

Relatos de mercado en Argentina (1990-2008)

Cristian Molina¹

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

Resumen: el artículo desarrolla las relaciones entre literatura y mercado que se dan en Argentina en el contexto de la globalización a partir del análisis de diversos “relatos de mercado” (pertenecientes a las obras de Mercado, Saer, Casas, Link, Rejtman, Fogwill, Benesdra, Aira y Cucurto). La categoría relatos de mercado refiere a textos que tematizan el mercado simbólico (editorial en este caso). Entendida como una herramienta crítica que permite trabajar desde una perspectiva crítica interdisciplinaria, la misma articula el plano de la tematización con las prácticas (poéticas y de circulación) y las posiciones que los autores definen en el mercado simbólico-editorial. Nos proponemos, entonces, presentar el análisis breve de algunos casos en el contexto argentino de la transnacionalización editorial (1990-2008).

¹ **Cristian Molina** (1981) es Doctor en Humanidades y Artes, Magister en Literatura argentina y Profesor en Letras. Es becario posdoctoral de CONICET y fue becario de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Participó de equipos de investigación sobre literatura latinoamericana y es miembro del C.E.L.A. y de la A.A.L.F.F. Publicó artículos sobre literatura latinoamericana y francesa en revistas nacionales y del extranjero. Sus últimas publicaciones fueron: "Una máquina del robo atolondrado. Los relatos de mercado de Washington Cucurto" (Buenos Aires-California, 2012) y "Relatos de mercado en Argentina. El caso Benesdra" (Cambridge, 2012).

Palabras claves: Relatos de mercado – Globalización – Mercado simbólico – Transnacionalización – Valores

Abstract: this paper considers the relationships between literature and market existing in Argentina in the context of globalization from the analysis of various "market accounts" (belonging to the works by Mercado, Saer, Casas Link, Rejtman, Fogwill, Benesdra, Aira, and Cucurto). The "market accounts" category comprises texts that thematize the symbolic market (the publishing market in this case). Recognized as an analytical tool that allows to follow an interdisciplinary analytical approach, this category articulates the level of thematization with the practices (poetic and of circulation) and the positions the authors support in the symbolic-publishing market. Therefore, we aim at carrying out the analysis of some cases in the Argentine context of publishing transnationalization (1990-2008).

Keywords: Market accounts – Globalization – Symbolic market – Transnacionalization – Values.

1. Introducción. Relatos de mercado, globalización y transnacionalizaciones editoriales

Desde 2007, nos ocupamos de los *relatos de mercado* en la literatura conosureña; es decir, textos literarios que tematizan el mercado simbólico, ya sea a través de la presencia de agentes o de bienes que hacen evidente una dualidad económico-simbólica, siempre en tensión, constitutiva de dicho mercado (Bourdieu "The market of symbolic goods" y *Las reglas del arte*). De esta manera, permiten la lectura de los significados atribuidos al mercado simbólico, de los estados históricos

del mismo, así como de las relaciones entre éstos y las prácticas (poéticas o de circulación) que sus autores realizan en él.

En este sentido, un relato de mercado no sería un tipo de texto al modo de género que, por ejemplo, Bajtín piensa en *Estética de la creación verbal*, ni tampoco como Adam piensa desde la pragmática discursiva en *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Porque para pensar un relato de mercado en cualquiera de estas direcciones, se haría necesaria una forma más o menos estereotipada que funcionara como *estructura* común de una familia de textos. Lo que no hay, precisamente, en los relatos de mercado es una forma, una estructura común, apenas si es posible hablar de un corpus que el crítico construye y especula a partir de la aparición en los textos de un tema múltiple; es decir, del mercado simbólico (que en realidad está disperso y que siempre es varios temas). Por lo tanto, también es cierto que no cualquier texto puede pensarse como relato de mercado, si no tiene, por lo menos, alguna huella a partir de la cual el crítico pueda asirse para poder leer las relaciones entre el mercado y la literatura/arte y solo en este sentido es posible pensarlos como un tipo de texto. Digamos, en tanto corpus construido a partir de una tematización infinita y fugaz que ni siquiera debe entenderse como predominante en la totalidad del texto, sino que a veces constituye un momento breve donde una huella, una epifanía tal vez, permite al crítico imaginar y armar una ficción crítica de la relación entre literatura y mercado.

La tematización se entiende a partir de las lecturas que el formalismo ruso realiza del “tema” (Tomachevsky “Temática”). Esta categoría, así, enfatiza la mediación de tópicos, fundamentalmente literarios, a los que los escritores recurren, como repertorios, para construir sus relaciones con el mercado; pero que no

excluye, como señala Tomachevsky, la relación con la materia de la actualidad que deviene tema; es decir, los estados históricos de esa misma actualidad, en este caso, del mercado simbólico (editorial). Por otro lado, esta categoría recupera lo que Barthes entiende en *S/Z* como “tematización infinita”, opuesta a una clásica con retorno a un significante que oficia como tope. En los textos literarios que propusimos como relatos de mercado, el mercado simbólico editorial no aparece explícitamente enunciado en estos términos, sino difuminado a través de un repertorio de agentes, de relaciones, de bienes, de editoriales, etc. que podrían multiplicarse infinitamente en la lectura que el crítico realiza y construye para dar cuenta de la emergencia de un relato. Así, el mismo obtuvo el carácter de ese objeto que Ranciére, en la “Introducción” a *La división de lo sensible* define como relato general, para tratar de abordar las diferencias y las comunidades entre el relato histórico y el ficcional: un “reordenamiento material de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (18). Por eso, un relato de mercado sería, entonces, un reordenamiento de signos a partir de una tematización del mercado simbólico que el crítico recorre, analiza y arma como ficción crítica, y como si se tratara de un conjunto de coordenadas dispuestas en un plano que le permitieran ubicar a algunos puntos y ordenarlos –o desplazarlos– en función de otros puntos y de sus relaciones con el mercado simbólico.

Para abordar los relatos de mercado del presente, se hizo necesaria una conceptualización –y una toma de posición– en torno de los estudios sobre procesos culturales inscriptos en la globalización. No hay consenso sobre lo que implica este término. Yúdice (*El recurso de la cultura*), por ejemplo, la considera un cambio de paradigma; mientras que Appadurai (*La modernidad desbordada*) y

Canclini (*La globalización imaginada*) la conciben como una meganarrativa del presente. Desde nuestro punto de vista, tendemos a considerar la globalización como un doble proceso que opera en el plano geo-político y en el imaginario. Desde el primero, la globalización podría pensarse en los términos de Bauman, como un conjunto de fuerzas transnacionales o multinacionales hegemónicas, basadas en una lógica de flujos económicos, tecnológicos, sociales y culturales que presiona y que penetra la estructura estatal-nacional. En este sentido, Ulrich Beck asegura que la globalización: “significa los procesos en virtud de los cuales los Estados Nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios” (*¿Qué es la globalización?* 29). Esas fuerzas atraviesan las fronteras nacionales, negociando con las realidades locales en procesos de imposición, diferenciación, inclusión o aclimatación.

El otro aspecto que puede considerarse como parte de la globalización es el componente imaginario, porque da cuenta de una “megarretórica” y de una “meganarración” que se efectúa desde hace algunos años y que ha adquirido en la actualidad un carácter que va más allá de la mera discusión intelectual y artística, que ha penetrado la esfera de la imaginación pública a través, fundamentalmente, de la prensa y de su permanente referencia a procesos, fenómenos, cataclismos y crisis globales (Appadurai *La modernidad...* y Beck *¿Qué es la globalización?*), generando una especie de “experiencia común”: la imaginación pasó a ser un hecho social y colectivo que se desarrolla y que desarrolla una comunidad de sentimientos a escala planetaria. Como vemos, se trata de entender la globalización como una experiencia comunitaria de nivel mundial, compartida, generada por y generadora de imaginación en el presente.

Los relatos de mercado desde 1990 hasta 2008, en Argentina, se inscriben dentro de los procesos globales en tanto se hacen cargo, en la tematización, de la reestructuración de los mercados culturales a partir de la penetración de parámetros transnacionales que operan en el mundo en su conjunto, como experiencia común que ha remodelado las situaciones de los mercados locales y las condiciones de producción literaria. En los casos argentinos estudiados, los relatos de mercado enfatizan las transformaciones sufridas en el mercado editorial. Durante la década del '90 comienzan a intervenir fuertemente en nuestro país y en Latinoamérica las editoriales multinacionales, fundamentalmente españolas (Planeta, Alfaguara, Bruguera), o ciertos conglomerados transnacionales con inversión en el sector editorial (Random House- Mondadori)². Hacia fines de los noventa compran a las grandes editoriales nacionales (Emecé, Sudamericana, etc.), incorporándolas dentro de sus grupos. De modo que, a partir de 2000, las grandes casas nacionales se encuentran, en su mayoría, en manos de capitales transnacionales. Así, los marcos dentro de los cuales se movían los circuitos literarios se vieron afectados debido a una transformación de los mercados simbólicos que tendieron a la concentración y monopolización creciente por parte de grandes grupos transnacionales que hicieron valer y a veces impusieron los criterios económicos sobre los simbólicos como modos de organizar y de regular el espacio.

En paralelo, también a partir de los '90, un sector de pequeñas editoriales y de editoriales independientes, comienza a surgir y a ganar dinamismo y

² Esto ha ocurrido así también en otras partes del mundo occidental. Sobre lo acontecido en Estados Unidos, véase *Actas del I Encuentro de editores Independientes de América Latina*. Sobre lo acontecido en Francia, véase Benhamou *L'économie de la culture* y Bourdieu "Una revolución conservadora en la edición". Sobre Latinoamérica, véase Daroqui-Cróquer *Revista Iberoamericana. Mercados, editoriales y difusión en América Latina. Editoriales y difusión en América Latina*. Para España, véase Alatríste "El mercado editorial en lengua española" y Bonet, Lluís-de Gregorio, Albert "La industria cultural española en América Latina".

protagonismo en el devenir cultural argentino (en 1991, se funda Beatriz Viterbo Editora, Ediciones de la Flor sigue manteniendo su lugar a pesar de la dictadura, en 1999, aparece Adriana Hidalgo, en 1995, aparece Simurg y a partir del 2000, florecen y proliferan diversos sellos, Interzona, entre ellos). A diferencia de los grandes grupos, el poder económico de estos agentes fue mucho más reducido y dependiente de políticas públicas o de subsidios de entidades culturales, si bien pudieron construir un catálogo de gran impacto y valor simbólico en la cultura argentina. Esos dos canales, el transnacional y el de las pequeñas editoriales / editoriales independientes serán, así, el nuevo marco en el que los autores argentinos deberán poner a circular sus obras. Las representaciones del mercado editorial están permeadas por estas dicotomías (o por uno de sus polos) y transformaciones, dando cuenta del impacto que supuso en la cultura argentina el proceso. Las relaciones entre literatura y mercado devienen “diferencias inclusivas” (Beck *¿Qué es la globalización?*) en los relatos de mercado argentinos porque, por un lado, mantienen puntos de contacto con otros casos del sistema de la literatura mundial Occidental –en tanto todos dan cuenta de la transnacionalización de los mercados– y, por el otro, se redefinen de acuerdo con capitales simbólicos y culturales particulares; a veces regionales y latinoamericanos, otras veces, nacionales.

2. Relatos de mercado en Argentina

Los relatos de mercado en Argentina inscriben el mercado editorial como una de las tematizaciones recurrentes de la ficción, a partir de la cual se pueden leer los modos de circular de sus autores y los estados del mundo de la edición. Pero al mismo tiempo, cada uno de ellos son una forma de articulación entre el decir y las

praxis que genera consecuencias más allá del campo literario específico desde el cual son producidos, al tiempo que generan articulaciones en devenir entre ellos que tienden hacia una tematización infinita –nunca clausurada– de las relaciones entre literatura y mercado simbólico editorial.

Así es como *En estado de memoria* (1990), de Tununa Mercado, un yo narrativo abre el mundo literario a través de un paréntesis suspendido, un estado donde es narrada no sólo la experiencia del exilio durante la dictadura militar, sino también la del retorno a Argentina, con sus consecuentes intentos de sobrevivir de la escritura en un mercado editorial que parece relegar a la protagonista a actividades secundarias (la traducción) o a trabajos por encargo, en una posición tan marginal o de empobrecimiento como la de un mendigo con el cual se obsesiona en una especie de identificación entre actividad intelectual y situación de calle.

Si estas tematizaciones pueden pensarse como un uso poético de lo mínimo y de lo marginal que caracteriza la escritura de Mercado, lo llamativo también es que parecen desplegarse en el texto como isocronías, despojadas de una temporalidad precisa, pero circunscripta laxamente al retorno del exilio y al advenimiento de la democracia, señalando, de esta manera, un empobrecimiento del mercado editorial post-dictadura³. De modo que en él, parece inscribirse la huella de un mercado editorial previo a los noventa o en sus inicios; pero que ya despliega un modo de

³ En *Babel. Revista de libros* (1989-1991), la sección sobre mercado editorial se denominaba “Tráfico. Una tribuna para los mercaderes”. Los textos que conforman “Tráfico” señalan un contexto de crisis. Las preocupaciones de editores y libreros se centran en la precaria existencia de un público lector y en la necesidad imperiosa de ampliarlo, problemática típica de la reconstrucción democrática, después de la dictadura, la cual había diezmando la producción cultural, así como el acceso a la lectura –literaria sobre todo. (Véase nuestro artículo Catalin-Molina “Babel: reflexiones y estrategias sobre el mercado editorial”). Sobre el contexto de la dictadura y de la post-dictadura, De Diego “1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis del mercado editorial” 163-207.

relación todavía mínimo o desde lo mínimo entre práctica de la literatura y mercado (editorial)⁴.

Una relación de lo mínimo que Tununa Mercado parece construir en sus modos de circulación, porque, hasta la fecha de publicación de *En estado de memoria*, apenas si llevaba publicados dos títulos más: “Celebrar la mujer como una pascua” (Casa de las Américas, 1967) y *Canon de Alcoba* (Ada Korn Editora, 1988). Hasta 2008, Mercado publicó cuatro títulos más: *La letra de lo mínimo* (Beatriz Viterbo, 1994), *La madriguera* (Tusquets, 1996), *Narrar después* (Beatriz Viterbo, 2003) y *Yo nunca prometí la eternidad* (Planeta, 2005). De modo que la circulación de Mercado está lejos de ser proliferante y está circunscripta preferentemente a los canales de publicación de pequeñas editoriales o editoriales independientes, como si ahí también jugase la elección de lo mínimo que pone en juego en su poética y en el nivel de la tematización (Jara “Escribir(se) fuera...” 16).

Tres años después, en 1993, Saer publica *Lo imborrable* en la editorial española Alianza⁵. El motivo central del texto lo constituye el best seller *La brisa en el trigo*, de Walter Bueno, que el narrador Tomatis considera como producto de la industria cultural que degrada la literatura y que aliena los ciudadanos en una especie de complot político mayor: la dictadura⁶. Ese motivo, le permite a Saer inscribir la figura de dos escritores, uno preocupado por la recepción de sus textos de parte de un público amplio (Bueno) y el otro (Tomatis), que rechaza de plano tal pretensión por la calidad estética (formal) de una obra.

⁴ Ese rasgo de presente parece remarcar desde el empleo del tiempo en un punto cero que el texto enuncia en su reconstrucción por vía de la memoria y la fecha de su publicación, como si ésta, por la carencia de referencias temporales precisas, adquiriera todo el peso de demarcación temporal desde donde arranca la memoria su estado de reconstrucción del pasado.

⁵ Sobre los datos de las publicaciones de Saer y de su proceso de consagración, véase: Dalmaroni, Miguel “El largo camino del “silencio” al “consenso” y Premat, Julio, “La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” y “Cronología”.

⁶ Resulta interesante consultar al respecto, el artículo de Felipe Martínez Pinzón, “El antibestseller saeriano: horror y complot en *Lo imborrable* de Juan José Saer”.

De ahí que el exceso de forma con el cual es orquestado *Lo imborrable*, análogo a la preocupación y al exceso de forma que aparece en la obra y en la poética de Saer, oficia un juego de espejos con la trama y con la organización del *best-seller* que tematiza⁷. Por un lado, lejos del estilo llano y amanerado que Tomatis y Alfonso Bizancio le critican a Bueno, *Lo imborrable*, como toda obra saeriana, apela al uso inusual de la sintaxis y de la puntuación que complejizan la lectura. Por otro, en una reversión de los motivos que Alfonso califica negativamente del *best-seller*, Saer los usa como materia para componer *Lo imborrable*. Por ejemplo, cerca del final, en el retorno del aeropuerto, Alfonso se sienta detrás en su propio auto por los apurones de la lluvia, algo que él mismo había calificado de inverosímil en el *best-seller* de Bueno, donde el protagonista se sienta detrás en su propio vehículo y el amante de su esposa adelante.

Por otro lado, el motivo del *best seller* le permite introducir en la trama la discusión sobre el sentido de las publicaciones literarias a partir de “Bizancio libros”, una distribuidora de material de editoriales españolas que manejan Alfonso y Vilma. Tomatis señala a través de la enumeración del catálogo, que circula como una obsesión en toda la novela, que allí se distribuye literatura de segundo orden y algunos clásicos en forma de colecciones. La mayoría son traducciones. De modo que si, por un lado, hay una carga negativa en la imagen de la empresa, por otro lado, Tomatis observa que, a pesar de todo, allí circula –o sigue circulando– literatura. De ahí que su cínica posición concluya en un final ambiguo, en el cual, el personaje deja en suspenso si comienza a formar parte del proyecto de una revista

⁷ Véase, entre otros, los conocidos trabajos de Gramuglio, María Teresa, “Las aventuras del orden”, 23-24, “Juan José Saer: el arte de narrar”, 3-8 y “El lugar de Saer” 1-9.

impulsado por Alfonso Bizancio, que tiene por objetivo atacar el best-seller de Bueno y rescatar la cultura nacional en decadencia.

La posición en suspenso y ambigua de la decisión de Tomatis, marca los modos conflictivos de la relación que la literatura de Saer tiene y tuvo con el mercado. Porque en la obra de Saer se observa la definición de lo literario en los marcos de la autonomía estética, algo que puede leerse, por ejemplo, en el ensayo “Para una literatura sin atributos” y que en *Lo imborrable* se traduce como un juicio negativo sobre la definición de lo literario al servicio de la ganancia económica o del rédito político que Bueno genera en *La Brisa*. Además, la circulación de la obra Saer en canales editoriales españoles –Alianza, en el caso de *Lo imborrable*– que posee un fondo formado por best-sellers y libros de alta cultura, al mismo tiempo, instaura una conflictividad inherente a la propia posición de Saer frente al mercado.

Si bien la mayoría de sus primeros textos circula en editoriales pequeñas y marginales, luego, su ingreso a Alianza Editorial y, con posterioridad, a Seix Barral (donde se reeditan la mayoría de los grandes textos de Saer y donde, además, se edita su obra *La grande*, póstuma e inacabada) lo ponen en la situación que Link señala en “Literatura y mercado”: pareciera que la obra de Saer se tropieza con los mecanismos del mercado que ésta había atacado. Es más, *Lo imborrable* constituye el límite final de la publicación de Saer en Alianza y el comienzo, a partir de 1994, de su publicación en Seix Barral con *La pesquisa*. Ese pasaje es, además, más significativo al considerar que Seix Barral pasa a formar parte del conglomerado Planeta, una de las editoriales hegemónicas y con una fuerte política mercantil a partir de los años '90.

Sin embargo, anterior a la publicación de *Las nubes* (1997), a la que Link toma como referencia para definir esa imagen de Saer, la conflictividad aparece

representada en *Lo imborrable*. Porque la posición ambigua de Tomatis y el catálogo de Bizancio señalan que la posición autónoma depende, en última instancia, de una decisión del escritor; pero no de su obra que, como los clásicos de Bizancio, puede terminar, aún sin proponérselo, dentro de los circuitos del mercado, conviviendo con meras mercancías. Se trata de sostener una posición ética que deslinda, en última instancia, la edición de la literatura de la práctica literaria específica en la que sí habría lugar, desde la perspectiva de Saer, para una literatura sin atributos. Y en esto, la autonomía saeriana se vuelve extrema, a pesar, incluso de la conflictividad que supone la circulación de su obra.

Tal conflictividad es aprovechada por Fabián Casas como punto de parodia a Saer en “Casa con diez pinos”, de *Los Lemmings y otros* (2007). En ese texto, Casas parodia *Lo imborrable*. La figura de Saer es aludida mediante los títulos de los libros que le atribuye un narrador – que es un escritor novel– a un “Gran Escritor”: *Comas y más comas*, *Para una literatura sin botulismo*, etc⁸. La figura del “Gran escritor” es parodiada mediante la inscripción en una lógica editorial transnacional, la de la editorial Normas (alusión a Norma), dentro de la cual el narrador afirma trabajar como editor. La crítica se extrema cuando el “Gran Escritor” se muestra contrariado por el éxito de un best-seller del que, sin embargo, pide que el narrador le averigüe los números de venta. De este modo, Casas devuelve a Saer la figura comercial que ataca, puesto que lo presenta como una “estrella de la literatura” que firma libros como autógrafos, o que pasea para ver la exhibición de sus libros en las editoriales, o que se queja de las comodidades que la editorial le ha contratado en su hotel. Es decir, como si, desde una lógica anticomercial, no pudiera desligarse de la lógica del más comercial de los escritores. A tal punto que

⁸ El comienzo del cuento aclara que el sustrato de la narración es autobiográfico, que sólo varió los nombres de los protagonistas (Casas 41).

el narrador comenta: “El Gran Escritor odiaba a otro de los escritores de la editorial. Pablo Conejo es un mexicano que escribe libros de autoayuda que se venden como Coca Cola. Es uno de los puntales económicos de la editorial. A cambio de varios Conejos, Normas se puede dar el lujo de editar al Gran Escritor” (43). Como vemos, se remarca que el escritor redituable económicamente garantiza la publicación del otro para hacer evidente que la pretendida denegación de la economía no es más que una *ilutio*⁹.

“Casa con diez pinos” es el relato de mercado central de Casas que permite trazar puntos de contacto con los demás de su obra (“Ocio”, “Los veteranos del pánico”, “Asterix, el encargado”) a partir de los significados que moviliza. En efecto, Casas parece postular en esos relatos de mercado la imagen de un escritor marginal, emergente, que compone a partir de lo real relatos autobiográficos; pero que debe garantizarse condiciones para sobrevivir por fuera de la literatura, ya que la misma necesita del ocio como motor de la escritura, siempre incompatible con la lógica del rédito económico, pero dependiente de él¹⁰. Es la misma imagen del escritor-editor y narrador que aparece en “Casa con diez pinos”, sólo que allí se trata de poner la diferencia y de maximizar la figura menor con la del Gran Escritor. Y esa diferencia radica, fundamentalmente, en el reconocimiento del rol que también juega lo económico en mantener un estilo (Casas 38).

⁹ La burla llega al exceso cuando el Gran escritor “lo toma como secretario” para que le pase unos poemas “a la realidad virtual”. Hecho al que el narrador accede; pero lejos de pasarlos a formato electrónico, los tira y pone a circular en un estado de ocio y de borrachera en un bar entre sus compañeros como si fueran papelitos o volantes de una fiesta: “Casi todo el bar tiene en sus manos un poema. Si alguien nos viera desde afuera, pensaría que estamos ensayando una canción, que somos un coro de monstruos” (47). Ése es el modo en que los poemas pasan a la virtualidad; es decir, a la inexistencia.

¹⁰En un diálogo de *Ocio* entre Andrés y Roli se dice: “–Nadie hace nada –dijo Roli sonriendo–. Pero ¿qué se hace de nada? Porque si podés levitar ahí ya tenemos un negocio. –Escucho música, me masturbo, como y cago –le contesté. –Todo un estilo, pero hasta para eso se necesita plata.” (38)

Por otro lado, en “Casa con diez pinos” se trata de señalar que la elección del canal editorial no debe ser inconsecuente con aquello que se piensa del mercado. Y en esto, Casas hace de la ficción del Gran Escritor una paradoja que pone en evidencia la lógica económica que también sostiene a los escritores que se muestran denegatorios del mercado. Como si, en una verdadera inversión de los valores, la obra del Gran escritor fuera opacada simbólicamente para traer a primer plano la lógica económica que también la permea. Estas representaciones permiten comprender los modos de circular de Casas, que apela a todos los circuitos (virtuales o editoriales), porque no reniega del componente económico de la literatura, porque pareciera insinuar, en el presente, esa negación nos sometería a la paradoja. Por eso, si sostiene un blog de poesía, también ha publicado por editoriales pequeñas e independientes (Eloísa cartonera, Santiago Arcos), así como en grandes editoriales (Emecé- Planeta), una producción que va desde poesía a prosa narrativa o ensayística. De esta manera señala que ser un escritor que asume una posición negativa frente al mercado ha devenido una paradoja en el presente; lo que no quita que se puedan mantener distancias del mercado en el momento de la escritura, de la producción literaria, en las que el ocio juega una biopolítica trascendental que, siquiera en esa etapa, permite desligar la literatura de su carácter productivo a través de una deflación formal e inventiva¹¹.

Otra posición biopolítica ante el mercado aparece en *La mafia Rusa* (2008), de Daniel Link. Varias partes del libro constituyen relatos de mercado: “El amor fraterno (o ¿Acaso no sueñan los androides con historias ajenas?)”, “Yo fui pobre”, “Yo fui un niño de ocho años” y “Parpadeos”. En este último fragmento, el narrador

¹¹ **Sandra Contreras** en “Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Incardona, Casas, Cucurto, Llinás)” 10-11, ha señalado las diferentes posiciones que significa Casas desde la ficción a través del tópico del ocio en relación con la hiperactividad para nada de Cucurto y con una posición intermedia de Incardona.

debe escribir un artículo por encargo sobre la pereza; pero a medida que avanza su relato, nos damos cuenta de que la postergación del trabajo dará lugar, paulatinamente, al abandono del proyecto, por mera pereza, precisamente. Y que sólo la reacción de la supervivencia (la presentación a una beca que le permita al protagonista un año más sin hacer nada) es lo que activa el trabajo en el sujeto.

Hay en esa apuesta del narrador la insinuación de una biopolítica: “es políticamente pertinente como resistencia a la industria del ocio” (“Parpadeos” 86). Entonces, en la actitud sostenida por la pregunta retórica “¿Hacer para qué?”, el narrador marca su posición cuando se postula a la beca: hacer lo justo, necesario, para sobrevivir; lo cual es, de por sí, un ataque al mero ocio como placer que supone la satisfacción a fuerza de hacer algo no productivo o por fuera del sistema de producción. Es un rechazo a la poética de Casas, enfrentando pereza con ocio, y asumiendo que la primera es una actitud extrema; porque en tanto producto de la melancolía detiene al sujeto tras un objeto que lo mantiene en la insatisfacción y, por lo tanto, no exige más que lo mínimo: garantizarse la vida para mantener esa posición (respecto de la melancolía véase Agamben *Estancias*).

En el relato de mercado “El amor fraterno (o ¿Acaso no sueñan los androides con historias ajenas?)”, retoma esa zona de pereza desde el inicio: “Los escritores de mi generación, a veces pienso, están perdidos por su incapacidad para levantarse temprano (no digo madrugar): nosotros decimos que hemos ganado el derecho de levantarnos a cualquier hora, pero con ese derecho perdimos varias horas de trabajo al día” (33). De ahí que toda la narración se sostenga por la mera conversación telefónica e insatisfactoria entre dos escritores marginales, de ciencia ficción y bloggers, que pasan revista de una crítica de sus libros, de un plagio a una idea efectuada por un ex amante de uno y de sus vidas personales.

Como si otra vez la historia no hiciera más que recaer en un gasto inventivo mínimo para extraer de ahí todo su potencial narrativo.

En los otros dos relatos (“Yo fui pobre” y “Yo fui un niño de ocho años”), la memoria de un narrador reconstruye escenas infantiles para postular que la pobreza conduce a la literatura, porque viene a colmar un vacío. Si la relación económico-literaria puede traducirse en la fórmula carencia = pulsión literaria, la tematización de ese vínculo se concreta en los tesoros que el narrador reencuentra en Berlín o que reconstruye a partir de índices simbólicos con los que se topa. Son objetos también mínimos –una colección de animales, una de revistas de Disney (“que fue mi primera biblioteca”), una de comics o los libros escolares– que mantienen un vínculo estrecho con la cultura popular. Son *tesoros del pobre*, para parafrasear a Sarlo respecto de los *saberes del pobre* en Arlt. En esos tesoros, el valor económico aparece como insignificante –si bien el narrador señala que el precio se ha revaluado en relación con el pasado– y, por eso, el texto indica que la circulación de los mismos se realiza en un margen de posibilidad democrática para el pobre, de donde adquieren un alto valor simbólico: constituyen la entrada en la literatura de parte del yo, son su motivo presente de escritura y su puesta en marcha de la imaginación. En tales bienes, alternativos a la *alta cultura*, parecen decirnos los narradores de los dos textos, se abren puntos de fuga desde la misma lógica de consumo en la que están insertos para que se construya la imaginación y produzca literatura.

La apelación a estos circuitos y a los modos conflictivos de circulación de esos bienes simbólicos (adentro/afuera del mercado de consumo amplio) reproduce la de los circuitos que recorrieron los textos de *La Mafia Rusa* antes de su edición por Emecé. La mayoría fueron publicados originalmente en internet, en suplementos

culturales y/o en revistas como formas breves y mínimas. El formato libro integra a un circuito tradicional aquello que comienza en los márgenes de circuitos más amplios. La mayoría de los libros de Link están compuestos por artículos o fragmentos cuyos orígenes son los márgenes amplios y asumen una forma breve, como si estuvieran hechos por necesidad y pobreza en un gasto mínimo ante la pereza que provoca escribir extensos artículos.

La marginalidad de los circuitos hegemónicos adquiere otro valor en el relato de mercado de Martín Rejtman, “Literatura”, incluido en *Literatura y otros cuentos* (2005), de editorial Interzona. Sólo que, en este caso, se trata de señalar, en un juego irónico, cómo la figura de un escritor novel que elige publicar en una editorial desconocida, en la que debe pagar su propia edición (\$3.500), genera la imagen de “un escritor a medias” (65-66). La apuesta de Rejtman parece indicar que la elección del canal de edición conlleva en sí misma una posición en la literatura, como si la calidad y el peso literario de una obra dependiese, en última y primera instancia, también de la elección del canal de edición¹². De ahí que la mayoría de la producción literaria de Rejtman se sostenga en editoriales con prestigio. En efecto, *Rapado* es publicada en 1992 por editorial Planeta (luego reeditada por Interzona), *Velcro y yo* en 1996 por la misma editorial, *Silvia Prieto* por Norma en 1999 y *Literatura y otros cuentos* por Interzona. Nótese que el único canal independiente (pero de gran peso desde su apertura) es Interzona. Se trata, como vemos, de la postulación de un determinismo editorial que podría traducirse en la fórmula: el canal de publicación define un escritor o, mejor, la edición también significa la imagen.

¹² **Pierre Bourdieu**, en “Los bienes simbólicos” 19, señalaba que la editorial o el *marchant d’art* cargan de valor simbólico (consagradorio) a una obra determinada, al tiempo que esa obra dota de valor al catálogo editorial.

El valor de los canales de edición reaparece en *Un gui3n para Artkino* (2008), de Rodolfo Enrique Fogwill. El texto postula en el pr3logo una ucronía, puesto que el narrador (Fogwill) sostiene haberlo compuesto en 1977/ 1978, pero la ficci3n versa sobre un futuro que arranca a partir de 1996 y que se proyecta hacia adelante a trav3s de dos instancias: por un lado, el gui3n para Artkino que Fogwill escribe transcurre en 2013 y el pr3logo est3 fechado en 2008. La ucronía termina de cobrar forma cuando nos enteramos de que es un mundo temporal paralelo al del presente; lejos de triunfar el capitalismo, el comunismo hegemoniza el mundo bajo una Uni3n de Rep3blicas Socialistas Sovi3ticas.

Si en las novelas anteriores de Fogwill, las relaciones econ3micas saturaban el plano de la representaci3n hasta hacer del mercado econ3mico (*Pichiciegos*, *La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas*) uno de sus protagonistas, es s3lo en *Un gui3n para Artkino* donde el protagonista central es el mercado editorial.

Tal énfasis de Fogwill est3 presente desde el pr3logo: “Siempre habr3 editores dispuestos a perder dinero en un mundo con tanta gente dispuesta a gastar dinero y tiempo leyendo y escribiendo” (10). Y remata esa afirmaci3n se±alando que: “imaginar las historias del despreciable se±or Fogwill, h3roe del relato, me ense±o mucho sobre m3 y sobre la condici3n de escritor en la opresiva Argentina. Capitalista o socialista” (10). Y es en esta última imagen, en la postulaci3n de una Argentina opresiva, sea capitalista o socialista, donde el relato de mercado cobra su mayor fuerza. Con *Un Gui3n para Artkino*, Fogwill tematiza los mecanismos de consagraci3n art3stica que operan en cualquier mercado y en cualquier sistema pol3tico. Y al aplanar el socialismo y el capitalismo en un sintagma copulativo, Fogwill indica que tanto uno como otro polo tienen sus mecanismos de opresi3n art3stica. El texto, entonces, evidencia que el proselitismo comunista genera artistas

funcionales al régimen y que cobran sueldos millonarios (2 millones de pesos nuevos) o que se consagran mediante empresas del espectáculo comunista como Artkino por “contribuir a la causa”.

El primer capítulo contribuye a comprender más esta noción. Allí se sostiene que una nueva edición de la obra de Borges por la editorial capitalista Emecé que cuenta con una imprenta para-policial, viene a corregir la imagen negativa que sobre él se había generado. Según el texto, el camarada Borges es, en la Argentina socialista, el modelo de escritor al que todos apuntan; pero cuya figura ha sido injuriada como “escritor capitalista, soez y reaccionario” (11). Por suerte:

“la Sociedad Argentina de Autores y Escritores ha destacado una comisión de homenaje, que tras muchos años de trabajo ordenado rescató los originales del maestro y ha comenzado a publicar sus ediciones crítica, a medida que son retirados de la venta los textos apócrifos que los editores de su obra (la firma capitalista Emecé, que se supo, años más tarde, no era sino una división especial de la policía política del régimen) habían impreso profusamente para acentuar el dolor y el sufrimiento de los últimos años de vida del genial Ehrenburg rioplatense” (11-12).

Así, Borges aparece como parte de la ucronía, de ese mundo paralelo, donde es un autor socialista reivindicado, fundamentalmente, por sus novelas y sus lecturas de Pushkin, Gógol, Tolstoy, Dostoievsky, Ehrenburg. Como vemos, el mercado editorial, bajo las prescripciones políticas del Régimen, ordena las tradiciones locales y condena a unos autores al éxito (a él, a Fogwill), mientras que

a otros, los prescribe (Borges); aunque –y esta es la apuesta de *Un guión*– no lo hace bajo parámetros fijos, sino como también podría suceder en el capitalismo.

En esa operación y en la consigna de que todo libro debe encontrar un editor dispuesto a gastar dinero, el narrador Fogwill inscribe la forma en que el escritor Fogwill hace circular en el mercado editorial su novela *Los pichiciegos*. En una entrevista con Martín Kohan, Fogwill comenta:

“-Es lógico que una lectura pueda cambiar diez años más tarde. ¿Qué pasó entonces cuando "Los pichiciegos" se reeditó en el año 1994, y qué idea tenés sobre cómo puede ser leído el libro en la actualidad?

-La novela tuvo al principio unos catorce ejemplares, y después fotocopias, que se editaron en Brasil. Ponele que esos catorce ejemplares los hayan leído tres personas cada uno. Hay setenta y dos lectores del libro antes de que termine la guerra, antes de que llegue el Papa a la Argentina. Muchos de ellos eran periodistas de diarios, y todo lo demás. Ese es mi crédito. Cualquier tipo que lo leyó en enero del '84, cuando el libro llegó a las librerías, en plenas vacaciones, cuando dice que los radicales volverán al gobierno, cuando los pibes hablan de que tienen que votar, creen que está escrito después del llamado a elecciones. Y yo, el día que empezó la guerra, dije: "Esto termina con una elección". Más aún, un año antes, yo había publicado un cuento -malo, ponele que malo-, que es Música japonesa; era un costumbrismo argentino, la historia de un jubilado viejo que va al hospital, que odia a los radicales mientras se dice que van a volver al gobierno. Bueno, ahí yo ya estaba viendo las reuniones que Viola tenía con (Raúl) Alfonsín. Usé la literatura como buzón. Como en otro libro, también usé el buzón en la guerra sucia. Yo

deposito en clave un montón de datitos, para que vean que yo me avivé y que todos los demás son unos pelotudos. Es la venganza del tipo que entiende. Y esos datitos tienen un valor literario, obviamente, ¿no?” (Kohan1)

Al igual que el Borges del mundo socialista, el Fogwill de la Argentina opresiva, se abre paso desde el margen, con publicaciones fuera de los canales hegemónicos, en un verdadero mercado paralelo, y a través de la polémica –la tematización de la guerra de Malvinas, por ejemplo.

De todos modos, lo interesante es la veta polémica con la que Fogwill hace mella para circular en el mercado simbólico, como si desde esa posición, propiciara un desorden de los valores, atacando a determinados exponentes contemporáneos (Pauls o Borges, en otro momento de la entrevista, por ejemplo); es decir, en sus modos de circular, en las declaraciones polémicas de Fogwill, está en acto el gesto de desestabilizar el mundo feliz de la literatura con sus valores hegemónicos. Algo que en la ucronía de *Un guión* opera como parte de un mecanismo de valoración automático. Orden y desorden de los valores literarios, ésa parece ser la manera en que Fogwill genera presencia en el mercado simbólico - editorial. Algo muy similar a lo que le ocurre al personaje Fogwill de *Un guión para Artkino*; puesto que si éste escribe la novela de la unión de la República socialista, eso no debe hacernos olvidar que fue el mismo Fogwill el que se proponía escribir “la novela del menemismo”.

Pero acaso sean los relatos de mercado *El traductor*, de Salvador Benesdra, los del continuo narrativo de César Aira y los del mecanismo atolondrado del choreo de Washington Cucurto/ Santiago Vega, los que permitan articular un mismo régimen de superproducción que desestabiliza el mercado literario-editorial.

En *El traductor*, se escenifica cómo una editorial con perfil de izquierda, a partir de la caída del Muro de Berlín, sufre una serie de transformaciones hasta quedar subsumida en una modalidad de empresa transnacional y capitalista, que muta los modos de trabajo editorial y el perfil progresista. En *La vida nueva*, de César Aira, la dinámica y las transformaciones con las que es descrito el mercado editorial por el narrador, inciden permanentemente en la postergación de publicación de su obra. En el plano de la tematización, la historia del mercado editorial de las pequeñas editoriales independientes –con sus crisis y auges similares a los de la industria editorial argentina– es la que posterga la publicación y determina que el narrador, finalmente, no devenga escritor. En la obra de Cucurto, la dicotomía entre editoriales independientes/pequeñas y multinacionales que se instaura en la década del '90, se vuelve uno de los nudos centrales de *El curandero del amor* (2007) y de *1810. La revolución de mayo vivida por los negros* (2008) a través de los cuales el narrador polemiza y fija posición en torno a sus relaciones con el mercado editorial.

Benesdra busca, denodadamente, luego de la escritura de *El Traductor*, vías de publicación de la novela y por prepotencia de trabajo y de imaginación apela a todos los canales. Garzón asegura que contacta, al menos, diez editoriales diferentes, entre pequeñas y grandes. Participa en el premio Planeta en 1994 y 1995. En el último, termina entre los diez finalistas. Apela al premio de la Fundación Antorchas, que gana, pero que no puede cobrar porque el 1 de enero de 1996 se suicida en Mar del Plata. La novela, finalmente, se publica en 1998 (reeditada en 2004) por una editorial independiente, Ediciones de la Flor, gracias a la colaboración de los amigos de Benesdra.

La peripecia de la novela en el mercado puede ser leída como una contradicción con la propia instancia crítica que las representaciones epistémicas de Turba abren respecto de las editoriales españolas multinacionales. Sobre todo en la apelación de Benesdra al Premio Planeta. Pero, sin embargo, no se trata de una negación en términos estrictamente marxistas ni denegatorios de la articulación mercado /literatura/ editoriales españolas, si no de un uso del fantasma de esas tradiciones para posibilitar la comprensión del mundo, compensado por un uso literario del fantasma de Roberto Arlt en ese mundo, por prepotencia de trabajo.

También la prepotencia de circulación saturará “el efecto Aira” a partir de la publicación de *Los fantasmas* (1990) que, según Contreras (2002), marca el inicio de un camino de superproducción narrativa que desestabiliza el mercado editorial. Porque, de la misma manera que las editoriales piratas de *El Mago*, de *La princesa primavera* o de *Varamo*, se trata de cubrir todos los canales editoriales, saturándolos con una obra que produce novedades dos, tres y hasta cuatro veces por año. Pero al mismo tiempo que se mueve cubriendo todos los canales de edición, desde las pequeñas a las grandes editoriales, resignifica de una manera particular las primeras tanto en el plano de la tematización que aparece en sus relatos de mercado (las pequeñas editoriales de *Una novela China* –la autoedición artesanal de Lu Hsin–, de *Los misterios de Rosario* (1994), de *La nueva vida* (2007), etc.) como en la insistencia de Aira de continuar publicando en ellas cuando el nivel de producción y de reconocimiento le permitirían hacerlo solo en los grandes canales. Este efecto de superproducción y de saturación del continuo narrativo airano, además, genera una interferencia en la circulación de la “obra” y hasta un cierto suspenso de la legibilidad de la misma, ya que al publicarse muchos textos en canales pequeños y marginales, muchas veces, la obra desaparece con el canal

(como aconteció con *El juego de los mundos*, por el Broche editorial), u otras veces circula dentro de los rangos nacionales en los que una editorial se mueve (*La princesa primavera*, por ediciones Era de México). Se trataría, entonces, de una prepotencia de superproducción que dificulta la lectura y, por lo tanto, que frena, entorpece y dificulta el ritmo consumista del mercado.

Los relatos de mercado centrales de Washington Cucurto/ Santiago Vega son: *El curandero del amor* (2007), “El amor es mucho más que una novela de quinientas páginas” (2008) y *1810. La Revolución de mayo vivida por los negros* (2008). Pero es en su producción previa donde ya comienzan a configurarse los elementos y tópicos que luego se coagularán en esos relatos en relación a los usos que Cucurto realiza del estado del mercado editorial de fines de los '90 y de la década del 2000 para componer literatura y que él mismo define como robos o choreos. De ahí que tanto algunos de los poemas de *Zelarayán* (1998) y de *Como un paraguayo ebrio y receloso de su hermana* (2005), pero también las novelas *Cosas de Negro* (2003) y *Las aventuras del Señor Maíz* (2005) pueden considerarse relatos de mercado, si bien la tematización del mercado simbólico-editorial no posee la centralidad que adquiere en los relatos de mercado a partir de la publicación de *El curandero del amor* (2006).

Por lo tanto, nos hallamos frente a relatos de mercado sobre el final de la serie que habíamos abierto con *En Estado de memoria*, *Lo imborrable* y *El traductor*, cuando los procesos de transformación editorial se han consumado en Argentina y en el contexto en el que Aira escribe sus últimas novelitas sobre el mercado editorial (que van desde el ciclo caribeño, abierto con *El Congreso de literatura* y cerrado en *Las noches de Flores*, hasta las novelas de artistas y escritores en relación al mercado editorial como *La nueva vida* o *Las aventuras de Barbaverde*).

Pero si tanto en esos primeros relatos de los '90 como en el continuo narrativo de César Aira, la preferencia en la tematización del tópico recaía en los circuitos editoriales independientes o marginales –ilegales, incluso, en Aira–, la producción de Cucurto pasará de una primera etapa en coincidencia con los relatos analizados, a otra, a partir de *El curandero* en la que predominarán los agentes trasnacionales o hegemónicos del mercado editorial.

No es un detalle menor que la tematización en los relatos de mercado de Cucurto de la problemática del mercado editorial multinacional, coincida con la entrada del autor a Planeta, por la cual aparece *El curandero*. El texto roba, de este modo, un aspecto de la realidad para transformarlo en literatura. El mercado editorial multinacional deviene tema en la literatura porque ha sido robado de la inmediatez de lo vivido, como los giros coloquiales o las circunstancias de Dalia Rosetti que le sirven a Cucurto para postular el realismo atolondrado. El mercado editorial se tematiza, entonces, a través de la trasmutación, del filtro por una máquina del robo, de la circulación efectiva de la obra de Vega en la de Cucurto en el texto y, por primera vez, ambas a través de la multinacional Planeta. Este sistema de robos de lo vivido y sus consecuentes trasmutaciones literarias se refuerza en *El curandero*, sobre el final, cuando Merceditas le dice a Cucurto: “-Cucu, mi amor, ¿por qué no hacemos de nuevo libros de cartón. (211)”

Vemos que ahora, la cartonería deviene otra vez –en los relatos previos aparece con una insistencia notoria– tema. Su aparición explícita es asociada a una narración nostálgica de Cucurto, a un recuerdo de una etapa previa a la de volverse un escritor consagrado y que Vega, coincidentemente, emprendió en la realidad antes de publicar en Planeta. En un momento anterior del texto, Cucurto agrega que él fabrica “libros cartoneros”. Lo que se instala, entonces, a partir de estos relatos de

mercado, es la polarización entre grandes y pequeñas editoriales. Se configura, de este modo, un mercado dividido, en principio, en Grandes editoriales – multinacionales– y otras más pequeñas, entre las cuales se incluyen la cartonería – Eloísa cartonera¹³– e Interzona editora que también aparece en *El Curandero*. Esos dos canales son, además, los que Cucurto elige para publicar su obra y en los cuales interviene a través de una editorial pequeña e independiente, Eloís cartonera, con una micropolítica “cartonera”.

Como vemos, en estos relatos de mercado se trata de un régimen que propende desde la prepotencia arltiana a generar desestabilizaciones de las lógicas de funcionamiento del mercado a partir de sus mismas codificaciones, extremándolas hasta decodificarlas, en un ritmo de saturación y de superproducción que comienza con los denodados intentos de publicación frustrados de Benesdra, pasa por los experimentos editoriales de Aira y desembarca en las provocaciones robadas de Cucurto-Vega.

Cada una de estos relatos de mercado son modos de reafirmación del poder de la experiencia literaria en/sobre un contexto que muchos señalan como signado y dominado por la lógica consumista-financiera y por la prevalencia de los valores económicos sobre los demás valores de las praxis socio-culturales (Bauman *Mundo Consumo* o Yúdice *El recurso de la cultura*, entre otros). Son, por ende, signos –o síntomas– de su supervivencia en tanto cada uno genera puntos de fugas o alternativas a las lógicas hegemónicas.

¹³ Véase **Cucurto-Vega** (*El Curandero del amor* 176): “Mis amigos de antes miraban mis libros y murmuraban: “Es oro de verdad, ¿cuánto valdrán esas montañas? ¡Cómo se vendió este negro! Pensar que hacía libros de cartón”.

Bibliografía

Relatos de mercado

Aira, César. *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

---. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

---. *El juego de los mundos*. La Plata: Ediciones el Broche, 2000.

---. *El congreso de Literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 2001.

---. *Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2002.

---. *El mago*. Barcelona: Mondadori, 2002.

---. *La princesa primavera*. México: Biblioteca Era, 2003.

---. *Las noches de flores*. Barcelona: Mondadori, 2004.

---. *Una novela China*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

---. *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

---. *La vida nueva*. Buenos Aires: Mansalva, 2007.

---. *Las aventuras de Barbaverde*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: CEC, 2005.

Benesdra, Salvador. *El traductor*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

Casas, Fabián. *Los lemmings y otros*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

---. *Ocio. Seguido de los veteranos del pánico*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2008.

Cucurto, Washington. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

---. *La cartonera*. Bahía Blanca: Vox, 2003.

---. *Como un paraguayo ebrio y receloso de su hermana*. Bahía Blanca: Vox, 2005.

---. *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

---. *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.

---. *El curandero del amor*. Buenos Aires: Planeta, 2007.

---. "El amor es mucho más que una novela de quinientas páginas" en *Cuentos 3. Uno a uno*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

---. *1810. La revolución de mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

Fogwill, Rodolfo. *Un guión para Artkino*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

---. *En otro orden de cosas*. Buenos Aires: Interzona, 2008.

---. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Interzona, 2004.

Link, Daniel. *La mafia rusa*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Córdoba: Alción, 2000.

Rejtaman, Martín. *Literatura y otros cuentos*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Saer, Juan José. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Teórica y crítica citada

A.A.V.V. *I^{er} Ecuentero de Editores Independientes de América Latina (Actas)*. Paris-Guijón: Disponible en Web <http://www.oei.es/cultura2/actas.htm>, 2000.

Adam, J. M. *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. París: Nathan, 1992.

Alatriste, Sealtiel. "El mercado editorial en lengua española". *Las industrias culturales en la integración Latinoamericana*. García Canclini, Néstor; Juan Carlos Moneta (Coordinadores). México: Grijalbo, 1999, 283-310.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999.

Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

Bauman, Zygmunt. *La globalización: consecuencias humanas*. Buenos Aires: FCE, 1999.

- . *Mundo Consumo*. Buenos Aires: FCE, 2010.
- Beck, Ulrich. *¿Qué es la globalización?* Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Benhamou, Françoise. *L'économie de la culture*. Paris: La Découverte, 2004.
- Bonet, Lluís; Albert De Gregorio. "La industria cultural española en América Latina". *Las industrias culturales en la integración Latinoamericana*. García Canclini, Néstor; Juan Carlos Moneta (Coordinadores). México: Grijalbo, 1999, 87-128.
- Catalin, Mariana; Cristian Molina. "Babel: estrategias y reflexiones sobre el mercado editorial". *Actas Congreso Internacional Celehis de Literatura*. Mar del Plata: CELEHIS, CD, 2008.
- Bourdieu, Pierre. "Los bienes simbólicos. La producción del valor". *Punto de vista*, Nº 8. Buenos Aires: CD Bazar Americano, 1980: 19-23.
- . *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.
- . "The market of symbolic goods". *The field of cultural production: Essays of art and literature*. Columbia: UP, 1984.
- . "Una revolución conservadora en la edición". *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- . *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Manantial, 2001.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Cárcamo Huechante, Luis, et.al. *El valor de la cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

---. "Literatura y realidad. Tres episodios en la narrativa argentina contemporánea", Ponencia presentada en el IX seminario internacional Literatura y realidad 2008 en la PUC-RIO.

---. "Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Incardona, Casas, Cucurto, Llinás)" en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones críticas*. Rosario, Web <http://www.celarg.org/publicaciones/index.php>, acceso: 22 de enero de 2010.

Daroqui, María Julia; Eleonora Cróquer (eds.) *Revista Iberoamericana. Mercados, editoriales y difusión en América Latina. Editoriales y difusión en América Latina*. Vol. LXVII, Núm. 197. Pittsburgh: University of Pittsburgh Octubre-diciembre 2001.

Dalmaroni, Miguel. "El largo camino del "silencio" al "consenso". La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)" (2010) en Saer, Juan José, *Glosa-El entenado*. ARCHIVOS- ALLCA XX. Edición crítica a cargo de Julio Premat. París: Alción, 2010, 607-664.

García Canclini. Néstor, *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Gramuglio, María Teresa. "Las aventuras del orden", en *Los Libros*, Año II, nº 3, 23-24, Buenos Aires, setiembre de 1969.

---. "Juan José Saer: el arte de narrar" en *Punto de vista*, nº7. 3-8. Buenos Aires: CD Bazar Americano, 1979.

---. "La filosofía en el relato" en *Punto de vista*, nº20, 35-36. Bs As: CD Bazar Americano, 1984.

---. "El lugar de Juan José Saer" en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Bs As: Celtia, 1986.

Jara, Sandra. "Escribir(se) fuera de los límites (sobre *En estado de memoria de Tununa Mercado*)" en *Cuadernos del CILHA*. Nº 7/8. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2005-2006.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre La narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Link, Daniel. "Umbral" en *Fantasmas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

---. "Apéndice. Literatura y mercado" en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003.

---. "La narración objeto" en *Página/12*. 14 de noviembre de 1999. También disponible en Web <http://www.pagina12.com.ar/>.

Ludmer, Josefina. *Aquí América latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.

Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza editorial, 1997.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: FCE, 2009.

---. "La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)" y "Cronología" en Saer, Juan José, *Glosa-El entenado*, OP. CIT., 457-472.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires: 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Tomachevsky, Boris. "Temática" en *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.