

A propósito de una encuesta: notas sobre las condiciones materiales de producción de literatura

*About a Survey: Notes on the Material
Conditions of Literature Production*

José Luis de Diego

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
La Plata | Bs. As. | AR
jldediego25@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4180-2205>

Resumen: En 1982 se publicó en Argentina la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, un volumen de más de 500 páginas que reúne las respuestas de 65 escritores (narradores, poetas, dramaturgos) y 19 críticos literarios. El contexto de producción de aquel libro es significativo ya que aún no habían terminado los años oscuros de la dictadura militar. La *Encuesta* consta de 9 preguntas que van desde los inicios en la escritura, el clima familiar e intelectual de su casa, la educación formal e informal, los grupos y amistades literarias; hasta los temas centrales que recorren sus textos, la representación de un lector ideal de su obra y los trabajos de supervivencia que ha realizado mientras escribe. Se trata de un documento excepcional para el estudio de la vida literaria y de las representaciones de los escritores sobre su propia labor. En este caso, nos ocuparemos de las condiciones materiales de producción de literatura, desde “¿cómo trabaja?” hasta “¿de qué vive?”, desde las posibilidades de escribir literatura hasta las posibilidades de vivir de esa escritura.

Palabras clave: escritores; literatura; representaciones; campo literario; Argentina.

Abstract: In 1982 a survey of contemporary Argentine literature was published: *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, a volume of more than 500 pages that gathers the answers of 65 writers (narrators, poets, playwrights) and 19 literary critics. The context of production of that book is significant since the dark years of the military dictatorship had not yet ended then. The survey consists of 9 questions, ranging from the begin-



nings of writing, the family and intellectual climate at home, formal and informal education, literary groups and friendships, to the central themes that run through their texts, the representation of an ideal reader, and the survival jobs the authors have done while writing. It is an exceptional document for the study of literary life and of writers' representations of their own work. In this case, we will deal with the material conditions of literature production, from "How do you work?" to "What do you live on?"; from the possibilities of writing literature to the possibilities of making a living from that writing.

Keywords: writers; literature; representations; literary field; Argentina.

1 Introducción

Cuando el golpe militar que encabezó el General Onganía intervino las universidades nacionales, en 1966, quienes conducían la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) renunciaron a sus cargos, y poco después, el 21 de setiembre de 1966, con José Boris Spivacow a la cabeza, pusieron en marcha el Centro Editor de América Latina (CEAL), un proyecto editorial y cultural que continuó buena parte de las iniciativas que habían caracterizado a Eudeba. A poco de comenzar sus actividades, el CEAL firmó un acuerdo con la Cooperativa de Vendedores de Diarios, Revistas y Afines, y comenzó a distribuir el material producido en los kioscos del país y de grandes capitales de América Latina. El formato un fascículo + un libro logró un rápido interés en el público y se multiplicaron las colecciones: Capítulo. Historia de la Literatura Argentina, Capítulo. Historia de la Literatura Mundial, Siglo Mundo, Transformaciones, Historia del Movimiento Obrero, Los Hombres de la Historia, Mi País tu País, etc. La combinación de alta calidad de los contenidos (garantizado por un notable equipo de colaboradores) y un muy bajo costo de venta redundaron en el éxito de la empresa; éxito que hay que medir mucho más en cuanto a su impacto cultural que en cuanto a los beneficios económicos que produjo. Así, Eudeba primero y el CEAL después marcaron una época en la que eran posibles emprendimientos editoriales que atendieran más a la cultura que al dinero, y en la que confluyeron una generación de intelectuales comprometidos con los proyectos y amplios sectores de la clase media en ascenso que encontraron en aquellos libros los instrumentos más idóneos para su formación. Pero diez años después, en 1976, otro golpe militar abortó la intensa actividad del CEAL, que debió soportar prohibiciones, quemas de miles de ejemplares e intimaciones judiciales. No obstante, y a pesar de las enormes dificultades que enfrentaban, lograron sobrevivir y en 1979 lanzaron una segunda versión, renovada y ampliada a 127 fascículos, de *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Una vez publicada la historia propiamente dicha, hacia 1982, Susana Zanetti –la gran hispanoamericanista argentina que dirigía la colección– decidió prolongarla con una encuesta a escritores y críticos; fueron en

total 21 fascículos que, reunidos en un volumen con el título *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, superaron las 500 páginas.

Aunque aparezcan mezclados y sin un orden preestablecido, la *Encuesta* consta de dos cuestionarios: uno de nueve preguntas para los escritores (narradores, poetas y dramaturgos) y otro diferente, de cinco preguntas, dirigido a los críticos. El proyecto fue dirigido, como lo adelantamos, por Susana Zanetti y los cuestionarios fueron elaborados por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Contestaron 65 escritores y 19 críticos; según informan los responsables de la encuesta, no contestaron 15 escritores y 7 críticos. Los 84 testimonios allí recopilados están acompañados de imágenes del escritor, de la portada de algunas de sus obras, de ilustraciones y de una bibliografía. El número de respuestas obtenido abona el optimismo de los encuestados en cuanto a la representatividad de la muestra: "Pero en este caso estamos seguros de que los escritores y críticos que no hemos encuestado se reconocen e incluso se sienten representados en estas respuestas" (504); y ese optimismo se reconoce en el título: no es una encuesta a los escritores o a los críticos sino *a la literatura*, como si allí pudieran encontrarse y recorrerse todas las implicancias que el ambicioso título anuncia.

Las nueve preguntas dirigidas a los escritores son: 1) ¿Cómo comenzó a escribir? ¿Cómo se publicó su primer libro? ¿Cómo recuerda usted hoy ese período?; 2) ¿Cuál fue el clima intelectual de su casa y su infancia? ¿Se apoyó o se desalentó su inclinación literaria? Escuela, educación formal e informal en la adolescencia, los grupos y las amistades literarias; autores decisivos en su formación literaria; ¿Recuerda algo que pudiera denominarse "episodio de iniciación literaria"?; 3) ¿Cómo trabaja? ¿Hace planes, esquemas? ¿Lee a otros autores en los períodos en que está trabajando en una obra propia? ¿Cuándo y cómo corrige? ¿Lee alguien sus textos antes de que ingresen en el proceso de publicación? ¿Escribe de manera regular o por épocas?; 4) Se dice que todo escritor tiene sus temas, constantes que definen su obra, ¿cómo definiría usted los suyos?; 5) ¿Cuál sería, a su juicio, el lector ideal de su obra?; 6) ¿Con qué interés lee lo que la crítica dice sobre sus obras? ¿Cuáles son las modalidades críticas a las que usted escucha con mayor interés? ¿Cuáles son los medios que las difunden? ¿Qué relación se establece (si es que se establece alguna) entre consagración crítica, éxito de público y calidad literaria?; 7) ¿En relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su propia obra?; 8) ¿Cuáles son las cualidades más importantes en un escritor? ¿Cuáles son los escritores argentinos o extranjeros que, en su opinión, responden a ese modelo?; 9) ¿Vive usted de la literatura? ¿Qué otras actividades realiza o ha realizado?

Hay preguntas, dentro del conjunto, en las que se advierte una perspectiva más socio-lógica que reclama datos precisos en la configuración de una trayectoria, como las preguntas 2 y 9; y otras que se orientan a un mundo de representaciones y expectativas, como la 5 y la 8. Quiero decir que, por un lado, las preguntas apuntan alternativamente a la constatación de ciertos datos factuales (cómo se publicó su primer libro, escuela y educación formal, cómo trabaja, si hace planes o esquemas...) y, por otro, a lo que podemos llamar representaciones sobre su práctica y su lugar en el campo literario y cultural (cuál sería el lector ideal de su obra, en relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su obra, cuáles son las cualidades más importantes en un escritor...). Por aquellos años, Altamirano y Sarlo estaban preparando su difundido libro *Literatura/Sociedad*, publicado por Hachette en 1983, en el que ya se advertía el interés por sistemas teóricos que posibilitaran formular una teoría de las mediaciones entre cultura y política; esta operación permitiría salir de la anulación brutal del espacio público producida durante la dictadura sin caer nuevamente en la "canibalización" de

la cultura por la política que había caracterizado a los *primeros* setenta. Sarlo la llamó “salida culturalista”; y en la elaboración de un programa para esa “salida” resultó decisiva la obra del historiador galés Raymond Williams. Se trató de un “momento ecléctico” que permitió reposer al sujeto, la historia y la experiencia. Podemos agregar que en las categorías fundantes de ese “momento”, entonces, se basan, programáticamente, las preguntas del cuestionario. Si las respuestas de los escritores resultan *situadas* respecto de un momento específico de nuestra historia política e intelectual, de las preguntas podríamos afirmar lo mismo.

Convencido de que esa encuesta merecía un análisis pormenorizado, escribí el libro *Los escritores y sus representaciones* (2021), en donde procuro reflexionar sobre los tópicos que las preguntas movilizan y que las respuestas vienen a confirmar o a refutar. En esta oportunidad, me voy a concentrar en dos de las preguntas, la 3 y la 9, y, por supuesto, en las respuestas de los escritores, porque creo que es posible volver sobre ellas –repetiré, inevitablemente, algunos argumentos– y profundizar y enriquecer aquellos capítulos con nuevos aportes.¹

2 ¿Cómo trabaja?

Volvemos, entonces, a la tercera pregunta: “¿Cómo trabaja? ¿Hace planes, esquemas? ¿Lee a otros autores en los períodos en que está trabajando en una obra propia? ¿Cuándo y cómo corrige? ¿Lee alguien sus textos antes de que ingresen en el proceso de publicación? ¿Escribe de manera regular o por épocas?”. La pregunta inicial, “¿cómo trabaja?”, parte de una petición de principio: que la escritura literaria es un trabajo; pero nadie leería, para los años ochenta, esa pregunta como encerrando un supuesto contradictorio con su tarea. Dicho con menos vueltas, para todo el mundo la escritura literaria *es* un trabajo, pero para lograr esa certidumbre se debió superar el arduo proceso de profesionalización. Como se sabe, la profesionalización de los escritores se inicia en Europa hacia mediados del siglo XIX con los narradores que se suman a las estrategias de ampliación del público de los grandes periódicos a través de los folletines. Y la profesionalización permitió la progresiva autonomización de la política. Suelen considerarse a Domingo Sarmiento y a José Hernández los más importantes escritores de la Argentina del siglo XIX; pues bien, Sarmiento llegó a ser presidente de la República, y Hernández se desempeñó como senador nacional. Muy diferente será el panorama ya entrado el siglo XX. Desde entonces y hasta hoy, el campo literario se ha visto envuelto en debates interminables, que a menudo se explicitan como alternativas dilemáticas, acerca de opciones éticas y estéticas diferentes respecto del mercado y del público. No voy a reseñar las etapas de ese proceso; en sus orígenes, encontró en un célebre texto de Émile Zola, “*L'argent dans la littérature*”, publicado en 1880, su más intensa formulación. Pero sí quiero detenerme en las derivas y contradicciones de un desarrollo discontinuo y siempre incompleto que genera las tensiones constitutivas del campo: el de la creación y la profesión, del arte y la mercancía, del

¹ Con el fin de enriquecer el conjunto de respuestas y ampliar tanto el censo de escritores como el arco temporal, incluí, como parte del corpus en análisis, dos libros de entrevistas posteriores a la *Encuesta...: La curiosidad impertinente*, de Guillermo Saavedra (1993), y *Primera persona*, de Graciela Speranza (1995). Para aligerar las referencias de los testimonios, cuando cito a la *Encuesta...* añado entre paréntesis E y el número de página; cuando cito *La curiosidad impertinente*, lo indico con una C, y respecto de *Primera persona*, lo indico con una P. No he alterado los testimonios: en todos los casos, la aparición de cursivas corresponde al original.

trabajo artesanal y la producción en serie. Y estas tensiones, con sus matices y encerronas, pueden leerse en los testimonios de la encuesta. Dice Julio Cortázar:

Para empezar: horror a todo profesionalismo, incluso hoy sigo viéndome como un aficionado, alguien que escribe porque le gusta y no porque tiene que escribir. De ahí los defectos posibles: falta de planes, de esquemas, pero siempre preferiré esos defectos al aburrimiento del método (*E*, p. 459).

Se podría decir que del conjunto de escritores que participan de la encuesta, quizás sea Cortázar el que por entonces podía identificarse con mayor certeza con la figura de un escritor profesional. Los escritores del llamado *boom* enfrentaron un proceso acelerado de profesionalización para el que, según se quejaban a menudo, no estaban preparados, ya que debieron acomodarse al éxito sin las herramientas adecuadas. Así lo señaló, por esos años, Ángel Rama, cuando analizó con lucidez la magnitud de estas transformaciones y los conflictos que fueron creando; en sus palabras, “la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema” (1984, p. 93). La demanda creciente de material para editar no se condice con un régimen de producción artesanal, o con figuras de escritor ligados a la bohemia y al escribir en momentos de inspiración o en los ratos libres: el escritor deviene un productor, de trabajo *full time*, obsesivo con el producto y colaborador eficiente con la difusión del resultado. Rama advierte un corte entre el ritmo de producción de los autores del *boom* respecto de otro modelo, el de Rulfo, Guimarães Rosa, Arguedas o Lezama Lima, escritores más alejados de las demandas del mercado, más artesanales, de ritmo lento de producción. De aquí derivan dos conjeturas; la primera: la fuerte denegación de Cortázar (“horror a todo profesionalismo”) nos habla de un conflicto que estaba viviendo en carne propia; siente horror no porque *se vea* como un aficionado, sino porque *es* un profesional y no le agrada en absoluto serlo; la segunda: si Cortázar se ve a sí mismo como un aficionado, qué queda para el resto, quienes deben compartir cuotas mucho menores del mercado. Sin embargo, y por contraste, existen testimonios – generalmente de escritores más jóvenes – que parecen acercarse más a una conciencia profesional, a una rutina de trabajo: “Por la mañana, bien sobrio y en algún boliche. No más de quinientas palabras por día, que me cuestan mucho trabajo” (Eduardo Belgrano Rawson, *E*, p. 443); “No es tan importante que escriba muchas horas por día, pero sí un poco cada día” (Juan Martini, *P*, p. 107).

Es interesante advertir que los testimonios de narradores, poetas y dramaturgos parecen requerir criterios analíticos diferenciados. Por ejemplo, es mucho más frecuente la certeza de no necesitar planes o esquemas previos en los poetas que en los narradores; y si los textos poéticos y narrativos reclaman algún primer lector que los juzgue, los dramaturgos suelen derivar esa instancia a las prácticas y los ensayos de la obra, en los que se lleva a cabo el proceso de corrección del texto dramático. Pero vamos por partes: los planes y esquemas dividen las aguas; muchos de los testimonios reniegan de ellos (Aparicio, De Miguel, Alonso, Kordon, Gandolfo, Ulla, Cossa, Pla, Adet), como si hubiera cierta incompatibilidad entre un orden previo y la libertad de la escritura, que reclama fluidez e incluso improvisación (Cortázar menciona, como lo hiciera tantas veces, el modelo del jazz). Como dijimos, la poesía y la narración parecen responder a regímenes diferentes; los narradores cuentistas suelen afirmar que al momento de escribir el cuento ya está en la cabeza, al menos cierto formato elemental condensado en el título, o en el inicio, o en el final. En cambio, la novela, que contempla una trama

más compleja y diversificada, requiere algún esquema o planificación previos; aun quienes reconocen trazar esos esquemas, insisten en su precariedad: la novela termina por ser algo muy diferente a lo planificado, como si a medida que el texto avanzara se fuera independizando progresivamente de lo que se esperaba de él. Pero los “planes” o “esquemas” de la pregunta movilizan un amplio abanico de respuestas, desde el esbozo de una trama novelesca a papelitos a medio escribir en una servilleta, o una libreta de notas que acumula ideas en germen o frases inconexas; en cualquier caso, incluso las respuestas que se distancian de esas planificaciones utilizan la pregunta como una suerte de disparador acerca de la génesis de la escritura poética y literaria: si no hay planes o esquemas, entonces ¿cómo nace la escritura? Ante este interrogante, revive, manifiesto o enmascarado, el viejo dilema entre inspiración y trabajo, el que parece reescribir, en otros términos, el de artesanado y profesionalización.

De la mano de la profesionalización y de las demandas laborales crecientes de los trabajadores de la cultura – ligados al periodismo, a la docencia, al mundo editorial, a la traducción –, la escritura en todas sus variantes, incluida la poética y literaria en general, constituía un trabajo; y esa certeza implicaba no solo la demanda de una remuneración, sino también condiciones básicas para desarrollar la labor y ciertas prácticas periódicas y aun rutinarias. No obstante, el concepto de inspiración, aunque anacrónico y residual, persiste, a veces embozado o metaforizado, en algunos testimonios de la *Encuesta*... Según Mujica Lainez, “La inspiración, para un novelista, es el momento en que brota, brumosa, la idea básica de una novela [...]. Ese chispazo inicial es la inspiración. El resto, también en mi caso, consiste en estudiar y anotar mucho; en llenar cuadernos de apuntes antes de comenzar el libro” (E, p. 26-27): en suma, la inspiración se combina con el trabajo, como si fueran dos momentos, necesarios ambos y no incompatibles, del proceso creativo. Horacio Armani tampoco rehúye el término, pero a sabiendas de su evidente anacronismo: “Como soy un poeta que cree en la inspiración (y además en otras cosas ya dejadas de lado, como la *necesidad* irracional y misteriosa de escribir un poema) no hago planes ni esquemas” (E, p. 32). Es frecuente, acaso por lo ya señalado, que el término no aparezca pero que se sugiera mediante perifrasis que evocan su alcance semántico, como una fuerza no buscada que llega misteriosamente, sin que se la invoque: “Cuando eso se desencadena, me exige. Y entonces escribo. O soy escrito” (Rodolfo Alonso, E, p. 58); “Jamás se me dio la poesía en planes, en esquemas y tampoco la entiendo como oficio. Cuando me llega con su real carga de energía trato de aprovecharla a fondo...” (Francisco Gandolfo, E, p. 247). En este caso, no es un dato menor que los dos testimonios se refieran a la escritura lírica, como si la poesía aún manifestara una relación estrecha con la inspiración, mientras que la narrativa y el teatro se pusieran decididamente del lado del trabajo. Sin embargo, no siempre es así; en autores que practican diferentes variantes genéricas también abundan formas metaforizadas de la inspiración, ya como algo que llega o como aquello oculto que se procura alcanzar. En casi todos los casos se trataría, de acuerdo con el oportuno oxímoron de Raúl Gustavo Aguirre, de una “inspiración guiada” (E, p. 128). Por último, quiero destacar algunos testimonios que procuran escapar a la trampa diríamos *contenidista* o icónica de la “idea” o de la “imagen” para resaltar el carácter *formal* de esa irrupción, y en ese señalamiento van en auxilio de la retórica:

Creo que uno trabaja con un estímulo inicial que, de una manera rápida, podríamos llamar una metáfora o que, de un modo un poco más abierto, podríamos decir que es como un lugar de condensación (Ricardo Piglia, C, p. 102).

Es la forma lo que cuenta. La anécdota es lo último que aparece. Es la atmósfera, el tiempo del relato, el lenguaje, la entonación, lo que debe crear su propio mundo y tratar de ponerlo en órbita (Juan José Saer, *P*, p. 153).

En estas intervenciones, se puede advertir que no es la idea o la imagen la que va encontrando la forma, sino que es la lengua, sus modulaciones y sus figuras, la que va creando esas imágenes: una suerte de inversión *formal* del procedimiento generalmente atribuido a la inspiración. Por supuesto, esta inversión no es solo una ocurrencia teórica, sino que tiene consecuencias en el diseño del proyecto creador; no es casual que los testimonios citados pertenezcan a dos escritores, Piglia y Saer, que desde entonces han ocupado un lugar visible en el canon de nuestras letras.

Veamos ahora otro momento de la pregunta, en la que se interroga acerca del proceso de corrección: “¿cuándo y cómo corrige?”. A primera vista, es una pregunta de menor interés; sin embargo, casi todos los encuestados hacen alguna referencia a este proceso. Lo primero que habría que decir es que si lo que solemos llamar creación literaria puede situarse, según vimos, del lado de la inspiración – o sus variantes metafóricas –, definida como un momento de génesis difícil de explicar y aun misterioso; la corrección está decididamente del lado del trabajo. Para algunos, es una etapa penosa y necesaria; para otros, un momento que prolonga y perfecciona la actividad creativa; pero casi todos declaran corregir sus textos, y mucho: “Corrijo mucho, y hay textos que han tenido hasta seis o siete o diez redacciones” (Ernesto Sabato, *E*, p. 4); “Corrijo cada página, cada capítulo, las pruebas de galera, las pruebas de páginas... y el libro ya publicado” (María Esther de Miguel, *E*, p. 18); “Corrijo incesantemente. Detrás de cada poema publicado quedaron hasta veinte versiones distintas, y descartadas, de ese poema” (Alberto Girri, *E*, p. 76); “Corrijo, prácticamente, sin término lo que escribo, muy en especial los poemas [...]. No creo haber publicado poema alguno antes de su quincuagésima versión” (Eduardo González Lanuza, *E*, p. 488). Por el contrario, son muy escasos, casi configurando la excepción a una regla generalizada, los que afirman que corrigen poco o nada. Las razones difieren; o bien se reconoce como una limitación, que es en verdad una opción, como Héctor Tizón: “Como la historia ha ido madurando [en su interior], no corrojo mucho, lo cual no es una virtud sino un defecto. Este defecto suele llamarse ‘estilo’” (*E*, p. 368); o bien la decisión se basa en una determinación ideológica, según Germán García: “No podía corregir nada porque tenía cierta ideología de lo testimonial, casi de lo automático” (*E*, p. 22); o bien puede minimizarse su importancia a nivel consciente: “Los cambios importantes son inconscientes. Por eso corrojo poco. Lo que no sirve lo tiro” (Hebe Uhart, *P*, p. 217). En la corrección, admite Tizón, quedan las marcas del “estilo”, esa categoría que resultara exitosa en la teoría literaria de la primera mitad del siglo, pero que ya para los ochenta, y aun antes, había caído en desuso. De hecho, en algunos casos, la sospecha sobre el proceso de corrección se debe al riesgo de que se convierta en una práctica de “hacer estilo”, con las connotaciones negativas que conllevaba esa prevención: “Pero hay que tener cuidado con el exceso de corrección porque se puede dañar el material que surge de la inconsciencia. También hay que tener cuidado con el famoso ‘estilo’” (Ernesto Sabato, *E*, p. 4); “Creo que para formular eso que la imaginación da como don revelado lo peor es el lenguaje correcto, la institución del estilo, a la cual uno nunca es del todo ajeno: lo bien escrito que protege su prestigio, sus estructuras y piensa con lo ya pensado” (Marcelo Cohen, *P*, p. 80).

Las reflexiones de los escritores sobre la corrección de sus textos nos obligan, desde el presente, a una serie de prevenciones sobre las condiciones materiales de la escritura. Quiero decir algo muy simple: corregir, en los ochenta, era una labor absolutamente diferente a lo que es hoy, y los testimonios dan cuenta de ello; el paso del cuaderno de espirales a la versión mecanografiada, y de allí a las galeras, requería prácticas de escritura diferenciadas (escribir a mano, escribir a máquina, corregir en papel), y a menudo un error mínimo obligaba a mecanografiar de nuevo una página entera, de manera que la corrección, más que una práctica específica, constituía una parte indisociable del proceso de escritura:

Corregir es una pasión. O quizá una forma de locura. Mis primeros borradores son orales, después escribo a mano (generalmente con lápiz, en el peor tipo de papel que encuentro: quizá para acentuar lo provisorio de la escritura), más tarde a máquina, y allí empiezan las tachaduras, las notas al margen, las llamadas, corrijo incluso los libros publicados (Abelardo Castillo, *E*, p. 254).

Escribo a lápiz (lápices de dibujo, de mina muy blanda), borro, no tacho ni corrojo sobre lo ya escrito; y hago tres versiones de un cuento, copiando de la anterior y modificándola. Y la cuarta versión va a máquina. No me gusta la máquina de escribir; soy preindustrial (Angélica Gorodischer, *E*, p. 343).

Es interesante observar cómo los formatos determinaban las prácticas; y, en algunos casos, requerían prácticas diferentes, como se advierte en el testimonio de Juan Martini:

Cuando lo que escribo es un poema, prefiero hacerlo a mano; es lo único que escribo así; para narrar, para contar, necesito una máquina de escribir, quizás por una cuestión de ritmo, de ensamblaje entre pensamiento y escritura, de visualización del texto (*E*, p. 230).

Una vez más: la poesía parece identificarse con prácticas artesanales, mientras que la narración requiere el instrumento propio del escritor profesional: la máquina de escribir. E incluso la corrección misma, por la dificultad inherente al proceso de cambio de formatos, puede transformarse en una tarea profesionalizada; en ese caso, por supuesto, el escritor deberá pagar a un tercero, y solo podían hacerlo quienes contaban con fortuna personal o quienes vendían muy bien sus libros:

Cuando trabajo suelo hacer planes que a veces no sigo. Escribo a mano, en cuadernos de espiral, y después hago pasar a máquina [...]. Luego viene la corrección, y ahí me divierto mucho. Nos divertimos, con Andrés Vázquez, que es quien, en general, me ayuda en esta tarea. Hay que pensar que yo tengo la suerte de tener una editorial conmigo [por entonces, Guido trabajaba en Losada] (Beatriz Guido, *E*, p. 99).

... los escribo a mano y cuando logro que sea decoroso y aceptable lo dicto a mi secretaria que me introduce correcciones con mucha sensatez (Adolfo Bioy Casares, *E*, p. 483).

En este punto resulta pertinente recurrir al estupendo libro de Martyn Lyons *El siglo de la máquina de escribir – siglo que el autor fecha entre 1880 y 1980 –*. A través del análisis

de numerosos casos de escritores y de sus prácticas, constata la persistencia en el tiempo de la escritura a mano y las resistencias, a menudo neuróticas, contra la escritura a máquina. Por esa razón, los manuscritos de escritores conservan un aura que el tiempo transforma en un valor añadido: “la idea era que aquellos manuscritos podrían contener información clave no incluidas en las obras publicadas” (2023: 238); y, en consecuencia, “las reliquias escritas a mano tienen un enorme valor de mercado” (237).

Por último, cuando me refería a la diversificación de las prácticas, en verdad quería señalar a una serie de testimonios que resultan atípicos en el conjunto: los de los dramaturgos; ya no se trata de un escritor individual que da a leer, confidencialmente, un manuscrito secreto, sino de verdaderas producciones colectivas en las que un texto base se ve sujeto a numerosas correcciones por sugerencias de sus colegas:

Ya finalizada, la recuperé, es mía nuevamente e intento corregirla, pero yo sé que la corrección vendrá después, la verdadera corrección vendrá cuando se esté ensayando. Podría decir que termino de escribir una obra el día del estreno, o quizás, el día que baja el telón por última vez (Sergio De Cecco, E, p. 424).

Tanto con Cossa como con Gorostiza, Ricardo Halacy eventualmente otros autores como el malogrado Germán Rozenmacher, nos reunimos con alguna frecuencia a leernos nuestros borradores. Además de mis amigos, ellos han sido y son mis mejores críticos: por implacables y por constructivos (Carlos Somigliana, E, p. 185).

En 1970, Cossa, Somigliana, Talesnik y Rozenmacher formaron el “Grupo de autores” y me invitaron a sumarme [...]. Me sumé y adquirimos la costumbre de reunirnos a leernos los borradores. Tengo un hermoso recuerdo de esos encuentros, a los que a veces se sumaban De Cecco, Gorostiza o Viale, y que eran casi ceremonias. El que leía invitaba a su casa, compraba masas y una botella de whisky (Ricardo Halac, E, p. 159).

Algunas prácticas propias de la dramaturgia consideran a la corrección como un *proceso*, más que el logro de un *producto* final – incluso, puede estar latiendo detrás la concepción brechtiana según la cual *nunca* hay un producto final –; por supuesto, se puede afirmar que bajar el telón “por última vez” (en el testimonio de De Cecco) equivale a la publicación, es decir a confirmar ese texto como definitivo; no obstante, el camino hacia ese texto es bien diferente. Si bien las “masas” y el “whisky” de las que habla Halac pretenden desacralizar la práctica de lectura de borradores y el progresivo establecimiento de un texto más o menos definitivo, afirma también que se trataba de “casi ceremonias”, un retorno al carácter ritual de la creación. Hablamos del trabajo artesanal de la escritura de poemas a mano, de allí al oficio de escritor frente a la máquina de escribir, y de allí a la producción colectiva de obras en reuniones y ensayos: un itinerario que parece acentuar una creciente profesionalización: en un extremo, el poeta solitario; en el otro, el dramaturgo, el teatro y su público.

3 ¿Vivir de la pluma?

Con respecto a la pregunta 9, lo que reclaman varios escritores en sus respuestas es, podríamos decir, su desambiguación, ya que “¿Vive usted de la literatura?” induce a necesarias aclaraciones e incluso a interpretaciones antojadizas. En efecto, qué significa “vivir de la literatura”: si se trata de vivir del porcentaje devengado por los derechos de autor, es evidente que la gran mayoría de los escritores no pueden vivir de ese ingreso y deben buscar otros medios de subsistencia. El objetivo formulado en la célebre metonimia “vivir de la pluma” ha sido, desde el siglo XIX, logrado por muy pocos. El arduo proceso de profesionalización de los escritores requiere de la existencia de un mercado ampliado que nunca, en nuestro país, ha terminado de consolidarse. La doble amenaza sobre ese mercado proveniente de la inestabilidad política y de las fluctuaciones de la moneda ha sido, a lo largo del tiempo, una pinza que imposibilitó la formación de un público lector y la constitución de proyectos editoriales competitivos y de largo aliento. Este hecho ha originado uno de los dilemas propios del campo literario argentino: la doble cara del mercado. Las representaciones de los escritores oscilan entre reclamarlo y anhelar su existencia – si queremos vivir de esto y que nuestros libros se vendan, necesitamos un mercado fuerte – y demonizarlo – el mercado bastardea todo lo que toca, transforma la buena literatura en bisutería. Es plausible que esa doble cara tenga el origen que sugiere la tesis de la denegación de lo económico de Pierre Bourdieu (1995), una tesis que suele resultar pertinente a la hora de interpretar el sentido de los testimonios. Contra la tendencia dominante que tenía a sacralizar el espacio del arte y no contaminarlo con las leyes de la oferta y la demanda, Émile Zola publicó un famoso artículo, ya mencionado, en el que afirma que el dinero le había permitido al escritor independizarse de toda forma de patronazgo humillante – reyes, nobles, Iglesia – porque ahora podía vivir de su escritura, de su profesión. Los debates en Francia tendrán su eco en Argentina, ya que podemos advertir que ese tono celebratorio y un interés creciente por la literatura de alcance popular puede leerse en intervenciones de Horacio Quiroga, de Roberto Payró o de Manuel Gálvez. Visto desde hoy, podemos decir que se trataba del momento heroico de un proceso que lejos estuvo de consolidarse; los dilemas aún perviven, juntos con las inestabilidades del mercado y la precaria profesionalización de los escritores, y así se perciben en la encuesta. En medio de una abrumadora mayoría que afirma no vivir de la literatura, algunos de ellos dicen no vivir de la literatura (equivalente al cobro de derechos de autor) sino de la escritura, de los múltiples oficios en los que se practica, o se transmite, alguna forma de escritura. De esos oficios, sobresalen algunos: quienes se han desempeñado en la docencia o la enseñanza, generalmente secundaria o universitaria, o en talleres de escritura privados (Sabato, De Miguel, Pisarello, Girri, Isaacson, Heker, Aguirre, Piglia, Ardiles Gray, Halac, Mercader, Blaisten, Vanasco, Martini Real, Veiravé, Ponferrada, Ulla, Lastra, Di Benedetto, Boido, Riestra, Aráoz Anzoátegui, Pla, Adet, Viñas, Uhart); quienes trabajaron en periodismo, en sus más variadas formas y actividades (De Miguel, Mujica Lainez, Armani, Alonso, Rivera, Gudiño Kieffer, Isaacson, Lynch, Ardiles Gray, Halac, Moyano, Mercader, Blaisten, Martini Real, Ponferrada, Ulla, Cossa, Lastra, Manzur, Asís, Di Benedetto, Tununa Mercado, Ana Basualdo, Cohen); quienes trabajaron en el mundo del libro – editoriales, librerías, imprentas – (García, Monti, Pisarello, Alonso, Girri, Piglia, Yánover, Blaisten, Francisco Gandolfo, Martini Real, Lastra, Manzur, Aráoz Anzoátegui, Elvio Gandolfo, Laiseca, Viñas); quienes trabajaron como traductores (Monti, Alonso, Girri, Heker, Mercader,

Vanasco, Gorodischer, Cohen, Elvio Gandolfo, Aira); quienes trabajaron como bibliotecarios (Gorodischer, Arias). Otra vez, algunas necesarias aclaraciones: he referido los trabajos que los escritores *dicen haber desempeñado*, de modo que puede haber escritores que hayan trabajado en alguna de estas actividades y no lo hayan dicho. Y dejo de lado los trabajos no relacionados específicamente con el mundo de la literatura: hay escritores que se han desempeñado profesionalmente, como abogados o psicoanalistas; otros han sido funcionarios, etc.

Como si hiciera falta actualizar la vigencia del texto de Zola, un caso especial lo representan los “pensionados”, aquellos escritores que, habiendo recibido algún premio nacional, aún cobraban una magra pensión mensual: “Actualmente vivo con la pensión que me pasa la Municipalidad de Buenos Aires por haber obtenido el Primer Premio Municipal (bienio 79/80). Son setecientos mil pesos” (María Esther de Miguel, E, p. 20); “Cuento con mi pensión del gran premio nacional, que solo ahora empieza a tener color” (Manuel Mujica Lainez, E, p. 29); “A partir de 1967, gracias al Premio Nacional de Poesía, mi principal fuente de recursos es la pensión graciabil a la que esa distinción da derecho” (Alberto Girri, E, p. 78); “Mi madre y yo estamos más o menos a la misma altura; ella cobra la pensión de mi padre y yo cobro el Premio Nacional” (Andrés Rivera, P, p. 192); “Y tengo por ley nacional un pago mensual por el Premio Nacional de *Lisandro*. Es decir, superponiendo estas dos cosas, logro llegar al treinta-treinta y uno de cada mes” (David Viñas, p. 247).

Varios escritores hacen lo posible por vivir *de la escritura*, pero solo un puñado reducido reconoce vivir, al menos en parte, *de la literatura*, aunque deba contar con otros ingresos: “En 1981 entreví la posibilidad de vivir de la literatura, aunque no me ilusione demasiado” (Martha Mercader, E, p. 178); “En la actualidad, por supuesto, vivo de la literatura, es decir, de la venta de mis libros. Disculpen” (Jorge Asís, E, p. 398); “Desde *La casa del ángel* vivo de la literatura y del cine. Siempre trabajé con Leopoldo [Torre Nilsson], en los libros y los guiones cinematográficos” (Beatriz Guido, E, p. 102-103); “Vivo de mis derechos de autor desde el año 1978. Anteriormente compartí la actividad teatral con el periodismo” (Roberto Cossa, E, p. 331); “Hace unos veinte años que vivo de mi literatura [en 1962 se publicó *Sobre héroes y tumbas*]. Pero antes debí hacer de todo para sobrevivir” (Ernesto Sabato, E, p. 8); “Sí, desde hace unos cinco años puedo vivir de mis derechos de autor, aunque me hace gracia eso de ‘derechos’; digamos que vivo de mis obligaciones de autor, que son duras y rigurosas a pesar de la fama que me doy a mí mismo de dilettante y de improvisador” (Julio Cortázar, E, p. 461); “No vivo, por cierto, de la literatura, pero ella me ayuda a vivir. Mis libros se venden bien, aquí y en España [...]. Y volviendo a los libros, me reconforta la certeza de que lo que me pagarán por *El escarabajo* en Barcelona, me permitirá vivir holgadamente un año en Europa...” (Manuel Mujica Lainez, E, p. 29); “Creo que en este país ha sido y es muy difícil vivir exclusivamente de la literatura. Puedo decir que después de trabajar mucho durante cuarenta años, esa situación mejora” (Adolfo Bioy Casares, E, p. 485). Es interesante analizar el conjunto de citas: Mercader y Asís son, para 1982, recientes autores de *best sellers*, de manera que tienen argumentos para ilusionarse con poder vivir *de la pluma*; Beatriz Guido y Roberto Cossa apelan a prácticas artísticas afines – el cine y el teatro, respectivamente – con otras posibilidades de ingresos en el marco de las llamadas industrias del espectáculo; los restantes – Sabato, Cortázar, Mujica Lainez, Bioy Casares – son autores nacidos en la década del diez y que para los años de la encuesta ya eran reconocidos y consagrados, de manera que sus libros se consideraban *long sellers*. Como en el caso de los *best sellers*, la expectativa sobreactuada de Mujica (“vivir holgadamente un año en Europa”) contrasta con la prudencia, acaso también sobreactuada, de Bioy; respecto de

Cortázar, quizás lo de “hace unos cinco años” tenga que ver con su jubilación como traductor de la Unesco. Pero lo más sorprendente de este conjunto es la ausencia de Borges, dado que varios autores responden que quizás sea uno de los pocos escritores que viven de su literatura; como suele ocurrir con Borges, su testimonio resulta sorprendente: después de informar que cobra dos jubilaciones, se refiere a la venta de sus libros:

Y lo que dan los libros, que es poco y nada. Se rinden cuentas teóricamente cada seis meses, del 10% que le toca a un autor, pero de hecho eso no es nada. Sin embargo hay libros como las *Obras completas* [se refiere a las suyas] que han llegado a 11 o 12 ediciones, pero todo eso beneficia a los libreros, a ellos les toca el 30%, claro que tienen que dar el 10% al Estado, de manera que es el 20% que ganan (E, p. 226).

El argumento de Borges, que enfatiza en la imagen de un escritor explotado, no es para nada novedosa; solo que es un argumento que se espera de cualquier otro escritor menos de Borges: porque es un escritor con un aura de “puro”, alejado de cualquier debate de orden crematístico; y porque, como él mismo afirma, las ediciones en español y en otras lenguas debían asegurarle, para inicios de los ochenta, ingresos nada despreciables. El tópico de la disputa con los editores asoma, además, en otros testimonios: “No, claro que no”, responde Héctor Tizón, “Los que viven de la literatura son los editores, y no todos” (E, p. 370); y Bernardo Jobson puntualiza con mayor detallismo: “En nuestro país, de la literatura viven las editoriales, las imprentas, los talleres de fotocomposición, las distribuidoras, las librerías, los kiosqueros, la ley 11723, el corrector de pruebas, lo cual involucra ya a tanta gente que hasta parece justo que el autor no” (E, p. 495).

La controversia sobre el estatus laboral de un escritor es de larga data; el propio Marx ha dejado algunas reflexiones acerca de la cuestión que se han convertido en clásicas. Después de teorizar sobre el concepto de capital, trabajo, salario y alienación, Marx afirma que existen dos tipos de trabajo: el productivo es el que se cambia por capital, el improductivo es el que se cambia por una renta. En consecuencia, los escritores y artistas son trabajadores improductivos: “El fabricante de pianos reproduce capital; el pianista no hace más que cambiar su trabajo por una renta” (1972: 79); mientras que los editores y directores de periódicos y revistas cumplen la función de agentes capitalistas. Esto es: el escritor solo es un obrero productivo cuando enriquece a su editor y se transforma en “asalariado de un capitalista”. Esta ambigüedad constitutiva de la específica relación entre el escritor y su trabajo ha generado, y continúa generando, posiciones encontradas, visiones idealizadas, confusiones conceptuales y, con relación a nuestro tema, representaciones bien diferenciadas. En la *Encuesta...*, contra la queja generalizada en el sentido de no poder vivir de la literatura, un puñado de escritores sostiene, de un modo algo desconcertante, que es mejor que así sea: que la actividad literaria no esté contaminada por los reclamos de la supervivencia la mantiene más libre e independiente, un eco residual de aquella torre de marfil que sirvió de emblemática residencia a los autores que rechazaban la irrupción del mercado y las tentaciones del dinero:

No, bendito sea Dios. Alguien que escribe – y esto con independencia de la sociedad en que vive – debe tener un segundo oficio. Es una vía casi esencial para no aburguesarse (Andrés Rivera, E, p. 84).

Nunca viví de mi obra (¿quién lo hace?). Siempre tuve mi “segundo puesto”. No es un destino del todo malo. No me convence mucho el ocio que da la fortuna para la vida de un escritor (Roger Pla, *E*, p. 469).

Siempre creí que al menos para mí la actividad laboral tiene que ser lo más ajena posible a la literatura, con el fin de conservar intactas las disponibilidades creadoras en este ámbito y también para estar vinculado en forma concreta con el mundo de la gente que trabaja (Raúl Gustavo Aguirre, *E*, p. 131).

No vivir exclusivamente de la literatura tiene sus ventajas: permite dedicarse a ella con tranquilidad. Creo que sería incapaz de escribir un libro en un lapso fijado de antemano por un contrato editorial (Juan José Hernández, *E*, p. 298).

Rivera y Pla coinciden: el dinero aburguesa, el ocio corrompe; Aguirre, que reclama un segundo oficio para estar en contacto con la gente que trabaja, disocia totalmente la idea de la literatura como un trabajo, como si el escritor fuera un ocioso al que no le viene nada mal contaminarse con el mundo real; Hernández reniega del profesionalismo largamente reclamado. Es notable hasta qué punto pervive la escisión que Bourdieu ha estudiado en detalle para el caso francés y Jorge B. Rivera (1980) para el caso argentino, incluso cuando el dinero no se percibe como una tentación o una forma de corrupción, continúa representándose como algo ajeno y sorpresivo, tal el caso de la respuesta de Francisco Gandolfo: “Cuando iba a una librería y me liquidaban la venta salía contento como un chico: no podía creer que aparte de la felicidad que me había proporcionado lograr ese libro, encima me dieran plata” (*E*, p. 250).

Hay algunos escritores que reaccionan contra esta postura algo residual y anacrónica; lo que no es tan lógico es que sean muy pocos los que lo hacen: Bernardo Kordon, por ejemplo, o Angélica Gorodischer que explica su queja: “Acá no hay escritores profesionales (o hay dos o tres, y hay dos o tres que tienen fortuna personal), esa gente que en otros países vive efectivamente de lo que escribe porque le pagan lo que escribe” (*E*, p. 346); o Rodolfo Rabanal, que se rebela contra el purismo de los que rechazan la contaminación del dinero:

Sabido es que para algunos escritores argentinos de primera línea la relación económica vinculada al hecho literario es pura grosería, un toque basto de mal gusto y, en fin, una exigencia impropia de tan alta condición. Los editores piensan aproximadamente lo mismo, y aun ciertos lectores. Yo, qué voy a hacerle, pienso exactamente lo contrario. Más aún, pienso que me gustaría ganar plata con mis libros e instalarme en buenos cuartos de excelentes hoteles para escribir y pensar y mirar el paisaje por la ventana (*E*, p. 326).

Periodistas o docentes, editores, libreros o impresores, pensionados o jubilados, el “segundo oficio”, para los escritores que aspiran a “vivir de la pluma”, parece ser una condena; para quienes rechazan las tentaciones del aburguesamiento, se transforma en una suerte de mal necesario, una “vía casi esencial”. Esta tensión reproduce, de algún modo, la referida más arriba: las dos caras del mercado. Así, para el primer grupo, será necesario un mercado más fuerte y consolidado que facilite la profesionalización; para el segundo, a más mercado, más se bastardea el arte, menos lugar para la buena literatura.

A pesar del evidente riesgo del anacronismo, resulta muy frecuente, en estos días, la lectura de testimonios del pasado a partir de una perspectiva de género. Es extraño, sin

embargo, encontrar en el análisis de las preguntas que anteceden que las escritoras hubiesen puesto de manifiesto, resaltado o sugerido la necesidad de una consideración diferencial de su actividad por su condición de mujeres. Incluso hoy puede resultar hasta chocante una respuesta como la de Beatriz Guido: “Ante todo mi lector sabe que yo no soy una escritora sino un escritor. No hago ‘literatura femenina’. Las mujeres me leen con curiosidad porque yo les aporto el mundo del hombre” (*E*, p. 101). Pero la pregunta de la encuesta que estamos analizando sí parece habilitar una perspectiva de género toda vez que algunas escritoras creen encontrar mayores inconvenientes que los escritores en el logro de alguna forma de subsistencia por el camino de la literatura, e incluso en la posibilidad de cierta profesionalización; tal el caso de Marta Lynch, quien se reconoce como “mantenida” en un gesto de resignación: “Hago periodismo miserablemente pago. Vivo de mi estructura familiar: vale decir, como cualquier pequeño burguesa soy mantenida por mi marido. Lo que yo gano me obligaría a mendigar” (Marta Lynch, *E*, p. 149); o Martha Mercader, a quien su condición de mujer le duplica, según su testimonio, el trabajo por realizar: “Durante tres décadas trabajé como docente, traductora, empleada, colaboradora de radios, revistas y programas de televisión [...] amén del trabajo de madre de dos hijos (ahora independientes) y ama de casa con escaso servicio doméstico” (Martha Mercader, *E*, p. 178). Y acá viene a cuento también lo dicho por Angélica Gorodischer en oportunidad de contestar la tercera pregunta: “¿Que cómo trabajo? Como puedo, créanme, como puedo. Tengo un marido, tres hijos, una casa, un jardín, una gata, un perro y un empleo, ¿cómo quieren que trabaje?” (*E*, p. 343). En suma, aunque pocas a lo largo de la *Encuesta*... las marcas diferenciales aparecen; acaso más cercanas a la queja que a la reivindicación o la denuncia, dejan una huella de una justa demanda que, con el tiempo, cobrará cada vez mayor visibilidad.

4 Consideraciones finales

Cuando se piensa en encuestas dirigidas a escritores, uno suele imaginarse cuatro o cinco páginas de una revista que, como máximo, proyecta la publicación uno o dos números más. Una encuesta de 9 preguntas a 65 escritores que abarca algo más de 500 páginas es un hecho infrecuente, incluso fuera de Argentina, y se constituye en una fuente ineludible cuando se trata de estudiar el campo literario y cultural y los *habitus* de constitución, consolidación y convivencia. Aquí consideramos dos aspectos centrales: la relación entre escritor y trabajo en tanto autorrepresentación de su labor (¿es el escritor un trabajador? ¿qué tipo de trabajo desempeña?); y en tanto vehículo de supervivencia (¿de qué vive? ¿puede vivir de la escritura? ¿puede vivir de la literatura?). Y si bien algunas de las respuestas tienden a subrayar estereotipos asentados y, por tanto, previsibles; otras sorprenden por su originalidad, por su densidad analítica e incluso por su lucidez proyectiva.

Por supuesto, ese rico veneno invita y provoca a nuestros instrumentos de análisis. Es interesante repensar cómo funcionaban el campo literario y las representaciones de sus integrantes hace casi cincuenta años, pero también ese trabajo de descripción e interpretación pone a prueba las categorías que solemos utilizar para abordar ese tipo de objetos y de procesos. Quiero decir que no se trata de un nuevo objeto de estudio: estamos frente a lo que, antes de la sociología dura, de la sociología de los sociólogos, llamábamos “vida literaria”. Un objeto apasionante y escurridizo que no solía ser abordado desde estudios sistemáticos, sino a tra-

vés de crónicas, ensayos leves, biografías, artículos periodísticos, epistolarios. La sociología de la cultura creyó encontrar en los múltiples intercambios de la vida literaria ciertas leyes que regulan su funcionamiento, y nos brindó, en consecuencia, nuevos métodos de aproximación y nuevas categorías interpretativas. Revisitar el pasado munidos de esas herramientas ha sido el propósito – parcial, tentativo – de este trabajo.

Referencias

- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. El mercado de los bienes simbólicos. En: BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995. p. 213-261.
- DIEGO, José Luis de. *Los escritores y sus representaciones*. Buenos Aires: Eudeba, Colección La vida y los libros, 2021.
- LYONS, Martyn. *El siglo de la máquina de escribir*. Traducción de Sofía Odello. Buenos Aires: Ampersand, 2023.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Textos sobre la producción artística*. Traducción, selección, prólogo y notas de Valeriano Bozal. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- RAMA, Ángel. El “boom” en perspectiva. En: RAMA, Ángel. (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984. p. 51-110.
- RIVERA, Jorge B. El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900) y La forja del escritor profesional (1900-1930). En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- SAAVEDRA, Guillermo. *La curiosidad impertinente*. Entrevistas con narradores argentinos. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- SARLO, Beatriz. Raymond Williams: una relectura. *Punto de Vista*, Buenos Aires, año XVI, n. 45, p. 12-15, abr. 1993.
- SPERANZA, Graciela. *Primera persona*. Conversaciones con quince narradores argentinos. Buenos Aires: Norma, 1995.
- ZANETTI, Susana (dir.). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- ZOLA, Émile. El dinero en la literatura. En: *El naturalismo*. Traducción de Jaume Fuster. Barcelona: Península, 1972. p. 147-180.