

“Aunque el costo sea una actitud fría o fastidiosa, un conjunto enorme de cuadros mentales correctos da una sociedad cohesionada. Esa cohesión es en definitiva un estilo, entonces la belleza viene de propina”
Macelo Cohen, “Usos de las Generaciones”, en *Los Acuáticos*.

Sobre narrativas, experiencias de lectura y regímenes emergentes de producción de prácticas literarias. Jóvenes escritores y presentaciones de libros en la Argentina post 2001.

Por Hernán Vanoli

Introducción

Las presentaciones de libros de ficciones narrativas fueron pensadas históricamente como rituales sociales en los que se inaugura un espacio de encuentro entre el escritor y una masa de asistentes que se conforman como público. Si nos enfocamos en los tipos de actores que también configuran esta forma social y se hallan en una posición liminar entre el público y el escritor que presentará su libro, debemos mencionar por un lado al grupo de pares (los cuales tienen diferentes grados de legitimidad en tanto tales) y por otro a un grupo de intermediarios que en algunos casos se encargarán de difundir la publicación de la obra o a intervenir con relación a su contenido (periodistas, comentaristas, críticos) y en otros casos se encargaron ya de publicarla y de organizar la ceremonia (editores). Como rara vez ocurre, el escritor habla de su obra o elige a otros escritores o personajes que considera legítimos para que lo hagan, e incluso puede darse la oportunidad de que el público lo interroge: las presentaciones se fundan en una situación de excepcionalidad en la relación entre el autor que escribe la obra y el público que se la apropia. Lo que se celebra es, al mismo tiempo, la transformación de una obra no publicada en mercancía, y con ello la irrupción de esa mercancía en el entramado institucional (crítica, reseñas, exhibición) que garantiza su circulación y le otorga su carácter de publicidad.

Desde la popularización de la imprenta, anterior por cierto a la revolución tecnológica que habilitara la reproductibilidad técnica de otros tipos de obras de arte, la posibilidad de consumo cultural y la valorización extraordinaria de los libros en tanto objetos acontece de modos singulares. A diferencia de lo que ocurre con las artes del espacio, la experiencia cultural de apropiación de un texto escrito (por mayor singularidad objetual que el mismo tenga) será siempre bastarda. No hace falta remitirnos a los estudios de Roger Chartier (1994) sobre la circulación y apropiación de libros y folletines en los siglos XVI y XVII para establecer que el encuentro entre libros de ficción y lectores se desgaja poco a poco de ámbitos de sociabilidad relativamente públicos para desembocar en un tipo de apropiación que acontece en espacios de intimidad y de forma cada vez más individual; tampoco hace falta aclarar que la novela es la forma burguesa por excelencia (consecuencia antes que causa de estos procesos) ni que los cuentos, poemas y relatos breves que

coexisten con la misma dentro del género de lo que usualmente se llama “ficciones narrativas” podrían ostentar formas diferenciales de circulación y consumo. Lo cierto es que el acoplamiento entre la particular condición objetual del libro y su carácter siempre seriado con la historia social de sus modos de apropiación hasta la modernidad predeterminan un tipo de experiencia de lectura y de relación con los libros de ficción que instituirá a la intimidad como el ámbito propio para la apropiación de una obra. En este trabajo, sin embargo, y partiendo de una mirada que reflexione sobre las prácticas que conforman al hecho literario como un hecho social (Heinich, 2003), intentaremos pensar a las presentaciones de libros como una instancia en la que puede vislumbrarse una faceta cultural de la experiencia literaria, entendida la misma no sólo como “experiencia de lectura” sino como un conjunto de prácticas sociales que rodean al momento de aproximación a los materiales en los que se despliega la textura significativa de las obras. De este modo, lo que nos interesa pensar en esta oportunidad son ciertas modificaciones en los modos de relación entre sujetos y productos culturales, en este caso los jóvenes productores de narrativa literaria y sus públicos en relación a las experiencias habilitadas por y de los libros, y a partir de allí reflexionar sobre ciertas reconfiguraciones en los modos de acontecer de ciertas prácticas sociales. Para ello, deberemos construir un abordaje heurístico no convencional, menos atento a las estrategias de los escritores respecto a un capital eficiente que estructuraría un sistema de posiciones basado en una legitimidad y más proclive a prestar un oído fino a ciertas lógicas y constelaciones culturales que parecen germinar en ámbitos restringidos como los de los jóvenes productores de experiencias ligadas al mundo de la escritura.

Nuestros objetivos y las preguntas que atraviesan la presente investigación podrían subdividirse en tres ejes. Primero, se trataría de pensar algunas particularidades de las condiciones de producción de los jóvenes escritores y las formas en que estas condiciones repercuten en sus maneras de organizar e intervenir en las presentaciones de sus libros. Así, vamos a preguntarnos por los modos de construcción de la figura de escritor y las luchas por la definición legítima del mismo, teniendo en cuenta tanto las intervenciones en otros rituales o superficies discursivas del más variado tipo (conferencias, entrevistas, comentarios y críticas, blogs) como las opciones estilísticas y el posicionamiento de los autores con respecto a los diversos cánones, la crítica y el mercado editorial. También intentaremos dar cuenta de la relación que las presentaciones dejan entrever entre los escritores, sus editores y otras instituciones como los suplementos culturales de periódicos masivos. Segundo, nos orientaremos hacia una descripción etnográfica acerca de las marcas de ciertas tramas de sociabilidad literaria que pueden ser leídas en estas presentaciones. Partiendo de la hipótesis de que la etnografía de las redes de sociabilidad entre escritores no sólo nos permite comprender prácticas más o menos marginales sino que puede dejarnos entrever ciertas aristas del devenir del

mundo de la producción literaria en la actualidad. Desde mediados de la década del noventa se vienen produciendo una pluralidad de formas relativamente novedosas de acercamiento entre los jóvenes productores de experiencias literarias: nos referimos a los encuentros de lectura, los canales de intercambio habilitados por el salto tecnológico que posibilita a los blogs, la proliferación de talleres, ciclos y encuentros de distinto signo y la fundación de pequeñas editoriales independientes. En el caso de las presentaciones de libros, Claudio Benzecry (2000, 2001, 2002) investigó la dinámica de las mismas en distintos momentos de la década del noventa. Muchas de sus observaciones nos resultan estimulantes para plantearnos preguntas en torno a la sociabilidad entre escritores post 2001: ¿podría decirse que el *locus* social del intercambio en las presentaciones es aún la ironía y el cinismo propios de fines de los noventa? ¿qué lugar ocupan en nuestros días las redacciones de suplementos culturales de los diarios como ámbitos de gestación y de encuentro entre escritores? ¿se abandonaron efectivamente las disputas estéticas, tal como señalaba Benzecry al referirse a los cambios en las relaciones entre “babélicos” y “planetarios”? ¿qué tipo de estratificaciones existen entre los públicos que asisten hoy a las presentaciones y de qué modo construyen los escritores su relación con los mismos? ¿qué rol tienen las editoriales y otros intermediarios? ¿a qué motivos obedecen los cambios en relación al período mencionado?

Tercero y no por ello menos importante, cabe preguntarnos si los modos de desarrollo de estas presentaciones no podrían arrojar indicios para pensar nuevas facetas en los modos de apropiación de las obras en tanto rituales capaces de brindar una experiencia cultural de lo que se lee o va a leerse: hablamos de concebir a las presentaciones como prefiguraciones de lo que podría ser pensado como *performances* literarias que reinventen en cierta manera el aspecto cultural de la apropiación de ficciones plasmadas en diversas superficies de inscripción. Estas experiencias estarían por cierto desligadas de las maneras más clásicas en las que, por ejemplo, Walter Benjamin pensaba a la narración.

Vamos a enfocarnos entonces en las presentaciones de novelas de tres autores jóvenes que publican sus primeras obras narrativas una vez terminados los noventas: Oliverio Coelho (1976), Pablo Pérez (1966) y Washington Cucurto (Santiago Vega, 1973), todas celebradas en los primeros meses de 2006. Las obras presentadas, respectivamente, son *Promesas Naturales* (Norma, 2006), *El mendigo Chupapijas* (Mansalva, 2006) y *Las Aventuras del Sr. Maíz* (Interzona, 2005). Antes de comenzar, se hacen necesarias dos aclaraciones: primero, que en el momento de las presentaciones ambos autores poseían otras obras ya publicadas, por lo que los eventos que pasaremos a narrar no constituyen su primera experiencia en el rubro. Segundo, que la distancia generacional que los separa será un factor a tener en cuenta tanto a la hora de pensar su posicionamiento en el mundo de los productores como si pretendemos comprender la lógica de los intercambios simbólicos y la

dinámica propia de cada presentación. En relación al concepto de “generaciones” para pensar a los distintos grupos de jóvenes productores de experiencias literarias, consideramos que el mismo deberá ser deconstruido. Siguiendo a Marcelo Urresti (2002),

“En sociedades que cambian aceleradamente, como es el caso de las contemporáneas, estas diferencias de generación se hacen más dramáticas y notables conformando “cuasi comunidades” que se alejan en mucho del agregado meramente estadístico de la agrupación por fecha de nacimiento”.

Es así que el presente trabajo será también útil para pensar los tipos de vínculo generacional existentes entre los participantes en las presentaciones de libros, y de este modo para aproximarnos a la singularidad histórica de ciertas maneras de sentir y construir las diversas experiencias que atraviesan a los jóvenes productores que conformarían las diversas “cuasi comunidades”, tan lejos de las taxonomías meramente cronológicas como de las interpretaciones ligadas a la caracterización de ciertos “espíritus de época” entendidos de modo general.

Presentación de la novela *Promesas Naturales*. Auditorio del MALBA, marzo de 2006, 19 horas.

De acuerdo con las solapas y paratextos de algunos de sus libros, Oliverio Coelho nació en Buenos Aires, fue editado en Argentina, España y Méjico y recibió premios en Méjico y Venezuela por distintos relatos inéditos. Antes de la presentación en el MALBA tenía publicadas una novela, una nouvelle y un cuento además de las otras dos novelas (*Los Invertebrables*, Beatriz Viterbo, 2003, y *Borneo*, Cuenco del Plata, 2004) que conforman una “trilogía prehistórico futurista” junto a *Promesas Naturales*. También publicó un relato (“Otra Mujer”) en la selección de autores jóvenes titulada *La Joven Guardia* (Norma, 2005), compilada por Maximiliano Tomas y prologada por Abelardo Castillo. Pero quizás esta, condicionada por la forma libro, sea la parte menos interesante de la construcción pública de su figura como escritor, y tengamos que buscar otras coordenadas que nos permitan un enfoque capaz de dar cuenta de la posición de Coelho en el mundo de los jóvenes productores de narrativa. En este sentido, tal vez lo más productivo sea adentrarnos, aunque sea por un momento, en el mapa compuesto por entrevistas, críticas y, principalmente, su blog *Conejillo de Indias* (<http://conejillodeindias.blogspot.com>), el cual, oscilando entre estrategia de posicionamiento, laboratorio de escritura, canal de difusión de textos y lugar tanto de sociabilidad con otros productores como de refracción de la propia identidad, nos permite entrever la

complejidad de ciertos discursos y ciertas mediaciones que en la actualidad atraviesan la relación entre los jóvenes escritores, sus pares, los lectores “anónimos” y su propia praxis de escritura.

Por el lado de la crítica, existe una coincidencia general en caracterizar a Coelho como uno de los escritores más originales y sugestivos de su generación¹. A su vez, si nos fijamos en sus propias operaciones como crítico o comentarista de textos, Coelho posee un aparato de lectura plagado de referencias que lo acercan a la crítica de disposiciones más académicas², con un aparato de lectura ligado a la herencia de las vanguardias³, más precisamente en el lugar de un artista cuyo material de trabajo y al mismo tiempo objeto de reflexión teórica es el lenguaje, contraponiéndose así a las figuras del narrador a secas, escritor profesional o simple “contador de historias”. En una entrevista concedida a la revista virtual de letras y artes *El Interpretador* (www.elinterpretador.net, número de mayo de 2006), Cohelo va a responder a Diego Martínez Arce:

“Las miserias de la identificación son una herencia pesada que dejó el Boom, y algunos otros escritores por suerte olvidados, como Soriano ... Esas miserias están en pie, y la situación me recuerda una escena de zoológico: de niño en la entrada compraba esas galletitas para alimentar a los animales, y creía que cada especie debía ser alimentada con la galletita que la representaba. Es una comodidad rastrera la de tenderle al lector una galletita con una forma mediocre y naturalista para que pueda identificarse y entienda sin involucrarse. ¿Pero por qué no proponerle el goce del hambre, el goce del acertijo...?”

Sin embargo, es relevante que este conjunto de coordenadas aparezca como insuficiente para dar cuenta de ciertas tramas de sociabilidad en que se inscribe el autor, las cuales van a refractarse en la

¹ Retomamos aquí, por el momento, el uso que se le da al término en el lenguaje periodístico. Esta caracterización, que abarca desde críticos académicos hasta críticos de cine devenidos críticos literarios (Quintín, hecho que por sí mismo nos habla de un estado del campo), y pasa también por el respeto adquirido por Coelho en la comunidad de bloggers literarios, hecho que se confirma al ver la acogida de sus textos en aquellos bloggers más académicos (Daniel Link) pero también en los más mordaces (ver www.rolandgarron.blogspot.com), no queda más que confirmada en la contratapa de *Borneo*, donde se reúnen comentarios auspiciosos de un representante de la joven crítica literaria académico – periodística como Guillermo Piro, de un prestigioso escritor y ex editor de Ed. Sudamericana, también ex integrante del Grupo Shangai como Luis Chitarroni, y de un autor de un relativo prestigio internacional en el mundo de las “letras cultas” (bastante alejado por cierto de los procedimientos escriturales y del discurso de las vanguardias) como Enrique Vila – Matas.

² Más allá de su obra, basta leer la (auspiciosa) evaluación de la obra de César Aira, publicada en www.interzonaeditora.com.

³ En su respuesta a un cuestionario sobre el estado actual de la literatura argentina realizada por la revista Oliverio, y en la que hay que destacar como una de las intervenciones más lúcidas, Coelho (repetiendo acaso muchos de los argumentos formulados por Damián Tabarovsky en su ensayo – panfleto “Literatura de Izquierda”) señala que “casi podría decirse que el sentido de cualquier compromiso quedó impugnado por un halo de escepticismo generalizado, y con excepción del tipo de escritor implicado estéticamente en las patologías Lingüístico Espino Psicológicas –los LEP’s, otrora denominados vanguardistas-, casi ninguno tiene verdadera ingerencia en el entramado social. Los LEP’s tienen en el mundo una ingerencia imperceptible pero sustancial, ya que el fenómeno de la lectura se determina a través de afinidades estéticas, exteriores a la moda y a la publicidad del mercado, y ellos representan -¡quién si no!- la expresión de una afinidad idílica que es en realidad utopía política”

presentación que pasaremos a describir. Por un lado, en diversas declaraciones públicas y escritos Coelho se muestra con una inusitada transparencia como un joven autor atravesado por la problemática específica de su generación en lo tocante a las relaciones con la industria y el mercado, la desprofesionalización de los escritores y la manera en que estos procesos repercuten en la producción de escritura⁴. Así, en contra de lo que algunas facetas de su “posición” en el mundo de los productores de escritura podría dar a entender, y a diferencia del recorrido de muchos de sus predecesores inmediatos, la singularidad de las sociabilidades en que se inscribe Coelho, que comprenden una marcada solidaridad con otros autores jóvenes de un espectro amplio de tomas de posición estética combinada con una baja organicidad en términos de agrupamientos programáticos con sus pares (más allá de las amistades, Coelho no funda ni participa en ningún *-ismo* ni de cualquier grupo que sostenga una publicación especializada)⁵, es sintomática con respecto a un estado del campo que, sin embargo, intentaremos no leer desde una perspectiva decadentista. Por ello, y para una aproximación que rescate la potencia cultural de lo que por el momento aparecería como un proceso de des – sectarización (retomaremos más adelante la definición de Weber) de un conjunto de campos que van perdiendo su autonomía relativa en virtud de la anomización de las instituciones que los enmarcaban y de la proliferación de los medios técnicos que permiten una reproducción diferencial de sus productos, lo que proponemos es una sociología de los modos de acoplamiento de las distintas formas de sociabilidad que atraviesan a los jóvenes productores de escritura.

Ya que hablamos de acoplamiento de formas de sociabilidad, qué mejor que iniciar nuestra descripción con una pequeña anécdota sobre la yuxtaposición existente, por ejemplo, entre la forma presentación y la forma blog. Bastante se ha escrito acerca de que el blog habilita intercambios que muchas veces se inscriben en relaciones cara a cara y por ende inauguran una nueva faceta de construcción grupal de una *intimidad pública*. Por ahora, basta con decir que fue precisamente *Conejillo de Indias* el medio que me permitió llegar a la presentación de *Promesas Naturales*. Como ejemplo de la relación entre los medios de comunicación masiva y los nuevos circuitos descentralizados de producción de información y narrativas múltiples nucleados en torno a comunidades de bloggers, los grandes diarios (en este caso *Página/12*) habían difundido erróneamente la fecha y hora del evento, y Coelho, en su blog, se quejaba de este error aclarando la fecha y hora correctas.

⁴ Como se desprende de la mencionada entrevista publicada en *El Interpretador* o en otra entrevista publicada en la revista de cuento latinoamericano *Mil Mamuts*, N°1.

⁵ Tal como ocurría en la primera mitad de la década del noventa con otros autores de una generación mayor que, desde posicionamientos estéticos similares a los de Coelho, mantenían la publicación *Babel.Revista de Libros*.

Fue así que me dirigí al MALBA. No es aventurado afirmar que, en el rubro “presentaciones de obra”, el MALBA funciona como instancia de consagración para los productores de lo que Bourdieu (1992) llamaría el “subcampo de la producción restringida”, al tiempo que como posible válvula de escape para que sus obras se encuentren, si no con el gran público, al menos con un espectro de consumidores un poco más amplio que los otros productores afines y los círculos de familiares y amistades más cercanas a cada escritor⁶. Pese a que era tarde, había más gente en las escaleras de entrada que en el hall de recepción al museo, donde podía verse una mesa que más tarde expondría para su venta varios ejemplares de *Promesas Naturales*.⁷ La puerta de entrada al auditorio estaba cerrada, y algunas figuras solitarias vagaban por el hall o componían mensajes de texto en sus teléfonos celulares. Afuera, de a poco se conformaban grupos de asistentes a la presentación; empecé a identificar a algunos escritores jóvenes junto a dos o tres periodistas. El tono de las conversaciones era distendido; de vez en cuando se alzaba alguna mano para avisar a un recién llegado el lugar de la tertulia a la que debía integrarse, pero la sociabilidad se mantenía acotada por los límites del pequeño núcleo de pertenencia con el cual se había convenido asistir al evento. Después de un tiempo muchos comenzaron a ingresar al museo; la mesa de venta de libros ya estaba armada. Quince minutos más tarde, aproximadamente a las ocho menos diez, se abrió la puerta del auditorio. En el escenario, una larga mesa con jarras de agua, Oliverio Coelho en el centro y dos autores de una generación mayor (Juan José Becerra y Gustavo Ferreyra) sentados a su derecha y a su izquierda, oficiando como presentadores. Ambos son escritores de poca exposición mediática y, al igual que Coelho, cultores de una narrativa menos abocada a los relatos centrados en la construcción de una trama que a la experimentación estética. No vamos a detenernos demasiado en los presentadores: su intervención fue deslucida, y más allá de los comentarios laudatorios hacia el presentado no hubo mayores reflexiones sobre la obra de Coelho; ninguna genealogía literaria, ningún comentario sobre los modos de circulación de la obra, ninguna referencia a una nueva generación en la producción de narrativas, ninguna polémica o controversia que valga la pena mencionar. Tampoco ninguna intervención del público cuando Coelho, después de lacónicos agradecimientos de rigor y sin otro mayor comentario, abrió la posibilidad de un intercambio de

⁶ Todo esto más allá de que este otro público, es decir el público propio y frecuente del MALBA, y si es que existe, en los hechos esta compuesto mayoritariamente por turistas o personas que habitan en zonas linderas al barrio en que se enclava el edificio, poseedoras de ciertas pautas de decodificación que al mismo tiempo son menos determinantes para sus consumos culturales que la construcción de sociabilidades endogrupales organizadas en torno a circuitos urbanos de *flaneurismo pop* (en los que prácticas como ir al museo no se ligan ya a una experiencia de acercamiento a la alta cultura sino que se equiparan con otras como comprar vestimenta en boutiques de diseño o consumir cine clase Z).

⁷ Por lo general, las presentaciones de libros en el MALBA implican un convenio en el cual mientras que el museo brinda la capacidad técnica del auditorio y se hace cargo de vino que se dispensará en virtud de un acuerdo con una conocida bodega, quienes presentan no pueden vender los libros sino por medio de la librería del museo, que además no se compromete a afrontar los costos de los mozos que hacen circular el vino.

ideas con los presentes. Vale aclarar que estas ausencias no se enuncian a modo de reproche teñido de nostalgia, sino que, por el contrario, nos dan algunos indicios fructíferos para pensar las transformaciones que atraviesan a una forma como las presentaciones de libros cuando la presencia de aquello que era pensado como (lo) público parece difuminarse.

En este sentido, si el antiguo coqueteo noventista entre el mundo del rock y el mundo de las letras (basta pensar en la presencia de Fito Páez en las presentaciones que analizaba Benzecry, así como los vasos comunicantes establecidos entre los escritores nucleados en torno a la editorial Planeta en los primeros noventa con personajes como Andrés Calamaro) se plasmaba en un anhelo de transferencia aurática (que pudiera redundar en un determinado tipo de relación con el público) por parte de los escritores y en un anhelo de legitimación cultural por parte de los músicos, otro es el matiz de la relación con los artistas provenientes de otros campos que intervinieron la presentación realizada en el MALBA. Por más cierto que sea que la homología entre Coelho y Fresán o Curubeto es impensable, y que sus partenaires en la presentación (el músico Axel Kryeger y la actriz Analía Couceyro) poco tengan que ver con el posicionamiento público de los rockers mencionados cuando promediaban los noventa, lo que nos interesa destacar es que la relación “artistas provenientes de otros terrenos” – “escritores” parece modificarse sustancialmente. En este caso, la presencia de otros artistas no se ancla en una sociabilidad compartida o en un común anhelo entrópico de publicidad, sino más bien en una política cultural del museo que, en tanto institución que intenta ofrecer a su clientela un determinado tipo de “show” que es al mismo tiempo un modo de construcción de marca, se ocupa de organizar eventos que se correspondan con su perfil en el mercado de bienes culturales. Sin embargo, esto no significa que el momento de lectura de fragmentos de la novela de Coelho por parte de Couceyro, *en syncro* con la música de Kryeger, hayan sido sólo una estrategia de marketing cultural. Por el contrario, podríamos pensar que, nutriéndose de la lógica de experiencias artísticas en las cuales es indispensable el elemento copresencial que busca dotar a los asistentes de una experiencia compartida, la performance escapa al exceso de sentido propio de las relaciones mediadas por la lógica de los objetos culturales inscriptas con relación a un público pensado al mismo tiempo como mercado, a través de una construcción colectiva (escritor y su obra – músico – actriz) que pretende abrir nuevas dimensiones de acceso a la obra literaria al tiempo que genera un nuevo hecho artístico al apropiarse de la misma. Esto no significa que no existan tensiones: la dimensión performática de la presentación, anclada fuertemente en la copresencialidad con los asistentes, alimentada con los cruces con otras disciplinas, capaz de conformar un ritual que posibilite nuevos canales de goce entre la escritura y los sentidos, parece perder parte de su pregnancia y originalidad al estar inserta en la forma “presentación de libro”. Tras los comentarios de rigor que ya describimos (elogios recíprocos de

quienes se hallan en la mesa central, agradecimientos a la editorial, etc.), la circulación del público y presentadores vuelve a desembocar en el hall de entrada al museo, donde tras pasar junto a la mesa donde se siguen vendiendo ejemplares de *Promesas Naturales*, una reconocida bodega ofrece la clásica degustación de vino a los asistentes. Se da entonces, ahora sí, el inicio de lo que Claudio Benzecry definiera como una coreografía silenciosa que organiza la circulación de los participantes del evento, que a su vez nos permite pensar en ciertas reconfiguraciones en los modos de relación entre los productores de escritura, sus pares, las diferentes generaciones y el público. En este sentido, podríamos decir que asistimos entonces al despliegue de una jerarquía desfigurada: sin una segregación espacial tangible y con cierta indiferencia, los que descansan en torno al mostrador de recepción con sus copas aún llenas y los que sin demasiado interés miran la vidriera del comercio interior al museo no parecen preocuparse demasiado por las peripecias de quienes intentan ingresar en el ritmo del baile que marca un circuito virtuoso de afinidades que tiene a Coelho como epicentro. Las coordenadas que clásicamente servían para marcar niveles de consagración (el hecho de haber publicado, cierto nivel de intervención mediática, el reconocimiento de la crítica) parecen borroneadas, y junto a ellas se percibe la importancia de otras sociabilidades menos arraigadas en la lógica del posicionamiento que en el hecho de compartir ciertas pautas y ámbitos de interacción no profesionalizada (blogs, reuniones, amistades, etc.). Estos núcleos de sociabilidad tienen sin lugar a dudas contornos generacionales: no parecen existir referentes de una generación mayor, hecho evidenciado por que los presentadores (Ferreya y Becerra) nunca terminan de integrarse y, a medida que pasa el tiempo, un pequeño grupo compuesto por el autor, sus amigos cercanos, allegados que se quedaron más de la cuenta y otros escritores y escritoras (muchos de ellos también bloggers, entre los que por ejemplo se cuentan el no tan joven Gustavo Nielsen y Florencia Abbate) desembocará en una cena en el barrio de Palermo, aludida (y gracias a ello aquí mencionada) en diversos blogs de los asistentes.

Presentación de la novela *El Mendigo Chupapijas*. Casa Brandon Gay Day, abril de 2006, 21.00 horas.

La primera edición de *El Mendigo Chupapijas* se publicó en cinco entregas de capítulos - folletines envueltos en bolsas de nylon que, con el apoyo de la galería/taller de arte Belleza y Felicidad, y tal como lo señala la solapa de su reciente publicación convencional a cargo de Ediciones Mansalva, circularon “entre un grupo de amigos y allegados, hasta llegar a ser lectura obligada en el ambiente literario, curso lectivo 2000 (M. Manzini)”. En efecto, las resonancias de la obra llegaron, por ejemplo, a la sección especializada en libros del suplemento cultural de Página/12 de fines de 2000. En una votación donde participaron periodistas (muchos de ellos integrantes del mismo

“ambiente literario” del que habla Manzini) de la plantilla laboral estable del diario y diferentes colaboradores, la obra de Pérez cotizó votaciones en rubros disímiles como “Acontecimiento literario del año”, “Mejor libro de poesía” y “Libro injustamente ignorado”. La nota que antecedió a la votación se titulaba “Un año sin amor”, y estaba firmada por Daniel Link, catedrático y, en ese momento, una de las figuras centrales del mencionado suplemento. *Un año sin amor* es, justamente, el título de la primer novela de Pablo Pérez (1998, Perfil Libros, prologado por el sociólogo y artista Roberto Jacoby), publicada en la serie “Hoy por Hoy Minorías”, dirigida por María Moreno, que también votó en la encuesta e integraba el staff de *Radar Libros*⁸. Por otra parte, la de *El Mendigo...* no fue la primer experiencia de Pérez en ediciones artesanales, sino que antes había publicado su libro de poemas *Soy un feto*, en una edición de autor con tapas originales a cargo de la artista visual Fernanda Laguna, integrante de la galería *Belleza y Felicidad*, uno de cuyos principales mentores artísticos es el propio Jacoby. Este breve y fragmentario bosquejo de un mapa de relaciones y afinidades electivas no busca ser leído como una chismografía cultural ni pretende inscribirse en ninguna serie de denuncias de dudoso contenido que, muchas veces a modo de *chicanas* que se hacen eco de rencores personales, suelen circular en el mundo de los productores de arte. Mucho más modesto, nuestro propósito es dar cuenta de importantes tramas de sociabilidad, acaso cercanas al concepto de “formaciones” de Raymond Williams (1977) por su evanescencia normativa y por su anclaje en afinidades estéticas pero no así por el contenido de sentido que presentan los lazos sociales que se constituyen a su interior, las cuales, lejos de ser lábiles, poseen una economía valorativa propia que resulta significativa a la hora de pensar las configuraciones identitarias de los sujetos que las conforman.

Además de sus méritos específicamente literarios, lo interesante en la construcción de la figura de escritor operada por Pablo Pérez es que nos muestra de un modo bastante transparente la confluencia de algunas estructuras de sentimiento propias de distintas formaciones intelectuales y artísticas. De un lado, podríamos mencionar al sector del “ambiente literario” aludido en su contratapa, portador de una sensibilidad producida en torno a diversas cátedras, grupos de estudio, crítica e investigación y seminarios de diverso grado de informalidad (todos de marcada vocación y formación teórica) organizados alrededor del prestigio intelectual que otorga la universidad pública. Esta sensibilidad se orienta hacia la institucionalización académica, siendo esta su principal fuente de profesionalización, muchas veces complementada por intervenciones en el periodismo cultural habilitadas por esos mismos lazos muchas veces carismáticos que se producen en la Universidad. Por otra parte, la sensibilidad grupal que atraviesa a la bohemia artística descrita por Marcelo

⁸ Existe también una película sobre “Un Año sin Amor”, en la cual Pérez ofició como co-guionista.

Urresti (1994) en su artículo sobre la tribu de “los modernos”, más ligada a la escena de las artes visuales y poseedora de capitales de origen académico que en muchos casos prefieren mantenerse a la sombra por su discordancia con el ideal romántico del creador increado. Desde fines de los noventa distintas formas de institucionalización no deseada vienen modificando algunas coordenadas básicas de esta estructura del sentir mayormente anclada en las artes visuales: ya sea a través de becas a artistas, galerías o exposiciones conjuntas, así como con la cooptación estatal o la apertura del circuito internacional, algunos sectores de esta bohemia terminan por integrarse en distintos flujos de financiamiento y reconocimiento externo (nacional e internacional) que, si bien no liquidan las redes de una sociabilidad cuasi comunitaria, introducen relaciones de competencia que en algunos casos pueden llegar a tensarlas. En los pliegues que nacen del encuentro entre estos dos tipos ideales de estructuras de sentimiento, con un tránsito desde el “ambiente literario” hacia esta formación de sociabilidad bohemia, la figura de Pablo Perez, poeta y escritor, y la estela de los diversos recorridos intelectuales que lo avalan, poseedores, por cierto, de una notable impronta generacional.

Ubicada en el barrio de Villa Crespo, la casa Brandon Gay Day es a la vez bar, discoteca, salón teatral y punto de encuentro de algunas zonas del ambiente *queer* de Buenos Aires. El salón donde va a presentarse la novela se encuentra en un primer piso, y posee varias mesas bajas agrupadas con la estructura de un bar. Cerca de las ventanas frontales que dan a la calle, una enorme pantalla con videoproector en la que se repiten escenas filmadas para la película de *Un año sin amor*, donde se exhiben las prácticas realizadas al interior de un club sadomasoquista gay (falta aún una microsociología de este tipo de relaciones grupales, que hubiera deleitado a Georg Simmel), y una silla preparada junto a un micrófono cerca de uno de los ángulos del ambiente. De a poco se va configurando la escena y junto a ella la geografía social de la presentación. Una de las mesas corresponde a Mansalva, la editora que publica el libro, que cuenta con la presencia del poeta y escritor Washington Cucurto. En este punto, es interesante aclarar que si bien la disposición de las mesas conspira contra el intercambio intergrupar ya que cada una de ellas conforma un núcleo de conversación (y más allá de que su composición interna tenga más que ver muchas veces con el ritmo de llegada al evento que con las afinidades electivas al interior de cada grupo), existe una particularidad en los modos de circulación y los reagrupamientos propios de la “sociabilidad intelectual” en este evento: otra vez, y tal como había sucedido en la presentación de Coelho, antes que regida por pasos de baile estructurados de acuerdo a una jerarquía cultural en la que se intenta hacer “contactos” contabilizables rápidamente como capital social a su vez actualizable en términos de legitimidad al interior del campo, podemos ver que la forma de sociabilidad propia de este tipo de presentaciones parece presuponer ciertas marcas de pertenencia, por lo que el ritual vendría a ser,

otra vez, un momento de confirmación y reconocimiento antes que una oportunidad de apertura hacia lo público desconocido.

Hagamos entonces una breve aproximación tanto a la performance de la presentación como a las posibles relaciones de la misma con las experiencias de lectura habilitadas por la obra. Tanto en *Un año sin amor* como en *El Mendigo Chupapijas* se produce una narración establecida en permanente juego con el non-fiction. Como bien señala Jacoby en su prólogo a *Un año...*

“Por una parte, la escritura es el registro de un ensayo de autoobservación y de cuidado de sí... es el recuento de los estados de ánimo de un narrador que tambalea en el filo de la navaja. En este sentido puede decirse que el libro es un ensayo, de aquel tipo de ensayos en los que el propio autor es el conejillo de indias”

Jacoby elogia asimismo la imposibilidad de funcionamiento a la que el libro de Pérez somete, por un lado, a las categorías de géneros narrativos y, por otro, a una categoría de clasificación social como la de “minorías”. De esta manera, la escritura como un modo de producción de vida desestabilizaría, gracias a la multiplicidad de situaciones y contextos que la atraviesan, a ciertas prenociones que pretenden ejercer un corte abrupto entre arte y vida, del mismo modo que iluminaría las vicisitudes de una identidad siempre en falta. Desde otra perspectiva, Daniel Link señalará en la contratapa de *El Mendigo...*

“El Mendigo Chupapijas es uno de los grandes acontecimientos literarios de estos años. Sobre todo porque lo que allí se cuenta es una despojada –y por eso mismo, brutal- historia de amor ... Pablo Pérez, a lo largo de esta saga un poco tenebrosa no hace sino decepcionar las tontas expectativas de excitación progresiva de sus lectores, consiguiendo un momento de verdad: no porque ignore el kitsch que se le abalanza como un manto de ignominia, sino porque lo sortea con la elegancia del torero más experimentado”

Sin entrar en la discusión acerca de a qué manera de concebir al kitsch podría acercarse la obra de Pérez⁹, o de hasta qué punto la misma no puede llegar a generar un efecto de lectura en ciertos tramos cercano a la amalgama entre abyección/seducción tematizada por Hal Foster¹⁰ en relación a

⁹ Según Amícola (2005), la caída en el kitsch podría tener un efecto destrivializador que se engarce con ese momento de verdad con respecto a la obscenidad del amor ciertamente mencionada por Link.

¹⁰ Si tomamos algunos de los criterios que utiliza el crítico de arte norteamericano (ilusionismo – abyección, concepto a su vez retomado de Kristeva) para pensar en ciertos regímenes de significación en literatura, podríamos decir que el trabajo sobre el ejercicio exacerbado de la sexualidad en la obra de Pérez se balancea entre una abyección para aquellos sectores más conservadores y un ilusionismo de a momentos trágico.

ciertas regularidades en la producción de las artes visuales contemporáneas, y en pos de un acercamiento que des-ontologice a la obra, intentaremos pensar las maneras en que el ritual de la presentación refracta dichas claves de lectura. Vemos así que el dispositivo integral de vida y escritura que propone la obra de Pérez encuentra en la misma una actualización más que interesante: sólo, enfrentando a los asistentes y luego de los agradecimientos de rigor, sin necesidad de presentadores que lo legitimen, Pérez va a lanzarse a la lectura de una suerte de memorias que nuevamente ponen a su autobiografía en el centro de la escena. Además del reconocimiento a sus compañeros de los *leather clubs*, y pasando por la mención las sensaciones que le produjo el aniversario del suicidio de su hermana, lo que resulta interesante de esta lectura es que Pérez va a realizar una operación de puesta en discurso de ciertas condiciones de la producción de sí mismo como artista. Así, el racconto de sus itinerarios en la sociabilidad bohemia y de las personalidades que conoció en fiestas y presentaciones, el testimonio de su participación en talleres literarios (de los que se retiró por “no cuadrar” con las normas sociales que campeaban en los mismos) o de la confección de un blog que terminó siendo abandonado por falta de constancia, la anécdota en la cual Daniel Link no permitió que una de sus alumnas en la carrera de Letras realizara un trabajo final sobre la obra de Pablo Pérez por considerar que la misma era aún demasiado exigua (risas cómplices con el catedrático, sentado en primera fila), y toda la serie de confesiones¹¹ que al mismo tiempo funcionan ciertamente como una técnica de cuidado de sí¹² configuraron a la presentación como un espacio ritual de exposición de la intimidad. Más allá del carácter sólo parcialmente desmitificador de la performance (la aceptación del paso por un taller literario sólo es posible si de inmediato se la niega como espacio determinante para la conformación de la técnica artística; el acceso a los artistas y circuitos de sociabilidad bohemia se presenta como natural), es innegable que a través de la misma se propone la apertura de nuevas dimensiones de acceso a la obra que se hacen posibles a través de una experiencia copresencial: a diferencia de las presentaciones más tradicionales donde no se hacía otra cosa que reforzar la separación entre el autor, su público y su obra, asistimos a una escenificación que, a través del posicionamiento del propio autor como “conejiillo de indias”, pone en tela de juicio esas fronteras, y con ellas, en cierta medida, los modos clásicos de la presentación de narrativas literarias.

Presentación de la novela *Las Aventuras del Sr. Maíz*. Espacio Prometeo, mayo de 2006, 19.00 horas.

¹¹ Es necesario señalar en este punto los límites de esta exposición: aquello de lo que no se habla en la presentación, acaso porque se lo de por sentado en virtud de las imágenes que se proyectan o porque su carácter traumático impida hasta cierto punto integrarlo en el discurrir del ritual.

¹² Ver, por ejemplo, las posturas al respecto de Philippe Lejeune o Regine Robin.

La figura de Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega) y su construcción pública como artista al mismo tiempo que emprendedor cultural es multifacética. Al igual que Pablo Pérez, sus intervenciones se iniciaron en el campo de la poesía, con la difusión de diferentes textos en publicaciones como *18 Whiskies* y *Diario de Poesía* y la edición en pequeñas editoriales independientes de tres libros de poemas: *Zelarayán* (Ediciones DelDiego, 1998), *La máquina de hacer paraguayitos* (Siesta, 2000, reeditado en Mansalva, 2006) y *20 pungas contra un pasajero* (Vox, 2003), entre otros. En el caso de la producción narrativa, y antes de la publicación de *Las Aventuras...*, Cucurto tenía editadas las novelas *Cosa de Negros* (Interzona, 2003), *Fer* (Eloísa Cartonera, 2003) y *Panambí* (Eloísa Cartonera, 2003). Como uno de los gestores del emprendimiento *Eloísa Cartonera* junto con Fernanda Laguna y Javier Barilaro, la figura de Cucurto en tanto autor se acopla con su actividad como emprendedor cultural, rompiendo la antigua autonomía que históricamente separaba a ambos roles. Forjado al calor de la nueva y efímera visibilidad pública de los cartoneros, el proyecto *Eloísa Cartonera* consiste en editar libros de manera artesanal con cubiertas de cartón y páginas fotocopiadas. Un grupo de autores con diferentes tipos de legitimidad (desde César Aira pasando por Ricardo Piglia hasta Perlongher, Fabián Casas y el propio Cucurto) cede sus derechos y los cartoneros que confeccionan las ediciones participan también en la comercialización de las mismas. De esta manera, y además de funcionar como fuente de trabajo, la editorial habilitaría una resignificación de las prácticas de búsqueda de materiales entre la basura, al mismo tiempo que, al transformar a la basura en libros y al desvelar la procedencia de las obras literarias gracias a su soporte–basura, des – fetichizaría a las mismas tanto en su calidad de mercancías como en su rol de productos provenientes de la alta cultura, integrándolas al flujo de la vida cotidiana a través del desvelamiento de su carácter efímero y banal (como bien lo señala el propio Cucurto, las fotocopias con las que están hechos los libros no duran más de cuarenta años). Icono de la efervescencia cultural autogestiva inmediatamente posterior a los acontecimientos de diciembre de 2001 y ya alejado de la visibilidad mediática, el proyecto ha recibido algunos cuestionamientos en diversos blogs y eventos culturales que, sin embargo, no deben obturar el hecho de que la radical diferencia de las relaciones entre Cucurto y la editora con respecto a antiguas intervenciones de escritores como traductores, asesores literarios o directores de colección¹³. Nos referimos a que, en lugar de ser asalariados de una empresa dedicada a los productos culturales, en este caso el productor de narrativa es también, en cierta forma, gestor y hasta co-propietario de sus medios de producción, lo que significa una nueva vía de profesionalización o al menos de activismo cultural para ciertos productores de escritura ficcional.

¹³ Tal como por ejemplo lo era Juan Forn en Editorial Planeta a mediados de la década del noventa.

La circulación de Cucurto como productor de ficciones narrativas y como entrepreneur es amplia, y ambos roles se yuxtaponen en la construcción pública de su figura como escritor. Asesor editorial de Ediciones Mansalva, increíblemente denunciado en ciertos círculos por su desempeño como empleado del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (vía de profesionalización que parece un crimen que la representación romántica del poeta no pudiera admitir), participante en recitales de poesía y de narrativa organizados por jóvenes escritores, sus circuitos de sociabilidad llevan los trazos de los ámbitos propios del mundo de la poesía, las pequeñas editoriales y la confluencia con diferentes bohemias artísticas, en un permanente coqueteo con cierta marginalidad ligada al mundo de la bailanta y la inmigración reciente a la Argentina que se acopla con un notorio rechazo hacia los círculos más institucionalizados de la intelectualidad. Ni escritor profesional ni intelectual artista sino más bien deudor de la idea romántica de esteta vagabundo inaugurada por Baudelaire, tan cerca de la autogestión productiva como de los mecenazgos (en este caso estatales) nunca del todo descartados, y atravesado por un juego de construcción identitaria en la cual existe un circuito virtuoso de retroalimentación entre obra e intervenciones públicas, la multiplicidad de roles y escenarios en los que Cucurto se mueve con comodidad dentro de la bohemia literaria de Buenos Aires y el contenido de sentido de las relaciones sociales en las que participa dentro de los mismos deberán ser necesariamente puestos en diálogo con su producción literaria. De este modo, y dado su permanente juego con la autoficción, será imposible establecer una sociología abstracta de la presentación de la obra de Cucurto. Será menester entonces adentrarnos en los modos en que se establecen los puentes entre la construcción enunciativa y el universo ficcional de Cucurto¹⁴ y sus

¹⁴A grandes rasgos y recortadas de acuerdo a nuestros intereses heurísticos, nos interesa resaltar algunas características de la operación enunciativa que pueden leerse en la ficción narrativa de Cucurto. Primero, la invención de un infra – lenguaje (Marcelo Cohen, Revista Otra Parte, Otoño de 2006) en los pliegues de ese lenguaje ilegítimo que conforman los códigos del habla popular: de ningún modo existen procedimientos que dejen entrever las huellas de un deseo de mimesis realista con respecto a ciertas zonas de la palabra social. Esta potencia poética se conjuga con la constitución de un narrador masculino en primera persona cuyo *locus* va a ser al mismo tiempo el del lumpen y artista, constituyendo un permanente ida y vuelta dialógico entre ambos lugares. Permaneciendo deliberadamente en la “puerta giratoria” de la que nos habla Paul de Man (1998) al retomar a Genette, todo el juego con la autoficción establecido por Cucurto lo ubica como un maestro de la prosopopeya, esta figura propia de la autobiografía que, a través de su facultad de “conferir y despojar de máscaras, otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y desfiguración”, da testimonio de que el relato autobiográfico, incapaz de otorgar un conocimiento veraz de uno mismo, demuestra en cambio la imposibilidad de totalización de todo sistema textual. Lo que queremos sin embargo resaltar es que este juego de figuraciones y desfiguraciones de un yo imposible en permanente estado de constitución va ciertamente a permitir en Cucurto un modo de aproximación al mundo popular y a las clases sociales que podríamos caracterizar como “populismo empático despectivo”: no ya el populismo negro del que Carlo Guinzburg acusara a Foucault ni la tragedia del populismo según Bourdieu (sumisión liberadora versus liberación alienante en relación

intervenciones en escenarios de interacción no íntimos, y así llegar a claves que nos permitan comprender la presentación de *Las Aventuras...*. Proponemos un breve rodeo consistente en echar un vistazo a la construcción de su figura en la escena mediática, más precisamente en una entrevista que se le realizara en el suplemento de cultura y espectáculos del diario *Página/12* (9 de noviembre de 2005), a pocos días de la salida al mercado de dicha novela. Allí, Cucurto se postula como inventor del “realismo atolondrado”, al tiempo que marca las diferencias de *Las Aventuras...* con respecto a sus producciones anteriores:

“Es más autobiográfico, pero desde el personaje. Creo que me faltaba completar el personaje Cucurto, que en los otros libros no quedaba bien claro: cómo va contando, cómo creció, cómo se fue inventando y sus gustos literarios, siempre sosteniendo la estética del choreo en la literatura”

Tal como se nos anticipa, se tratará de una biografía del personaje Cucurto, que a su vez es quién responde a la entrevista: el juego prosopopéyico no parece poseer un afuera. El hecho de que Santiago Vega haya crecido en Quilmes y la narración de que ayudaba a su padre en el oficio de vendedor ambulante, la cuestión de que a Cucurto los taxistas no lo acepten como pasajero o de que asuste a las señoras por su aspecto físico, e incluso la noticia de que fue seleccionado con una beca de escritura en Alemania, así como el pequeño folleto que acompañaba a la edición de *Cosa de Negros* y daba cuenta de la biografía de Washington Cucurto (en ese sentido, *Las Aventuras...* podría ser leído como la prolongación de ese folleto), no establecen un conflicto con respecto al sujeto de enunciación que responde a la entrevista, desde que la ficción en la que se inscribe el personaje lo habilita a columpiarse ad infinitum en ese juego de figuraciones que es reforzado y negado permanentemente, en algunos casos como si Cucurto existiese por fuera de una ficción que lo constituye:

“¿Escribir un gran libro? ¿Para qué? La literatura no influye sobre la realidad ni puede cambiarla. A mí me gusta leer poesía, novelas, pero eso no está por delante de la vida. También me gusta el fútbol (soy hincha de Independiente), y bailar. No me imagino escribiendo toda la vida libros ni en pedo, ni loco.”

a la cultura legítima), sino una modalidad narrativa que, al recubrirlas de un manto afectivo sólo habilitado por el lenguaje que Cucurto construye, desestima esas categorías para cubrirlas con un oleaje de amor y desprecio empático. Así, el resultado de esta operación podría pensarse como la constitución de un no lugar enunciativo que, además de dar voz a sectores sociales deliberadamente forcluidos del paisaje mediático de la Argentina de los noventa, desafía a las categorías sociológicas con su ambivalencia¹⁴.

Retornando al caso de la presentación de *Las Aventuras...*, la convocatoria estaba realizada para un día viernes a las 19 horas en el *Espacio Prometeo*, una librería – café ubicada en Palermo Soho. Inteconectado con una disquería, el *Espacio Prometeo* tiene algunas mesas en su planta baja y otras más en la parte exterior que da al centro de la galería donde se encuentra emplazado. El salón de venta de libros continúa en un primer piso, donde también hay una pequeña sala que va a utilizarse para la presentación. Allí, una mesa principal donde tomarán asiento el propio Cucurto y el escritor Pedro Mairal, ganador del Premio Clarín de Novela 1999 por *Una noche con Sabrina Love*, con una segunda novela (*El año del desierto*) publicada por el sello Interzona (editora también de *Las Aventuras...*), y amigo personal de Cucurto (ambos colaboraban en el blog *elremiseroabsoluto.blogspot.com*). Entre los asistentes, algunos representantes de la editorial, un joven poeta también amigo de Cucurto y partícipe de una editorial independiente de poesía y un grupo de jóvenes escritores que podrían llegar a ser catalogados como *aspirantes a* en tanto se encuentran en situación de no editados o de editados por pequeñas editoriales de tirada no significativa y no tienen acceso a promocionar su obra en medios de comunicación medianamente masivos. Estos jóvenes escritores, que conforman aproximadamente el ochenta por ciento del público (compuesto en su totalidad por no más de veinte personas), poseen la característica de un grupo debido a que comparten diversas prácticas como estar integrados en la misma red de bloggers literarios, la asistencia a talleres de lectura y escritura y la participación en reuniones de lectura oral de cuentos en las que algunas veces ha participado Cucurto.

Si nos regimos ahora por la dinámica específica de la presentación, no es demasiado arriesgado decir que la misma, celebrada casi cinco meses más tarde de la salida del libro al mercado, estuvo más relacionada con el cumplimiento formal de un rito que con algún tipo de voluntad de encuentro entre el escritor y su público o la prensa. Lo primero que hay que aclarar es que el deseo de cumplimiento del rito parece haber provenido de los responsables de Interzona Editora (así fue aclarado por Mairal en el momento de dar inicio formal a la ceremonia), y esto colocó en una posición no del todo cómoda tanto al presentador como al presentado. Mairal construyó su lugar de enunciación en la posición intermedia entre las figuras del “amigo escritor” y el “exegeta” de vocación pedagógica, pero sumando a dicha amalgama un tono paternalista difícil de evitar dada la reticencia de Cucurto a contestar a sus preguntas. Y tal vez sea el contenido de esas preguntas lo que haya producido verdaderos momentos de incomodidad y un ambiente enrarecido en la presentación. Porque en lugar de mantener el juego discursivo con Cucurto en el imposible territorio en que la transición entre la realidad y lo ficticio acontece de manera indecible, Mairal eligió la acaso más riesgosa posición de intentar una desmitificación de la figura de Cucurto en

tanto escritor. Tanto en esas preguntas como en aquellas en las que Mairal intentaba establecer filiaciones literarias entre Cucurto y autores canonizados de la literatura argentina (Hernández y el *Martín Fierro*, Arlt y las *Aguafuertes Porteñas*) vinculándolo a una operación de actualización de las tradiciones rica en matices de análisis, la reacción de Cucurto fue similar: negativa a contestar, rechazo a separar vida y obra y huida de todo intento desmitificador. El cenit de estos desaires llegó cuando Mairal se propuso leer una parte de las *Aguafuertes Porteñas* para establecer la comparación con otro fragmento de la obra de Cucurto, que directamente se puso a leer otra cosa que nada tenía que ver con lo que se le había requerido. El acaso único momento de distensión fue cuando, en medio de una de sus respuestas cortas y difusas, Cucurto quiso “*agradecer a mis compañeros de fútbol, que vinieron a verme*”. Se refería a un pequeño subgrupo dentro del grupo de los jóvenes escritores, y que incluía al mismo Mairal.

En base a lo descrito se abren ante nuestro camino diversas preguntas y diversas vetas de análisis. En lugar de la conversación amistosa o el intercambio de elogios y agradecimientos típico de las presentaciones el diálogo se convirtió en una contienda verbal que, nutrida de malentendidos y frases nunca del todo dichas, pareció absorbido por la lógica fantasmática del ritual en que estaba inserto. Presentando un libro que ya se había leído a personas que tenían trato con el presentado en otros ámbitos de mayor densidad de lazos sociales que los de una presentación, la presentación parece haber funcionado como una re-presentación ante entidades que ciertamente no existían sino como ausencia: por una parte, el subcampo de la producción restringida estructurado como tal, con sus disputas simbólicas y sus luchas por la legitimidad, y por otra, los públicos medianamente anónimos de cualquier tipo, incluido el público del periodismo cultural. ¿Queremos decir entonces que este “pedaleo en el vacío” es una consecuencia no deseada de la acción de sus protagonistas? No del todo, desde que la presencia de representantes de la editora¹⁵ parece haber sido una de las claves estructurantes del ritual (lo cual no implica de ningún modo un comportamiento completamente cínico por parte de los actores involucrados). Al final de la presentación, el vino característico y junto con el mismo el retorno a un clima distendido, propicio para la actualización de los lazos carismáticos no tanto de los presentes para con Cucurto sino más bien de los presentes entre sí. Sea porque la ausencia de público anónimo o desconocido se daba por sobreentendida o por el lugar incómodo en que coloca a un productor cultural de la sensibilidad de Cucurto el hecho de tener que acoplarse a un evento en gran medida organizado por una editorial ajena a sus propias actividades como emprendedor en el mundo de la cultura, la distancia entre el presentado y la presentación parece haber llegado en este ritual a uno de sus máximos niveles.

¹⁵ Cucurto agradeció repetidas veces a la Editorial Interzona.

A modo de conclusión: artes de hacer y usos de las generaciones.

El análisis de las presentaciones de libros precedentes nos provee de ciertas pautas y clivajes comparativos para pensar las particularidades de dicha forma social en la actualidad, y sus relaciones con un plexo de modos de circulación de bienes culturales y de producción de prácticas sociales entre escritores. A simple vista, lo primero que podría apreciarse es que, si bien las presentaciones son muchas veces vividas como un rito con el que hay que cumplir casi por obligación, en algunos casos pueden funcionar como “bancos de prueba” para el desarrollo de experiencias literarias de otro tipo, capaces de trascender el mero encuentro del lector con el libro como objeto cultural y su autor como entidad fetichizada. Por más que no dudemos de que una “experiencia de lectura” va mucho más allá del momento delimitado espacial y temporalmente en que un sujeto se posiciona frente a un texto siempre entreverado con diversos soportes (libros, fotocopias, blogs, podcasts, etc.), nuestro esfuerzo en este trabajo se concentró en pensar otras modalidades emergentes en el horizonte de los hechos sociales que se desencadenan a partir de la producción de obras de ficción narrativa. En este sentido, las presentaciones abordadas pueden funcionar como ejemplos de tres constelaciones divergentes en lo tocante a la inserción de los escritores en su ámbito de producción. Las relaciones entre escritores, textos e industria nos muestran facetas bien complejas: por más que no deben desatenderse los diferentes tipos de editoriales que intermedian y asimismo participan en la organización del ritual (desde el Grupo Editor Norma, pasando por Interzona y hasta Mansalva podría pensarse una escala decreciente en los grados de institucionalización editorial tanto como en la visión comercial de las mismas), esto no significa necesariamente que a mayor envergadura y profesionalismo mayor restricciones para los escritores a la hora de pensar el formato de su presentación, sino que toda una serie de variables que intentamos describir (sociabilidades, “islotos generacionales”, formaciones, etc.) aparecen como factores fundamentales a la hora de pensar las tramas de sociabilidad que recorren a las tres presentaciones de libros.

Más allá de las divergencias entre las presentaciones (en una acontece un momento performático en relación a la obra anclado en la interdisciplinariedad con otros artistas, en otra se produce una puesta en escena del cuerpo del autor donde la autoficción logra incluso vampirizar al ritual por medio de un procedimiento de adición en el cual se leen fragmentos que bien podrían haber estado incluidos en su obra, en la tercera se cumple con una obligación casi formal donde la ruptura entre “forma social presentación” – “construcción ficcional de la figura del autor” no deja de hacerse patente), la relación que sí podría ser generalizable es aquella que liga a los círculos de sociabilidad de los autores con su condición generacional. En su ya mencionado artículo sobre el concepto de

generaciones, Marcelo Urresti (2002) retoma a Karl Mannheim con una tripartición de niveles para trabajar el concepto: de un lado estaría la *situación de generación*, que constituye un fondo de experiencias históricas y acontecimientos vivenciales que revisten un carácter más general, luego la *relación de generación*, donde se postula una comunidad de destino en la que distintos miembros se centran en objetivos afines, y en tercer lugar la *unidad de generación*, donde los sujetos se hallan relacionados en una manifestación grupal y autoconciente. Este progresivo aumento de la densidad de sentido en la producción de lazos sociales debería ser trabajado en relación a cada forma social de la que se hable. Mientras que en las presentaciones de libros parece existir sólo una *situación de generación* entre los participantes, no debe subestimarse la capacidad de los blogs de generar una *relación de generación* en lo que se refiere a la construcción de sociabilidades literarias. De hecho, son pocos los jóvenes escritores aún no publicados que no mantienen un blog, y en muchas oportunidades esto genera circuitos virtuosos de circulación y recomendaciones habilitados por las características formales de los mismos. Esas relaciones se yuxtaponen en la mayoría de los casos con encuentros cara a cara, y por ello, no es un dato menor que mientras Cucurto mantiene un blog junto a otros jóvenes escritores entre los que se cuenta el propio Mairal (<http://elremiseroabsoluto.blogspot.com>) y Oliverio Coelho también tiene el suyo, ambos integrados en la misma red de sociabilidad virtual, Pablo Pérez, perteneciente a una generación mayor, pueda declararse poco interesado en mantener uno. Tampoco carece de importancia el hecho de que el blog de los autores no sea publicado en las ediciones de sus libros (sí está presente la dirección de la página web de la editorial): como si la forma libro se pensase aún totalmente desacoplada de los blogs, y se diera por sobreentendido que a aquellos sectores de los lectores que adquieren los libros por fuera de ciertos circuitos de sociabilidad intelectual tampoco les interesara conocer otras facetas de la construcción pública de los autores.

Tal como hemos dicho, la figura de un público anónimo que se acerca a tener una experiencia de contacto con el autor está casi ausente de las tres presentaciones, aún si en muchas de ellas se actuara como si existiera dicha figura en virtud de la presencia editorial. Las tramas de sociabilidad que se inscriben en dichas presentaciones nos han arrojado algunos indicios para pensar los modos de producción de ficción narrativa en la actualidad en el mundo de los jóvenes escritores que no piensan a su producción exclusivamente en términos de inserción en el mercado. Al recambio generacional que viene a completar la siempre polémica categoría de “jóvenes escritores” se le suma que el ocaso de las discusiones estéticas entre jóvenes productores se encabalga en nuevos núcleos de producción de sociabilidades que trascienden dichas opciones estéticas para concentrarse más en ciertas afinidades relativas a las “artes de hacer” (escribir, llevar adelante blogs, intentar una publicación). La explicación de que dicha innovación se basa en la decadencia de un mercado que

ya no es lo suficientemente abarcador como para estructurar relaciones de competencia por nichos de compradores parece insuficiente. Tampoco suscribiremos a explicaciones economicistas ni unidireccionales. Parecería más bien que estaríamos frente a un nuevo diagrama no sólo de la imaginación pública, sino también de un modo de ser de los lazos sociales entre aquellos que producen narrativas literarias destinadas a ciertas zonas intermedias: ni círculos íntimos, ni el mercado, sino tal vez circuitos de productores mucho más amplios y diferentes a lo que tradicionalmente se entendía como “grupos de pares”.

BIBLIOGRAFÍA MENCIONADA

- AMICOLA, José, *Camp y Posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Literatura/ Sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.
- BENZECRY, Claudio, Informes de Tesis, Mimeo.
- BENZECRY, Claudio, “Cuadros de una Exposición. Intelectuales, Literatura y Política”, Mimeo.
- BENZECRY, Claudio, “El almuerzo de los remeros. Profesionalismo y Literatura en la década del noventa”, en *Hispanoamérica*, año XXIX, diciembre de 2000.
- BENZECRY, Claudio, “Subproducto: Campo Literario y Mercado Editorial en la década del 90”, Mimeo.
- BOURDIEU, Pierre, “Campo Intelectual y Proyecto Creador”, en *Problemas del Estructuralismo*, Siglo XXI, Méjico, 1971.
- BOURDIEU, Pierre, *Las Reglas del Arte*, Anagrama, Barcelona, 2000. (1992)
- BOURDIEU, Pierre, *Creencia Artística y Bienes Simbólicos*, Aurelia Rivera, Buenos Aires, 2003.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 2000 (1974).
- CHARTIER, Roger, *El orden de los libros*, Gedisa, Barcelona, 1994
- COHEN, Marcelo, “Prosa de Estado y estados de la prosa”, en *Otra Parte. Revista de letras y artes* N° 8 / Otoño 2006, Buenos Aires.
- DE MAN, Paul, “La autobiografía como desfiguración”, en *Suplementos Anthropos* N° 29.
- FOSTER, Hal, *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a fines de siglo*, Akal, Barcelona, 2001.
- HEINICH, Nathalie, *La Sociología del Arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.
- LINK, Daniel, *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Norma, Buenos Aires, 2003.
- LUDMER, Josefina, “Territorios del presente. En la Isla Urbana”, en *Revista Confines del Pensamiento*, FCE, Buenos Aires, Diciembre de 2004.
- MAFFESOLI, Michel, *El Instante Eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- SAITTA, Sylvia, “La Narrativa Argentina, entre la innovación y el mercado (1983 – 2003)”, en *La Historia Reciente. Argentina en Democracia*. Marcos Novaro y Vicente Palermo (Comps.), Edhasa, Buenos Aires, 2004.
- SIMMEL, Georg, *Filosofía de la Coquetería y otros ensayos*, Revista de Occidente, Madrid, 1924.
- URRESTI, Marcelo, “Los modernos: una nueva bohemia posvanguardia” en Margulis, Mario (comp.) *La cultura de la noche*, Espasa Calpe, Bs.As., 1994.
- URRESTI, Marcelo, “Generaciones”, en Altamirano, Carlos (comp.), *Diccionario Crítico de Términos de Sociología de la Cultura*, FCE, Buenos Aires, 2002.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Península/Biblos, Buenos Aires, 1997 (1977).
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1982.
- WEBER, Max, “Las sectas protestantes y el espíritu del capitalismo” (1906), en *Ensayos sobre Sociología de la Religión*, Taurus, Madrid, 1987, 3 Tomos.