

# Entrar a la feria: el valor de la literatura para los escritores argentinos contemporáneos

Into the Fair: the Value of Literature for Contemporary Argentine Writers

**Alejandra Laera**  
UBA/CONICET  
Argentina

**Resumen:** En 2008 Sergio Chejfec publica *Mis dos mundos*, y también se ponen en circulación otros relatos que contribuyen a consolidar el “giro autobiográfico” en la narrativa argentina contemporánea, *Una idea genial* de Inés Acevedo, *En la pausa* de Diego Meret y *Alta rotación* de Laura Meradi. En todos ellos se presentan escenas de escritura, se reflexiona sobre sus condiciones simbólicas y materiales de posibilidad y se diseña una figura de escritor. Sin embargo, lo que diferencia a estos relatos de jóvenes escritores con el relato de Chejfec es que son relatos de iniciación a la escritura y/o a la publicación, textos cuyos autores se autfigurán como escritores al mismo tiempo que se están convirtiendo en tales; en ellos, el escritor se da a conocer junto con el primer libro que entra en circulación. ¿Qué tipo de relaciones hay entre estos relatos de jóvenes escritores y un texto como *Mis dos mundos* de Chejfec? ¿De qué modo intervienen en la distinción entre lo público y lo privado, y cómo se posicionan respecto del mercado? ¿En qué medida la exhibición del yo, esa suerte de espectacularización que acecha a la autobiografía, incide en las condiciones de la escritura y su circulación?

**Palabras-clave:** Valor de la literatura; Literatura argentina; Chejfec; Acevedo; Meret.

**Abstract:** In 2008 Sergio Chejfec published *Mis dos mundos*, and some other narratives of the so called “autobiographical turn” were also released, such as Inés Acevedo’s *Una idea genial*, Diego Meret’s *En la pausa*, and Laura Meradi’s *Alta rotación*. All of them present writing scenes, explore their symbolic and material status, and design the image of the author. Nevertheless, narratives of young writers are different from Chejfec’s: they are writing initiation narratives, texts whose authors emerge at the same time of their first books. What kind of relationship does there exist between those autobiographical narrations, and *Mis dos mundos*? In which ways do those young writers openly exhibit the self? How do they get involved in the market of symbolic goods?

**Keywords:** Value of literature; Argentine literature; Chejfec; Acevedo; Meret.

En *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec, el narrador inicia su relato recordando la noche anterior al paseo que emprende por el parque más grande de la ciudad del sur de Brasil en la que se encuentra por un par de días. Tras asistir a una conferencia sobre literatura, se cruza a la plaza del centro para recorrer la Feria del Libro que se organiza allí anualmente y que, de hecho, desplaza hacia las calles de los alrededores a los artesanos que la ocupan el resto del año. Ni ganas de seguir mirando, ni ganas de comprar; tampoco de leer, menos de escribir. ¿Qué siente entonces ese narrador, tan cercano al propio Chejfec, al pasear por la Feria del Libro? ¿Qué siente ese escritor que se pierde entre los puestos, que no puede sino dejarse llevar por la multitud que circula por la plaza como en procesión? Paseante solitario y anónimo en medio de grupos de amigos, de familias, de parejas, el narrador no responde a los estímulos de la Feria del Libro con ninguna de las reacciones previstas: no lo hace como consumidor, ni como escritor; no reacciona ni pasiva ni activamente ante la exhibición de tantos libros dispuestos para la venta. Por el contrario, lo extravían la multitud curiosa, la oscuridad nocturna, la vegetación de la plaza; lo adormecen las luces incandescentes; lo marea el vaho a frituras que llega de los puestos de comida levantados para el evento. En ese estado, lo que desea el escritor, antes que abandonar rápidamente el lugar, es una compensación: "Debo decir que fue esa sensación de encierro dentro de la continua marea de gente la que me llevó a pensar en la existencia del parque que me gustaría visitar. Pensaba en la justicia de que se produjera una compensación" (Chejfec, 2008: 10). Es precisamente sobre esa compensación que Chejfec construye el relato de *Mis dos mundos*.

Así como la Feria del Libro, en tanto exhibición mercantil de los libros, desplaza a las tiendas de artesanos, organizadas semiinformalmente, del espacio público de la plaza, así también el escritor rechaza esa celebración oficial del mercado en tanto objeto de interés para el relato. En vez de la plaza con la feria de los libros, el parque, el mayor espacio verde de la ciudad según el mapa. Frente al mercado desplegado al aire libre de la plaza, el paisaje del parque, una suerte de enclave natural en medio de la ciudad, aun cuando haya una zona de ocio administrada económicamente (los botes a pedales con forma de cisnes, la confitería Café do Lago). A diferencia de la plaza del centro, en el parque hay senderos, jardines, un aviario, alamedas, un bosque, fuentes, lagos. En ese parque es posible olvidar rápidamente la ciudad que se ha dejado atrás, aunque finalmente, como le ocurre al narrador, la impostura de lo artificial no pueda sino revelarse (Chejfec, 2008: 84). Las referencias presentes en *Mis dos mundos* son suficientes para reconocer a la Feria del Libro de Porto Alegre, que es la mayor feria de libros al aire libre en América latina y que desde 1955 tiene lugar en la plaza de la Alfândega ubicada en el centro de la ciudad, y también para identificar al popular Parque da Redenção (Farroupilha), no tan lejos del centro como podría creerse por su extensión y su "aire de abandono" (35). Alusiones geográficas claras, un narrador que además de ser escritor ha contraído el hábito de caminar, una correspondencia bastante ajustada entre su ruta de vida y las situaciones o lugares que recuerda en el relato, un tono en el que la narración se articula con el ensayo: ese entramado no solo permite advertir en la figura del narrador a la del propio autor, sino también los rasgos de una

poética afín a la de Chefjec. Solo que se trata de una poética –me interesa remarcarlo en esta oportunidad– que no sostiene únicamente una idea sobre la literatura y la escritura, o una modalidad de la escritura por medio de la cual la literatura se vincula con el mundo y con la vida; es decir, la poética postulada en *Mis dos mundos* no es únicamente aquella cuyo rastro puede seguirse en casi todos sus libros –en particular *Boca de lobo* (2000), *Los incompletos* (2004) y *Baroni: un viaje* (2007)–, sino que atañe también a la posición del autor, de Chefjec, en el campo cultural.

La puesta en relato de las elecciones narrativas, con la imagen inicial del mercado y la noción de compensación introducida como distanciamiento, resulta a la vez gesto de autofiguración, motivo de la escritura y despliegue de las condiciones que la hacen posible. Si la descripción de la feria del libro abre *Mis dos mundos*, la reflexión sobre la escena de escritura lo cierra; y si la primera es de inmediato abandonada, la segunda resulta diferida e incluso obliterada. *Mis dos mundos* presenta al mercado como exposición desbordante que solo consigue marear al escritor, mientras posterga la escena de escritura y busca mantenerla fuera del espacio público: esta escena, que bien podría tener lugar en el café que cierra el recorrido por el parque, allí, expuesta a la mirada de los otros, es imposible; la escritura, afirma y explica el narrador en el mismo momento en que, sentado a la mesa del bar, decide no sacar su cuaderno del bolso, es para él un acto privado<sup>1</sup>. Entre ambas situaciones (la circulación capitalista de los bienes culturales y el acto de escribir resguardado en el espacio privado) se juega la figura del escritor al punto de poner en cuestión su identidad, aunque no se trata de renegar de ella sino de transformar su relación con el mundo apostando por un mundo nuevo –figurado en el parque–, donde lo que se olvida es, precisamente, la Feria del Libro que ha provocado el viaje a la ciudad del sur de Brasil<sup>2</sup>. Doble separación, entonces, del escritor del mundo de la economía: del mercado de bienes culturales y de la propia circulación en el mercado. Como compensación, el paseo por el parque, una circulación en sintonía con las reflexiones estimuladas por el intercambio, con un ambiente en el que predomina la lógica de la naturaleza y no la del mercado.

Ese mismo año en el que Chefjec publica *Mis dos mundos*, el año 2008, están escribiéndose o poniéndose en circulación otros relatos de corte autobiográfico en los que también se presentan escenas de escritura, se reflexiona sobre sus condiciones

---

<sup>1</sup> El paseo por el parque concluye, por un lado, con la negación a la escritura como acto público y, por otro, con la comparación que hace el escritor con otros dos amigos que escriben sus libros a propósito de su cumpleaños de cincuenta, casi a modo de balance (alude a César Aira y Martín Caparrós). Así, la imagen de escritor se configura en *Mis dos mundos* en relación con el mercado y la exposición pública, y con la escritura como práctica propia y de otros escritores.

<sup>2</sup> “Quise olvidar el motivo de mi visita a la ciudad y hasta me tentó la idea de olvidar mi propio nombre y tratar de ser otro, alguien nuevo. [...] Solo digo que ser otro significaba no tanto un nuevo comienzo o una nueva personalidad, sino más bien un mundo nuevo, o sea, que la realidad y todos los individuos perdieran o dejaran de lado su memoria y me admitieran como un miembro hasta entonces desconocido, recién llegado, o como alguien sin ostensibles ataduras con el pasado” (Chefjec, 2008: 12-13).

simbólicas y materiales de posibilidad y se diseña una figura de escritor. Pienso en libros aparentemente muy dispares y con diferentes motivaciones, como *Una idea genial* de Inés Acevedo o *En la pausa* de Diego Meret y *Alta rotación* de Laura Meradi. Esos relatos tienen, sin embargo, algo en común que los diferencia de textos como el de Chejfec: se trata de relatos de iniciación a la escritura y/o a la publicación, se trata de textos cuyos autores se autofiguran como escritores al mismo tiempo que se están convirtiendo en tales. Contribuyen, todos ellos, a consolidar el "giro autobiográfico" que registró Alberto Giordano (2008) en la narrativa argentina contemporánea; apuestan todos, de hecho, a esa "escritura del yo" que habilita un formato narrativo en el que intervienen la autobiografía, la novela, la crónica y hasta ciertos rasgos del ensayo<sup>3</sup>. Pero además, y este es el rasgo que quiero enfatizar, encuentran en el relato autobiográfico de iniciación a la escritura no una instancia culminante en su trayectoria como escritores ni una inflexión subjetiva en una obra de carácter predominantemente ficcional: no hay obra ni poética ni autor previos a la autfiguración del escritor. Escribir, hacerse escritor y autfigurarse como tal son, más bien, movimientos simultáneos. El escritor se da a conocer junto con el primer libro que entra en circulación. Y su obra tiene, como primera manifestación, el relato en el que se hace escritor. ¿Qué tipo de relaciones hay entre estos relatos de jóvenes escritores y un texto como *Mis dos mundos* de Chejfec? ¿De qué modo intervienen en la distinción entre lo público y lo privado, y cómo se posicionan respecto del mercado? ¿En qué medida la exhibición del yo, esa suerte de espectacularización que acecha a la autobiografía, incide en las condiciones de la escritura y su circulación?

## El valor del trabajo literario

La escritura es un acto vergonzante, declara, casi al final, el narrador de *Mis dos mundos*. "Y como todo lo vergonzante, si uno lo quiere poner en práctica no tiene más opción que hacerlo a escondidas" (Chejfec, 2008, 118). Eso explica que el escritor no quiera escribir en los bares, que prefiera hacerlo en soledad, en privado. Pero, ¿qué es exactamente lo que provoca vergüenza?:

Durante mucho tiempo consideré la escritura como una labor privada, que sin embargo debe hacerse pública en algún momento porque de lo contrario sería muy difícil que subsista, en particular y en general. Pero la vergüenza no solo derivaba de dedicarme a algo tan privado ante la vista de todos, sino también de hacer algo improductivo, una cosa medianamente inútil y bastante banal. Sentía que hablarían de mí como alguien de

---

<sup>3</sup> En *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, además, Giordano subraya una distinción a la que le otorga alcances éticos "entre novelarse y experimentar en la escritura de sí mismo la íntima ajenidad" (Giordano, 2011: 43). Para una diferenciación, entre teórico crítica, metodológica e instrumental, entre el corpus del "giro autobiográfico" y las "novelas del yo", ver *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (Giordano, 2008). Por mi parte, hago referencia más laxamente a lo que podría englobarse en las "escrituras del yo" teniendo en cuenta que el marco de mi artículo es explorar la construcción de las figuras de escritor a partir de las relaciones entre literatura y economía.

personalidad veleidosa, capaz de perder su tiempo sin preocuparse de nada, alejado de cualquier interés relevante. Y como yo me conocía demasiado bien, no podía sino darles la razón por adelantado. Por lo tanto mi principal preocupación no pasaba por superar mis defectos y mis insensatas ilusiones de escritura, sino por no ser descubierto (118).

Frente a esta declaración, no puede sino surgir la pregunta acerca del propio libro que se está leyendo. Porque al final del camino que se inicia con el acto privado de escribir no solo está la publicación de un libro, sino de un libro como *Mis dos mundos*, en el que se hace pública, justamente, la consideración personal de la escritura como acto vergonzante. Una creencia que, por otra parte, no se conjura narrando cómo finalmente, en el café del parque, fue posible sacar el cuaderno y ponerse a escribir; en cambio, el final ratifica la vergüenza y se la exhibe en el mismo relato que se publica como libro. ¿Por qué ir tan lejos, cabe preguntarse? ¿Por qué no optar, en ese trayecto que va de lo privado a lo público, del ocultamiento a la exhibición del yo, por salidas más intermedias? ¿O se trata acaso de que el libro, su publicación, es la mayor evidencia de que para este narrador escribir no era ni inútil ni improductivo? ¿De que esa necesidad de publicar para que “subsista” es sobre todo la muestra de su productividad, de que forma parte de esa cadena productiva que se dimensiona en términos de mercado?

Es imprescindible, para encontrar una respuesta que no sea arbitraria, tener en cuenta la obra completa de Chejfec: desde su primera novela de 1990, *Lenta biografía*, hasta *Mis dos mundos*, de 2008, es decir en casi veinte años de trayectoria, publicó ocho novelas y recién con *Baroni: un viaje*, de 2007, propuso una primera persona que puede leerse en clave autobiográfica, como un ejemplo de ese conjunto que se da en llamar “escrituras del yo”. Solo que ese libro habla, antes que del acto de escribir, del trabajo de la artista venezolana Rafaela Baroni, de su actividad, de su confección artesanal, de cómo trabaja y, también, de cómo vende su trabajo. En ambos sentidos Baroni está lejos, para la mirada del escritor Chejfec, de la improductividad; su trabajo es productivo en el sentido en que lo hace con sus manos y en tanto puede obtener dinero a cambio. Es en contraposición con la productividad de Baroni que podemos inferir la actividad del escritor y las ideas que tiene al respecto; es también en ese cotejo virtual, que podemos imaginar una participación en el mercado de bienes culturales que no implique necesariamente asumir la mera reproducción, la serialización (Laera, 2012) y que compense la necesaria circulación en el mercado con la propia instancia de escritura. En ese punto, así como la desconfianza acerca de la escritura en términos de trabajo (“algo improductivo, una cosa medianamente inútil y bastante banal” (Chejfec, 2008: 118) es la base vergonzante del escritor (alguien “capaz de perder su tiempo sin preocuparse de nada”, 118), así también es el escrúpulo que explica la publicación. Porque, en definitiva, *Mis dos mundos* cuenta aquello que la publicación previa de todas las novelas anteriores de Chejfec ha ocultado: la actividad que ha implicado su escritura y el tiempo invertido en hacerlo. El valor de la literatura, podría afirmarse –leyendo en conjunto la narrativa de Chejfec y poniendo en sintonía *Mis dos mundos* con *Baroni*– no radica en su circulación en el mercado entendida como

una instancia de exhibición pública y de comercialización, sino que está en el acto mismo de escribir en el que ese valor económico potencial del libro se reconvierte en trabajo del escritor. De este modo, en *Mis dos mundos* culmina un proceso que no es ajeno a las teorizaciones de Karl Marx sobre la valoración en tanto "El trabajo se compenetra y se confunde con su objeto. Se materializa en el objeto, al paso que este se elabora. [...] Si analizamos todo este proceso desde el punto de vista de su resultado, del *producto*, vemos que ambos hechos, los *medios de trabajo* y el *objeto* sobre que este recae, son los *medios de producción* y el trabajo un *trabajo productivo*" (Marx, 1964: I, 133)<sup>4</sup>.

Ahora bien: ¿qué ocurre cuando el acto de escribir es exhibido públicamente y junto con la escena de iniciación a la escritura? ¿Qué ocurre cuando ya no es la culminación de un proceso (que empieza en la escritura privada y termina en la Feria del libro) sino un gesto fundacional de la escritura? Esto es: ¿qué sucede cuando la actividad de la escritura y su puesta en circulación integran un mismo movimiento?, y también: cuando la construcción del escritor y la autofiguración coinciden de entrada. Cómo afecta, cabe preguntarnos, a la relación de la literatura con la economía, y por lo tanto, al mercado y la valoración. No querría, con estos interrogantes, reunir en un conjunto uniforme todas las "escrituras del yo" de la narrativa contemporánea argentina, y caer en esa suerte de trampa sociológica por la cual se tiende inevitablemente a la indiferenciación (Giordano, 2008: 12), ni tampoco separar higiénicamente el libro de Chefec (iel escritor con obra!) de los libros de los jóvenes (iy novatos!) narradores, y estar haciendo, en definitiva, un mero ejercicio disciplinario y disciplinar de valoración estética. En cambio, mi propuesta es explorar, a través de estos cotejos, confrontaciones y diálogos, la incidencia de esa elección narrativa inicial en la escritura, en sus condiciones y su circulación. En esta dirección, y a la luz de los relatos escritos o publicados en el 2009, voy a señalar dos inflexiones particulares que puede asumir el giro subjetivo de la literatura argentina actual. La primera es la modalidad extrema de la escritura por encargo, condición de posibilidad del libro *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes* que escribió Laura Meradi para la serie Crónicas de la editorial Tusquets y en el cual juega con la idea de que dentro del grupo de "trabajos precarios de los jóvenes" puede incluirse el de la propia cronista contratada por la editorial. La segunda surge del requisito de un certamen literario al cual pueden optar autores de hasta treinta y cinco años, el Indio Rico, que en su edición 2008 puso por tema "autobiografía" y del cual resultaron

---

<sup>4</sup> Por su parte, en el artículo sobre el estado actual del valor literario, Álvaro Fernández Bravo (2012: 5) afirma que "el devenir mercancía de las obras de arte resulta un fenómeno insoslayable"; y agrega: "Esto significa que la esfera cultural recibe un impacto proporcional al de cualquier conjunto de bienes: sobreabundancia o escasez de oferta, alzas y bajas abruptas en la cotización de sus productos, dificultad para precisar el precio (valor) de los bienes, variabilidad e incertidumbre en las escalas de valores. En esta coyuntura, se vuelve necesaria una reflexión sobre la intersección entre literatura y economía en un sentido amplio, para indagar la cuestión a partir de las mutaciones, crisis y debates en torno al concepto de valor estético". En esa coyuntura, uno de los efectos vinculados con el impacto o interferencia del mercado en la valoración de la obra pasa por la reconvertir el valor económico, no en valor literario o estético, sino en trabajo.

ganadores, en este orden, Diego Meret e Inés Acevedo, con *En la pausa* y *Una idea genial*, dos nouvelles autobiográficas centradas en la iniciación a la escritura.

Siendo inflexiones tan diferentes -crónica de corte periodístico y autobiografía de corte novelesco, encargo y premio-, no pueden sino llamarme la atención ciertas insistencias. Para empezar, aquella que, de hecho, ha provocado mi lectura: que se trate de primeros relatos de escritores jóvenes que narran su iniciación a la escritura. En segundo lugar, que esas autofiguras pongan totalmente en juego la identidad: en la crónica, porque para vivir la experiencia del trabajo precario la cronista debe ocultar quién es y qué hace; en las autobiografías premiadas, porque participar del certamen implica ocultar el verdadero nombre de autor y usar seudónimo. Y finalmente -y esto me interesa explorarlo en particular- una relación de la escritura con lo económico pactada de antemano: los honorarios recibidos a cambio del encargo literario, el dinero entregado a modo de premio, y como condensación económica simbólica, la publicación de los libros.

### **El valor de los trabajos**

En *Alta rotación*, Laura Meradi propone confrontar su actividad como escritora con el tema de su libro, que el subtítulo hace explícito: *El trabajo precario de los jóvenes*. Escrito por encargo para una serie de la editorial Tusquets llamada Crónicas, *Alta rotación* cuenta la experiencia de su autora, a lo largo de un año, en una serie de trabajos poco calificados: cajera en un hipermercado, vendedora callejera de tarjetas de crédito, telefonista en un call-center, ayudante de moza en un moderno restaurante y empleada en un local de comidas rápidas. Para llevar a cabo la experiencia, Meradi, por un lado, repartió su curriculum y se guio por la experiencia laboral de sus compañeros, y por otro, ocultó en todos los casos su propósito y su verdadera identidad. La garantía de su actividad como cronista y como escritora era, mientras probaba en persona los empleos sobre los que daba testimonio, sostener una clandestinidad que solo la propia escritura revelaba y de la que solo se saldría con la publicación<sup>5</sup>.

Pero además, y el prólogo a la crónica es bien explícito al respecto, atravesar toda esa experiencia involucra la condición de la propia Meradi como trabajadora, ya sea respecto de los empleos que finge tomar, ya sea de su trabajo verdadero (empleada en la Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires, donde sigue hasta hoy) y aun de su actividad como cronista por contrato:

Empecé a pensar, por primera vez, en mi condición de trabajadora. [...] Y pensé: ¿dónde estoy?, ¿quién soy?, ¿qué es lo que me estoy creyendo?, ¿que porque soy joven y me

---

<sup>5</sup> A la vez que eran los personajes de su crónica quienes pasaban a tener otro nombre por motivos que, aunque no explícitos, pueden ser tanto éticos como jurídicos; al comienzo del texto, una nota indica que "Los hechos y circunstancias son reales, pero los nombres de las personas citadas fueron cambiados" (Meradi, 2009: 12).

necesitan, tengo el futuro asegurado? Empecé a desarrollar todos mis trabajos con cierta desconfianza. Pero no solo desconfianza hacia mis empleadores, sino desconfianza hacia mí misma: no podía dormirme, no podía crearme el rollo de la juventud, el talento y el futuro asegurado. Yo no era eso. Yo no era juventud, ni talento ni futuro asegurado. Yo era solo lo que había escrito durante toda mi vida, y eso me había costado mucho trabajo. Descubrí que si yo me comía el verso de la juventud y el talento estaría acabada. En un genocidio silencioso, los trabajos basura y poco comprometidos con nosotros mismos nos iban a convertir en lo que no éramos ni queríamos ser (Meradi, 2009: 14-15).

En medio de esa desconfianza ante una identidad que el trabajo –a diferencia de lo que ocurrió globalmente al menos hasta mediados de los años 70 cuando se impone el “nuevo espíritu del capitalismo” (Boltanski y Chiapello, 2002)– no logra definir sino débilmente (precariamente), es la actividad de escribir, aquella en la que se ha invertido la vida, la que resulta configurada como trabajo. Solo que para este trabajo, según puede inferirse, lo fundamental no sería el aspecto económico (la retribución, el salario, el dinero), sino lo que conlleva de esfuerzo y dedicación específicos: toda una vida. Y lo que hay en ella en los años previos a *Alta rotación*, a pesar de su brevedad (Meradi nació en 1981), es, sobre todo, una novela sin publicar que, según nos cuenta la autora, está guardada en un cajón, y que, podemos presumir, se trata de *Tu mano izquierda*, que salió por editorial Alfaguara en 2010, o sea dos años más tarde que la crónica. Sin embargo, el hecho de que *Alta rotación* haya sido escrito por encargo y que su tema sea el trabajo precario de los jóvenes, no es menor en relación con la autfiguración. Porque si bien Meradi, en cuanto a la literatura, se define como trabajadora en relación con la escritura pasada, en *Alta rotación* la cuestión del trabajo impacta en casi todos los niveles: su objeto narrativo es el trabajo; su autora tuvo que trabajar en diversos empleos para poder escribirla, y la escritura no solo llevó un tiempo de trabajo, como lo había hecho la novela, sino que dependió de un contrato económico.

En este punto, la dimensión simbólica del trabajo, en la que Meradi insiste al hablar de su trabajo verdadero (“el trabajo relacionado con lo que más me gusta hacer en el mundo”, 2009: 14), de sus trabajos clandestinos (que consigue solo para poder escribir sobre ellos) y de su dedicación a la escritura (por ejemplo: “pasan varios días sin poder escribir”, 2009: 405) no puede sino verse atravesada por lo económico. El encargo, el contrato, el dinero recibido a cambio de la escritura –toda la secuencia económica que sigue el escritor para convertirse en tal– orienta, es evidente, la investigación, la preparación y la narración de la crónica, pero ¿no impone, además, otros requisitos? ¿Qué correlato tiene, en la escritura, el requisito de ocultar la verdadera identidad? O, dicho desde otra perspectiva: ¿en qué medida el trabajo por encargo (y con él, el compromiso del autor a escribir un cierto tipo de libro, a cumplir con un contrato) se impone al trabajo literario (que la propia autora destaca en la crónica)?

No habría que deducir de esto, sin embargo, una recomendación a evitar los encargos literarios. Si me interesan estas preguntas es, más bien, porque creo que impactan en la construcción del nombre de autor de un modo irreductible cuando ese encargo es el

comienzo de una carrera literaria, es el punto de partida de la circulación pública de un nombre de autor y de sus textos. Porque Laura Meradi, la cronista, no es la autora de la novela *Tu mano izquierda*, sino que la autora de *Tu mano izquierda* es la cronista. Una tensión potenciada anticipadamente por la autofiguración de la crónica: frente a la instancia de preparación y de escritura en la que se disimuló la verdadera identidad y se simuló ser una trabajadora genuina, la escritura propiamente dicha revela todo el tiempo quién es "María Laura" (como la llaman en los trabajos) y pone de relieve lo que hizo. No solo eso, sino que ahí se condensa, estrictamente, la dificultad del acto de escribir: más que en el encargo y el contrato, más que en las condiciones de posibilidad de convertirse en autora, en el conflicto ético que provoca el ocultamiento. "Después de eso –dice refiriéndose al malestar que le provoca mentirles a las amigas que se hizo en el restaurante– pasan varios días sin poder escribir. Horas frente al cuaderno, del cuaderno a la computadora, forzadamente, y no lo logro." (Meradi, 2009: 405) Entonces, y ya es casi el final de la crónica, su autora cuenta haber consultado con un amigo si debe decirles o no la verdad a sus amigas del restaurante y que él le contesta que no lo sabe porque ellos dos no son iguales, ya que él "nunca hubiera hecho eso" (Meradi, 2009: 405); ante la insistencia, le aclara que "nunca hubiese mentido así", a lo que ella responde: "ahora me decís que yo soy una hija de puta por haber trabajado de testigo" (406) y agrega que lo consultó con su psicóloga antes de aceptar la propuesta editorial y que esa fue su última sesión. Al día siguiente, intenta ponerse a escribir, pero tampoco lo logra: "no puedo escribir una palabra", dice (406)<sup>6</sup>. *Alta rotación*, sin embargo, es la prueba de que sí ha podido escribir la crónica, que ha superado dificultades de toda índole, y su publicación es la exhibición de ese hecho. El proceso ha concluido por completo con esta instancia de objetivación que habilita el inicio de la circulación del libro en el mercado. Claro que sería limitado, y falaz, suponer que el mercado continúa o complementa, en cuanto a lo económico, al encargo editorial. Por un lado, y considerando la situación argentina, el mercado garantiza la circulación pero no necesariamente las ganancias;<sup>7</sup> por otro, y si la causa de haber aceptado el encargo hubiese sido prioritariamente económica, no habría por qué exhibir el recurso del ocultamiento en un libro cuyo tema es el trabajo precarizado, no habría por qué insistir en la autofiguración.

---

6

Haciendo eco de mi sueño hoy es otro día en el que no puedo escribir una palabra. Me siento en el escritorio. Agarro algunos libros como si fueran tablas de madera arrojadas al mar. [...] Lo único que escribo es:

Qué me pone triste.

Tan triste.

Qué es lo que me tiene intranquila.

Qué es lo que vi.

Qué vi (Meradi, 2009: 406).

<sup>7</sup> Si bien el mercado es ubicuo y acechante, en la Argentina y en América latina en general, es a la vez precario y frágil (por ejemplo, no hay demasiada segmentación del público); en ese sentido, participar del mercado exige ciertos compromisos para el escritor que no necesariamente se ven retribuidos por el lugar que un libro o una obra ocupan en él (Cárcamo Huechante y otros, 2007).

En cambio, se pueden explorar estas cuestiones pensando que el mercado de bienes culturales, tal como se lo entiende en líneas generales y aun con los matices que se le den, no explica por sí solo la puesta en circulación de los objetos culturales. Es preciso, para comprender la velocidad y la globalización de esa circulación, atender al hecho de que la exhibición de los objetos ha sufrido un proceso de espectacularización, en gran parte promovida por la mediatización, que no puede sino pensarse con el giro subjetivo o autobiográfico en tanto esa circulación de objetos culturales ha incorporado como nunca la posibilidad de exhibir al autor no solo discursiva sino personalmente. Así, la revelación autobiográfica de la cronista Laura Meradi puede revisarse si advertimos que en el libro es tan prioritario el acto de escribir como la necesidad de construirse como escritora y mostrarse como autora. La tapa del libro es, de entrada, la primera imagen que se da de ella y es, en efecto, una señal de los cambios alrededor de la relación del escritor con el mercado que he señalado hasta acá. La describo brevemente: el centro del recuadro negro que caracteriza la colección Andanzas de Tusquets, dentro de la cual se encuentra la serie Crónicas, está ocupado por la foto, en fondo rojo, de una chica joven tomada con efecto instagram, de medio cuerpo y con la cabeza de perfil, vestida con un camisa blanca y un jumper o chaleco azul eléctrico; en la oreja lleva un auricular con micrófono inalámbrico. Basta mirar la solapa para reconocer a la chica de tapa en la foto en blanco y negro de la autora<sup>8</sup>.

Ese desdoblamiento puede leerse en dos direcciones: como la identificación de la cronista con el mundo del trabajo que ha registrado, como el gesto de asumir en primera persona el compromiso como joven trabajadora (en los empleos precarios y en las letras), o si no, como la exhibición de un perfil privado de la escritora, como la pose elegida para el primer gesto de autfiguración. Por supuesto, leído el libro sabemos que la imagen de la tapa corresponde al trabajo semicalificado en el call center en inglés, pero antes de leerlo, cuando apenas hemos visto la tapa, es decir solo en términos de exhibición del libro, tal como lo encontraría un lector potencial en una librería (¡o en la Feria del Libro!), podría tomarse como una joven dj a la moda haciendo un selfie, como una suerte de *it girl* ensimismada totalmente ajena al mundo del trabajo (y no alienada por el mundo del trabajo como la mayoría de sus colegas precarizadas). En ese desdoblamiento, en definitiva, se condensa el riesgo posible de la autfiguración: el testimonio convertido en escritura del yo, el testimonio del trabajo ofrecido a modo de una serie de selfies.

## **Valoraciones de la escritura y del yo**

En 2008, el certamen Indio Rico organizado periódicamente por Estación Pringles para una obra inédita de escritores menores de treinta y cinco años estuvo dedicado a la

---

<sup>8</sup> El crédito de ambas imágenes le corresponde a Alejandra López, reconocida fotógrafa argentina de retratos de escritores.

autobiografía<sup>9</sup>. En esa ocasión, el jurado, integrado por Ricardo Piglia, María Moreno y Edgardo Cozarinsky, eligió como ganador a Diego Meret por *En la pausa* y le entregó la primera de las dos menciones especiales a Inés Acevedo por *Una idea genial*, quienes recibieron como premio, respectivamente, la publicación y la recomendación de publicación de las novelas; al año siguiente, ambas fueron editadas por el sello Mansalva y tuvieron no solo cierta repercusión en la prensa local sino que fueron incorporadas en programas académicos de estudio y en talleres de lectura<sup>10</sup>. Si bien el requisito del certamen era una autobiografía escrita a una edad relativamente temprana, se trata de un género –entendido a esta altura en un sentido amplio– que encuentra maneras muy diversas de ponerse en relato. En este caso, los dos textos son muy diferentes pero comparten un rasgo muy peculiar: coinciden en narrar la iniciación a la escritura y en incluir en ella la redacción de la autobiografía que están escribiendo para presentar al certamen.

El comienzo de la autobiografía novelada de Inés Acevedo es claro al respecto: “Empiezo a escribir esta novela de nuevo” (Acevedo, 2009: 7). Y al final, en el penúltimo de los casi treinta breves capítulos, termina diciendo: “Ahora, es suficiente. Voy a llenar la bañadera para darme un baño de inmersión desintoxicante y doy por terminada esta autobiografía” (106). Entre el reinicio de la escritura (que es un modo, a su vez, del reinicio de la vida como relato) y el final en el que la narradora anuncia una suerte de purificación (que, contra lo que podría creerse, no se habría dado a través de la autobiografía sino que se resulta necesaria a causa de ella), la narración de *Una idea genial* es, a la vez, esa “idea genial”. Acevedo narra su infancia y adolescencia, sobre todo, en función de la relación con sus padres, lo que en parte explica que el capítulo final –tras negar la noción de una escritura purificadora para sugerir la de la escritura autobiográfica como intoxicación– se dedique exclusivamente a ellos (“¿Si considero muertos a mis padres?”, 107) Pero además, el relato se va cruzando con la inclinación por la escritura, con el relato acerca de la necesidad personal de dedicarse a escribir. Por su parte, *En la pausa* tiene un tono en el que radica la gran diferencia con el relato de Acevedo, e igual que este -y que tantos ejemplos del género-, no naturaliza jamás la autobiografía aunque su iniciación a la escritura sea dramática. Ya en el primer capítulo hace referencia a lo que está escribiendo y lo relaciona con el hecho de haber estado leyendo y tomando notas sobre la noción de “experiencia”: “Entonces ahí fue cuando me vinieron ganas de narrar *me*, de escribir... o mejor... de develar algunas de las experiencias con las que hasta ahora me he ido cruzando. [...] No se me ocurre, en el marco de una escritura vivencial, qué sería capaz de contar sin caer en la reelaboración de mi vida a través de la escritura” (Meret, 2009: 16). Si dispusiera a escribir la

---

<sup>9</sup> Desde el año 2007 y periódicamente, Estación Pringles, esa suerte de colectivo semiinformal creado por César Aira y Arturo Carrera en la localidad bonaerense de Coronel Pringles, organiza el premio literario Indio Rico, para menores de treinta y cinco años.

<sup>10</sup> La segunda mención la recibió Federico Benegas Lynch por *El reino*. Por su parte, Diego Meret ya había sacado una segunda mención el año anterior, en el género nouvelle, con *La ira del curupí*, que finalmente, en 2012, también publicaría Mansalva.

autobiografía puede leerse como la "idea genial" de Acevedo, para Meret es instaurar un nuevo modo de vivir "en la pausa", que no se trata ya de la suspensión del tiempo vivido como tiempo ido, tiempo de fuga, sino como tiempo del relato y para el relato, como tiempo de escritura que se enlaza con la vida no a pesar de pausarla sino a causa de eso.

Ahora bien, en estos textos, el gesto autorreferencial se superpone a la iniciación a la escritura. Hay al comienzo de la novela de Meret un "Pretexto" formado por seis párrafos breves (unas tres páginas en total), en el que el narrador resume su iniciación a la literatura: el primer libro, la biblioteca, la lectura... La última oración es contundente al respecto: "Después, empecé a llenar cuadernos, a sentir ganas de escribir, a sentarme en el banco de una plaza, o a la mesa de la cocina de mi madre, a esperar que apareciera, como quien sueña una llegada, una palabra dibujada con mano de escritor." (Meret, 2009: 12). Y si bien, según cuenta, sus primeros escritos son unos versos contra el dólar que guarda su abuela (contra el dólar, aclara, como modo de negar su realidad, 23), el lector está en condiciones de saber que su autor también escribió una nouvelle, *La mano del curupí*, que ganó una mención en la anterior edición del premio Indio Rico, aunque no se llegó a publicar (algo que ocurriría unos años después, en 2012). Ocurre lo propio en Acevedo, quien refuerza el nexo entre infancia y deseo de escritura. Me interesa recalcar la escena porque no hace sino hablar, de entrada, y aunque no parezca estar incluida con ese sentido, del modo en que toda escritura requiere de un espectador pero, también, de la necesidad de exhibición y de celebración:

Mis padres y mi hermano estaban en el comedor, y yo atrás de la puerta del cuarto de mi hermano. [...] Mi hermano salió de su cuarto. Puso el cuaderno sobre la mesa y mis papás lo leyeron. Leían la composición, apenas una frase, y yo veía cómo se complacían. Incluso mi papá. La composición los emocionaba. Por una cuestión familiar, como dije, por mi bisabuelo novelista, la literatura estaba altamente valuada. Mis papás no eran grandes lectores, pero en mi casa había libros. En total, mis papás adoraron la composición, y estaban *orgullosos* de mi hermano. Eso hizo bullir mis entrañas. Escribir me pareció urgente (Acevedo, 2009: 60).

A partir de ahí, Acevedo no deja de escribir. Escribe composiciones, cuentos escolares; y participa en un concurso infantil y gana una mención y el cuento es publicado. Ya en ese cuento, como dice, aparecen "otras cosas autobiográficas" (63)<sup>11</sup>. Como puede verse, tanto en Meret como en Acevedo la escritura empieza con el relato de iniciación a la escritura que empieza a su vez con el relato de vida.

Todas esas capas superpuestas ratifican la necesidad de ser escritor/a y la construcción pública de esa figura. Ser escritor es, siempre, mostrarse como tal. En Acevedo, porque el deseo (la urgencia de escribir) nace con la exhibición, la lectura pública, la

---

<sup>11</sup> Para esa ocasión especial, la narradora, según cuenta, construye su primer escritorio: una mesita plegable, con paneles, trasladable (Acevedo, 2009: 63).

celebración. En Meret, porque incluye un capítulo titulado "El escritor" en el cual el narrador no termina de definir si es o no un escritor: algunas cosas le hacen pensar que sí y otras no; tiene treinta años, dice, y todavía la mayoría de la gente que lo conoce no lo considera un escritor. Es precisamente por ese motivo, por no serlo del todo, que enfatiza su condición de tal:

Por eso, siempre que se presenta la oportunidad, digo que estoy escribiendo tal o cual cuento, que empecé tal novela, o hablo, por lo general sin argumentos del todo sólidos, de literatura. Se puede decir que la mayor parte del tiempo exagero o miento o expongo teorías oscuras, bien oscuras, de esas que en rigor no dicen nada. A veces creo que, de tener el tiempo suficiente, sí sería un escritor... y que a esta altura ya habría escrito la cantidad de páginas que me hubiera gustado escribir. De cualquier manera, escribo. Y escribir, al menos, me salva de un estado horrible de desesperación (si es que la desesperación pudiera no ser horrible), porque significa que tantos años invertidos en algo inútil quizá me saquen algún día de la pausa en la que vivo. (Meret, 2009: 31).

Pero entonces, ¿cómo se es escritor? ¿Sintiéndose tal, sintiendo la necesidad de escribir, escribiendo, publicando, escribiendo que *se es* escritor? Visto el tema en perspectiva, los relatos del giro autobiográfico de los jóvenes escritores contemporáneos permiten inferir que no habría escritor sin espectacularización de la imagen, del acto de escribir y de la propia escritura. Y que esa coincidencia es la que configura, justamente, el relato del giro autobiográfico. Giordano es muy crítico al respecto cuando señala que "Es el avatar letrado de la sociedad del espectáculo: la reducción por escrito de la privacidad a mercancía y fetiche" (Giordano, 2011: 44). Más allá de que la última parte de su afirmación puede relativizarse, algo que él mismo hace abordando casos concretos –entre los que, de hecho, no solo se cuentan escritores como María Moreno sino jóvenes como los propios Acevedo y Meret (Giordano, 2008 y 2011)– lo que me interesa no es tanto la mercantilización de la privacidad como el hecho de que para ser escritor y ser considerado escritor se hace necesaria la espectacularización. Se trata de un matiz pero me permite subrayar la dirección que me interesa: una cierta especificidad en esa indiferenciación propia de la mercantilización. Una vez que esa relación del escritor y del acto de escribir con el espacio público predominantemente mercantilizado es inevitable, ¿qué ocurre, cómo se da? En el caso de los jóvenes escritores la tendencia que quise remarcar es que esto sucede al mismo tiempo que la puesta en circulación de los textos iniciales y de la propia figura de autor. Todo en el mismo gesto.

Una de las escenas más potentes de la novela de Meret es la de la escritura de poemas, tipo graffiti, en la parte interna de la puerta de los baños de la fábrica en la que trabaja por entonces (Meret, 2009: 51 y 63). En esa escena se cifra, en buena medida, la inflexión que permite pasar de lo privado a lo público: ¿no es acaso el baño el espacio más privado? Y sin embargo, nada más próximo a lo público: "No me daba cuenta -dice el narrador recuperando un relato escrito años antes, "El planchador existencial"- del grado de exposición al que podía prestarme como consecuencia de este ejercicio de escritura, pues de alguna manera escribía y publicaba para mis compañeros de trabajo,

para sus imposibilidades, siempre más ligeras que las mías, y para sus fracasos” (63-64). En este punto retorna el tópico de la escritura como una actividad inútil. Igual a como lo declaraba Chejfec al señalar el carácter vergonzante del acto de escribir y por lo tanto su ocultamiento, Meret sostiene la oposición entre literatura y trabajo, pero al hacerlo -y la escena del poema grafitti habría que leerla también en ese sentido- la escritura parece ir socavando al trabajo hasta infiltrarse totalmente en él. La escritura es la pausa que escancia el ritmo del trabajo y, sobre todo, que encuentra ahí su lugar, su posibilidad de ser exhibida y su público. El pasaje de la escritura de poemas a la escritura de cuentos y de ahí, y *En la pausa* es su ejemplo, a las novelas es una suerte de parábola del modo en que la escritura gana paulatinamente espacio en la vida del narrador. Y si, de la puerta del baño, se pasa a ese cuarto barato alquilado por horas para sentarse a escribir tranquilo y en soledad (Meret, 2009: 49), no olvidemos que en ese cuarto es donde Meret escribe la autobiografía que va a presentar al certamen literario, es decir que, aun cuando no resultara ganadora, decide poner en circulación; más todavía: escribe ad hoc para garantizar el inicio de su circulación. Tanto es así que en su casa, donde vive con su mujer y su hijo, el narrador no consigue escribir (“De hecho, volví a paso de tortuga y con la cabeza puesta en lo que iría a escribir. Pero, una vez que entré a mi casa y me senté nuevamente a la computadora, regresó el estado de nulidad, que esta vez debe estar vinculado con los recuerdos” (Meret, 2009: 23); de allí que decida buscar un lugar para escribir: “Tal vez alejándome de mi casa logre evadirme de la amenaza del sueño” (24). En la autobiografía de Meret, se trabaja para vivir y se escribe lo que se vive: en su horizonte la literatura ocupa el lugar del trabajo, completa lo que aquella tiene de actividad con lo que este tiene de retribución material. Un paso más, en definitiva, en la reconversión de la pausa.

Sea en el tono melancólico de Meret o en el de chica posmo de Acevedo, sea a raíz del nacimiento de los hijos o de la muerte de los padres, sea como una *pausa* en el tiempo lineal o como *idea genial*, estas escrituras del yo entregan a la vez relatos y autofiguraciones de iniciación a la escritura con la persistencia de ciertas escenas: el descubrimiento de la vocación en la niñez o la adolescencia, la escena de lectura como antesala de la de escritura, la oposición entre literatura y trabajo, la presentación de la escritura como actividad ritualizada, la exhibición del acto de escribir, la exhibición del yo como un yo de escritor<sup>12</sup>. Autobiografías en las que el mercado no existe, la

---

<sup>12</sup> Las escenas de lectura, privilegiadas para sentir la diversidad de los tonos, son centrales para la formación del escritor/a: “Leer” se llama un capítulo de la novela de Acevedo (“Cambié mi vida. Encerrada en mi cuarto, ya casi no jugaba con mis hermanos. Su diversión era sacarme el libro para que los persiguiera. Era puro escapismo... Leer por leer sin importar el contenido. Era perfecto”, 2009: 61), y “Traducciones” es el capítulo en el que Meret relato cómo acumulaba páginas y páginas de lectura diaria hasta pasar las cien, hasta convertir la lectura en un ritual (“Vivía para leer. Me acostaba con los ojos hinchados y las palabras destruyéndome por dentro. Me levantaba a eso de las cinco de la mañana y leía hasta las siete, caminaba hacia la fábrica, entraba, fichaba siete y media (...), después, en la hora del almuerzo en vez de almorzar leía [...]”, 2009: 41). En Acevedo, la lectura ocupa el espacio del juego; en Meret, pausa el ritmo del trabajo: siempre la iniciación a la lectura como antesala de la conversión en escritores.

economía está afuera y la escritura intenta imponerse a la adversidad, aunque un gesto módico, como participar de un certamen literario, cambie las condiciones para siempre.

### **Figuras de escritor: lo que ha quedado atrás, lo que se viene**

Frente a algunos ejemplos especiales de la escrituras del yo en la narrativa contemporánea, entiendo que es legítima la pregunta acerca de las expectativas de esos jóvenes autores y de sus textos respecto del mercado. Los tres casos a los que me referí, con sus condiciones particulares de enunciación y por su rasgo multiplicadamente iniciático, proponen un relato en el que es posible leer, aunque sea al bies, el ingreso al mercado de bienes simbólicos y al mundo de la economía, el comienzo de una circulación que implica la doble valoración simbólica y económica. En *Una idea genial* y en *En la pausa*, así como en *Alta rotación*, los escritores noveles no pueden dejar, como sí lo hace Chejfec en *Mis dos mundos*, la Feria del Libro atrás: la feria está adelante y tienen que ver cómo entran. En ese punto, los tres relatos son el primer paso de un modo posible de atravesar el umbral, un modo posible, también, de hacer público lo que hasta entonces no podía sino ser privado. A diferencia de Chejfec, que en medio de la Feria lo que desea es ser otro y narra en *Mis dos mundos* la inexorabilidad de la duplicidad y el desdoblamiento, publicar estos relatos autobiográficos es la garantía de abandonar el seudónimo y ganar un nombre de autor.

Ya no se trata, eventualmente, de buscar una compensación por participar de la feria de los libros, por circular en el mercado, sino de entrar a él y encontrar en la misma circulación de los libros una salida pública para la escritura que, en vez de cumplir una función compensatoria, reconvierta su destino privado y el de su autor. Que esos primeros libros ofrezcan autfiguraciones y exhiban el acto de escribir, no deja de ser una conjura espectacular a las valoraciones literarias específicas, modernistas. Que esa espectacularización sea o bien un desafío o bien una trampa para cada escritor o escritora, exige una mirada crítica distanciada y no empática con el presente y con los jóvenes autores. En todo caso, y para tenerlo en cuenta, es el propio Meret el que narra en su autobiografía cómo hizo para seguir escribiendo después de un primer cuento que logró terminar “de un tirón” y ante las dificultades de poder hacer lo mismo otra vez (2009: 45): “Así que caí en la cuenta –concluye tras intentar en vano volver a narrar– de que a lo mejor debía ser menos pretencioso. A escribir, me dije, lo que sea pero a escribir” (46).

### **BIBLIOGRAFÍA**

Acevedo, Inés. *Una idea genial*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.

Boltanski, Luc y Ève Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.

Chejfec, Sergio. *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

Cárcamo-Huechante, Luis E.; Fernández Bravo, Álvaro y Laera, Alejandra. “Introducción”. En: Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (eds.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en*

*América latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Fernández Bravo, Álvaro. "Introducción: Elementos para una teoría del valor literario". Dossier *Cuestiones de valor, Boletín del Centro de Teoría y Crítica literaria* (A. Fernández Bravo, S. Contreras y A. Laera eds.), n. 15, UNR, diciembre 2010: 1-17.

Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Giordano, Alberto. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

Laera, Alejandra. "Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec". En: Niebylski, Dianna (introducción, coordinación y edición). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012: 201-218.

Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Meradi, Laura. *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes*. Buenos Aires: Tusquets, 2009.

Meret, Diego. *En la pausa*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.