

El Remodernismo. Literatura Argentina y después... [Un ensayo]



Juan José Mendoza

IIBICRIT-SECRET/CONICET

Fecha de recepción: 30/11/2017. Fecha de aceptación: 13/12/2017.

Resumen

El artículo presenta algunas consideraciones referidas al Remodernismo, definido por las formas de aparición del pasado en el presente y, en particular, por la presencia de determinadas formas de leer propias de la modernidad todavía en el siglo XXI. Al mismo tiempo, presenta una cartografía posible de la literatura argentina contemporánea a partir del establecimiento de diferencias entre la primera y la segunda década del siglo XXI. Mientras se puede comprobar que los 2000 fueron años más experimentales dentro de la literatura argentina –con obras que experimentaron el encuentro con las tecnologías– a partir del 2011 se habría producido un regreso al relato y la narración.

Palabras claves

Remodernismo
Literatura Argentina
Literatura Contemporánea
Experimentalismo
Siglo XXI

Abstract

This article presents some considerations related to Remodernism, defined by the forms of appearance of the past in the present and, in particular, by the presence of certain forms of reading characteristic of modernity still in the 21st century. At the same time, it presents a possible cartography of contemporary Argentine literature based on the establishment of differences between the first and the second decade of the 21st century. While it can be verified that the 2000s were more experimental years within Argentine literature –with works that experienced the encounter with technologies– after 2011 there would have been a return to the story and the narrative.

Keywords

Remodernism
Argentine Literature
Contemporary Literature
Experimentalism
XXI Century

Entresiglos

El siglo XXI como concepto teórico

“«¿Quizá sepan lo que es una ‘erre?’ interroga Jacques Lacan... «Es algo como la inercia. La inercia de algo cuando se detiene lo que lo propulsa.»» Nicolas Bourriaud (2009: 106) vuelve sobre esa idea de Jacques Lacan para pensar el caso del motor

modernista. Para él, para muchos –para Hayden White, Andreas Huyssen, Raymond Williams, Eric Hobsbawm, Fredric Jameson– el motor modernista se apagó en los 70:

Cuando el motor modernista se apagó, al final de los años 70, muchos decretaron el fin del movimiento. Los posmodernos empezaron a dar vueltas alrededor del vehículo, desarmaron su mecánica, lo redujeron a piezas de recambio, teorizaron la avería, antes de pasearse por los alrededores y anunciar que cada uno podía caminar a su modo hacia cualquier dirección. (Bourriaud, 2009: 107)

Sin reivindicar precisamente a los posmodernos, Bourriaud describe la posición de quienes se mantuvieron nostálgicos con el modernismo. Escritores y artistas que intentaron hacer funcionar el automóvil según los nuevos “accidentes del terreno”, inventando incluso un nuevo “combustible” para la literatura y el arte: “la *erre* sería entonces lo que nos queda del movimiento hacia adelante iniciado por el modernismo, el campo abierto a nuestra propia modernidad” (Bourriaud, 2009: 107). La R y sus argumentos son los que ahora también podrían usarse para describir al «Remodernismo», esa suerte de reedición de la modernidad literaria del siglo XX todavía en el siglo XXI: con su canon, sus concepciones de obra, sus figuraciones de autor.

En un ensayo anterior Ágnes Heller también había utilizado la metáfora de la movilidad y el estancamiento para pensar, sino el modernismo, sí el problema de la modernidad. En sus palabras resonaba la presencia de una fuerza del modernismo todavía actuando entre nosotros:

Reducir la marcha no equivale a permanecer inmóvil. Las civilizaciones antiguas duraban entre ochocientos y dos mil años. Seamos cautelosos: la erupción revolucionaria del siglo XIX, el siglo “europeo”, nos ha contagiado un fraudulento sentido de temporalidad. Después del drama puede seguir una épica, no forzosamente el epílogo. (Heller, 1998: 298)

Grecia, Roma, Edad Media, Renacimiento, Romanticismo, Modernismo, Vanguardias. La parcelación del tiempo instituida desde el siglo XIX es siempre una historia de períodos. Pero, entonces: ¿cómo se produce el pasaje de un período a otro? ¿De qué modo los hombres y mujeres que habitan en un momento de pasaje no sienten ya que están sobre el umbral de un nuevo período? ¿Son autoconscientes las transiciones? ¿Y en qué medida esta caracterización de los tiempos históricos no es un anacronismo –que de hecho lo es– que la modernidad vertió retrospectivamente hacia atrás para establecer así su propia genealogía? Gran Guerra, Vanguardias, Período de entreguerras, Segunda Guerra, Guerra Fría, Posmodernidad, Fin de Siglo, Siglo XXI. Una continua etiqueta de nombres se vierte tácitamente sobre momentos muy precisos del “pasado”. De allí que la comprensión del presente también exija una reflexión sobre la historicidad como soporte de la experiencia. El siglo XX ha edificado la comprensión de sí en torno a esta parcelación del tiempo en períodos y bloques específicos. Y aun cuando desde el punto de vista historiográfico pueda impugnarse esta comprensión del tiempo, lo cierto es que es esta la concepción del tiempo que efectivamente opera, con mayor preponderancia, en el imaginario de quienes narran (y hacen) la historia.

La propia parcelación del tiempo en décadas –más acorde con una industria del libro o con una concepción de periodismo cultural que requiere del establecimiento de cánones específicos– es una idea sospechosa. *Y sin embargo...* son tantos los acontecimientos que se suscitan en una sola década en los tiempos de la sobre-representación, los tiempos en los que todos los acontecimientos ya nacen auto-representados. Son tantos en una sola década como antes eran los acontecimientos que se suscitaban en uno o varios siglos. De allí que cada década haya encontrado en la superproducción de acontecimientos una justificación suficiente para declarar su propia autonomía respecto de las demás.

Es la modernidad el primer período de la historia que se nombra a sí mismo. Es esa autoconciencia de sí un atributo que *el fin de siglo* y *el siglo XXI* también toman de la autoconciencia moderna. Todas las culturas y todos los periodos diferentes de la historia se vuelven iguales examinados desde la mirada contemporánea, porque ninguna civilización puede sustraerse al poder victorioso de la acumulación. Así, todos los períodos del pasado son “adicionados” al gran proceso de acumulación que es por excelencia el procedimiento posmoderno que la era digital hace suyo. Esta avidez por la acumulación –por la novedad como acumulación de lo nuevo–, y que en el siglo XX generó movimientos estéticos como las vanguardias, pareció querer reeditarse por industrias como la del libro en el siglo XXI o sencillamente por los protocolos intrínsecos de la era digital a secas. Proponiendo, en el caso de la industria editorial, sus propios movimientos –o aspirando a presentar a determinados escritores como pertenecientes a determinados movimientos–. O haciendo incluso de la era digital misma una época con sus propias formas de producción estética (Mendoza, 2014). Todas tendencias que no hacen más que poner en evidencia el afán historicista del presente: narrar el lugar en la historia de algo que todavía no ha ocurrido. Así, acumulación y experimentalismo concurren en el presente para constituir el *sampling recombinante* en la era digital, un nuevo historicismo a-histórico que hace de la emulsión de elementos disímiles una estética y un protocolo predilecto para la consumación vaciada de aquellas tensiones que en la modernidad funcionaron como motoras de la historia. Algo de todo esto debió influir en la imaginación de escritores de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI que se preguntaron por los sentidos del relato –¿Cómo narrar? ¿Por qué narrar? ¿Cuál es el sentido último de todas las narraciones? (cfr. Mendoza, 2011).–

Contrastando las consideraciones sobre el tiempo histórico bajo el campo semántico de la *movilidad*, para la era digital la historia es como un viaje en tren en el que permanentemente se edifican y se disuelven todos los puntos de partida y de llegada y del que a menudo se desconocen diferencias entre sus estaciones intermedias. Si el siglo XX ha sido el siglo de las catástrofes, tampoco está claro qué cosa lo diferenciará del siglo XXI que, al parecer, también mantiene intacta aquella vocación por el desastre. El pasaje de las tragedias colectivas a la tragedia individual acaso podría ser un elemento diferenciador: aun cuando sucedan a comunidades enteras, los dramas del siglo XXI se narran en primer plano, con zoom, en primera persona. Y es la suma de los relatos individuales lo que configura la idea de “comunidad”. Si siguiéramos a Eric Hobsbawm –para quien el siglo XX terminaba en 1989 con la Caída del Muro– podría plantearse una cierta parábola de lo contemporáneo, que si bien es otro modo de denominar al siglo XX, en el caso de la literatura y las artes también se utiliza para nombrar las producciones estéticas que se producen entre el fin del siglo XX y los comienzos del XXI. ¿De qué modo inscribir las producciones de la literatura o el arte contemporáneo en la cadena de producciones precedentes con las que lo actual a su modo también hace serie? ¿Cuáles continúan siendo las tradiciones y las raíces de la Era Digital –ese Grado Cero de la Globalización–? Hay cierta vocación moderno-céntrica funcionando todavía en un proyecto que persiste en la búsqueda de las raíces de lo contemporáneo, aun cuando esas raíces pretendan ser “nuevas” (Cfr. Bourriaud, 2008: 55-58).

A diferencia de las vanguardias del siglo XX –que pretendían borrar el pasado– las estéticas *sampling* y *recombinantes* del siglo XXI postularían una poética de la “autoconciencia” y de regreso al origen para encontrar en ello una supuesta radicalidad perdida. Depuración, hallar de nuevo las esencias, estos podrían ser los horizontes de un “arte contemporáneo” extraviado, que ya no sabe de dónde viene ni quién es. Si eso es así, el arte contemporáneo sería el arte más anacrónico de todos. Pero la yuxtaposición cultural del presente –entre cultura libresca, cultura industrial y cibercultura; y de la que el arte y la literatura también participan– realiza de otro

modo el proyecto, consumando por inercia o de manera autómatas aquel ideal de las vanguardias históricas. Inventar de nuevo la modernidad –una suerte de Remodernismo– para corregir ese error de las modernidades del siglo XX que terminaron siendo las cómplices predilectas del imperialismo tardo-capitalista. Y que, con el pop, propagó una estetización culturalizada de las vanguardias históricas. ¿En eso consistiría buena parte del proyecto re-modernista de la era digital? Las tensiones de esta era de las transiciones que se sitúan entre la modernidad y el post-humanismo están definidas por una doble posición. Entre la Restauración Remodernista, que toma al canon de la modernidad como un tótem al que los lectores y artistas todavía deben peregrinar para recordar lo que el arte y la literatura han sido; y un nuevo posmodernismo recombinante, definitivamente amnésico más allá de cualquier ropaje historicista que elija usar. Y lo que vuelve más interesante a esta edad de las transiciones es que ambas posturas pueden ser adoptadas por el mismo artista o estar contenidas dentro de una misma obra. No son actitudes muchas veces diferenciables a simple vista. Como diría Georges Braque en los tiempos del Cubismo: *siempre hay que tener dos ideas contrarias a la vez, para que una destruya a la otra*. Una vez más, toda época posterior todavía encuentra, en la modernidad, un zócalo firme sobre el cual erigirse.

Este rasgo posmoderno y ambiguo del arte y la literatura en el presente estaría dado por la ausencia de una crítica exterior a la obra. La crítica viene como añadida al arte. Es como esas etiquetas de las prendas de vestir que vienen adosadas en el interior de las costuras. Instrucciones de lavado y de planchado, secado, materiales de composición. Así es que muchas de las obras literarias y artísticas del presente son colocadas por una cadena de discursos, un gran dispositivo de discursos legitimados y legitimantes: presentaciones de libros, entrevistas a autores, sobre-exposición de sí mismos en redes sociales. Este gran dispositivo a la vez “crítico” y estetizante sería el gran operador del Remodernismo. La Restauración Remodernista –o el *remodernismo* a secas– hace de la acumulación desprejuiciada de estilos un dogma laxo. El Remodernismo parte, por ejemplo, de la idea de que lo literario habita en el pasado. Y que los mejores escritores de nuestro tiempo, en el mejor de los casos, pueden ir a beber de aquellas aguas para regresar con un nuevo estilo reprocesado, tal vez una reescritura singular o un nuevo *ready-made* bajo el brazo. La época ha hecho incluso, con esa política, una serie de géneros: *remake, film footage, fanfiction*.

¿Pero quiénes son entonces los Remodernistas? No son un movimiento. Tampoco son un grupo particular de artistas, críticos y teóricos. O de re-escritores y artistas, internautas, bibliotecarios o archivistas. Remodernistas son más bien aquellos autores que continúan leyendo los textos del presente como si todavía no hubiésemos salido de la modernidad, o bajo los parámetros de la lectura que instituyó el modernismo y bajo cuyo paradigma también se formaron. Los remodernistas continúan buscando la modernidad como si la modernidad no hubiera acabado, como si el posmodernismo, el post-humanismo o la era digital no hubieran astillado muchas de las coordenadas teóricas de su tiempo. Son los que de algún modo bregan por la modernidad sobreviviente. Anacrónicos por excelencia, buscan o todavía realizan la modernidad en sus lecturas y en sus obras. Lo curioso es que se trata tanto de intelectuales o artistas que pueden ser catalogados dentro de los paradigmas de la izquierda o la derecha, una dicotomía aparentemente anacrónica que de hecho la re-modernidad, aunque sea bajo los protocolos del *souvenir*, todavía actualiza. Por más de izquierdas que se pretenda ser en un mundo definitivamente liberal y tecnofílico, post-humanista y plutocrático. El Remodernismo es, entonces, un estado de la mente. Es una manera de leer impulsada todavía por la inercia que la modernidad ejerce sobre un campo cultural en estado de disolución. Concebido así, el remodernismo es precisamente una fuerza heredada: es la inercia (re)activa del siglo XX todavía operando en nuestras formas de leer el siglo XXI.

Y de allí que el Remodernismo actúe por inercia. Es la inercia misma de la modernidad todavía operando en nuestros modos de mirar el mundo. Todos, de hecho, somos un poco Remodernistas. De la misma manera que todavía podemos decir que todos somos tan modernos como posmodernos; a pesar de toda la intransigencia moderna con que pretendamos desprendernos de ese posmodernismo nuevo que en efecto es la era digital y que ya todos llevamos dentro. Esa pareciera ser la condición de todos los habitantes de la Transición, esta edad de la historia que se ubica en los *entresiglos*, entre el fin y los comienzos de siglo, entre los años 70 y los comienzos del siglo XXI. Y es esa la condición que construye el repertorio temático de las narrativas del presente en la literatura y las artes, entre disímiles políticas editoriales que pugnan por la instalación de nuevos autores y nuevos colectivos dispersos pero imaginando, todavía en el siglo XXI, una forma de organización de la cultura propia del siglo XX.

[Salir de la Literatura] Experimentalismos de la primera época

En el plano de las “narrativas” y las poéticas contemporáneas en los inicios del siglo XXI brotan estrategias de asimilación de temas, “modos del relato” y discursividades procedentes de lo tecnológico (estéticas del video-game o del correo electrónico mixturadas con discursos procedentes de la informática; o escenas y discursos procedentes de las biotecnologías y del bioarte que también derivan en determinadas prácticas literarias contemporáneas). Si el cine y los *massmedia* implicaron en el siglo XX diversas formas de representación, los *multimedia* (con sus variables de texto, sonido, imagen y video interactivos) se impondrían a su vez hacia el fin del siglo XX y principios del XXI como formas de representación y de reconfiguración de los medios. Esto, a su manera, configuró la emergencia de una serie de textos caracterizados por la operación de encuentro con lo tecnológico pero también por una determinada nueva forma de «representación» a la que se podría considerar como «una representación en segundo grado»: esto es, un modo de representación que tomó a las pantallas y a las tecnologías como “referentes”. Distintas obras como *La ansiedad* de Daniel Link (2004), *keres cojer? = guan tu fak* de Alejandro López (2005), *El juego de los mundos* de César Aira (2000), *Red Social* de Ana Laura Caruso (2011), *La Capital* de Celeste Diéguez (2012), *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) y *El Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian –en el que El Aleph pasa de ser la pantalla de cine de Borges a ser la pantalla de las computadoras–, *Spam* de Carlos Gradín (2011) –poemas pergeñados mediante búsquedas en Google–, *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* de Ezequiel Alemán (2010) –basado en el subrayado de textos escaneados como técnica para “escribir” poemas–, entre toda una serie de textos imposibles, participaron cada uno en diverso grado de paradigmas de encuentro de la literatura con lo tecnológico y de determinadas formas de transcripción de las pantallas al papel. La apelación al mundo digital funcionó en algunos de estos textos no exactamente como un modo de ambientación (lo cual tampoco sería desdeñable) sino como constitutivo de aparentemente nuevas ontologías de lo literario mismo en su encuentro con lo tecnológico, postulando el intento de emergencia de nuevas poéticas, un intento de narrativa experimental tomada por nuevas formas de la representación. Convocados por el modo en que diferentes experimentaciones narrativas también implicaron la puesta en escena de determinadas concepciones del relato histórico (la organización de un archivo, una biblioteca o una tradición también participan de un régimen de “experimentación” con las tradiciones) en los primeros años del siglo XXI fue interesante advertir el modo en que la experimentación literaria y la desestabilización del punto de vista y de la voz narrativa (vigentes en la literatura argentina desde las vanguardias de los años 60 y en ficciones como las de Rodolfo Walsh o Manuel Puig) habría habilitado la emergencia de formas de la narración en la que el lugar del

referente se volvería ubicuo. Tal como se aprecia en estas dos instancias puestas en contrapunto, mientras que proyectos de digitalización de textos pueden ser pensados como formas de re-contextualización o recolocación de contenidos humanistas en uno de los soportes del post-humanismo por excelencia que es la Web, en paralelo, obras de la literatura contemporánea de la primera década del siglo XXI pueden ser visualizadas como paradigma crítico de la confluencia interdiscursiva entre tecnologías y literatura; modos de apropiación en el siglo XXI que reeditó, con las tecnologías, y de una manera si se quiere *remodernista*, las lógicas de apropiación que la literatura ya había utilizado en el siglo XX con el periodismo, el folletín, el teatro, el cine, la música. Pero es de notar que muchos de los escritores que se señalan, pasado un momento de experimentación con las tecnologías, en un movimiento ulterior se habrían replegado de esa exploración tecnológica para refugiarse nuevamente en la escritura, apelando en algunos casos a las formas de autofiguras del escritor propias del siglo XX y, en otros casos incluso, directamente para abandonar la literatura en una fuga hacia la teoría, el ensayo.

En este contexto, una vez más: ¿quiénes son los remodernistas? No son un movimiento. Tampoco un grupo particular de críticos y teóricos. No son una generación específica o un grupo definido de escritores, cineastas y artistas, internautas, bibliotecarios o archivistas. Son quienes, volviendo sobre sus propios pasos experimentales incluso, regresan a un estado anterior de la literatura. Son quienes, en efecto, continúan leyendo los textos, la cultura y los acontecimientos de la historia en el presente bajo las coordenadas teóricas de la modernidad. No son un movimiento, un grupo de estudios ni un grupo de intelectuales precisos. *Y sin embargo...*

Y desde luego la pregunta por el canon. Es el canon –o la pregunta por el canon– el gran tótem remodernista, un superviviente de la modernidad que opera con su inercia más allá de ella –exista o no todavía la modernidad–. Habría en las disputas por el canon una tensión cada vez más acuciante entre la *restauración remodernista* –cuyo proyecto es la solidificación del canon de la modernidad sin alteraciones– y la introducción de variantes en una suerte de obras nuevas y emergentes que se erigen como epígonos degenerados y perversos de ese canon de la modernidad de la cual continúan siendo sus tributarios. A esto se suma el trabajo de los archivistas, persiguiendo alguna página extraviada de algún autor modernista; persiguiendo incluso el redescubrimiento y la edición de algún autor olvidado. Pero en todos los casos es la pervivencia de la idea de canon la que dicta los protocolos de esa disputa entre *remodernistas* y *vanguardistas a pesar de la crisis de las vanguardias*. Ambas posiciones tonifican la fuerza de un *remodernismo* a secas, con múltiples líneas internas, muchos canales de entrada y de salida. En muchos casos sólo se trata de *la continuidad del modernismo* por otras vías. Con la adopción de varias posturas opuestas a la vez, nuestra época afirma que detrás de las supuestas disputas de nuestro tiempo, al fin y al cabo, quizá nada verdaderamente “político” está sucediendo. *Y sin embargo...*

[Volver al relato] Narrativismos de segunda época

En un ensayo de 2009 el crítico británico Simon Reynolds pasaba revista sobre los diferentes modos que tuvieron los medios especializados para mirar, desde aquel año, lo más interesante que se había producido en materia musical durante la primera década del siglo XXI. Lo que sorprendía a Reynolds era que la lista que él escrutaba (la de *Pitchfork*, con los doscientos mejores discos de la década; y a la cual incluso él agregaba la suya personal), estaba tomada por una llamativa inclinación a situar las producciones musicales más importantes hacia los primeros años del 2000, es decir,

hasta antes del 2005. A partir de ello, Reynolds conjeturaba una progresiva dispersión del campo sonoro y una cada vez más difícil capacidad del medio para establecer claros consensos sobre determinados artistas en desmedro de otros. La mirada retrospectiva del crítico sobre el mapa sonoro de los oos puede resultar estimulante para pensar una serie de transformaciones que se habrían dado en el terreno de las artes, la literatura y la cultura de aquellos recientes años. Entre los párrafos de Reynolds hay uno que quizá convendría reproducir aquí, *in extensum*:

La fragmentación del rock/pop ha estado operando desde que tengo memoria, pero esta década parece haber cruzado un umbral. Hubo tanta música en la cual interesarse e investigar. Ningún género desapareció, todos siguieron adelante, lanzando productos, haciendo proliferar a los retoños sonoros. Tampoco se retiraron los músicos a medida que fueron envejeciendo; los que no murieron siguieron sacando cosas, empujándose junto con artistas más jóvenes que confiaban en avanzar hacia la luz. Es tentador comparar la música de los oos con un jardín ahogado por la maleza. Excepto que un lecho de flores ahogado por demasiadas flores sería una imagen más exacta, porque mucha de la producción fue buena. El problema no es sólo la cantidad sino la calidad multiplicada por la cantidad. También estaba el pasado, disponible como nunca antes, compitiendo por nuestra atención y afección. El descenso de los precios de los estudios caseros y las tecnologías de grabación digital, combinado con la riqueza histórica que los músicos pueden absorber y recombinar intensificó la calidad de la producción musical. Pero el resultado de toda esta sobreproducción fue que “nosotros” fuimos diseminados a lo largo de un vasto terreno sonoro. Es por ello que hay tan pocas coincidencias entre las distintas encuestas de fin de año o de fin de la década publicadas en las revistas musicales. Si incluso una comunidad relativamente no-difusa como Pitchfork sólo pudo encontrar su centro alrededor de discos que salieron en los primeros años de los oos, esto sugiere que el deslizamiento de la cultura entera hacia la entropía se está acelerando.

¿No podría decirse algo semejante de la literatura argentina de las últimas décadas? ¿Qué relación podría establecerse entre esta forma de leer el campo sonoro y algunos modos de pensar la historia de la literatura contemporánea? Las hipótesis pueden ser las mismas antes y después de apreciar el artículo de Reynolds, pero estirando sus mismas consideraciones sobre un período más largo: hasta los años 70; o desde los años 70: entre el fin de siglo y el comienzo del siglo XXI. Como si con la atomización del campo cultural cada vez fuese más difícil entranñar consensos que no sean cuando menos controvertidos, problemáticos, simplificadores. Porque, bien mirada, es la propia noción de “canon” la que se estaría diseminando en esta dispersión del campo que el comienzo del siglo XXI parecería traer consigo. Para el caso de la literatura argentina es de notar cierto «decadentismo post-boom». Este decadentismo, que a todas luces tiene una valoración positiva desde perspectivas desestabilizadoras del canon –como las del simbolismo francés o los poetas zutistes decimonónicos–, ha hecho caer en la cuenta de que no sería demasiado fácil establecer un consenso por los escritores más importantes por fuera del “canon modernista” o el canon de la segunda mitad del siglo XX: aquel que, basado en una relación fuerte con la teoría y la crítica, se tonifica con autores como Walsh, Puig, Saer, Piglia o Aira –canon que, debe decirse, es absolutamente controvertido desde el punto de vista del género–. Como si a partir de los 80 el sistema literario se hubiese atomizado y hubiese ingresado también él en el extraño espiral móvil de la entropía. Aun así hay determinados rasgos caracterizados por la conformación de grupos o colectivos de escritores que tonifican el pulso de los años 80 hasta el siglo XXI del modo en que en los años 50 o 70 lo habían procurado hacer grupos como los de las revistas *Literal* o *Contorno*: desde la conformación de colectivos de escritores como el grupo *Shangai* (1987) –reunido alrededor de la revista *Babel* (1988-1991)–, o el de la *Poesía de los 90*

–reunida alrededor de publicaciones como *Diario de Poesía* (1996-hasta la actualidad), *18 Whiskys* (1990-1992)– hasta la emergencia de la denominada “literatura independiente” mediante editoriales como Eloísa Cartonera o Belleza y Felicidad, todo un conjunto de editoriales de considerable visibilidad tras la crisis del 2001. Como se ve, aquí mismo por cierto, un modo de narrar la historia bastante moderno.

En efecto, narrado así, el campo literario desde fines de los años 80 no se comprende sino como el capítulo de una historia literaria todavía confeccionada bajo paradigmas de la modernidad... La propia preponderancia de hombres en el canon da cuenta de una nueva historia de la literatura que nos falta (Cfr. Palmeiro, 2011). La confección de esa cartografía –de *Literal a Babel*; del objetivismo a la poesía de los 90; de la posvanguardia de los 70 a la literatura independiente post-crisis del 2001– arroja visiones parcializadas de un mapa todavía *in progress*. Desde luego sin la ayuda del paso del tiempo no hay consensos claros sobre el lugar de los escritores más “importantes” que deben sindicarse como representantes de determinadas estéticas en desmedro de otras, si es que en tiempos de *archivismo y deconstrucción* como los actuales una labor así acaso todavía deba emprenderse –dada la “disponibilidad” (siempre problemática) de todos los autores, de todos los textos–. Con lo cual esa dificultad para establecer con claridad los consensos sobre otro “canon latente” para la literatura argentina contemporánea se correspondería con ese deslizamiento acelerado de la cultura entera hacia la entropía, dando lugar así a la conformación de una edad de la dispersión. Pero, complejizando aún más el planteo, en la edad de la proliferación, la atomización y la entropía puede que la propia idea de canon sea una idea demasiado moderna, esto es, ya no plenamente practicable en el mundo actual sino como una conjetura. O una simplificación. Y, al mismo tiempo, esta concepción proliferante del presente también es arrastrada hacia atrás gracias al *archivismo* y a “la nueva investigación” –promovida por el indudable incentivo a las humanidades y a las ciencias sociales en los primeros años del siglo XXI– que subraya hitos culturales desapercibidos desde una mirada canónica sobre el pasado, mostrando que allí donde en el siglo XX existieron *Sur* o *Martín Fierro*, también existieron el grupo *Madí* (1947-1952) y la revista *Letra y Línea* (1953-1954); que allí donde existió la revista *Los Libros* también existió el grupo *Sunda* (1965) o la revista *LENGUAjes* (1974-1980).

Consideraciones como estas se vuelven más visibles si se añade un análisis precisamente sobre algunas de las cartografías del presente. La emergencia de muchas editoriales independientes en diferentes puntos de la geografía argentina. Editoriales como Vox –la editorial señera de poesía contemporánea de los 2000 enclavada en Bahía Blanca, con un fuerte acento en la edición desprejuiciada de autores de diferentes latitudes–, o la emergencia de recientes editoriales con intenciones de vigorizar el campo de la edición desde el interior del país –como Ediciones Eduvim, por nombrar un ejemplo–; o la emergencia de compilaciones lanzadas desde el interior del país que revitalizan el estado de las literaturas regionales dan cuenta, sino desde los años 90 ya sí decididamente desde los 2000, de un empeño de las regiones por disputar el “centralismo cultural” detentado por el polo de referencia rioplatense. Aun así debe señalarse que estos intentos por constituir un canon alternativo desde el interior no se hacen en muchos casos sino desde paradigmas de organización de la cultura y de las artes todavía concebidos desde la modernidad del siglo XX, es decir, que muchas de las construcciones críticas que acompañan antologías o lecturas de obras regionales suelen ir acompañados de aparatos teóricos y críticos que se corresponden con teorías literarias del siglo XX elaboradas en centros universitarios y culturales norteamericanos, franceses o, cuando vernáculos, pertenecientes a elaboraciones conceptuales pergeñadas en los ámbitos académicos de centros urbanos como Buenos Aires, Córdoba, La Plata, Rosario. Estos intentos de constitución de un canon alternativo con referencias a obras y escritores del interior del país no redundan muchas veces sino en la sobrevaloración de la propia noción de canon literario como un vector de la modernidad todavía vigente y, al mismo tiempo, como síntoma de

la descompensación de los relojes. Porque mientras que la modernidad todavía se presenta como una pulsión añorada en los centros regionales emergentes, la atomización y la entropía se impone sobre el diluido “campo cultural” de las metrópolis. Este estado de situación fundamenta también el Remodernismo de las regiones y de las metrópolis: para construir un canon regional en el interior; para hacer operaciones en medio de la atomización del campo cultural de las ciudades.

Desde un lugar teórico totalmente diferente, el advenimiento del debate en torno a la emergencia de una literatura mundial o de una literatura post-nacional también contrasta con la voluntad anacrónica de esta estrategia de construcción de un corpus literario regional para un canon todavía tomado por ideas de modernidad y nación y que pretende realizar en el siglo XXI lo no realizado en el siglo XX. Desde hace ya varias décadas la reflexión crítica ha venido realizando una serie de esfuerzos teóricos tratando de subvertir la serie de presupuestos trazados por las literaturas nacionales entre los siglos XIX y XX. En esa extensa bibliografía, en cuyo corolario se debe mencionar a Roberto Schwarz con su texto sobre “Las ideas fuera de lugar”, o a Silviano Santiago con su artículo sobre “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, o a Haroldo de Campos con su perspectiva del “Secuestro del barroco”, trabajos en los que desde diferentes perspectivas se trataba de pensar el lugar de la literatura brasileña (y de algún modo también latinoamericana) en el contexto de una “recepción deformante” o de un “uso desviado” de la tradición europea, comenzaron a emerger desde hace algún tiempo a esta parte una serie de consideraciones a propósito de la constitución de una “Literatura Internacional” (Casanova, 2002) o una “Literatura Mundial” (Moretti, 2000 y 2003; Casanova, 2001; *et al.*), o formas de reflexión tendientes a enmarcar un estudio global, trans- o posnacional de la literatura (Prado, 2007; Ortega, 2010 y 2012), en una extensa bibliografía entre quienes también sobresalen autores como Gonzalo Navajas (2002) y Marcelo Topuzian (2013). En ese marco, el retorno a la problemática de la literatura argentina no puede hacerse omitiendo este otro debate, aunque ya clásico desde los años 60 en el campo de los estudios hispanoamericanos, nuevamente revitalizado en el siglo XXI, dadas sus derivaciones e implicancias intrínsecas, dada la efectiva fragmentación y dispersión de esos núcleos duros designados históricamente como «literaturas nacionales».

Lejos de estas elaboraciones teóricas, un trabajo de compilación reciente de autores argentinos y chilenos realizado por Gonzalo León –todavía inédito– da cuenta de manera incipiente de esta “pérdida de nacionalidad” de las literaturas nacionales y, al mismo tiempo, de esta tendencia a la entropía del campo cultural. En el prólogo a *Degenerados. Narrativa chileno-argentina hipercontemporánea* (2017), León hace notar que los escritores sub-30 del siglo XXI construyen sus textos en otro tipo de interiores. No es ya el exterior –la calle, la política, lo público– el escenario en el que necesariamente acontecen las cosas que le suceden a los narradores o a sus personajes, sino que en muchos de los nuevos escritores aparece el interior –la habitación, la casa, el patio– como lugar predilecto entre las ambientaciones de los nuevos relatos:

En la habitación hay cama, armario empotrado a la pared, escritorio de pino y baño. La ventana da a un patio interno de piedra laja gris. Desde la planta baja suben ruidos hacia el primer piso. Las escaleras dan al salón, un espacio formado por cinco o seis mesas en forma de islas. Bajo. Respiro olor a café caliente. (Fernández Paupy, 2017: 92)

Su papá no los dejaba callejear, por eso casi no salían de la casa. Así es que toda esa tarde y las siguientes jugamos en el patio, ese patio enorme que se abría detrás de la casa. Jimmy y Jorge tenían juguetes que jamás había visto. Había una pista de autitos eléctricos, Tortugas Ninja originales y hasta una masa fucsia con un nombre raro. (Becerra, 2017: 245).

Tal como el propio compilador lo argumenta:

Constaté que los jóvenes que estaban publicando tenían algunos rasgos en común: una desconfianza hacia el mundo exterior, el afuera es un lugar peligroso, lo que deriva en una desconfianza hacia la realidad y hacia el realismo y en consecuencia a plegarse sobre la tradición argentina; [...]

Observé que en sus primeros o segundos libros internet, a diferencia de textos de escritores de generaciones anteriores, no es un tema a indagar o a trabajar, porque está totalmente incorporado, como ir al supermercado o como trabajar para vivir. Además de la preferencia por el formato breve, hay una influencia de las series de televisión, donde la imagen literaria a veces da lugar a la imagen audiovisual, sin que por ello la característica principal de sus textos sea lo pop. (León, 2017: 5)

No hay casi máquinas en estos relatos. Las pantallas aparecen apenas referidas en los textos. Y ya definitivamente no se trata de una intrusión en el interior de las máquinas. Como si aquel camino de experimentación con las máquinas y las tecnologías que inicia su periplo en textos como *Los años 90* de Daniel Link (2001), en el que el lugar del narrador estaba tomado por un contestador automático, en lugar de haberse profundizado, se hubiese relajado.

La reflexión en torno a la disolución del punto de vista y la pulverización de la voz narrativa presente en muchos escritores de los comienzos del siglo XXI en los escritores “sub-30 del siglo XXI” pareciera estar ausente. En efecto, muchos de ellos eligen volver a la voz del narrador como lugar de enunciación. En todos los textos tomados por Gonzalo León siempre hay alguien que narra. Aquí no necesariamente la tradición sino la narración misma es el elemento remodelista. Si el Estado narra, si las religiones narran, si las tecnologías narran, ¿no habría que quitarle un poco de narración al mundo? Aquella preocupación de las vanguardias o de escritores de los años 60 que había motorizado textos todavía en los primeros años del siglo XXI –de Link a Alejandro López, de Gradin y Alemian a Ana Laura Caruso y Katchadjian– ya no pareciera estar presente en una segunda ola de relatos del siglo XXI. Se podría postular la hipótesis de un regreso al relato en textos posteriores al 2011.

Así, podría pensarse el fin de siglo y los comienzos del 21 como un pasaje: de lo público a lo privado, del exterior al interior, de la novela familiar del siglo XX a una poesía personal narrativizada en el siglo XXI, de la historia nacional al auge del testimonio y las historias intersubjetivas. Y de una experimentación con las tecnologías de los primeros años del nuevo siglo a una reedición de la voz del narrador en la segunda década del siglo XXI. En este contexto re-narrativista, el siglo XXI vigoriza la poetización de la experiencia de la juventud –propia de poetas de una generación intermedia como Francisco Garamona o Mariano Blatt, que encajonaban sus relatos en el interior de una musicalidad también pautada por los cortes de verso–. Es en muchos casos una suerte de educación sentimental post-noventista o post-crisis del 2001. Pasada la época de los grandes relatos, el rasgo re-narrativista de la poesía contemporánea vigoriza la escritura de la historia desde el espacio de un género intimista, menor, en una suerte de autoayuda para el “relato” de una historia desde la intemperie. La intemperie es también el lugar de enunciación poética de la poesía de Celeste Diéguez. En libros suyos como *El camino americano* (2015), donde los personajes deambulan por los caminos de un país imaginario en una suerte de *road trip* poético. La frenética velocidad de su poesía coloca a los poemas en una especie de estado de intemperie. Se trata de una poesía despojada. La propia lengua aparece fuera del lenguaje. Pero aun así, relajando el experimentalismo de libros como *La Capital* (2012), en *El camino americano* se trata también de una poesía re-narrativista.

Contrastando con la intemperie, o afirmando la intemperie de otro modo, también aparecen los lugares de encuentros literarios como lugar de construcción del campo. Casi sin distinciones jerárquicas y genéricas, los poemas y los sitios webs, las redes sociales y los libros, aparecen como caja de emociones, caja de herramientas y ayuda-memorias generacional. En el nuevo escenario de la literatura y las artes de siglo XXI las lecturas festivas y los encuentros poéticos aparecen también como catalizadores intersubjetivos, espacios de cruce entre un campo poético vernáculo *sui generis* y la experiencia intergeneracional que habilita la reunión, en un evento literario, de escritores como Osvaldo Baigorria con Mara Pedrazzoli, de Juan Desiderio con Paula Peyseré y Julia Sarachu; Gabriela Cabezón Cámara con Walter Lezcano, Alejandro Rubio con Emilio Jurado Naón, Juan Laxagueborde con María Moreno, Javier Fernández con Jorge Quiroga o Roberto Raschella.

Celeste Diéguez, precisamente editora de la colección Ojo de Tormenta de la Editorial Club Hem, se propone editar en su colección una cartografía completa de la poesía contemporánea: reuniendo obras de autores clásicos dentro de la poesía contemporánea, como José Villa o Mario Arteca –en libros como, respectivamente, *Escombros* (2015), *Noticias de la belle époque* (2015)– con autores más “recientes” como Diego Vdovichenko –*Volver a la Escuela* (2015)– o Carina Sedevich –*Klimt* (2015)– y Paula Peyseré –*Todo el tiempo de cero* (2015). Pergeñada a partir de la edición de dos títulos en un mismo volumen, precedido a su vez cada uno de esos libros con un prólogo de otro escritor, la idea de reunir en un solo libro a cuatro autores constituye la visión de lo contemporáneo como un puzzle también arrojado a la entropía pero que puede ser reconstruido mediante, precisamente, el trabajo de la lectura: la lectura del libro, la lectura del campo; el editor como crítico, el propio escritor como lector. Las propias tapas de los libros de la colección de Club Hem están ilustradas por el muralista Rodrigo Acra, con el detalle de que en cada uno de los libros sólo se incorpora un fragmento de ese mural, de manera tal que sólo la colección completa permite la reconstrucción del mural. El mural, pintado en su caso en las calles de La Plata, está expuesto a la intemperie, a la reintervención de otros pintores urbanos, a la constante amenaza de borrado de la cuadrilla municipal.

Entre el rasgo marcado por la “intemperie” que delatan las tapas de una colección de poesía contemporánea como Club Hem, la fuga hacia el interior y la vuelta a la narrativa en desmedro del experimentalismo en compilaciones como las de Gonzalo León, y las lecturas festivas que trazan en red las relaciones intergeneracionales en el campo cultural actual, parece debatirse el trance entre la historia y el presente, la poesía y el abandono de la experimentación con las tecnologías en un camino de regreso que retoma la voz narrativa aun, incluso, en la poesía: con poemas que, en efecto, muchas veces pueden leerse como “testimonios” de época escritos con corte de verso. Así se comprende y se procesa el trauma y otras convulsiones políticas que alteran las subjetividades en trance de la época. El fin de siglo y el nuevo milenio son algo así como una línea que de todos modos se debe cruzar. Y se atraviesa el nuevo siglo como un pasaje transitorio y vital, inocentemente inconcluso; pero con la certeza de un pasaje inexorable que no admite vuelta atrás. *Y sin embargo...* aun en la inocencia de la pose más amnésica aparece el canon o algún destello de la tradición acechando, para remarcar siempre algún rasgo remodelista e historicista en el presente. Paradójicamente, es en la vuelta atrás, en el bucle retrospectivo hacia la modernidad –en el regreso a la escritura– donde se puede encontrar también una de las marcas del siglo XXI. Entre el neoliberalismo posmoderno de los 90 y el setentismo experimentalista y hasta tecnofílico de los 2000; entre pruebas de ensayo y error. El nuevo siglo es algo que, aun con todos los reparos que se le endilguen, irremediablemente se debe comenzar. Y aun así, o por eso mismo, en ese pasaje milenarista de un siglo a otro, en ese comienzo que obliga a pensar “lo nuevo”, se recalca también en un tiempo retroactivo y “remodelista”. En el pasaje de un siglo a otro

emerge la suerte de un historicismo a-histórico que caracteriza al Remodernismo de la era digital. Entre tecnológico y vitalista; y con un fuerte acento en el regreso a la historia, a pesar de todo.

P/S: Un lector de estas líneas nos hace notar que Remodernismo es también el nombre de un movimiento específico: el *stuckismo*, fundado en agosto de 1999 por los artistas Billy Childish y Charles Thomson. En marzo del 2000, reformulando algunos de sus postulados, Childish y Thomson redactaron el Manifiesto Remodernista. En 2003 los fotógrafos Larry Dunstan y Andy Bullock publicaron una adhesión al movimiento; en 2008 Jesse Richards escribió también un manifiesto del cine remodernista. Aquí no se sigue ninguna de aquellas ideas sobre el arte, la fotografía o el cine. Cualquier semejanza entre nuestra noción y los postulados del remodernismo de Childish y Thomson es mera coincidencia. Contrastando nuestra noción con la de aquellos, evidentemente sólo se trata de una coincidencia en cuanto al uso del significante, no así de sus implicancias. La escritura aquí de la palabra “significante” obliga a una meditación psicoanalítica. De hecho, el propio psicoanálisis desconfía de artistas que con tanta confianza se auto-designan, en tanto que en ese acto otorgan al lenguaje una transparencia sospechosa: “Antes se traducía por ‘instinto’, ahora se traduce por ‘pulsión’. La palabra originaria en alemán es *Trieb*. Freud dice ‘muchas lenguas nos envidian esta palabra’. *Trieb* no sería instinto. Si un instinto es una cosa que va de un lugar a otro, *Trieb* es lo que interfiere, lo que interrumpe ese instinto. Es decir que nuestra especie se diferencia de las demás porque las demás son instintivas. Tienen sus períodos de hibernación y copulación, sus horarios para dormir, etc. Nosotros en cambio alternamos. Entonces Lacan anudó la lengua al *Trieb*. Él dice que la palabra que conviene es ‘deriva’ –tanto en inglés ‘drift’ como en francés ‘dérive’-. El psicoanálisis diría que todas las cosas van a la deriva. Y que según lo que pasa, y según lo que se responda, es la historia. Esa es la manera de pensar del psicoanálisis. De manera que toda la historia tomada como un saber ya constituido es puesto en cuestión por el psicoanálisis.” (García, 2017) Vanguardias históricas, modernismo, posmodernidad: una sucesiva etiqueta de nombres va poblando el tiempo astillado de la historia: para “anudarlo”, sujetarlo a algún tipo de fijeza que detenga su deshilachamiento. De allí que toda concepción de la historia dentro de una estructura definida sea discutible para la crítica, para el psicoanálisis. Así como en algún momento en psicoanálisis se hace hincapié en la noción de “contingencia” para nombrar “lo que ocurre”, en esta otra acepción de *Trieb* el psicoanálisis introduce la noción de “deriva” para la comprensión de la historia. Es curioso –y todos los círculos que se cierran, si no se vislumbra el nudo o la soldadura, son sospechosos– pero esta noción de “deriva” también estaba presente en la Erre del comienzo: “Recomienzo. Recomendado puesto que había creído poder terminar. [...] ¿Quizás sepan ustedes qué quiere decir *une erre* [un andar]? Es algo así como el impulso [*la lancée*]. El impulso de algo cuando se detiene aquello que lo propulsa. Ese algo sigue corriendo aún.” (Lacan, 1973).

Bibliografía

- » Aira, C. (2000). *El juego de los mundos*. La Plata: El Broche.
- » Alemian, E. (2010). *El tratado contra el método de Paul Feyerabend*. Buenos Aires: Spiral Jetty.
- » Arteca, M. (2015). *Noticias de la belle époque*. La Plata: ClubHem.
- » Becerra, F. (2017). "Jimmy". En León, Gonzalo. *DEGENERADOS. Narrativa chileno-argentina hipercontemporánea*, pp. 238-254. [Obra inédita] (Reproducción autorizada).
- » Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Caruso, A. L. (2011). *Red Social*. Buenos Aires: Spiral Jetty.
- » Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- » Casanova, P. (2002). "Del comparativismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales". *Anthropos*, n° 196.
- » Castany Prado, B. (2007). *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia.
- » D'Anna, E. (2005). *Nadie cerca o lejos. El centralismo cultural en la Argentina*. Rosario: Identydad.
- » De Campos, H. (2000) [1989]. "El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso de Gregório de Mattos". *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI, pp. 133-183.
- » Diéguez, C. (2012). *La Capital*. Bahía Blanca: Vox.
- » Diéguez, C. (2015). *El camino americano*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- » Fernández Paupy, J. (2017). "Halopídol". En León, Gonzalo. *DEGENERADOS. Narrativa chileno-argentina hipercontemporánea*, pp. 90-101. [Obra inédita] (Reproducción autorizada).
- » García, G. (2017). *Somos Memoria*, Temporada IV, Episodio 2 [programa de TV]. Buenos Aires: Canal Encuentro.
- » Gradin, C. (2011). *Spam*. Buenos Aires: Stanton.
- » Heller, Á. (1998). "Europa ¿un epílogo?". En Heller, Ágnes y Fehér, Ferenc. *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Península, pp. 284-299.
- » Katchadjian, P. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP.
- » Katchadjian, P. (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: IAP.
- » Lacan, J. (2002). "Les non dupes errent. Séminaire oral du mardi 13 novembre 1973", *Espaces Lacan*, [online]. Disponible en: <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psyssem/nondup/nondup1.htm> [19 Feb. 2016].
- » León, G. (2017). *DEGENERADOS. Narrativa chileno-argentina hipercontemporánea*. [Obra inédita] (Reproducción autorizada).
- » Link, D. (2004). *La ansiedad. Novela trash*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.

- » Link, D. (2001). *Los años 90*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » López, A. (2005). *Keres cojer? = guan tu fak*. Buenos Aires: Interzona.
- » Lyotard, J. F. (1995) [1987]. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Rei. Traducción de Mariano Antolín Rato.
- » Mendoza, J. J. (2014). “Teoría y Crítica de la literatura española contemporánea en el contexto internacional de la literatura”, *Olivar*, vol.15, n.21: pp. 23-32. [online] Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1852-44782014000100004 [19 Feb. 2016].
- » Mendoza, J. J. (2011). *Escrituras past_ tradiciones y futurismos del siglo 21*, Buenos Aires, 17grises.
- » Moretti, F. (2000). “Conjeturas sobre la literatura mundial”. *New Left Review*, 3: 65-76. Disponible en <http://newleftreview.es/3> [3 Feb. 2016].
- » Moretti, F. (2003). “Más conjeturas sobre la literatura mundial”. *New Left Review*, 20: 83-91. Disponible en <http://newleftreview.es/20> [3 Feb. 2016].
- » Navajas, G. (2002). *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB.
- » Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011.
- » Peyséré, P. (2015). *Todo el tiempo de cero*. La Plata: ClubHem.
- » Reynolds, S. (2009, 15 de diciembre). “Notas sobre los oos. La década musicalmente fragmentada”. [Weblog]. Disponible en <http://esticasdeladispersion.blogspot.com.ar/2009/12/dispersion-musical.html> [3 Feb. 2016]. Traducción de Franco Ingrassia.
- » Santiago, S. (2000) [1971]. “El entrelugar del discurso latinoamericano”. En Amante, Adriana y Garramuño Florencia (comp), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, pp. 61-77.
- » Schwarz, R. (2000) [1973]. “Las ideas fuera de lugar”. En Amante, Adriana y Garramuño Florencia (comp), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, pp. 45-60.
- » Sedevich, C. (2015). *Klimt*. La Plata: ClubHem.
- » Topuzian, M. (2013). “La literatura mundial como provocación de los estudios literarios”. *Dispar*, 1.
- » Vdovichenko, D. (2015). *Volver a la escuela*. La Plata: ClubHem.
- » Villa, J. (2015). *Escombros*. La Plata: ClubHem.