



SI ROMEO Y JULIETA VIVIERAN



CÓMO ES ESCRITO Y LEÍDO EL AMOR
EN TIEMPOS DE DECONSTRUCCIÓN FEMINISTA



Giuliana Pates

SI ROMEO Y JULIETA VIVIERAN

CÓMO ES ESCRITO Y LEÍDO EL AMOR
EN TIEMPOS DE DECONSTRUCCIÓN FEMINISTA

GIULIANA PATES

DIR. SOLEDAD QUEREILHAC
CO-DIR. SILVIA ELIZALDE



MAESTRÍA EN SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA
Y ANÁLISIS CULTURAL

IDAES - UNSAM

[SEPTIEMBRE 2022]

LLEGAR A UN PUNTO
- ENCONTRAR UN OBJETO DE AMOR O DE ESTUDIO -
NO SIGNIFICA ARRAIGARSE, CASARSE NI CAZARLO,
SINO HABITARLO, APASIONADAMENTE, EN SU CONTINGENCIA

[LAURA ARNÉS, *FICCIONES LESBIANAS*]

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN. MODELO PARA A(R)MAR	9
• Coordinadas de un mapa nocturno	15
• Fragmentos de un discurso ¿amoroso?	20
• Instrucciones de lectura	27
CAPÍTULO I. DEL LIBRO A LA LECTURA, DE LA LECTURA A LOS LECTORES	30
• Las condiciones sociales de producción	32
• La puesta en forma de los textos	36
• La(s) lectura(s) y los lectores	40

**CAPÍTULO II. "EL MERCADO ES COMO LA MAREA".
EDITORIALES, EDITORES Y CIRCULACIÓN DE
NOVELAS PARA JÓVENES** **46**

- Novelas en busca de un género 47
- Actores de la edición 52
- Los libros que abren camino, los libros que acompañan,
los libros militantes 59

**CAPÍTULO III. UN REFUGIO PARA NO SEGUIR HUYENDO.
LA LECTURA EN LA BIOGRAFÍA DE LES JÓVENES** **67**

- De cuánto se lee a cómo se lee 68
- Les lectores 72
- Lucía 76
- Tom 78
- Marina 79
- No se nace lector, se llega a serlo 80
- Leer con un tecito 84
- Construir un refugio 88

**CAPÍTULO IV. ¿Y VIVIERON FELICES PARA SIEMPRE?
LAS MATRICES CULTURALES DEL AMOR
EN LAS NOVELAS PARA JÓVENES** **90**

- "Desromantizar todo". La edición de novelas que
tematizan el amor 94
- "El primer amor nunca es para siempre" o cuando no
se cumple la tragedia shakespereana 97
- "Me sentía más viva de lo que me había sentido jamás".
Belleza, felicidad y abyección 105
- "Así como no existe el para siempre, tampoco existe lo
completo". Amores heroicos y amores confluentes 112
- Las matrices culturales del amor 121

CAPÍTULO V. "YO NO QUIERO TENER HIJOS, QUIERO TENER PERROS". EL AMOR Y LO ROMÁNTICO EN TIEMPOS DE ACTIVISMO DE GÉNERO	123
• "Si es cursi y tóxico, no me copa". Las nuevas definiciones del amor	125
• "La vida después sigue". Rupturas en las narraciones de romances	133
• Entre el fin del amor y la persistencia de la utopía romántica	135
CONCLUSIONES. UN FINAL FELIZ	142
• Desociologizar la mirada	143
• El problema del género romántico	148
• Crear el amor de nuestro tiempo	155
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157
ANEXOS	182

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mis directoras, Soledad Quereilhac y Silvia Elizalde, quienes me acompañaron y me condujeron de manera cercana y amorosa en este proceso. Sus lecturas, sus comentarios precisos y su enorme generosidad hicieron de ésta una mejor tesis y de mí, una tesista más reflexiva. El agradecimiento para ellas, por su dedicación y su calidez, no entran en estas palabras. También, son parte constitutiva de esta tesis los editores y los lectores con quienes me encontré en el proceso de investigación. Les agradezco profundamente su invaluable tiempo compartido conmigo y su predisposición para hablar de libros y de amor, en especial a Sofía.

Esta tesis no hubiera sido posible, tampoco, sin el financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Estaba cursando la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural cuando obtuve una beca doctoral de este organismo. Este hecho me permitió finalizar el proceso que había iniciado y, a la vez, continuar con esta investigación en una instancia doctoral. Resulta fundamental destacar la tarea que CONICET realiza en el incentivo, el financiamiento y el reconocimiento de la ciencia y el trabajo científico dado que mi inicio como becaria, en 2017, estuvo atravesado por un contexto en el que se puso en duda su valor y se degradó la institucionalidad del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la Nación a Secretaría. Desde este lugar, mi agradecimiento se extiende a quienes impulsan el desarrollo de una ciencia nacional, pública y soberana. Mis directores, Florencia Saintout y Marcelo Belinche, contribuyeron a mi formación en investigación y a la convicción de un modo de hacer ciencia que es inescindible del contexto sociohistórico en el que se produce.

Asimismo, agradezco a mis compañeros de trabajo del Instituto de Investigaciones en Medios, Cultura y Poder "Aníbal Ford" y de la cátedra Comunicación y Recepción, ambos con sede en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad

Nacional de La Plata, con quienes construimos todos los días el oficio de investigar y enseñar de manera colectiva y compañera. Las conversaciones que tuvimos, las lecturas compartidas y las escrituras en conjunto fueron fundamentales para pensar y escribir esta tesis. En especial, mi gratitud a Sofía Bernat, Candela Luquet, Brunella De Luca, Paula Posada Campoy, Paloma Sánchez, Rocío Quintana, Guillermo Romero y Emiliano Sánchez Narvarte por su acompañamiento.

También, quiero mencionar a los trabajadores y docentes de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (IDAES-UNSAM), donde cursé la Maestría, sin cuya tarea no estaría cumplimentando esta instancia. Agradezco, especialmente, a Claudio Benzecry, Alejandro Dujovne, Mariana Di Stéfano, José Garriga Zucal, Valeria Manzano, María Graciela Rodríguez, Pablo Semán y Carolina Spataro, cuyos aportes bibliográficos fueron fundamentales para pensar este problema de investigación y porque esta tesis se empezó a escribir en los trabajos finales de sus seminarios. Una alusión especial es para Mariana Álvarez Broz y Ana Fabaron, docentes de los talleres de tesis, dado que sus lecturas tempranas a mis borradores permitieron darle forma a este escrito. Del mismo modo, a mis compañeras de cursada, con especial cariño a Sol Logroño, entrañable amiga, con quien compartí viajes en tren, apuntes de clases, ansiedades y angustias; sin su acompañamiento, este recorrido hubiera sido menos placentero.

Durante el trabajo de campo y la escritura de los capítulos, recibí un aporte muy valioso de investigadores y docentes de otras instituciones, entre quienes se encuentra Libertad Borda y Ernesto Meccia. Hago especial mención, también, a Paula Cuestas, con quien compartimos el amor por estudiar las prácticas de lectura de las juventudes.

Finalmente, les agradezco a mis amigas y a mi familia por su amorosa presencia. A mis amigas, por permitirme estar siendo en plural ¡Todas unidas triunfaremos! A Ana y Antonio, por ser refugio; a Tamara, por enseñarme a leer; a Laura, por su creatividad; a Carmen y Pilar, por compartir conmigo el valor del amor y del melodrama.

INTRODUCCIÓN

MODELO PARA A(R)MAR

Doblé la cabeza hacia el lado izquierdo, como queriendo apoyarla sobre el hombro; después, hacia el derecho. Una, dos, tres veces. Trataba de leer los títulos en los lomos de los libros que descansaban en los estantes de la librería. Cerca de mí, dos jóvenes levantaban libros de una mesa, los abrían y le sacaban fotos con el celular. “Mirá, el nuevo de John Green”, “me encanta esta edición de *Animales fantásticos*”, “me falta leer el último de *Divergente*”¹, decían. Hablaban a la vez, a borbotones, entusiasmados. Me acerqué a donde estaban, atraída por el tono de su conversación. Sentía curiosidad, pero, a la vez, creía que mi edad, que apenas superaba los veinticinco años en ese momento, no era la esperable para ese sector. “¿Leería alguno de esos libros, cuyos autores² parecían no tener nombre propio para mí?”, me pregunté mientras miraba las atractivas tapas de los ejemplares. Después de hojear varios de ellos, decidí comprar *Si yo fuera tu chica*, de Meredith Russo, junto con *La sociología de la literatura*, de Gisèle Sapiro, con la intención de que el librero se diera cuenta de que esa novela no era lo que elegía leer por placer, sino que formaba parte de mi objeto de estudio. No quería ser reconocida como lectora de “novelas juveniles”.

¹ John Green es un autor estadounidense de libros para jóvenes de enorme éxito comercial a nivel mundial. Su obra más conocida se titula *Bajo la misma estrella*, publicada originalmente en 2012 y al año siguiente en nuestro país. En 2014, se estrenó su adaptación cinematográfica. *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* es un libro que la escritora inglesa J. K. Rowling escribió y editó en 2001, desprendiéndose del argumento de la saga *Harry Potter*. En 2016, se estrenó una película basada en el libro y, en 2017, se publicó una edición revisada de la primera edición. *Divergente* es una trilogía juvenil, de Verónica Roth, publicada entre 2011 y 2013, tanto en su versión original como en su traducción al español. En 2012, la autora publicó un libro secundario con historias breves que se desprenden del argumento original. Como las anteriores, cada uno de sus tomos también tiene una adaptación cinematográfica, estrenadas entre 2014 y 2016.

² Asumiré, en esta tesis, el uso de lenguaje inclusivo en términos de género. Al final de este capítulo, me extenderé en la justificación de esta decisión.

Esa vez, como muchas otras veces en las que estuve en una librería o en una feria de libros, me encontré con jóvenes leyendo, hablando de novelas o haciendo filas para que escritores les firmasen sus ejemplares. Percibí la potencia de lo que sienten cuando se juntan a hablar de sus lecturas y puse en duda esa afirmación que padres, madres y docentes repiten: “les jóvenes no leen”. Al mismo tiempo, sentía que ese consumo no era legítimo para mí, una profesora universitaria que asistía a encuentros de lectura de poesía desde los seis años y compraba libros de editoriales independientes y artesanales. Cuando empecé a pensar en las novelas que se publican especialmente para jóvenes y se destacan por su éxito comercial como un objeto de estudio, las consideraba externas a mí. No las había leído cuando era adolescente ni las elegía en ese momento. Diferenciaba, en este gesto, mi posición de “lectora culta” y por placer de mi posición de “lectora analítica” de un fenómeno literario. Desde ese ojo contemplativo y sesgo intelectualista, eran, para mí, un “espectáculo” (Wacquant, 1992/2014, p. 68).

“¿Están buenas las novelas?” “¿Te gustan o las lees para la tesis?” eran preguntas que solían hacerme compañeros de cursada y de trabajo cuando comentaba el tema que estaba empezando a investigar. “Hay algunas que están buenas y otras no tanto”, contestaba con vaguedad, tratando de esquivar el interrogatorio. No pensaba que estas novelas, hijas del éxito mundial de *Harry Potter*, de J. K. Rowling, y de *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, fuesen una “paraliteratura” como la investigadora española Gemma Lluch (2005) las definió. No les negaba su carácter literario ni creía que los jóvenes tuviesen que leer “los clásicos” de la literatura universal, de presunta mayor calidad literaria. De todos modos, aquellas preguntas interesadas en conocer mi opinión como lectora –y, en menor medida, como analista– me incomodaban. ¿Acaso no podía reconocer que me había “enganchado” leyéndolas y que algunas de ellas me invitaron a (re)pensar mi experiencia adolescente?

En el devenir del proceso de campo y de escritura de esta tesis, mi relación con estas novelas se fue transformando: me dejé conmover por sus historias, traté de entender cómo se construye este sector del mercado editorial y escuché a los jóvenes que antes observaba de lejos. Las preguntas que me hacía en un principio, orientadas al análisis discursivo de estas narrativas, fueron ampliándose en consonancia con mi implicación en el campo. De ahí, la decisión de buscar respuestas a la complejidad de estas producciones literarias y a las prácticas que la lectura habilitaba en los jóvenes.

En especial, me interesé por las novelas que tematizaban el amor, aquellas vertebradas por la relación erótico-afectiva entre sus protagonistas. A medida que conocía autores, novelas y sagas, me daba cuenta de que estas historias no estaban presentes sólo en aquellas que se clasificaban bajo el género "romántico", sino también en otros géneros no específicos como el "realismo", el "fantasy" y la "ciencia ficción"³. También, percibía que estas novelas, en su mayoría de origen estadounidense, se ubicaban entre las más vendidas en el mercado local; les jóvenes las recomendaban en sus *blogs* y en sus cuentas de *YouTube* e *Instagram*, y debatían en torno a ellas en las charlas y las actividades que organizaban las editoriales que las publicaban en Argentina. En paralelo, les jóvenes con quienes me encontraba se encargaban de aclarar que "no leían muchas novelas románticas" y que aquello que yo percibía como "romántico" era más bien "LGBT"⁴.

Creí, en un principio, que este gesto de negación por nombrar "lo romántico" se debía a que, con frecuencia, las producciones culturales que se clasifican bajo este género son consideradas "basuras", "melosas" y "cursis", se las señala por estar mercantilizadas, por reproducir fórmulas estandarizadas y, desde algunos posicionamientos feministas, por ubicar en un lugar subordinado a los personajes femeninos. Por efecto transitivo, las evaluaciones que se imprimen sobre estas obras recaen en quienes las consumen: se señala que no tienen "buen gusto" ni "conciencia feminista". No obstante, esta explicación no alcanzaba para comprender cabalmente los "sentidos" y las "sensaciones" (Littau, 2006/2008, p. 139) que circulaban entre les jóvenes. Entonces, empecé a preguntarme cuáles eran las historias que podían clasificarse como "románticas" y qué era "lo romántico" para esta generación que está habitando un tiempo signado por los "activismos de género" y el horizonte de "deconstrucción" del sentido común patriarcal.

Llegado este punto, quisiera señalar algunas hipótesis de las cuales partí para la elaboración de esta tesis. En principio, reconocí al campo editorial actual como "mundializado" (Sapiro, 2009/2019), producto de la transnacionalización de los capitales y de la extranjerización de la propiedad, es decir, del aumento de las empresas transnacionales que, principalmente en la década del noventa, adquirieron editoriales

³ Tomo aquí como referencia las clasificaciones y los modos de designar los géneros literarios que hacen las editoriales y les lectores.

⁴ Esta sigla hace referencia a la comunidad de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Travestis/Trans. Si bien hay siglas que incluyen más letras, con la intención de representar a más identidades, ésta es la que circula con mayor frecuencia.

locales (de Diego, 2006; Szpilbarg, 2019). Esto produjo, entre otros efectos, la concentración y la polarización editorial (Botto, 2006); la construcción de una “geopolítica de la edición”, mediante la cual algunos países asumen posiciones dominantes respecto de otros en términos lingüísticos y editoriales; la creciente importación de obras desde mercados europeos y norteamericanos; y el ingreso del *marketing* en las políticas editoriales, haciendo que la producción de libros comercialmente exitosos sea un “fenómeno planificado” (Saferstein, 2021, p. 27). En el caso de la literatura dirigida a jóvenes, las sagas *Harry Potter*, editada entre 1997 y 2016, y *Crepúsculo*, entre 2005 y 2020⁵, abrieron un espacio para la publicación de novelas que rápidamente se convierten en *best sellers* mundiales.

En segundo lugar, la “Literatura Infantil y Juvenil”⁶ es uno de los sectores del mercado local que más libros ha editado en los últimos ocho años, de acuerdo con los Informes Anuales de Producción del Libro Argentino de la Cámara Argentina del Libro. Esto se vio acompañado por la creciente oferta de actividades específicas en eventos literarios, como en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, y por transformaciones en el proceso de edición y de presentación social del libro, que incorporó a jóvenes lectores como editores, traductores, correctores e intermediaries. Sin negar una vasta producción literaria escrita para jóvenes en nuestro país ni con la intención de asimilar la literatura en otras lenguas sin mediaciones, las novelas de origen estadounidense que circulan en traducciones hegemónicas actualmente el sector editorial comercial local destinado a jóvenes y son apropiadas calurosamente por ellos. El número de ventas, la cada vez más amplia presencia juvenil en eventos literarios y la creación de perfiles en redes sociales para la reseña, la crítica y la puesta en común de estas novelas, me permitían pensar que eran una de las producciones culturales que más interpelaban a los jóvenes.

⁵ *Harry Potter* es una saga formada por siete novelas que se editó originalmente en inglés entre 1997 y 2007 y, en español, entre 1999 y 2008. El último tomo que forma parte de la saga es una obra de teatro que se editó en 2016. Su autora publicó, además, seis libros secundarios entre 2001 y 2016, que se desprendieron de la historia original. *Crepúsculo*, por su parte, es una serie de cinco novelas, publicadas entre 2005 y 2020, tanto en su versión original como su traducción en español. Las primeras cuatro entregas se editaron entre 2005 y 2008 mientras que la última, luego de que se filtraran algunos capítulos, se editó en 2020. Su autora también publicó un libro secundario de la saga en 2010. Ambas sagas fueron adaptadas cinematográficamente.

⁶ Este modo de clasificar el conjunto de libros dirigidos a las niñeces y las juventudes pertenece, en este caso, a la Cámara Argentina del Libro. No hay, en las estadísticas que produce en sus informes anuales, una distinción entre ambos. Sobre este punto, me detendré en el Capítulo II de esta tesis.

En tercer término, las novelas que tematizan el amor se ubican entre las más vendidas, leídas y reseñadas. Crean y ponen en circulación imágenes y relatos respecto del amor, la sexualidad y el deseo erótico a partir de recuperar sentidos de una matriz cultural romántica e introducir matices en los argumentos y las características de los personajes que actualizan el modo en que se narra el romance. Son, por este motivo, producciones heterogéneas y complejas, que siguen siendo un espacio de “educación sentimental” para sus lectores.

El éxito de estas publicaciones convive con un contexto de “activismo de género” (Elizalde, 2018a; Tomasini, 2020) y de “politización de género” (González del Cerro, 2018), entendido como un momento en el que no sólo hay un corpus normativo de mayor democratización, sino también una creciente participación –sobre todo, pero no sólo– de mujeres jóvenes en la disputa de los sentidos y las prácticas que configuran el género, la sexualidad, el deseo erótico, los cuerpos y las relaciones afectivas. Embanderadas en el Movimiento Ni Una Menos y la movilización en reclamo por la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), las generaciones más jóvenes se convirtieron en estandartes de la construcción de una agenda pública feminista. En este campo, se ha retomado la discusión en torno a las relaciones erótico-afectivas sustentadas en el amor romántico y la representación que de ellas se hacen en las producciones de la cultura de masas, esta vez orientadas a les jóvenes.

Esta tesis, entonces, buscará preguntarse e indagar en torno a las articulaciones que se tejen entre la construcción discursiva del amor en una serie de novelas de origen estadounidense, traducida y puesta en circulación por los principales grupos editoriales de nuestro país, publicada especialmente para jóvenes, y los “sentidos” y las “sensaciones” que se despliegan en su lectura, en particular en un grupo de jóvenes que tenía, al momento de nuestro encuentro, entre quince y veinticinco años, y habita el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA)⁷.

⁷ Se denomina Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) a la zona urbana común que conforman la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y cuarenta municipios de la provincia de Buenos Aires: Almirante Brown, Avellaneda, Berazatagui, Berisso, Brandsen, Campana, Cañuelas, Ensenada, Escobar, Esteban Echeverría, Exaltación de la Cruz, Ezeiza, Florencio Varela, General Las Heras, General Rodríguez, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, Lanús, La Plata, Lomas de Zamora, Luján, Marcos Paz, Malvinas Argentinas, Moreno, Merlo, Morón, Pilar, Presidente Perón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, San Vicente, Tigre, Tres de Febrero, Vicente López, y Zárate. Su superficie es de 13.285 km² y, según el Censo Nacional de Población, Hogares y viviendas de 2010, cuenta con 14.800.000 habitantes, que representan el 37% de les habitantes de la Argentina.

Para ello, en primer lugar, me detendré a analizar cuáles son las condiciones de posibilidad para que novelas escritas para jóvenes, de origen estadounidense y de éxito mundial, se traduzcan, se editen y circulen en nuestro país. A través de la participación en numerosos eventos literarios, del relevamiento de los catálogos de las editoriales que se dedican a publicarlas y de entrevistas a sus editores, podré caracterizar el mercado editorial local, en particular, el sector comercial que publica novelas para jóvenes, conocer sus políticas editoriales, y sus criterios de selección y de edición.

En segundo lugar, luego del relevamiento de las novelas más leídas y comentadas por los jóvenes, me circunscribiré a indagar un corpus de tres novelas estadounidenses que fueron significativas tanto para el mercado editorial local de los últimos años como para sus lectores. Estas son *Eleanor & Park*, de Rainbow Rowell (2013); *Dos chicos besándose*, de David Levithan (2016); y *Si yo fuera tu chica*, de Meredith Russo (2017)⁸. De ellas, me interesará especialmente ahondar en los sentidos que construyen en torno del "amor" y "lo romántico": cuáles son las historias amor que se narran, quiénes las protagonizan y cómo se resuelven.

Por último, quiero saber cuáles son los sentidos y las sensaciones que jóvenes de sectores medios que habitan el AMBA les atribuyen a estas historias y de qué modos su lectura se trama con sus biografías emocionales; también, cómo vuelven inteligibles "el amor" y "lo romántico" en un tiempo en el que su definición se ha puesto en duda. Para cumplir estos propósitos, realicé observaciones en eventos literarios en los cuales participaban, como la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (2017, 2018, 2019), la Feria del Libro Infantil y Juvenil de Buenos Aires (2018, 2019) y el Ciclo Clave 13/17 (2018, 2019), relevé sus publicaciones en redes sociales, y emprendí conversaciones grupales y entrevistas individuales con una muestra de diez jóvenes⁹ entre 2017 y 2019¹⁰. Este

⁸ Las fechas se corresponden con la edición de estas novelas en Argentina porque fue con la que trabajé en esta investigación. En el apartado "Referencias bibliográficas", al final de la tesis, se especifican las fechas de edición original.

⁹ Para conocer la muestra, ver Anexos.

¹⁰ Cabe la aclaración que todo el trabajo de campo se realizó previo a las medidas de aislamiento y distanciamiento social que tuvieron lugar en Argentina a partir de marzo de 2020, producto de la pandemia por COVID-19. Se suspendieron los eventos culturales masivos en espacios cerrados, motivo por el cual estas actividades literarias no se realizaron en 2020 y 2021. Reconozco la importancia de poder relevar las transformaciones que esto supuso en el acceso a las novelas que los jóvenes leen, así como en su socialización, pero no será objeto de análisis de esta tesis. Para ello,

período se vio marcado, por un lado, por una creciente oferta de actividades para jóvenes en los eventos literarios antes mencionados y la cada vez mayor participación juvenil en ellos, y por otro, la visibilización que las generaciones jóvenes tuvieron en los procesos de politización de género, sobre todo en 2018. Esta tesis nace de este anudamiento.

Coordenadas de un mapa nocturno

Durante el siglo XX, los jóvenes ganaron cada vez más presencia en el espacio público y “la juventud” empezó a constituirse como una categoría diferenciada de “la niñez” y “la adultez”. Entre los años cincuenta y setenta, en Argentina y en América Latina, los jóvenes se convirtieron en actores políticos y culturales de su tiempo a partir de las figuras del “varón politizado” y de la “chica moderna”, y más adelante, también, de la figura del “pibe rockero”. En efecto, se construyó “la era de la juventud” (Manzano, 2010/2017) al calor de la ampliación de la matrícula en los niveles secundario y universitario, las redefiniciones del cortejo, del noviazgo, de las relaciones de género y la moral sexual, y la emergencia de un mercado del ocio propio (Cosse, 2010; Felitti, 2012).

Las agendas de investigación se han dedicado a definir “la juventud” y a analizar, de modo cada vez más institucionalizado, las prácticas de los jóvenes. En gran medida, los trabajos del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham en torno a las “subculturas juveniles” que habitaban Inglaterra en la década de 1970 han sido un aporte fundamental para que esto sucediera (Hall y Jefferson, 1975/2010; Hebdige, 1979/2004). De la vasta tradición abierta por estos estudios, me interesa retomar aquí dos dimensiones. Por un lado, los esfuerzos hechos para delimitar y problematizar el estatuto de lo juvenil. En particular, los estudios latinoamericanos han definido “la juventud” como una construcción social e histórica que se despliega de manera particular, compleja y múltiple en cada contexto. Esto indica que no se ofrece de igual forma a todos quienes entrarían en ella en función de su cohorte etaria, sino que existen diferentes y desiguales modos de estar siendo joven. Al no haber, entonces, una única juventud ni un modo homogéneo de ser joven, se optó por denominarla en plural: hablar de “juventudes” reconoce la heterogeneidad de las prácticas, los sentidos y las

consultar el trabajo de Moguillansky (2021) que indaga en las transformaciones en las prácticas culturales y las políticas desplegadas por el Estado, así como el de Aller y Cuestas (2020) para conocer los modos en que jóvenes lectores siguieron vinculándose en ese contexto, en particular, en un club de fans de *Harry Potter*.

subjetividades de quienes comparten esta condición (Margulis, 1996; Reguillo, 2000; Saintout, 2006; 2013).

Por otro lado, el reconocimiento dado a la industria cultural como un espacio fundamental en el que se construyó este estatuto de lo juvenil¹¹. Especialmente desde los años sesenta, se erigió una cultura de masas “juvenilizada” en nuestro país, que construyó una oferta variada de productos para jóvenes: programas televisivos como *El club del clan*, telenovelas como *Quinto año Nacional*, *Señoritas alumnas* y *Simplemente María*, revistas como *Claudia* y *Para Ti*, el mercado discográfico orientado a la publicación de discos de *rock*, que alentó el lanzamiento de artistas nacionales, y la industria de la vestimenta que impulsó el uso de *jeans* y minifaldas, son algunos de los primeros hitos de este proceso, analizado en profundidad por Isabella Cosse (2010) y Valeria Manzano (2011; 2017). Esta oferta se volvió cada vez mayor y más específica, y permitió que los jóvenes se vincularan, en sus vidas cotidianas, con una constelación de producciones culturales creada y puesta en circulación especialmente para su consumo de manera transnacional: bandas y artistas musicales del *rock*, el *indie*, el *trap*, el *punk*, la electrónica, la cumbia, el cuarteto y el *reggeaton*; películas, series y programas televisivos; producciones literarias como novelas, cómics, manga y animé; y aplicaciones y contenidos transmediales¹².

¹¹ En esta construcción, han participado también el Estado, la escuela y los medios de comunicación, lo cual permite afirmar que las juventudes se constituyen en relación con múltiples dispositivos socioculturales y políticos. En la Argentina de los últimos años, hay una vasta producción académica que se ha dedicado a estudiar los diferentes modos de estar siendo joven. Con el riesgo de no incluir valiosos aportes, destaco aquí algunos de los trabajos que indagaron en torno a las juventudes en relación con la participación política y los movimientos sociales (Larrondo, 2014; Saintout, 2013; Vázquez et. al, 2017; Vommaro 2015), el delito y la conflictividad penal (de Luca, 2021; Kessler, 2010; Kessler y Dimarco, 2013; Miguez, 2010; Rodríguez Alzueta, 2016), la experiencia urbana (Chaves, 2005; Chaves y Segura, 2015; Segura, 2017); la educación (Kaplan y Piovani, 2018; Kriger, 2010; Miranda, 2015; Miranda y Arancibia, 2018; Nuñez y Litichever, 2015); el trabajo (Busso y Pérez, 2016; 2018; Jacinto, 2010, 2018); y el género y la sexualidad (Baez, 2016, 2019; González del Cerro, 2018; Elizalde, 2011; 2015b, 2022; Morgade, 2011; Romero, 2018; Tomasini, 2020).

¹² Entre las investigaciones en torno a las juventudes y el mercado de la cultura en Argentina, hay una serie de trabajos que tomó protagonismo en la agenda de los últimos veinte años. Aun sabiendo que estas referencias no alcanzan a representar todo lo producido en este periodo, se destacaron los trabajos que pusieron el foco en el modo en que los jóvenes están siendo con la música –el *rock* (Aliano, 2016; Cingolani, 2020; Semán y Vila, 1999), el *indie* (Boix, 2021); el *punk* (Kropff, 2011), la electrónica (Gallo, 2011; 2015); y la cumbia (Silba, 2018, 2021; Silba y Spataro, 2008)–, el manga, el animé y el cosplay (Papalini, 2006; Borda y Álvarez Gandolfi, 2014; Álvarez Gandolfi, 2020, 2021) y las nuevas pantallas (Benítez Larghi, 2018; Benítez Larghi, Lemus, Moguillansky y Ponce de León, 2016; Lemus, 2021; Morduchowicz, 2013, 2021; Murolo, 2014; Murolo y Del Pizzo, 2021; Urresti, 2008; Urresti, Linne y Basile, 2016; Welschinger, 2016).

Les jóvenes con quienes me encontré, como ya adelanté, leen con fruición novelas contemporáneas dirigidas especialmente para ellos, pero no es el único punto de encuentro que tienen con el mercado de la cultura. Leen, también, animé, manga y novelas "clásicas", tal como definen a *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen (1813); *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carrol (1865); *Mujercitas*, de Loisa May Alcott (1869); *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien (1954); y *Las crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis (1950-1956). Miran películas, en su mayoría, de origen estadounidense, muchas de las cuales son adaptaciones de los libros que leen; series norteamericanas y españolas producidas por Netflix como *Strangers Things* (2016 y continúa), *El mundo oculto de Sabrina* (2018-2020) y *Elite* (2018 y continúa); dramas japoneses y surcoreanos como *Aterrizaje de emergencia en tu corazón* (2019-2020), y *reality shows* como *RuPaul's Drag Race* (2009 y continúa). Escuchan a los "clásicos" *The Beatles* y *David Bowie*, cantantes *pop* como *Taylor Swift* y *Lorde*, y bandas de *K-pop* como *TBS*. Consumen videos de *Bookbloggers*, *Booktubers* y *Bookstraggamers* (BBB), comentan y recomiendan todas estas producciones a las que acceden en plataformas como *Goodreads* y *TVShow Time*¹³ o llevan un registro de ellas en cuadernos personales.

De todo este universo, elegí las novelas porque, tal como repuse anteriormente, encontré influencias recíprocas entre la oferta del mercado editorial y las apropiaciones de los jóvenes. Reponerlas me ofrece la posibilidad privilegiada de conocer los modos en que el mercado de la cultura recupera prácticas y sentidos que circulan entre los grupos juveniles y los modos en que ellos, a su vez, las (re)apropian en sus vidas cotidianas. Asimismo, como estas apropiaciones no se producen de manera aislada, ponerlas en relación con otros discursos y otras prácticas que interpelan a los jóvenes, como las redefiniciones en materia de género y sexualidad, y la revisión del protagonismo de la matriz cultural del "amor romántico" en sus horizontes de expectativas, permiten pensar en torno a los vínculos, los desencuentros, las tensiones y las negociaciones que se despliegan entre sus momentos de ocio y disfrute, la adhesión, la reivindicación y, en

¹³ *Goodreads* una red social en la que se encuentran exclusivamente lectores para compartir sus itinerarios y prácticas vinculadas con la lectura: marcan qué libros están leyendo, hacen una lista de los libros que esperan en sus bibliotecas para ser leídos, comentan y debaten los que ya leyeron, y los clasifican de una a cinco estrellas. *TVShow Time*, por su parte, es una aplicación que, así como la anterior, le permite a sus usuarios registrar, comentar y reseñar los programas televisivos, series y películas que hayan visto.

algunos casos, la participación activa en la lucha por la conquista de nuevos derechos, y las experiencias que tienen en sus vidas cotidianas.

Recuperar estas articulaciones ofrece la posibilidad de realizar desplazamientos en algunos sentidos que se construyen, muchas veces, en las investigaciones de estos objetos. En principio, me distancio de los análisis en torno a las apropiaciones de las producciones culturales a partir de "determinismos externos". Antoine Hennion (2010) denomina de esta manera a aquellos análisis que reducen las explicaciones de este vínculo a dos polos excluyentes: por un lado, una obra autónoma, de la cual se observan y valoran sus propiedades estéticas, inmanentes e intrínsecas, y, por otro, un "público sociologizable" (Hennion, 1993/2002, p. 363), que clasifica a los actores en función de sus orígenes sociales y sus búsquedas de distinción. En este sentido, la propuesta teórico-metodológica que aquí se desplegará para relevar y conocer las apropiaciones que hacen los jóvenes de las novelas que leen no será a partir de observar las propiedades de las obras o las "inercias mudas de la estructura social" (Semán y Boix, 2019, p. 10), sino más bien las mediaciones que intervienen en este proceso. En esta línea, esta tesis también renuncia a la pretensión de representatividad y de generalización: no es su intención hablar en torno a o en nombre de "los jóvenes" como un constructo abstracto y homogéneo. Tal como expuse anteriormente, son múltiples y desiguales las formas en que se habita esta condición. Considerando su heterogeneidad, así como el posicionamiento epistemológico que asumo, no se construirá una "ontologización" de los actores con quienes me encontré a lo largo de esta investigación porque no son "los jóvenes", sino un recorte finito y arbitrario de ese universo. Tampoco, se proyectará la imagen de un sujeto individual, coherente y armónico, en consonancia con el imaginario del proyecto moderno, sino más bien uno indeterminado, atravesado por tensiones, conflictos y ambigüedades (Braidotti, 2004).

En segundo lugar, se evitará otra oposición analítica: considerar, por un lado, estas apropiaciones como hábitos y gustos que se ejercen de manera aislada y/o descontextualizada, como si el consumo fuese el espacio de "una permanente desobediencia civil", sin tener en cuenta las normas que el mercado provee; o, por otro lado, pensar que las producciones culturales, en especial aquellas de circulación masiva, ejercen mecanismos de "dominación" y "alienación", necesarios de ser develados (Rodríguez, 2015, p. 38). El mercado de la cultura se configura desde un carácter regulador dado que define y produce normas de inteligibilidad cultural en el marco de las cuales se

reproduce el orden hegemónico (Alabarces y Rodríguez, 2008; Rodríguez, 2015; Spataro, 2011; Wortman, 2015). Hacer esta afirmación no quiere decir que los actores sean “tontos culturales” (Hall, 1981/1984, p. 100), negarles capacidad de agencia o pensar el consumo como un lugar de subordinación; del mismo modo, reconocer que no son siempre funcionales a la reproducción del orden no implica que actúen de manera autónoma o en un estado de permanente resistencia. Los actores tienen la posibilidad de habitar los intersticios del poder, es decir, de actuar en las “fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia” (de Certeau, 1980/1996, p. 43). Con astucia y a tientas, pueden recorrer esas zonas que de Certeau consideraba oscuras e invisibles. La tarea será trazar las líneas de ese “mapa nocturno” (Martín Barbero, 1987, p. 229), el de la hegemonía, el placer y el de sus enredos, sus tensiones y sus tramas recíprocas múltiples.

En tercer y último lugar, esta investigación busca problematizar la posición dicotómica que se construye en torno a la lectura de los jóvenes. Superado el sentido común acerca de la falta de lectura entre ellos –que se sintetiza en el mantra “los jóvenes no leen”–, se evalúa su lectura en función de los libros que eligen. De un lado, los “buenos libros”, aquellos “clásicos” de la literatura universal considerados “portadores de cultura” (Nieto, 2017, p. 143). Del otro, los “mediocres” que, respondiendo a una lógica comercial, “rebajan los estándares de gusto y calidad” (Lluch, 2003, p. 17), distraen y entretienen sin demasiado contenido valioso o hasta podrían “manipular” y “adoctrinar” a sus lectores (pp. 82-83). Siguiendo este argumento y como se evidencia en el siguiente fragmento, actuarían como síntoma de la falta de capital cultural de quienes eligen leerlos:

Habitualmente se utiliza como sinónimo literatura comercial y mediocridad, relacionando este tipo de literatura con un empobrecimiento cultural. La literatura global y mediática, en general, no ha sustituido en una parte de los niños y jóvenes a la literatura “superior” ni la ha suplantado: en realidad, los hijos de familias con un nivel cultural alto alternan Disney y Pokemon con visitas al teatro y lecturas literarias. Esta literatura se ha difundido sobre todo entre niños y adolescentes que no tenían acceso al beneficio de la cultura, es decir, entre los hijos de familias que no sólo no leen sino que creen que invertir en cultura es tirar el dinero. (Lluch, 2003, p. 216)

Esta pretendida oposición entre mercado y cultura niega el “carácter dual” del libro, que es a la vez económico y simbólico; es a la vez mercancía y significación (Bourdieu, 1999/2000b; de Diego, 2015). Reconocer el libro como un objeto de doble faz no niega la

posibilidad de que una de estas perspectivas pueda prevalecer sobre la otra, pero ese énfasis en el criterio cultural o el criterio comercial no debería confundirse con la construcción de una yuxtaposición ni de una jerarquía simbólica entre unos libros y otros, entre lecturas “valiosas” y “mediocres”. Me interesa, entonces, inscribir las novelas que leen los jóvenes en esa dualidad oscilante, sin que se traduzca en una valoración moral respecto de su “calidad literaria” o del “gusto” de quienes las leen. Habiendo dicho esto, la propuesta de esta tesis será abrir, desplegar y recorrer el campo de mediaciones entre las producciones literarias y sus lectores.

Fragmentos de un discurso ¿amoroso?

Hablar de “amor” implica exceder los límites de la experiencia individual y atender las coordenadas históricas, sociales y culturales en las que se inscribe esta emoción. Es decir, no siempre se ha concebido de la misma manera ni ha ocupado el lugar que tiene hoy en la constitución del reconocimiento y la puesta en acto del deseo y las identidades de género de los actores. Entre el señalamiento por (re)producir desigualdades sexogenéricas, su construcción como una mercancía y un objeto de consumo masivo o su representación como una utopía que supera las diferencias sociales, se abre un espacio fructífero para indagar en los valores, las fantasías, las expectativas y las angustias de una época. A los fines de esta investigación y con la intención de entender los sentidos que se atribuyen al “amor” y “lo romántico” en nuestros días, a continuación, propongo un recorrido histórico que recupere algunos de sus nudos constitutivos, sin la pretensión de abarcar su totalidad.

La matriz cultural del amor romántico se fue construyendo entre el siglo XVIII y el siglo XIX, contemporáneamente a las transformaciones sociales y culturales que tenían lugar en el mundo occidental. Hasta ese momento, el amor estaba asociado con un sentimiento religioso porque permitía sublimar los instintos, conocerse a sí mismo y elevar el alma mediante el cuidado de otra persona. A su vez, los matrimonios no se basaban en un principio amoroso, sino que eran concebidos más bien como una institución política y económica, a través de la cual las comunidades y las familias de los cónyuges se comprometían a unir sus trabajos y sus recursos.

A medida que la religión dejó de ocupar un lugar central en la organización social, también abandonó su protagonismo en el campo amoroso, por lo que se produjo una “secularización” de su discurso (Giddens, 1992/1998; Illouz, 1997/2009; 2011/2016).

Asimismo, las decisiones amorosas fueron perdiendo su carácter moral y la participación de los grupos de pertenencia en el acuerdo de los matrimonios, paulatinamente, cedió lugar. De hecho, la elección de pareja se convirtió en una decisión subjetiva e individual, motivada afectivamente, sin estar mediada por valores religiosos o ser una decisión de los padres de la pareja. Se empezó a construir, en este sentido, un nuevo modelo vincular que permitía que dos individuos se unieran con fines emocionales y se comprometieran a partir de un ideal que abrazaba la igualdad de derechos. Era un lazo emocional que se establecía por iniciativa propia de los integrantes de la pareja y su continuidad estaba dada por la satisfacción que cada uno sentía. Por este motivo, el amor fue fundamental para la formación de un "individualismo afectivo" (Illouz, 2016, p. 23), que se vio acompañado por un nuevo ideal que vinculaba el amor con la felicidad (Illouz, 2009) y con la libertad (Giddens, 1998).

A su vez, esta nueva "utopía romántica" (Illouz, 2009) vinculó cada vez más la pareja con el romance y la sexualidad. Como consecuencia, se motivó la "psicologización" y la "sexualización" de las elecciones amorosas, es decir, que la intimidad emocional y la compatibilidad psicológica, por un lado, y el atractivo sexual, por otro, se convirtieron en los nuevos criterios de evaluación y selección de pareja. Siguiendo la teoría bourdiana, Eva Illouz (2016) propone pensar en el surgimiento de "campos sexuales" (p.74), en los que la sexualidad y el "capital erótico" (p.79) se concibieron como un criterio cada vez más importante en la elección de pareja.

Las culturas masivas, por su parte, contribuyeron a la construcción de este ideal moderno brindando imágenes de "lo romántico" y poniendo en circulación criterios respecto de lo atractivo y lo deseable. En este proceso, el sentido del romance se comenzó a entrelazar cada vez más con el consumo, los bienes y las tecnologías del ocio. Desde las industrias culturales que estaban en expansión a inicios del siglo pasado, sobre todo el cine y la publicidad, se relacionaron las prácticas amorosas con el consumo. En las películas y las fotografías de las publicidades gráficas, los protagonistas –bellos, jóvenes y felices– representaban el ideal de la pareja perfecta que iba al cine o a bailar, cenaba en elegantes restaurantes, se hacía regalos y se abrazaba mientras miraba un atardecer en la playa. Así, "lo romántico" pasó a ser un escenario que habilitaba sentimientos de amor y también de diversión, placer e intensidad. Es decir, el romance articuló el amor con otros sentidos asociados con el consumo, como la belleza, la juventud y la felicidad. Se combinó, de este modo, con un *ethos* hedonista (Coontz, 2005/2006; Illouz, 2009).

El carácter subversivo con el que se presentó este ideal romántico se frustró cuando se lo asoció con un amor verdadero que dura para siempre y se materializa en el matrimonio. Dicho en otras palabras, ese amor idealista, pasional, con atracción sexual, que provocaba excitación en los amantes y un llamado a la libertad individual, se enfrentó con la necesidad de otra modalidad de amor, más realista, cotidiana, cómoda, signada por la compatibilidad y el compañerismo con una sola pareja (Giddens, 1998). Este proceso, como mencioné al inicio del apartado, se construyó contemporáneamente a las transformaciones modernas. La división entre lo público y lo privado como ámbitos distintos y contrapuestos construyó la esfera doméstica como un espacio desjerarquizado y residual, ubicado en el margen de los asuntos de interés público (Segato, 2011). A su vez, la división sexual del trabajo, la reducción de horas de la jornada laboral de las mujeres en las fábricas y el aumento del salario de los hombres proletarios, la "glorificación de la familia" y la constitución del ama de casa a tiempo completo durante los siglos XIX y XX, institucionalizaron la desigual división de tareas entre varones y mujeres (Federici, 2012/2018).

La pauta de familia nuclear, la división entre la mujer ama de casa y el varón proveedor, la intensidad afectiva y la reducción de la cantidad de hijos, dieron forma a un "modelo de domesticidad" que delineó la normatividad social, especialmente en nuestro país, a partir de su cristalización en las primeras décadas del siglo pasado. De esta forma, este modelo de familia se volvió "natural", "deseable" y "correcto", y se constituyó en una estrategia para la búsqueda de prestigio y de respetabilidad entre los sectores medios (Cosse, 2010, pp. 13-14). Del mismo modo, se construyeron, por un lado, una "feminidad doméstica" que hacía del ser esposa, madre y ama de casa el ideal de las mujeres y, por otro, una "masculinidad doméstica", que convertía a los varones en los proveedores de sus hogares (pp. 118-120).

Las transformaciones socioculturales que tuvieron lugar desde la segunda posguerra hasta los primeros años de la década de 1970, bajo el impulso de un espíritu "modernizador" de las tradiciones y las estéticas¹⁴, permeó los modelos familiares, las

¹⁴ La Revolución Cubana, el Mayo Francés, la Primavera de Praga, la oposición a la Guerra de Vietnam junto con los movimientos sociales que luchaban por el reconocimiento de derechos civiles, por un lado, y el *rock*, los jóvenes *hippies*, la aparición de nuevas prendas como la minifalda y los pantalones ajustados, la *nouvelle vague* del cine francés y el *boom* de la literatura latinoamericana, por otro, fueron acontecimientos que marcaron este proceso modernizador. En nuestro país, ese espíritu emergió en el Cordobazo, las Cátedras Nacionales, el Centro Editor de América Latina, las vanguardias artísticas representadas en el Instituto Di Tella y la experiencia

relaciones de género y las pautas de sexualidad que se habían delimitado en la primera mitad del siglo XX. La creciente participación de las mujeres en el sistema universitario y su mayor inserción en el mercado laboral les otorgó renovadas expectativas y, en algunos casos, independencia económica, y convirtió a las universidades y las oficinas en nuevos espacios de sociabilidad con los varones. A partir de estos cambios, hubo disposición a experimentar nuevas convenciones de noviazgo, que hicieron que se aplazaran los tiempos del compromiso y del matrimonio, así como también se privilegiaron las relaciones sexuales prematrimoniales, con la incipiente posibilidad de reconocerlo en público (Manzano, 2017, pp. 156-196). Además, la erosión del tabú que rodeaba la virginidad femenina junto con los métodos anticonceptivos modernos, especialmente la píldora, habilitaron la construcción de un prototipo de "mujer liberada" entre los sectores medios (Felitti, 2010, pp. 206-207). Emergieron, en este período, nuevas representaciones en torno al matrimonio: el mandato de casarse "para toda la vida" empezó a horadarse dando cada vez más lugar a la formación de una "cultura divorcista" (Cosse, 2010, p. 153) y la realización personal empezó a tomar relevancia.

Estas transformaciones, no obstante, fueron "discretas" (p. 71) si se tiene en cuenta que también revalorizaron la figura de la pareja, la estabilidad de las uniones heterosexuales y del paradigma sexual doméstico, basado en las desigualdades de género. A su vez, la participación de las mujeres en el mercado laboral por fuera de sus hogares no ha sido acompañada por una distribución más equitativa y democrática de sus responsabilidades, es decir, las tareas domésticas y de cuidado siguen siendo parte de sus deberes (Esquivel, 2009; Esquivel, Faur y Jelin, 2012; Faur, 2009; 2014; Faur y Pereyra, 2018; Wainerman, 2007a, 2007b). Finalmente, es preciso señalar que muchas de las transformaciones aquí mencionadas se dieron con mayor fuerza entre los sectores medios que entre los sectores populares. La inserción laboral de las mujeres entre estos últimos sectores, precedente a este período, no se tradujo en independencia económica y el acceso a la píldora no fue universal. Así, además de ser "discreta", fue una revolución que no se desplegó de igual manera para el conjunto de la población.

Más recientemente, la sanción de nuevas normativas permitió ampliar las fronteras de lo posible respecto de la unión y la separación legales de parejas como las leyes de Divorcio vincular (1987) y Matrimonio igualitario (2010), así como el reconocimiento de la

Tucumán Arde, la consolidación de la industria televisiva y la renovación del cine nacional (Manzano, 2017, p. 20).

unión convivencial en el Código Civil y Comercial (2015). A su vez, las leyes de Educación Sexual Integral (2006), Identidad de Género (2012), Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020) y el Decreto Presidencial N°476/21 (2021) que establece el reconocimiento de las identidades no binarias, invitan a problematizar nuestras afectividades, corporalidades y construcciones identitarias (Farji Neer, 2017; Faur, 2018; González del Cerro, 2018; Romero, 2018; Rueda, 2019) Si bien la sanción de estas leyes no garantiza su aplicación o su cumplimiento sin tensiones, sí habilitaron la discusión pública respecto del amor, el matrimonio, la familia y la sexualidad, a la vez que ampliaron el horizonte de derechos a los que pueden acceder les ciudadanes.

En paralelo a esta normatividad jurídica que reconoce derechos sexuales y reproductivos, se produjo una “visibilización y juvenilización del movimiento feminista” (Elizalde, 2018b, 2022; Larrondo y Ponce Jara, 2019). Como afirma Elizalde (2018b), la creciente participación y politización de mujeres jóvenes implicó la toma de consciencia de “las resonancias político-ideológicas de su autoadscripción de género” y, en este sentido, la posibilidad de nombrarse y sentirse “empoderadas” (p. 31). La interpelación al orden de género que introdujo el movimiento Ni Una Menos en 2015¹⁵ y la movilización social que se produjo en torno al debate y la media sanción obtenida en el Congreso de la Nación a la Ley de IVE en 2018 actuaron como punto de condensación para el movimiento feminista y permitieron que se pusieran en escena algunos temas impulsados especialmente por las juventudes como la autonomía del cuerpo, el deseo femenino y el consentimiento sexual (Elizalde, 2022)¹⁶.

En este marco, se desplegaron múltiples manifestaciones de lo que se denominó “la revolución de las hijas” (Peker, 2019). Una de ellas, la performatividad “carnavalizada” (Tomasini, 2020, p. 136) en las calles, en movilizaciones y marchas como las convocadas

¹⁵ El 3 de junio de 2015 se convocó a una masiva marcha en distintos puntos del país en repudio al femicidio de Chiara Páez, una joven de catorce años que estaba embarazada y fue asesinada por su pareja. Bajo la premisa “Nos están matando” y poniendo en escena la violencia que se ejerce sobre las mujeres -bajo la figura del femicidio-, esta fecha se constituyó en una referencia contra la violencia de género y la politización de mujeres y disidencias.

¹⁶ En esta politización, las jóvenes se inscriben dentro de una “genealogía política feminista”, que recupera las experiencias de otras mujeres como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y las militantes feministas que, desde hace décadas, luchaban, en particular, por la sanción de la IVE (Elizalde, 2018a). Durante el debate por la sanción de esta ley en 2018, se hizo hincapié en estas tramas intergeneracionales, en especial a través de la voz de la entonces diputada nacional Gabriela Cerruti quien propone que, además de haber una “revolución de las hijas”, hay una “revolución de las viejas” (2020).

para el Día Internacional de la Mujer, el día de conmemoración de “Ni Una Menos”, el Encuentro Nacional de Mujeres¹⁷ y todas aquellas que reclamaban la sanción de la IVE. Otra, la emergencia de decenas de “escraches”¹⁸ y denuncias por acosos, abusos sexuales y violaciones a referentes, en su mayoría varones, de la actuación, el periodismo, la literatura, la academia y la música¹⁹, que significaron a la vez un “giro denunciante” (Figueroa, 2018, p. 37) y la articulación de fuerzas de carácter político y afectivo entre las mujeres (Logroño y Pates, s. f.). A su vez, la circulación de estas expresiones en las culturas masivas, a través de programas televisivos de espectáculos (Justo von Lurzer, 2017; 2020), de libros de “coyuntura feminista”, que tuvieron gran éxito comercial (Felitti, 2022), y de perfiles en redes sociales que construyeron a periodistas, psicólogos, ginecólogas, sexólogas, astrólogos y tarotistas como “*influencers*”.

Repensar las definiciones del “amor” y las relaciones sexo-afectivas, “deconstruir” algunos sentidos asociados con ellas como los celos o el dolor, y calificar algunos vínculos como “tóxicos” o “violentos” en vez de “románticos” formó parte de este contexto. Fue habitual, a partir de ese momento, ver pines con la consigna “el amor no duele”²⁰ al lado

¹⁷ El Encuentro Nacional de Mujeres, renombrado como Encuentro Plurinacional de Mujeres y Disidencias en 2019, es un espacio en el que, desde 1986, se reúnen mujeres y disidencias una vez al año durante tres días del mes de octubre en distintas ciudades del país. Se caracteriza por ser autogestionado y federal, y por proponer talleres y distintas actividades públicas, como marchas, intervenciones artísticas y la construcción de manifiestos y documentos. Todas estas acciones tienen el propósito de debatir, visibilizar y expresarse a favor de las luchas de distintos colectivos de mujeres, defender sus derechos, pronunciarse en contra de las violencias de género y/o contra las mujeres, e impulsar campañas para la sanción de leyes y políticas públicas.

¹⁸ “Escrache” es una expresión que hace referencia, en nuestro país, a una manifestación que se realiza en el espacio público con la finalidad de visibilizar una situación de violencia. Los organismos de derechos humanos comenzaron a realizar “escraches” en los domicilios de los militares que habían participado en la dictadura cívico-militar de 1976-1983, habían cometido delitos de lesa humanidad y eran indultados durante la década de 1990. En la actualidad, hace referencia a las denuncias que se efectúan, muchas veces por redes sociales, a varones que hubieran cometido abusos y/o acosos.

¹⁹ Entre estos “escraches” y “denuncias” por acosos, abusos sexuales y violaciones a referentes del campo cultural y político, tomó relevancia la denuncia realizada por la actriz Thelma Fardin a Juan Darthes. Con el eco de este caso, que puede reconstruirse en el trabajo de Carolina Justo von Lurzer (2020), y bajo consignas como “No nos callamos más”, se produjeron otras denuncias a referentes de la música (Logroño y Pates, s.f.), así como también “escraches” que se desplegaron capilarmente en distintos ámbitos, como los educativos (Faur, 2019; Romero, 2021).

²⁰ Esta consigna formó parte de la campaña “Noviazgos sin violencia”, en el marco del Plan Nacional de Acción para la Prevención, Asistencia y Erradicación de la Violencia contra las Mujeres, presentada en nuestro país en 2016. En este mismo sentido, el Fondo de Población de las Naciones Unidas diseñó en 2015 una Campaña de Prevención de la Violencia de Género en adolescentes a

de los pañuelos verdes²¹ que las chicas llevaban atados en sus mochilas, leer publicaciones en redes sociales con *hashtags* como “no es no” para hacer referencia a la “protocolización” y la construcción de consentimientos en los encuentros eróticos y sexuales, y observar la multiplicación de producciones culturales como libros, conferencias y consultorios sentimentales que explicaran estas transformaciones y brindaran consejos respecto de cómo actuar y qué esperar del amor en estos tiempos²². En este sentido, las producciones de las culturas masivas, desde su posibilidad de condensar valores y sentidos de una época, siguieron creando y circulando imágenes y relatos respecto del amor, la sexualidad y el deseo erótico, y se convirtieron en un espacio de “socialización de género, de pedagogía sexual y de educación sentimental” (Justo von Lurzer y Spataro, 2016, p. 123).

¿El amor es, como sostenía Roland Barthes (1977/1998), un discurso “en extrema soledad”, arrastrado por su propia fuerza a lo inactual (p.11)? ¿O acaso está más presente que nunca en nuestra vida cotidiana? Como una emoción que se espera vivir, que hay que “deconstruir” o que está desvalorizada frente al encuentro sexual, el amor es uno de los temas que más emerge en las agendas de jóvenes y adultos. Ahora bien, ¿cómo se (re)configuran las historias de amor en las novelas que se publican para jóvenes y cómo son leídas por ellos, que forman parte de una generación atravesada por las tensiones entre una educación sentimental en lo romántico y el impulso por construir nuevas formas

través de ilustraciones que contenían mensajes como “Ama sin sufrir, sin depender, sin renunciar a ti. Ama con libertad, con dignidad, con respeto”.

²¹ Los “pañuelos verdes” emergieron como el símbolo que representaba la Campaña por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito. Durante 2018, se convirtieron en estandartes de una lucha que, si bien se condensaba en el reclamo por la sanción de la IVE, buscaba conmover las estructuras patriarcales y las desigualdades de género. Para revisar la más larga historia de este símbolo, revisar Felitti y Ramírez Morales, 2020.

²² Entre muchos otros, se destacan la publicación de libros como *Putita golosa*, de Luciana Peker (2018); *El fin del amor*, de Tamara Tenenbaum (2019), *Y sin embargo del amor*, de Alexandra Kohan (2020); el Ciclo “Deconstruir el amor”, a cargo de la periodista Luciana Peker y el filósofo Darío Sztajnszrajber; los libros y las notas de opinión publicadas en diarios y redes sociales por parte del psicoanalista y filósofo Luciano Luteran; el programa radial “Un loco en el camino”, conducido por la comediante y actriz Virginia Godoy -conocida como Señorita Bimbo-, las columnas radiales “Bimbotiquin”, a cargo de Señorita Bimbo, y “Dilemas sentimentales”, de la escritora María del Mar Ramón; y las publicaciones en redes sociales, columnas radiales y obras de *stand up* de la psicóloga y sexóloga Cecilia Ce.

de amor que “no duelan”²³? Intentaremos dar respuestas a estas preguntas en los capítulos de esta tesis.

Instrucciones de lectura

En el primer capítulo, titulado “Del libro a la lectura, de la lectura a los lectores”, daré cuenta del desplazamiento tanto teórico como metodológico que se produjo a lo largo del trabajo de campo. Así como los estudios literarios y la nueva sociología cultural han ido abandonando los análisis formalistas para indagar en otras dimensiones del campo literario, otrora olvidadas, como la configuración del mercado editorial y las prácticas de los lectores, también mi perspectiva fue cambiando a la luz de las interpelaciones de los actores. Recuperando la propuesta de la sociología de la literatura (Altamirano y Sarlo, 2001; Sapiro, 2014/2016) propondré entender la literatura como “hecho social” y desglosarla en tres zonas: las condiciones de producción de una obra, la puesta en forma de los textos y las apropiaciones que de ella hacen los lectores.

El siguiente capítulo, “El mercado es como la marea. Editores, editoriales y circulación de novelas para jóvenes”, se ubica en la primera zona de análisis, es decir, en las condiciones de producción de la literatura. A lo largo de este capítulo, caracterizaré el mercado editorial argentino, en particular el sector orientado a jóvenes; a su vez, a partir de relevar las voces de cuatro editores del sector, reconstruiré las políticas editoriales que emplean, sus perspectivas respecto de la literatura publicada para las juventudes y sus criterios de selectividad para traducir, editar y poner en circulación novelas de origen estadounidense dentro del mercado local.

En el tercer capítulo, “Un refugio para no seguir huyendo. La lectura en la biografía de los jóvenes”, reconstruiré las biografías de los lectores a quienes entrevisté, haciendo foco en Tom, Lucía y Marina, tres jóvenes que viven en AMBA y se reconocen como lectores de las mencionadas producciones literarias. Así, poniendo en común el análisis sociobiográfico de narrativas del yo con los estudios de la lectura, buscaré entender los “sentidos” y las “sensaciones” que estas novelas les generan.

En “¿Y vivieron felices para siempre? Las matrices culturales del amor en las novelas para jóvenes”, nombre del cuarto capítulo, me centraré en el análisis de tres novelas

²³ “Somos la generación a la que el amor tiene que dejar de dolerle” es una frase que repite la actriz, conductora radial y humorista Virginia Godoy, conocida como Señorita Bimbo, en sus espacios de enunciación. Se ha vuelto una consigna entre muchos jóvenes.

estadounidenses que circularon traducidas en nuestro país para conocer los modos en que “el amor” y “lo romántico” se (re)configuran discursivamente. En particular, me preguntaré qué es lo decible y lo no decible respecto del amor en estas novelas a partir de indagar en la caracterización de los personajes y el devenir del vínculo erótico-afectivo entre ellos.

“Yo no quiero tener hijos, quiero tener perros. El amor y lo romántico en tiempos de activismo de género” es el título del quinto capítulo. Allí, indagaré en los sentidos, las sensaciones, los deseos y las expectativas que les jóvenes tienen respecto del “amor” y del “género romántico” partiendo de las impresiones que les dejó la lectura de las novelas que analicé en el capítulo anterior, las interpelaciones del proceso de “activismo de género” y la educación sentimental en “lo romántico” en la que se formaron.

En el capítulo “Conclusiones. Un final feliz”, buscaré recomponer los puntos más relevantes de este trabajo. Asimismo, propondré reflexionar en torno al campo académico de la sociología cultural, en la que se ubica la tesis, y el modo en que se entrelaza la literatura y el amor en las biografías de los jóvenes: la lectura de historias de amor no puede pensarse como un acto solitario e individual; es una manera de construir el amor de nuestro tiempo.

Finalmente, quisiera hacer algunas aclaraciones respecto de la escritura de esta tesis. Emplearé la primera persona del singular como modo de enunciación, sin desconocer que, más allá de la responsabilidad individual, el trabajo de investigación es una tarea colectiva y los aportes que aquí se vuelcan no hubieran sido posibles sin la referencia de los estudios que me precedieron, así como de los nombres propios con los que dialogué durante todo este proceso. También, asumiré el uso de lenguaje inclusivo en términos de género porque entiendo que en el lenguaje se condensan desigualdades e injusticias sexogenéricas. Con la convicción de que el uso del masculino genérico se basa en un pensamiento androcéntrico que considera la masculinidad como referencia universal (Hombre = hombre) y, en ese gesto, invisibiliza a las mujeres y a otras identidades genéricas, recurriré a una perspectiva de derechos y de usos no discriminatorios del lenguaje para dar cuenta de las marcas discursivas de la diversidad y dejar huellas de disenso frente a la falta de representación simbólica de la otredad (Tosi, 2019b). En este marco, usaré la “e” con la intención de escapar al sistema sexogenérico binario y mantendré el uso del femenino y el masculino en casos particulares, que serán debidamente señalados. Respecto de les entrevistades, decidí mantener los nombres de les editores porque su lugar de enunciación parte de la posición pública que ocupan en

sus lugares de trabajo, contando con su previa autorización, mientras que decidí cambiar los nombres de los jóvenes lectores para preservar sus identidades. Por último, tuve en cuenta la séptima edición de las normas de estilo APA, publicadas en 2019, para citar y referenciar trabajos académicos, obras literarias y fragmentos de las entrevistas realizadas. Los títulos de las obras literarias citadas, los nombres de redes sociales y las palabras en idioma extranjero, que no estén incluidas en el diccionario de la Real Academia Española, se escribirán con letras bastardillas. Todas las citas de trabajos académicos que hayan sido escritos en otros idiomas se harán a partir de la traducción al español publicada, salvo algunos textos que fueron leídos en su idioma original y traducidos *ad hoc*, en cuyos casos se aclarará mediante una nota al pie. Cuando se citan las obras traducidas, se incluirá el año de publicación original y, separado por una barra, el año de la edición con la que trabajé. Como en varias ocasiones se repite la cita a los mismos trabajos, sólo se hará la mención completa la primera vez; luego, se incluirá sólo el último dato.

CAPÍTULO I

DEL LIBRO A LA LECTURA, DE LA LECTURA A LOS LECTORES

El sentido de una producción literaria se explica, desde algunas perspectivas, a partir de sus rasgos formales, por el modo en que está escrita o por las intenciones que tuvieron sus autores al momento de escribirla. Estos abordajes formalistas, bajo la premisa de que el arte es autónomo, conciben las obras como objetos aislados y se preguntan sólo por su dimensión estética; a su vez, otros abordajes intentan explicar el sentido de la obra a través de la vida singular de sus creadores, en una suerte de “ilusión biográfica” (Bourdieu, 1994/1997, p. 73), y construyen sus figuras como “genios” –únicos, expresivos y talentosos–, recayendo en un enfoque individualista (Pollock, 2013; Sapiro, 2016)²⁴. Desde otras perspectivas, se ha querido desbordar los límites del texto para preguntarse por la relación de éste con el mundo social del que es parte. Por caso, la vertiente mecanicista del marxismo ortodoxo establece una correspondencia directa entre base y superestructura, por ende, entre una obra y sus condiciones sociales de producción, haciendo que este vínculo sea visto de manera lineal y determinista.

Propongo, en cambio, articular las herramientas de la sociología y del análisis literario para entender la significación de una obra más allá de su construcción interna o de las intenciones de sus autores, e inscribirla en su contexto de producción, circulación y apropiación (Altamirano y Sarlo, 2001). La perspectiva de la sociología de la cultura, y en particular de la sociología de la literatura, ofrece el desafío, permanente y dialógico, transformado en abordaje metodológico, de atender el universo delimitado por el texto

²⁴ Mantengo, aquí, el uso del género masculino porque los trabajos citados, en particular el de Griselda Pollock (2013), dan cuenta de que la operación de individualización de la autoría literaria y de construcción de la figura del autor como “genio” recayó sobre los varones y no sobre las mujeres u otras identidades de género.

–sus rasgos de constitución específicos– y la red de relaciones que lo insertan en el entramado social. Por ello, el objeto de estudio es el hecho literario entendido como hecho social. Como afirma Giselle Sapiro (2016),

esto implica una doble interrogación: sobre la literatura como fenómeno social, del que participan muchas instituciones e individuos que producen, consumen, juzgan las obras; y sobre la inscripción en los textos literarios de las representaciones de una época y de las cuestiones sociales. (p.13)

Posicionarse en una perspectiva que reconoce que el objeto de estudio es una relación –la del texto con su contexto– no significa, sin embargo, que ésta sea lineal y causal porque las obras no “reflejan” directamente las condiciones sociales de una época, justamente porque no se parte de presuponer una sobredeterminación de la estructura sobre la superestructura. Tampoco quiere decir que las relaciones sociales e históricas sean un mero telón de fondo de la obra o que el contexto se circunscriba a la comunidad artística (Clark, 1973/1981). A su vez, tal como sugieren Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (2001), no se puede definir *a priori* el modo en que la literatura representará la experiencia social porque no es un vínculo estable y porque construye relaciones variables con otros discursos y prácticas sociales.

En este marco, la literatura se desplaza de ser considerada un producto para pensarla como una producción, es decir, como una práctica que asume su carácter social como rasgo interno (Williams, 1981/2015). Dicho esto, propongo observar las influencias recíprocas entre la literatura y las relaciones sociales a través de sus mediaciones. Retomando los aportes de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (2001) y Giselle Sapiro (2016), tengo en cuenta tres ámbitos de indagación para acercarme a estas mediaciones entre las obras literarias y los contextos socio-históricos de los que son parte: las condiciones sociales de producción, la puesta en forma, y las condiciones de circulación y apropiaciones de las obras literarias. A lo largo de este capítulo, me detendré en cada una de ellas para exponer los nudos teóricos que vertebrarán la tesis, así como también trazar los puntos en común con el trabajo de campo realizado.

Las condiciones sociales de producción

En primer lugar, las condiciones sociales de producción de las obras hacen referencia a las relaciones que la literatura mantiene con otros campos sociales –políticos, económicos, religiosos–; también, a la organización interna del campo literario (Sapiro, 2016, p. 51). En este último, participa una multiplicidad de actores y de instituciones: escritores, editores, traductores, agentes intermediaries, críticas, academias, fundaciones y revistas disputan posiciones y relaciones de poder que no se fijan en el tiempo, sino que están anudadas a cambios históricos. Uno de los estudios más significativos al respecto es el de Pierre Bourdieu (1992/1995), que investigó las transformaciones que se produjeron en la edición y en el campo editorial durante la segunda mitad del siglo XIX en Francia. En particular, se interesó por el desplazamiento del mecenazgo y la intervención estatal al mercado. La industrialización de la producción de libros que devino de este movimiento coincidió con la autonomización del campo, que se sustentó en destacar el valor estético de las obras como la principal fuente de su definición ontológica, tal como lo advierte en este fragmento:

El campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural. (p. 95)

De este modo, se propició la ruptura con el “mundo corriente” y el arte se constituyó como un “mundo aparte”, separado de los poderes externos (pp. 95-97). Esto produjo, a su vez, una división entre el “valor simbólico” y el “valor económico” de una obra: se legitimó la construcción de jerarquías culturales de obras, autores y géneros en los que primara el carácter estético sobre otros de presunto afán comercial. Los ecos de esta clasificación aún persisten cuando aquellas obras que responden a las lógicas del mercado –que se editan en grandes tiradas, que se venden a mansalva, que recuperan géneros y formatos ya exitosos– son desvalorizadas y, en muchos casos, también, se les niega su carácter “literario”. En torno a este punto, Pierre Bourdieu (2000b) ya ha advertido que toda obra, por más que se ensalce su valor estético, tiene valor económico: se edita, se

vende, se compra. Por eso, propone pensar el libro como un objeto de doble faz, esto es, un objeto con una dimensión simbólica y una dimensión económica.

Cada vez más, los estudios literarios se han preocupado por recuperar esta dimensión económica, que ha sido el "rostro olvidado y deteriorado" de la historia de la literatura (de Diego, 2015, p.11). Los estudios en torno al libro y la edición buscan interpretar la literatura desde una perspectiva material, atendiendo a la figura de los editores y agentes intermediarios, así como a la estructura de las editoriales. En particular, en nuestro país, algunos trabajos –entre los cuales se destacaron De Sagastizábal (1995) y de Diego (2006)– hicieron especial énfasis en esta perspectiva. A partir de ellos, se reconstruyó que, durante las últimas dos décadas del siglo XX, en el campo literario nacional, se había producido un profundo proceso de transformación al calor de las políticas neoliberales²⁵: las editoriales –muchas de ellas, empresas familiares– fueron absorbidas o se fusionaron con empresas transnacionales.

Editoriales como Sudamericana, Losada, Espasa-Calpe y Emecé –que construyeron su prestigio literario y comercial durante la "época de oro"²⁶ del mercado editorial argentino y protagonizaron el *boom* de la novela latinoamericana en la década de 1960²⁷–

²⁵ Hago referencia, en particular, a la apertura de los mercados internos a los externos, la apertura a las importaciones, la privatización de empresas estatales y la no intervención del Estado en la regulación de los intercambios comerciales.

²⁶ Se denominó "época de oro" de la industria editorial argentina al período comprendido entre los últimos años de la década de 1930 y la primera mitad de la década de 1950. Durante estos años, se combinaron, al menos, dos procesos. Por un lado, la llegada al país de referentes culturales, en su mayoría españoles, que se exiliaron producto de la Guerra Civil Española y fundaron editoriales, como las mencionadas, que ampliaron y consolidaron el mercado local. En términos cuantitativos, al inicio de este período, el total de ejemplares impresos era de 34 millones mientras que, entre 1951 y 1955, ese número se había multiplicado por cinco hasta llegar a los 169 millones. A su vez, más del 40% de la producción se exportaba y llegó, durante los años cuarenta, a significar el 80% de los libros que importaba España (de Diego, 2015, p. 49-54). Por otro lado, el número de ventas se sostuvo gracias a un proceso que se había iniciado a fines del siglo XIX: la expansión del público lector a partir de la alfabetización de los sectores medios y populares, y la circulación de folletines, novelas por entrega y libros a precios económicos (Romero, 1995).

²⁷ Las publicaciones de *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, y *El Túnel*, de Ernesto Sábato, en 1948, y de *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Lainez, en 1951, marcaron el comienzo de un período en el que la editorial Sudamericana se interesó por publicar literatura argentina y latinoamericana como antes no lo había hecho, dado que la mayor parte de su catálogo se conformaba por textos traducidos. Este interés se consolidó bajo la dirección editorial de Francisco "Paco" Porrúa, quien se encargó de editar *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967 y *Rayuela*, en 1963, junto con varios títulos más de Cortázar. En confluencia con un período de expansión económica y de modernización urbana, la novela latinoamericana fue, además de un

fueron compradas por grupos empresariales transnacionales (de Diego, 2015). Esto derivó en que el mercado editorial se haya ido concentrado y polarizando (Botto, 2006) a tal punto que, en la actualidad, dos grupos dominan la cantidad de ejemplares editados y vendidos en el país: el grupo Planeta (que contiene, entre otros, a los sellos Espasa-Calpe, Destino, Seix Barral, Crítica, Emecé, Ariel) y el grupo Penguin Random House (Plaza&Janés, Lumen, Grijalbo, Sudamericana, Alfaguara)²⁸.

Desde este lugar, se organiza una geopolítica de la edición, a partir de la cual unos países asumen posiciones dominantes respecto de otros en términos políticos, económicos, culturales y, en este caso, también, lingüísticos y editoriales. Desde fines del siglo pasado, el idioma inglés ascendió como lengua central a nivel mundial, se consolidó Frankfurt con su Feria de Libro como ciudad faro y principal aduana en el mercado editorial, se profesionalizaron los agentes intermediarios –traductores y agentes literarios–, ingresó el capital financiero en el sector, se concentró el mercado y se intensificaron la traducción de obras y la circulación internacional de libros (Muniz Jr., 2018a; Sapiro, 2019). Entonces, se configura un mercado del libro, por un lado, transnacionalizado y concentrado en cuanto a la producción editorial y, también, a su distribución y comercialización. Por otro, polarizado entre la producción de estos grupos y la emergencia de otras editoriales pequeñas y medianas, a veces denominadas como “independientes”²⁹, que ponen el acento en la dimensión cultural de los libros (Botto, 2006).

Esta posición oligopólica de los grupos editoriales transnacionales reproduce un modelo comercial de concentración en la producción y la circulación de estos bienes culturales, que deriva en la profundización de las desigualdades al interior del campo editorial y, también, respecto de su acceso, de manera igualitaria, por parte de los consumidores. En esta línea, la libertad de circulación de los bienes culturales, en particular

“boom” de ventas, una metáfora de la renovación intelectual y literaria de la utopía autonomista de América Latina.

²⁸ Las publicaciones de ambos grupos representan entre el 40% y el 60% de facturación de una librería en nuestro país (Muniz Jr., 2018b).

²⁹ La denominación “editorial independiente” ha suscitado un debate específico entre los estudios de edición en Argentina. Szpilbarg y Saferstein (2012), por caso, han advertido la necesidad de desentrañar su significado y sus implicancias para poder puntualizar “de qué independencia se habla y respecto a qué o a quién” (p. 466). Destaco, en particular, los trabajos de Botto (2006) y Moscardi (2016), que se dedicaron a estudiar dichas editoriales y definir las como “independientes” respecto de los grandes grupos editoriales e “interdependientes” por el vínculo que construyen, por un lado, entre texto y materialidad, entre estética y circulación, y, por otro lado, por las formas relacionales y colectivas de escritura y edición.

de los libros, no se traduce en una mayor bibliodiversidad y en un amplio acceso a ellos. Tal como Pierre Bourdieu (1989/2000a) ha planteado,

en materia de cultura como en otras, no creo en el *laissez-faire* y la intención de mi propósito es el mostrar cómo, en los intercambios internacionales, la lógica del *laissez-faire* conduce a menudo a hacer circular lo peor y a impedir que lo mejor circule. (p.161)

Se podría agregar, incluso, que allí se presenta necesaria la intervención del Estado para que, con regulaciones legales y políticas públicas, favorezca la democratización de la circulación y el acceso a los libros. Ahora bien, tomo distancia del planteo de Pierre Bourdieu al pensar esta lógica en términos de comercial/malo e independiente/bueno. Como mencioné previamente, una editorial, por más independiente que sea, es también una empresa y el libro es un objeto con valor económico. Del mismo modo, que un libro circule masivamente no obtura la posibilidad de tener también valor literario. Así, más que elegir una postura dentro de esta oposición simbólica, recupero sus tensiones para pensar la complejidad de estos procesos.

En este contexto, no pretendo calificar las novelas que se editan para jóvenes y que circulan masivamente, objeto de esta tesis, como “mercantiles” y entonces negarles su carácter literario ni celebrar acríticamente que su inscripción en el mercado de masas favorece su circulación. Propongo, en cambio, pensar en las condiciones de posibilidad que hacen que novelas, para el caso que nos convoca, de origen estadounidense, circulen masivamente en Argentina. Para ello, será de interés caracterizar el sector del mercado editorial que publica novelas y sagas para jóvenes en Argentina, indagar en la participación que tienen los editores en la construcción de este “fenómeno” y dar cuenta de las políticas editoriales que se impulsan en este sector, a partir de una serie de operaciones metodológicas, como el relevamiento de los catálogos de las editoriales que se especializan en la edición de dichas producciones literarias –Planeta, Penguin Random House (PRH), V&R editoras y Ediciones Urano– y entrevistas a sus editores. Durante 2019, entrevisté a María Amelia Macedo, editora del sector infantil y juvenil de PRH; a Melisa Corbetto editora a cargo del sello VR YA de V&R editoras; y a Lionel Teti, ex editor responsable de VR YA y actual director editorial de PUCK, el sello dedicado a literatura juvenil de Ediciones Urano. Por último, también entrevisté a Cristina Alemany, quien fue directora editorial de V&R durante quince años y es, desde 2015, la coordinadora de las

actividades juveniles de la Fundación El Libro. Esta dimensión será abordada en el próximo capítulo.

La puesta en forma de los textos

Del segundo ámbito de indagación que propone la sociología de la literatura, es decir, la “puesta en forma” de los textos, haré hincapié en los modos en que las obras literarias vehiculan discursos y refractan el mundo social. Toda producción literaria se construye a partir de un “espacio de posibles” (Bourdieu, 1992) y de un “repertorio” (Even-Zohar, 1990) de opciones disponibles en un momento dado (como se citó en Sapiro, 2016, p. 78). Así, toda obra recupera saberes contemporáneos que están puestos en circulación en su época y se inserta en un espacio discursivo más amplio. En palabras de Marc Angenot (2010), la literatura es un discurso social que se pone en relación con otros discursos contemporáneos, cuyo análisis permite rastrear una “gnoseología de época” (p. 29), esto es, qué es lo decible y lo escribible en un momento determinado. Entonces, se vuelve tan importante lo dicho como lo no dicho porque las presencias y los silencios dan cuenta de una hegemonía discursiva que construye lo que es aceptable en cada momento histórico.

Cuando empecé a construir “las novelas destinadas a jóvenes que circulan de manera masiva en Argentina” como objeto de estudio y a relevar los catálogos de las editoriales mencionadas previamente, observé que se publicaban numerosos títulos con temáticas realistas; dentro de mis nociones previas, teniendo en cuenta los éxitos de *Harry Potter* y *Crepúsculo*, prevalecía la idea de que las novelas fantásticas y distópicas eran las que gobernaban el sector. Sin embargo, había una fuerte presencia de “narrativas realistas”, que ponían en escena historias que podían ser las de cualquier joven: tener conflictos familiares, sentir soledad, enamorarse y no ser correspondido. Estas primeras impresiones dieron paso a un trabajo de mayor sistematización a través del cual relevé cuáles de ellas eran las más vendidas, de acuerdo con los *rankings* que publicaban las principales cadenas de librerías del país –El Ateneo y Cúspide–, y cuáles eran las más leídas y comentadas por los jóvenes en sus espacios de participación –charlas y presentaciones en la Feria del Libro, *blogs*, cuentas en *YouTube* y plataformas como *Goodreads*–.

A partir de este relevamiento, advertí que las novelas que tematizaban el amor eran leídas con bastante frecuencia entre ellos, aunque no se clasificaran, desde el mercado editorial, como “románticas” ni les jóvenes las reconocieran entre sus lecturas predilectas.

Es decir, afirmaban “no soy de leer novelas románticas, pero te recomiendo ésta que me gustó”. Creí, en ese momento, que el gesto de no reconocerse como lectores del género respondía a la desvalorización que sufre “lo romántico” –calificado, desde una mirada legitimista, como femenino, “curso” y de poca calidad literaria–, lo que generaba que fuese un “gusto vergonzante”. Me resultó interesante este desfase entre lo que leían y lo que declaraban leer, entonces empecé a indagar más en estas historias.

Hice un relevamiento similar al anterior, ahora acotado a novelas que tematizaban el amor y que narraban el devenir de un vínculo erótico-afectivo, a partir de cual construí una muestra de doce novelas³⁰, de escritores estadounidenses y españoles. En su mayoría, eran historias que se desarrollaban en un solo libro y sólo en algunos casos formaban parte de sagas. Algunas las compré impresas en papel en librerías y otras las leí en formato digital. Los personajes de estas historias atravesaban una transformación subjetiva a lo largo de la trama, que les permitía sentirse más seguros, acompañados y felices. Como común denominador, eran jóvenes que asistían a la escuela secundaria o estaban empezando la universidad, tenían relaciones tensas con sus padres, madres y/o hermanes, eran víctimas de *bullying*, estaban enamorados, pero no se animaban a declarar sus sentimientos, sufrían engaños amorosos o de amistad, y se involucraban en una relación amorosa que significaba, en algunos de los casos, su inicio sexual.

Las tres novelas finalmente elegidas fueron *Eleanor & Park*, de Rainbow Rowell; *Dos chicos besándose*, de David Levithan; y *Si yo fuera tu chica*, de Meredith Russo. Esta selección, en principio, acotó el corpus a novelas de origen estadounidense que circulan traducidas en el mercado local porque, si bien hay una amplia oferta de novelas de origen inglés, español y argentino, son las estadounidenses las que actualmente hegemonizan el mercado³¹. A su vez, se buscó construir una muestra diversa dado que el conjunto de estas

³⁰ Además de las tres finalmente elegidas, formaban parte de este primer recorte: *La gramática del amor*, de Rocío Carmona (2011); *A todos los chicos de los que me enamoré*, de Jenny Han (2014/2016); *Algo tan sencillo como tuitear te quiero* (2015) y *Algo tan sencillo como darte un beso* (2016), de Blue Jeans; *A de amor*, de David Levithan (2010/2012); *Un beso en París* (2010/2013) y *Lola y el chico de al lado* (2011/2013), de Stephanie Perkins; *El chico de las estrellas*, de Chris Pueyo (2016); y *Fangirl*, de Rainbow Rowell (2013/2014).

³¹ Entre 2010 y 2020, el sello editorial Puck (Ediciones Urano) editó 107 títulos. Entre ellos, dieciséis fueron escritos por autores de origen latinoamericano (nueve de ellos fueron escritos por cinco autores de Argentina) y seis, por tres autores españoles. El resto, ochenta y cinco títulos, son de origen estadounidense. En el mismo período, VR YA (V&R Editoras) publicó 157 títulos. Cuatro de ellos fueron escritos por autores de Latinoamérica (tres fueron escritos por la argentina Anna K. Franco). Los 153 títulos restantes son de origen estadounidense (Méndez, 2022, p. 11).

producciones literarias es vasto y heterogéneo. A contrapelo de la percepción de que las producciones de circulación masiva son serializadas y repetitivas –como si pusieran en juego una “fórmula”–, me encontré con diferentes materiales narrativos en relación a lo amoroso: vínculos entre personajes cisheterosexuales, cishomosexuales o transheterosexuales; personajes bellos y felices o personajes marginales y solitarios; historias con “finales felices” o historias cuyos protagonistas no terminan juntas.

Las tres novelas seleccionadas tienen entre 270 y 330 páginas, se construyen a partir de tramas narrativas y descriptivas, tienen distintas voces narradoras –en primera y en tercera persona– y distintas estructuras para narrar los hechos –en capítulos y en orden cronológico, en capítulos y con alteraciones al orden cronológico, en fragmentos que superponen los devenires de los personajes–. En el caso de *Eleanor & Park*, la traducción al español se hizo en la casa matriz de PRH y se distribuye en sus filiales del mercado hispanohablante; las dos restantes se hicieron en Argentina con proyección para Latinoamérica. Independientemente del país en el que se realizaron las traducciones, la circulación hace que éstas incorporen modos de hablar “neutrales” para denominar objetos –“nevera” en lugar de “heladera”, por caso–, así como el uso del “tú” como segunda persona. Aun cuando los lectores señalan el deseo de leer traducciones mejor adaptadas a sus propias formas de hablar y es un aspecto que, cada vez con mayor insistencia, le reclaman a las editoriales en nuestro país, no les resulta del todo ajenas porque todas las novelas que leen siguen esta modalidad y porque fueron socializadas en producciones audiovisuales estadounidenses –dibujos animados y películas– dobladas al español “neutro”. Lo mismo sucede con algunas referencias culturales que aparecen en las novelas, propias de su lugar de origen, tal como se detallará en el Capítulo IV.

Respecto de sus argumentos, narran historias de personajes jóvenes que están atravesando un momento particular en sus trayectorias de vida: mudanzas, conflictos con sus familias, exclusión y violencia por parte de sus compañeros de escuela, reconocerse como homosexuales o cambiar de género en un contexto de cisheteronormatividad como mandato obligatorio. En este marco, las relaciones erótico-afectivas que comienzan son las que motorizan las acciones en la trama y las que permiten que los protagonistas transiten un proceso de búsqueda y afirmación de sus subjetividades.

De estas novelas, interesará indagar en qué es lo decible y lo no decible respecto del “amor” y “lo romántico”. Para ello, propongo retomar la noción de matriz discursiva

dado que, al funcionar como un “molde”, da forma a la enunciación y marca los límites de lo que es posible decir. Siguiendo lo que plantea Elvira Narvaja de Arnoux (2008),

‘matriz discursiva’ remite tanto a un espacio de regularidades generador de discursividad como a un molde que permite dar forma discursiva a datos diversos e, incluso funcionar como grilla interpretativa de lo social. Jean-Claude Beacco (1988: 37; 2002: 367) la define como ‘marco, con valor modelizante, del cual proceden, en grados de conformidad variables, los textos observados que entran en una misma serie’. (p.11)

En este punto, quisiera retomar la observación compartida previamente respecto de la negación que les jóvenes hacían en torno a la lectura de novelas “románticas” para pensar algunas relaciones posibles entre la construcción discursiva del amor y su lectura. La primera impresión que tuve fue, como ya mencioné, que esa negación se enmarcaba en el señalamiento de la mala “calidad literaria” que se deposita en este tipo novelas. Sin embargo, circunscribir el posicionamiento de los jóvenes a esta clasificación no resulta suficiente. Por eso, me interesa observar cuáles son las “matrices discursivas” y las “matrices culturales” del amor que se vehiculizan en las novelas seleccionadas y de qué modos ellas se tocan y se tensionan con las redefiniciones que, actualmente, las generaciones jóvenes están haciendo de los ideales del “amor romántico”. Para ello, el análisis pondrá en relación estas dos dimensiones, con el propósito de relevar los encuentros y las divergencias entre la construcción discursiva del amor que hacen las novelas y la lectura de los jóvenes.

En particular, me detendré a analizar cómo son descriptos los cuerpos y las subjetividades de los personajes femeninos y masculinos, cómo se narra el primer encuentro entre ellos, cuál es el devenir de su vínculo erótico-afectivo, cuál es el conflicto narrativo y cómo se resuelve, y cuáles son las historias de amor posibles que se narran en las novelas. También, entendiéndolo que hay marcas propias del lugar de origen en el que fueron escritas y publicadas, que no se borran con la utilización de un lenguaje “neutro” en las traducciones, me interesará reflexionar en torno a las interfaces que se tejen entre las referencias “extranjeras” y las apropiaciones locales.

La(s) lectura(s) y los lectores

El tercer lugar de indagación se refiere a las condiciones de circulación y de apropiación de las obras literarias. Siguiendo a Vanina Papalini (2016), "no hay lecturas buenas y malas. Hay apropiaciones diversas: hay lectores" (p.178). Con esta afirmación, cierra su libro *Forjar un cuarto propio. Aproximaciones autoetnográficas a las lecturas de infancia y adolescencia*, en el que analiza tres autoetnografías lectoras. Allí, propone evitar extender las interpretaciones "más allá de la obra misma" (p.178) y, en cambio, acercarse a su destinatario porque es en el encuentro de éste con el libro que la obra se completa. Aun así, no cree que la lectura se reduzca al par obra-lectores, sino que abarca "el contexto de relaciones por las cuales este encuentro se produce, el modo y las razones de acoplamiento, el conjunto de expectativas tejidas a su alrededor, el rito –cotidiano o cultural– en el que se integra y un largo número de condiciones sociales" (p. 28). Desde este lugar, define la lectura como una "práctica integral" en la que se condensan relaciones sociales, mercantiles y culturales que conmueven su estatuto individual. A su vez, como un proceso de re-creación de la obra porque los lectores seleccionan, cuestionan, desplazan y se apropian de los sentidos trazados por los autores. Por eso, se vuelve una práctica impredecible e imprescriptible: se escapa de la interpretación unívoca y fracasan los intentos para normalizarla.

Esto es posible no sólo por el principio heterónimo y dialógico del lenguaje, sino también porque la lectura se entrelaza con la subjetividad de quien lee. La lectura moviliza y actualiza la dimensión subjetiva de los lectores porque les permite, a través del reconocimiento con un personaje, la rememoración de una situación o la imaginación de escenas posibles, representarse y comprenderse a sí mismos. Es más, la posibilidad de nombrarse como "lectores" ubica a la lectura como una práctica dadora de reconocimiento. Ahora bien, ¿es posible acceder a este proceso subjetivo? ¿Podemos conocer lo que sucede durante la lectura, por caso, de una novela? En la introducción a su libro *Sociología de la lectura*, Bernard Lahire (2004) se pregunta al respecto:

¿Podemos estudiar de manera racional una realidad tan íntima, tan personal, tan intangible como la lectura? ¿No se destruye la relación mágica que existe entre las obras y sus lectores tratándola como cualquier otro objeto de estudio? ¿Podemos y debemos analizar y calcular lo inmaterial, el amor? (p. 9)

Antes que adjudicar una imposibilidad metodológica y obturar el análisis, este señalamiento es una invitación a desplazarnos del hecho a los actores, de la lectura a los lectores. Es por ello que propongo estudiar los modos en que los jóvenes lectores hablan de la lectura y, con ello, la manera en que construyen su propia biografía lectora. Hablo, aquí, de biografía lectora porque, a través de la narración de las experiencias vividas en torno a la lectura, los jóvenes reflexionan, organizan y representan sus propias vidas.

Cuando hablan de ellas, no sólo hacen referencia a los hechos vividos, sino que también les imprimen significados. En esta operación, que es referencial y evaluativa (Langellier, 1989), se piensan a sí mismos, interpretan sus experiencias y construyen versiones acerca de lo vivido. Esta actividad reflexiva a través de la cual se (re)presentan se socializa a través del lenguaje. Es decir, la narrativa es la forma de expresión que encuentran los actores para poner en común "hechos biográficos" (Delory-Momberger, 2003/2009). En este marco, las narrativas de los jóvenes respecto de su vinculación con la lectura se inscriben en las "narrativas del yo", es decir, en relatos que cuentan experiencias cotidianas propias, y se sitúan entre lo literario y lo social, lo privado y lo público, lo ritual y lo causal, lo real y lo ficcional (Langellier, 1989, p. 244).

Para estudiar estas "narrativas del yo", recuperaré las herramientas del método sociobiográfico, haciendo hincapié, en particular, en tres dimensiones que sintetiza Ernesto Meccia (2019): el análisis temático, el análisis estructural y el análisis interactivo. El primero hace referencia a "lo dicho" en las narrativas, es decir, a los temas y los subtemas que emergen en la trama. Como mencioné antes, cada persona, cuando narra su vida, está construyendo su versión de los hechos y, para ello, se vuelve necesario seleccionar, (re)organizar y editar lo vivido: se interrumpe el orden cronológico, se agregan valoraciones y se ensayan teorías de las vidas que se podrían haber vivido. Esta operación de autorreflexividad crítica y retroactiva –que fue denominada por Idalina Conde (1994) como "*selftelling*" o "autotematización" (p. 42)– se va anudando a partir de una selección arbitraria de temas con los cuales el individuo busca narrarse (Meccia, 2019, p. 73). Cabe aclarar que los temas no se presentan como tales durante el relato, sino que es un ejercicio de categorización que hacen los analistas *a posteriori*.

El segundo modo, el análisis estructural, se relaciona con la manera en que está organizada la narrativa, esto es, "cómo" se cuentan los hechos. En este punto, el análisis gana espesura porque ya no se trata sólo de acercarse a lo dicho, sino que también implica buscar la estructura subyacente que articula la trama. Para ello, Ernesto Meccia

sugiere desglosar este análisis prestando atención a los "actantes" que se nombran en el relato, los "recursos" con los cuales se va cosiendo el mismo y las "cláusulas" que se erigen como andamiaje de la narrativa. Con "actantes" se hace referencia a los personajes y las circunstancias que actúan como "fuerzas" que inciden en el devenir de los hechos que se nombran en el relato. En esta línea, pueden ser tanto seres humanos como objetos y situaciones (acontecimientos naturales, presencias sobrenaturales o climas histórico-políticos). La propuesta es poder reconstruir el "esquema actancial" de los narradores, es decir, "identificar los actantes que, en ese devenir, fueron funcionales y disfuncionales a sus deseos" (Meccia, 2019, p. 75). Los "recursos", por su parte, son los elementos disponibles a partir de los cuales los narradores van armando sus relatos, es decir, las formas discursivas a las que recurren con la intención de reforzar la presentación que hacen de sí mismos. Estos pueden ser, entre otros, recursos de autoayuda, *coaching*, religiosos, astrológicos, psicológicos, sociales, jurídicos, médicos, literarios. Finalmente, las "cláusulas" son las fabricaciones de sí mismos que los narradores tallan y exponen durante la narración. Al seleccionar, enfatizar y reconstruir (algunas de) sus experiencias, están proyectando a la vez una imagen del yo. Esta construcción fantasmática permite incorporar el pasado en el presente y "recomponer mitológicamente" la vida (Hankiss, 1981, p. 204). Las "cláusulas", entonces, son esas imágenes que se enuncian y se comparten en la narración, y forman parte de lo que Idalina Conde (1994) denominó como "*selfmaking*" o "autoconstrucción" (p.54).

Por último, el tercer modo de análisis es el interactivo. Este supone poder detenerse en las interacciones que se despliegan durante un relato porque toda narrativa del yo es dialógica y relacional: no hay un "yo" sin un "tú". Los narradores, a medida que se narran, dialogan con otros, que pueden exceder a los interlocutores: hay otros que regulan el discurso a la vez que lo habilitan. Como contar un relato en torno a la propia vida implica un acto de presentación de sí, que se da frente a una audiencia y sugiere la socialización de la experiencia individual a través del lenguaje, además de un texto, es una *performance* (Langellier, 1989).

Las "narrativas del yo" con las que trabajaré en esta tesis son las de jóvenes lectores con quienes me vinculé durante el trabajo de campo. El punto de inicio fue en 2015, mientras recorría los *stands* de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Allí, me encontré con una fila que parecía no tener fin: jóvenes, con libros entre las manos y *post it* de colores adheridos a las páginas, estaban esperando que algún escritor le firmase sus

ejemplares. La escena no era novedosa ni inusual; era, más bien, un ritual si se visitaba el predio de la Sociedad Rural durante los días de abril y mayo en los que transcurría este evento literario. No obstante, me llamó la atención que, después de varias horas, parecía intacta. Quise saber quién provocaba tanta devoción y comencé a caminar hacia donde parecía estar el inicio de la fila. En una mesa, dos jóvenes –no mucho más grandes que quienes estaban en la fila–, sonreían y firmaban libros. Uno era Javier Ruescas, un escritor y *booktuber* español, que estaba presentando su libro *Pulsaciones*. La otra, de pelo violeta, era Fa Orozco, una *booktuber* mexicana cuyo canal en *YouTube* superaba las cien mil visitas por video.

Ese día, cuando volví a mi casa, *googleé* sus nombres. Me encontré con muchos *blogs* en donde jóvenes lectores compartían reseñas y críticas literarias. También, tenían cuentas en *YouTube* para comentar los libros que habían leído o que estaban por leer. Se hacían llamar "*booktubers*". Si bien yo no tenía tanta diferencia de edad con los lectores, y quizás en esa fila había muchos en su veintena de años, en ese momento, creía que era una práctica exclusiva de adolescentes. Tímidamente, empecé a seguir algunas de estas cuentas de habla hispana, a leer notas sobre "el fenómeno" de la literatura para jóvenes que se publicaban en los diarios locales y a enterarme de las actividades que organizaban las editoriales. Sin embargo, no fue hasta dos años después que participé de ellas.

Asistí al Encuentro Internacional de *Booktubers*, que se desarrollaba durante la Feria del Libro, en sus ediciones de 2017, 2018 y 2019. En la sala Hernández, una de las más grandes del predio, veía cómo jóvenes entraban y salían, escuchaban con atención las charlas que daban los *booktubers* y vitoreaban los títulos de sus sagas favoritas. Cada vez que, desde el escenario, se nombraban autores, personajes o novelas que eran de su agrado, una ola de gritos y manos en alto ganaba todo el espacio. Esa fue una primera pista para pensar la lectura en relación inextricable con las emociones. Fuera de la sala, por los pasillos, desfilaban más jóvenes que, en grupos de amigos o con sus familias, cargaban bolsas con libros bien pesados.

Las filas que en reiteradas oportunidades me crucé, como aquella primera, fueron el lugar privilegiado para conocerles. En ese momento de espera, podía hablar con ellos sin apuro; allí, me contaron los argumentos de muchas novelas desconocidas para mí, cuyos títulos iba registrando en una nota en el celular; también, me narraron sus actos de lectura, es decir, los espacios y los momentos en los cuales se encontraban con los libros. Pude ver, entonces, que no eran todos adolescentes, que no eran todos *booktubers*; que

leían las novelas en papel luego de comprarlas o de que se las prestara un amigo y que leían también en digital, las versiones legales en *e-readers* y las versiones “piratas” en archivos PDF desde el celular. Yo seguí ese camino: fui leyendo, en papel y en digital, la lista de títulos que armé con ellos, que coincidía con los rankings de las librerías, como mencioné en el apartado anterior.

También, participé de la Convención *blogger* en 2017 y 2018, y del Encuentro Internacional de *Bookstagramers* en 2018 y 2019, que se organizaban en el marco de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires; de las charlas y las presentaciones de libros que se organizaron en la Feria del Libro Infantil y Juvenil en 2018 y 2019 –que se desarrollaron entre julio y agosto en el Centro Cultural Néstor Kirchner– y en distintas iniciativas que se proponen para jóvenes, como el ciclo Clave 13/17, que se realizaba todos los fines de semana en el Centro Cultural Recoleta y estaba destinado a adolescentes entre trece y diecisiete años. La propuesta incluía recitales, talleres, charlas, obras de teatro y exposiciones de arte. Una de sus secciones era Libro clave, dentro de la cual se realizaban presentaciones de libros, firmas de ejemplares, charlas con escritores, y *Bloggers*, *Booktubers* y *Bookstagramers* (BBB).

Al transitar estos espacios, fui combinando “conversaciones” en torno a sus experiencias de lectura, como sugiere Geertz (1973/1987, p. 27), en los lugares que formaban parte de su vida cotidiana, con el seguimiento de las publicaciones que hacían en sus redes sociales, interacciones en *WhatsApp* y entrevistas semi-estructuradas individuales con un grupo más acotado, que se concertaban por fuera de esos espacios. Además, en las clases de Comunicación y Recepción, materia de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata que integro como docente, conocí a una estudiante que era *blogger* y hacía evaluaciones de manuscritos para editoriales. Con ella, conversaba acerca de las novelas que leía y de las actividades que organizaban las editoriales, en muchas de las cuales era convocada para participar como panelista. Fue ella quien me presentó a varias de las entrevistadas, sus amigas y conocidas “del ambiente”. Así, fui conformando una muestra de diez jóvenes entre quince y veinticinco años que vivían en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) y se reconocían como lectores de novelas juveniles de origen estadounidense. A medida que fui escuchándoles, y que se reiteraban las aclaraciones que había observado en mis exploraciones –“no leo novelas románticas”, “estas novelas son realistas y LGBT”– seguí preguntándome qué era “lo romántico” para esta generación de jóvenes. Trataré, a lo largo

de la tesis, de dar respuesta a estas preguntas que exceden el análisis textual de las novelas y que me interpelaron en el encuentro mismo con los lectores.

CAPÍTULO II

"EL MERCADO ES COMO LA MAREA" EDITORIALES, EDITORES Y CIRCULACIÓN DE NOVELAS PARA JÓVENES

"El mercado es como la marea" me dijo una editora de novelas para jóvenes en un encuentro que tuvimos en la Feria del Libro Infantil y Juvenil de Buenos Aires en 2019. Siempre en movimiento, en relación con las fuerzas gravitatorias que ejercen el sol y la luna, las mareas suben y bajan. Así también lo hace el mercado editorial, convertido en un actor protagonista de la manifestación material de una obra. Es decir, entre las múltiples mediaciones que intervienen entre el texto y su contexto, las editoriales y los editores se convirtieron en "una especie de autoridad" tal como les describe Bourdieu (1995) al hablar de la emergencia del campo intelectual francés en el siglo XIX: la tutela de la aristocracia y de la iglesia católica, bajo la forma del mecenazgo, cedió su lugar al mercado editorial.

A lo largo de este capítulo, describiré los movimientos de esa marea: reconstruiré la formación de un sector específico del mercado editorial para la publicación de novelas destinadas a jóvenes y, en particular, los modos en que ese proceso se desplegó dentro del mercado argentino; asimismo, a partir de la experiencia de algunos editores, indagaré en sus criterios de selección de novelas así como en las significaciones que construyen en torno a ellas, sus formas de gestión específicas y las interfaces entre las políticas editoriales y la formación de un nuevo público lector. Aun cuando se retomen las voces de actores individuales, el análisis no se reducirá a sus figuras aisladas, sino que se rastrearán "políticas editoriales" (de Diego, 2006; 2019), es decir, acciones, decisiones y tomas de posición respecto de la literatura y el libro.

Novelas en busca de un género

La "literatura juvenil", tal como es conocida en la actualidad, es una novedad porque no siempre hubo textos que se escribieran para que fuesen leídos por jóvenes, y su constitución como una zona del mercado editorial con estatuto propio está aún en proceso. Su nacimiento, hermanado con la "literatura infantil", hizo que se desdibujasen los límites entre una y otra, y se asumiera la denominación "Literatura Infantil y Juvenil" (LIJ) para un conjunto de textos que, de a poco, fueron diferenciándose de aquellos "para adultos". Hasta mediados del siglo XVIII, las historias mágicas y los cuentos de hadas que se contaban oralmente estaban destinados a un público lector adulto. Eran historias que tematizaban la sexualidad, la violencia, la pobreza, el hambre, el abuso de poder, el incesto, la violación, la traición y la pérdida de herencia o de identidad (Perriconi, 2015, p.66). A su vez, los cuentos populares que compilaron Giambattista Basile, Charles Perrault, los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen, hoy considerados paradigmas de la "literatura infantil", no fueron publicados originalmente para niños. Más que LIJ, estas narraciones heterogéneas y dispersas eran un conjunto de "materiales literarios al alcance de niños y jóvenes" (Valriu, 1998, p.25 como se citó en Mínguez López, 2012, p. 92).

Fue después de ese momento que, en Inglaterra, se delimitó la "literatura infantil" al calor de la constitución de "la infancia" como categoría social. Actores del campo editorial, por caso el editor y librero inglés John Newbery, empezaron a concebir a los niños como un público lector específico. Las primeras historias pensadas especialmente para las infancias y editadas a un precio accesible eran nuevas versiones de los cuentos de hadas a las que se les había omitido su contenido sexual. Se buscó, con ellas, inculcar los valores victorianos y "proteger a los jóvenes y los inocentes contra los peligros que los amenazaban en la literatura" (Garralón, 2017, p. 36). Esta clasificación permitió especificar una zona de la producción literaria al mismo tiempo que la desjerarquizó respecto de la literatura adulta (y masculina) porque el sentido que se les atribuyó, desde una mirada adultocéntrica, a la infancia y a la juventud como momentos de transición y de inmadurez, se trasladó a la valoración de estas producciones literarias (Mínguez López, 2012).

En contraposición a esta tendencia de publicar libros pedagógicos y morales, algunos escritores que estaban insatisfechos con el contexto social, económico y cultural que habitaban –sobre todo, la moral victoriana y la desigualdad social producto de la Revolución Industrial– crearon historias fantásticas que se alejaban de la realidad, a la vez que reivindicaban el uso de la imaginación. El éxito de las publicaciones de Edward Lear,

primero, y de Georges MacDonald, Charles Kingsley y Lewis Carroll, después, permitieron que el siglo XIX fuese considerado el “Siglo de Oro de la literatura infantil” (Garralón, 2017, pp. 59-60). En Estados Unidos, esta vertiente fue representada más tarde por *El maravilloso mago de Oz*, de Lyman Frank Baum (1900). A pesar de haber vendido miles de ejemplares, no fue una línea que haya florecido en la literatura norteamericana como lo fue en la inglesa. Las novelas que sí ganaron protagonismo fueron las que, desde una mirada realista, dieron testimonio de su tiempo, como *Mujercitas*, de Louisa May Alcott (1868), y *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe (1852).

Conforme avanzó el siglo XX, los cuentos de hadas volvieron a la palestra: la recuperación de las versiones victorianas y las adaptaciones que los estudios de Walt Disney hicieron para llevarlas al cine en forma de dibujos animados le dieron un lugar privilegiado dentro de la LIJ. Estas (nuevas) historias se inscribieron, por un lado, en una mirada pedagógica y moralizante –que retomaron de las primeras reversiones del siglo XIX– y, por otro lado, en la reproducción de un orden sexo-genérico desigual: la abundancia de personajes femeninos que se presentaban pasivos y obedientes, a la espera de un príncipe rico y encantador con quien pudieran casarse, hacen que estas historias sean releídas, desde una mirada feminista, como producciones que fomentan la desigualdad entre los géneros.

En nuestro país, la formación de una “literatura infantil y juvenil” estuvo ligada estrechamente con el sistema escolar. El reconocimiento de la emergencia de un embrionario mercado editorial en el país durante la década de 1880 (de Diego, 2006) coincide con una serie de procesos sociales; entre ellos, la organización del Estado moderno, la consolidación de la educación pública y el amplio proceso de alfabetización de sectores hasta entonces excluidos de la cultura escrita (Tosi, 2015). En este marco, la “literatura infantil” surgió como “respuesta a las necesidades del sistema educativo” (Tosi, 2019a, p. 6). Bajo la premisa de que la escuela era la encargada de la formación literaria de las infancias, las primeras publicaciones para este público lector que lanzaron las flamantes editoriales Estrada, Kapelusz y Troquel fueron diseñadas para que circularan en esos espacios y desempeñaran la “función ética de instruir y enseñar valores” (p. 7). Esta impronta didáctica y moral se mantuvo, con fuerza, durante la primera mitad del siglo XX.

En paralelo, durante sus primeras dos décadas, se empezó a organizar y diversificar el espacio editorial local. Atendiendo a la formación de un nuevo público lector y la demanda que éste hacía de bienes culturales escritos, las editoriales ampliaron sus

productos y sus estrategias de venta. En palabras de José Luis Romero (1995), emergió una “empresa cultural”, un proceso en el que confluyó la creación de nuevos proyectos editoriales y la ampliación del público lector. Este mercado editorial local se fortaleció en el período de entreguerras, sobre todo, durante la Guerra Civil Española, cuando referentes culturales se exiliaron en Buenos Aires y, como mencioné en el capítulo anterior, fundaron numerosas editoriales, y se produjo la denominada “época de oro” de la industria editorial argentina.

Este proceso fue contemporáneo a la Convención de los Derechos del Niño, que construyó y reconoció a los niños como sujetos sociales de derechos. Así, es imposible negar la relación entre la constitución de un estatuto de la infancia y la creciente oferta de publicaciones destinadas a ella, que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX (Tosi, 2015). Se destacó, en este período, la colección Robin Hood, de la editorial Acme Agency, que puso en circulación a algunos “clásicos populares” (p.143), que se volvieron *best sellers*, como los escritos por Louisa May Alcott, Juana Spyri, Anna Sewell, Mark Twain, Robert L. Stevenson, Daniel Defoe y Emilio Salgari; también, la Biblioteca Billiken, de la editorial Atlántida, que editaba adaptaciones de obras literarias universales y clásicas de, entre otros, Homero, Walter Scott, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe y Charles Dickens. La colección Robin Hood tenía una circulación hogareña y era vista como una “literatura de pasatiempo” por estar integrada, principalmente, por novelas románticas y de aventuras. En cambio, la Biblioteca Billiken formaba parte de las bibliotecas escolares y las adaptaciones que se hacían de las obras para los niños tenían un componente “moralizante”.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la relación entre la producción editorial y el sistema educativo continuó marcando la LII en Argentina. Para analizarla, Carolina Tosi (2012) propone identificar dos políticas editoriales: la consolidación de un “canon pedagógico” (p. 130) y la “mercantilización pedagógica” (p. 149). La primera hace referencia a la fijación y la legitimación de un conjunto de obras escolares con la intención de construir un “saber sólido, consensado y monolítico” (p.134), que se conservara en el tiempo. Esta política se materializó en la edición de manuales, de autores como Ibáñez, Lacau-Rosetti y Dembo, entre 1960 y 1980. Este mercado editorial se conformaba por empresas de capitales nacionales como Estrada, Kapelusz, Losada, Troquel, Plus Ultra, AZ, Colihue y Huemul (p.145). La segunda se define a partir de la consideración del libro de texto como una mercancía en un contexto de consolidación del Estado neoliberal y de

extranjerización del mercado editorial. Las políticas neoliberales impulsadas en la década del noventa, como la sanción de la Ley Federal de Educación –que, entre otros lineamientos, descentralizó el sistema educativo nacional–, sumado al proceso de concentración y polarización del mercado editorial producto de la compra de editoriales locales en manos de empresas transnacionales (Botto, 2006), hizo que el Estado dejara de regular la producción de contenidos y ésta quedara a cargo del mercado. Así, tuvo lugar una “hiperproducción de manuales escolares” (Bortoli, 2018, p. 14), es decir, una producción masiva y en serie de libros determinados por factores comerciales antes que educativos. La mayoría de las editoriales que se había dedicado a la edición de libros escolares, mencionadas previamente, quedó bajo la órbita de capitales extranjeros, movimiento que se vio acompañado por la incorporación de nuevas editoriales al mercado escolar como Santillana, del grupo español Prisa.

En paralelo al desarrollo de estas dos políticas editoriales, se desplegó un proceso de modernización de la LIJ, abierto a partir de la década del sesenta, en el que ganaron protagonismo las obras ficcionales de autoras locales como María Elena Walsh, Laura Devetach, Graciela Montes y Elsa Bornemann. Con ellas, se privilegió la dimensión lúdica y la posibilidad de que se pudiera “disfrutar” de la lectura en el aula (García, 2013; Tosi, 2019a). Años más tarde, en la apertura democrática de los años ochenta y los años noventa, tomó relevancia el aporte estético de las ilustraciones y la emergencia de un nuevo grupo de autores como Ema Wolf, Gustavo Roldán, Silvia Schujer, Ricardo Mariño, Adela Basch, Perla Suez, Ana María Shua y Luis M. Pescetti. La parodia, el humor negro y el absurdo fueron recursos utilizados en estas narraciones; también, se destacó en ellas la tematización de la muerte, la sexualidad, la marginalidad y el divorcio (García, 2013).

En la transición entre siglos, se inauguró un nuevo momento para la LIJ a partir de la publicación de novelas que circularon masivamente como pocas veces antes. Para el caso local, es innegable la importancia de *Los ojos del perro siberiano*, de Antonio Santa Ana, que, publicado en 1998, cuenta con más de cuatrocientos mil ejemplares editados y fue leído por miles de adolescentes y jóvenes tanto dentro como fuera de la escuela. No obstante, lo novedoso de este momento fue la publicación de dos sagas de enorme éxito comercial a nivel mundial: *Harry Potter*, de J. K. Rowling (1997-2016), y *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer (2005-2021). Estas novelas no sólo vendieron millones de ejemplares, fueron traducidas a varios idiomas y tuvieron adaptaciones cinematográficas, sino que también habilitaron un proceso de producción de subjetividades y sensibilidades juveniles,

tal como Paula Cuestas (2014) y Mariana Malagón (2015) lo han expuesto en sus respectivos trabajos en torno a jóvenes lectores/fans de estas obras. Ahora bien, teniendo en cuenta lo desarrollado hasta aquí, la circulación mundial de obras literarias para niños y jóvenes no es novedosa. Ya a mediados del siglo pasado, la Colección Robin Hood y la Biblioteca Billiken conformaban la mayoría de sus catálogos con obras de autores anglosajones que circulaban ampliamente en otros países y en otros idiomas. A su vez, la publicación de obras para las infancias y las adolescencias como públicos específicos tanto por parte de autores locales como extranjeros estaba institucionalizada en el mercado editorial. Lo que sucedió, entonces, con *Harry Potter* y *Crepúsculo* fue la contribución que hicieron en un doble proceso: por un lado, la formación de un público lector juvenil que, como se verá en el siguiente capítulo, estaba buscando lecturas que no fuesen las escolarizadas, es decir, las que circulaban en los libros de texto y las que se consideraban parte de un "canon pedagógico" (Tosi, 2012, p. 130); por otro, la apertura de un nicho que las editoriales supieron ocupar con la publicación cada vez más creciente de novelas para adolescentes y jóvenes, permitiendo que "lo juvenil" se independizara de la "literatura infantil".

Pasados más de veinte años de la edición del primer tomo de *Harry Potter*, las novelas pertenecientes a la LIJ se encuentran entre las "principales temáticas" de los libros nuevos que se publican en el mercado editorial argentino: entre el 13% y el 16% del total en los últimos diez años de acuerdo con los Informes anuales de Producción del Libro Argentino (Cámara Argentina del Libro, 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019; 2020; 2021). En particular, en el Sector Editorial Comercial (SEC), durante 2020, ocupó el primer lugar con 20% del total de títulos editados, alcanzando un pico de 24% en 2013, y es la segunda en cantidad de tirada, con 42%. A su vez, entre las publicaciones traducidas por el SEC, la LIJ ha sido responsable del 30% del total en 2018 (Cámara Argentina del Libro, 2018). Este último dato describe dos dimensiones del sector editorial comercial que publica literatura para jóvenes: está mundializado y hegemonizado por las traducciones del idioma inglés³². A continuación, a partir del diálogo con sus actores, describiré con mayor profundidad esta dimensión, así como también los modos en que se organizan las políticas editoriales del sector.

³² Respecto de este último punto, se podría agregar a los datos ya mencionados que el mercado editorial estadounidense es el más dominante en el mundo (Thompson, 2012, p. 13).

Actores de la edición

Las novelas contemporáneas dirigidas a jóvenes, editadas por el SEC, que circulan por fuera de los espacios educativos y son reconocidas como ficciones “de entretenimiento” son, en su mayoría de origen estadounidense, y en menor medida, inglés y español. Además de las dos sagas antes mencionadas, publicadas en el cambio de siglo, entre las más exitosas, se encuentran las novelas de John Green, Blue Jeans, Rick Riordan, James Dashner, Cassandra Clare, Verónica Roth, Rainbow Rowell y David Levithan. En Argentina, han sido traducidas y publicadas por cuatro grupos editoriales:

- Planeta, en particular, en sus sellos Planeta y Destino.
- Penguin Random House (PRH), en Alfaguara, Nube de Tinta y Montena.
- V&R editoras, en VR Young Adult (VR YA).
- Ediciones Urano, en PUCK³³.

Estos grupos editoriales transnacionales se construyeron a partir de varios elementos, que Silvia Aguilera (2013) resume en dos. Por un lado, la transnacionalización de los capitales, es decir, la adquisición de editoriales locales por parte de editoriales europeas³⁴; la instalación de sucursales de estos grupos en países de Latinoamérica; la

³³ Planeta y Penguin Random House son los dos grupos editoriales que concentran la mayor porción del mercado editorial en Argentina y América Latina. La editorial Planeta se fundó en 1949 en Barcelona como una empresa familiar; se internacionalizó en la década de 1960 (la sucursal argentina abrió en 1966 como un punto de venta de las producciones editadas en España); se consolidó en la década de 1980 cuando sus sucursales pasaron también a ser puntos de edición y se asoció con el grupo italiano De Agostini en 1985; y se constituyó como uno de los principales grupos editoriales a nivel mundial cuando, en 2008, adquirió el grupo editorial Editis, el segundo de mayor facturación en Francia. Por su parte, Penguin Random House pertenece al grupo empresarial alemán Bertelsmann, que también opera en el mercado de los medios de comunicación, servicios y educación. Como grupo editorial es el resultado de múltiples fusiones y adquisiciones de editoriales desde fines de 1970, que concluye con la fusión entre dos de las seis mayores editoriales del mundo: la británica Penguin con la alemana Random House en 2012 (de Diego, 2015, pp. 259-292). Por otro lado, V&R editoras es una editorial que se fundó en 1996 en Argentina y, en los últimos años, abrió sucursales en México y Brasil, lo que le permitió ampliar la distribución de sus libros en el resto de América Latina, así como también en Estados Unidos y España. Se caracteriza por editar publicaciones infantiles y juveniles, que comprenden desde libros para colorear hasta novelas. Asimismo, en su catálogo, tiene “libros regalos”, libros y agendas de autoayuda y *coaching* para el público adulto (Pates, 2018a; Szpilbarg, 2019). Finalmente, Ediciones Urano se fundó en 1983 en Barcelona como una editorial especializada en autoayuda, salud y medicina alternativa. Durante la década de 1990, expandió sus sucursales a América Latina y amplió sus líneas de publicación hacia la narrativa, especialmente centrada en literatura romántica. En los últimos años, creó nueve sellos, cada uno de los cuales trata temáticas específicas: actualidad, biografías, música y cine, deporte, erotismo, policial negro, literatura infantil, literatura juvenil.

³⁴ Exceptúo, en este punto, a V&R editoras, que se fundó en Argentina.

importación de obras europeas que desplazaron la producción nacional; y la incorporación de autores locales a sus catálogos. Por otro lado, el impulso de políticas de traducción, que significan la adquisición de derechos de autores de habla castellana y la compra de derechos para traducciones.

Este andamiaje institucional da marco al proceso de edición de las mencionadas producciones literarias de modos particulares en cada sello. A partir de las voces de sus editores, que relevé en entrevistas en profundidad realizadas durante marzo y noviembre de 2019, reconstruiré, a continuación, sus principales lineamientos, políticas y criterios de selección de obras. En particular, entrevisté a cuatro editores y referentes de la edición de novelas para literatura juvenil dentro del SEC³⁵.

Cristina Alemany es licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, trabajó en las editoriales Planeta y Norma durante la década de 1990, fue directora editorial de V&R editoras desde 2000 hasta 2015 y editora del sello #Numeral entre 2015 y 2018. Desde 2015, es la coordinadora de actividades juveniles de la Fundación El Libro, a partir de lo cual participa en la organización de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires –y de sus ediciones provinciales–, en presentaciones de libros, en visitas de autores internacionales al país y en diversas actividades de promoción de la lectura.

María Amelia Macedo es licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Buenos Aires, trabajó como editora del grupo editorial Aique y, desde 2010, se desempeña como editora del sector infantil y juvenil de Penguin Random House.

Melisa Corbetto es técnica en Dirección de Cine y Artes audiovisuales por el CIEVYC y licenciada en Edición por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Fue una de las primeras jóvenes en abrir un *blog* dedicado a “literatura juvenil” en Argentina: creó *Lee, sueña, vuela* en 2011 y se constituyó en uno de los espacios de mayor consulta y referencia entre los jóvenes. Trabajó, de manera independiente, como redactora de artículos para la revista digital TKM entre 2015 y 2016, y realizó evaluaciones de manuscritos y originales para varias editoriales como #Numeral, Ediciones B, V&R Editoras y El Ateneo entre 2014 y 2018. También, entre 2016 y 2018, trabajó como editora independiente. En abril de 2018, asumió como la editora a cargo de VR YA, el sello juvenil de V&R editoras.

³⁵ Durante el trabajo de campo, me contacté en reiteradas oportunidades con distintos actores del grupo editorial Planeta, con quienes no se pudo concertar un encuentro, motivo por el cual la voz de esta editorial no pudo ser relevada.

Leonel Teti estudió Traductorado en inglés en la Universidad Nacional de Lanús y Edición en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Al igual que Corbetto, en 2011, creó el *blog Sueños y palabras* y se transformó en uno de los *bookbloggers* más importantes de la escena local. En 2014, ingresó a V&R editoras como editor *junior* y, entre 2015 y 2017, fue editor responsable del sello VR YA. Desde diciembre de 2017, es el director editorial de PUCK, el sello dedicado a "literatura juvenil" de Ediciones Urano, y desde julio de 2019, también es el director editorial de Umbriel, el sello de ficción adulta de la misma casa editorial, y del sello dedicado a novelas gráficas Mab Graphic. Es el director de las áreas de *marketing* y comunicación, y director editorial de Urano Argentina.

En esta breve recapitulación de las trayectorias laborales de cada uno, se trazan dos "perfiles" de editor en este sector. Por un lado, un perfil que puede encontrarse en otros sectores del mercado editorial, representado por Alemany y Macedo. Son adultas, con formación universitaria completa, experiencias en distintas áreas del mercado editorial antes de desembarcar en el sector juvenil, y mantienen o han mantenido de manera estable su posición en una misma editorial, por lo menos, durante diez años. Por otro lado, un perfil emergente de jóvenes que, como Corbetto y Teti, se iniciaron como *bloggers* y empezaron a relacionarse con las editoriales a partir de recibir "colaboraciones", es decir, ejemplares de las novedades que los sellos les enviaban para que fuesen reseñadas. La crítica literaria que hacían en sus *blogs* sumada a la alta participación en actividades de promoción de la lectura –presentaciones de libros, encuentros de lectores, conversatorios– interesaron a las editoriales, quienes les incorporaron para participar en el proceso editorial como evaluadores de manuscritos o como editores *part time* al mismo tiempo que seguían formándose académicamente. Finalmente, se convirtieron en los responsables del sello cuando tenían no más de veinticinco años.

El perfil de unos y otras, sumado a la estructura empresarial de cada editorial, condiciona modos específicos de edición. Todos coincidieron en resaltar la centralidad del plan editorial para la selección de temas, autores y obras que se van a publicar. Con antelación, se diseña y se organiza un plan con títulos, plazos, presupuestos y estrategias de comunicación. Esta modalidad responde a la introducción de criterios comerciales en la cadena de producción del libro como consecuencia del proceso de concentración económica abierto en los años noventa. Así, la rentabilidad se convirtió en un valor y el *marketing* forma parte de un "nuevo *ethos* epocal" en el mundo editorial (Szpilbarg, 2019, p. 73). En este marco, la planificación a mediano y largo plazo da cuenta de la

incorporación de una “lógica de empresa” (p.79), en la que se utilizan técnicas y herramientas de los estudios de mercado, así como la búsqueda de costos y beneficios en el proyecto. También, invita a pensar que estas novelas que el sector comercial edita para jóvenes son un “fenómeno planificado” (Saferstein, 2021, p. 27).

El amparo inicial que significa el plan editorial asume rasgos específicos en cada caso. En Penguin Random House (PRH), se oscila entre el plan editorial de la casa matriz en España y el plan editorial que construye cada sello a nivel local. Se nutren, como me contó Amelia Macedo, de los títulos que se editan en España e incorporan eventualmente producciones de escritores argentinos una vez que una colección está consolidada. En este marco, su tarea como editora se dirime entre los dos polos que Pierre Bourdieu (2000b) le atribuye a este “personaje doble”: el “polo cultural” –lee y evalúa un manuscrito en términos literarios– y el “polo comercial” –está atenta a los intereses de los jóvenes, busca las últimas “tendencias” editoriales a nivel global y lee reportes de ventas de la casa matriz para considerar la rentabilidad del manuscrito–. Los criterios literarios y el gusto personal, en este marco, tienen que convivir cada vez más con las lógicas comerciales y financieras en este tipo de editoriales. Así, los editores también “captan las tendencias”, buscan la rentabilidad de sus producciones y participan de la planificación comercial de las empresas (Saferstein, 2021). En este sentido, los límites de sus obligaciones se ensanchan. Como me dijo Melisa Corbetto, su trabajo “empieza antes de adquirir un título y termina cuando ese libro ya está en el mercado”. Es decir, participa en el comité editorial, en el que se proponen títulos que sigan la premisa que tiene V&R desde sus inicios –“vender libros que hacen bien”– y en el que también se calcula y evalúa la inversión necesaria, para luego esperar a que agentes y *scouts*³⁶ negocien la adquisición del manuscrito preseleccionado. Una vez comprados los derechos, se involucra en el proceso que deviene después: la traducción del texto –la mayoría de ellos, como fue mencionado, está escrita originalmente en inglés–; la edición, la diagramación y la corrección del texto traducido; finalmente, la impresión y la distribución de los ejemplares, y las estrategias de presentación del libro. En estos grandes grupos fusionados, se produce una profesionalización específica de los editores y directores editoriales que pasan a

³⁶ “*Scouts* literarios” es una denominación que se utiliza dentro del mercado editorial para nombrar a aquellos actores que asesoran a los editores. Pueden ser *scouts* reconocidos como trabajadores de las editoriales, que se encargan de sugerir y recomendar manuscritos y novedades editoriales a sus editores, en muchos casos de géneros y orígenes específicos. También, pueden ser *scouts* ocasionales, cuyo asesoramiento se puede dividir entre varias editoriales.

constituirse en “editores activos” (Saferstein, 2013) y “editores productores” (Szpilbarg, 2019) porque no son sólo intermediaries y difusores culturales, sino también productores que proponen temas, seleccionan autores, intervienen en la escritura de los libros y participan en el diseño y la ejecución de campañas de prensa y *marketing*

En esta lógica de producción, emergen nuevos actores y espacios dentro del proceso de edición, como el Departamento de *Marketing*. Abocado a la “presentación social” del libro (Álamo Felices, 2009, s.p.), construye una ficha de la publicación, imagina cuál podría ser el público interesado y trata de unirlos. Amelia Macedo detalló que en PRH es este departamento el que busca “afinidades” entre el libro y la comunidad de lectores, y el que diseña las estrategias de comunicación para “generar el interés” entre ellos (que, de acuerdo con el presupuesto asignado a cada publicación, puede ir desde *posteos* en redes sociales hasta acciones específicas como sorteos de ejemplares o la presentación de los libros junto con sus autores). Si bien, en la división del trabajo, estas tareas recaen sobre el Departamento de *Marketing*, para Melisa Corbetto y Leonel Teti, es fundamental que los editores conozcan a los lectores, les escuchen y creen espacios de encuentro en instancias formales promovidas por las editoriales, así como también a través de sus redes sociales personales. Esto implica que los intercambios sean con los jóvenes *BBB* y, sobre todo, con “los lectores comunes”, quienes no están en el “mundo literario”, pero que consumen con avidez estas publicaciones.

Esta dinámica de “conocer más a fondo a los lectores”, como la definió Amelia Macedo, es una novedad dentro del sector juvenil e, incluso, dentro de la industria del libro: “ahora es muy importante –asegura– tratar de saber cuál es el perfil de tu lector, dónde está, qué le interesa, cómo se mueve, qué otros intereses tiene”. La mirada, en este sentido, se sitúa en el consumo literario y en conocer quiénes son los lectores/consumidores para segmentar el público lector y crear productos cada vez más específicos. En el mismo sentido, Leonel Teti se refirió a esta transformación en el mercado editorial juvenil a partir de narrar su propio trabajo en PUCK:

Yo pensaba, cuando entré a Urano hace dos años, cuál iba a ser nuestra diferencia respecto de otras editoriales y dije “experiencia”. Básicamente, nuestros libros van a ser una experiencia, una experiencia de lectura que va a empezar desde antes de comprar el libro a través de las redes sociales, con recomendaciones de los *influencers* para los lectores, con videos de los autores, con actividades *online*. Sigue esta experiencia cuando el lector va y

compra el libro. Y la experiencia concluye en algún evento, ya sea en alguna presentación de libro, alguna “Experiencia Puck” –que es pasar una tarde con gente joven, charlando, hablando de libros, contando novedades– o puede terminar con la visita de un autor y que el lector conozca al autor, con ese *face to face*, mano a mano.

De este modo, la vinculación entre editoriales y lectores no se circunscribe a la cantidad de ejemplares vendidos, sino que se expande antes y después de la compra, con el diseño y el despliegue de estrategias de promoción del libro que proyectan una ilusión de cercanía y proximidad, y con la creación de espacios para la puesta en común de la lectura y el intercambio entre lectores. Las palabras de Leonel Teti grafican, también, los modos en que el mercado transforma los libros de mercancías –“el lector va y compra el libro”– a “conceptos”, es decir, se presentan como una “experiencia” y como un “estilo de vida” (Klein, 2000/2001, p. 39).

En este proceso, así como las tareas de los editores se ampliaron, se sumaron “intermediarias culturales” (Bourdieu, 1979/1998, p. 12) aun cuando, en muchos casos, no tienen la formalización de trabajadores de las editoriales. Por un lado, la evaluación de los manuscritos, tarea que antes recaía sólo en los editores, se comparte ahora con jóvenes a quienes se les reconoce capital cultural para hacer una crítica respecto de la dimensión literaria y la posible rentabilidad de una obra. Por otro lado, la promoción de las novedades, que es coordinada por el Departamento de *Marketing* o el área de Prensa y Comunicación, se sustenta en la actividad de los *BBB*. A través de recomendaciones, reseñas y sorteos en *blogs*, canales de *YouTube*, cuentas de *Instagram* y, más recientemente, de *TikTok*, los jóvenes se convirtieron en actores fundamentales de la “presentación social” del libro.

Al respecto, Cristina Alemany recordó que, cuando trabajaba como directora editorial de V&R, algunos jóvenes empezaron a contactarse con ella para pedirle ejemplares de los libros que editaba a cambio de publicar una reseña en sus *blogs*. Le pareció “raro”, en un principio, porque eran “muy jovencitos”. Cuando consultó qué hacer, desde la editorial, le dijeron “son unos vivos que quieren libros gratis”. Al poco tiempo, un grupo de jóvenes que editaba la revista digital *Huellas de tinta*, dedicada a “literatura juvenil”, le pidió una entrevista y ella accedió. Leonel Teti que, en ese momento tenía dieciocho años, la entrevistó, le contó que era *blogger* y le explicó de qué se trataba lo que hacía. Luego de ese encuentro y de ver su trabajo, reconoció que los espacios que la

editorial tenía para promocionar las publicaciones –los suplementos literarios y las revistas de interés general– no se hacían eco de ellas e intuyó que estos *blogs* podían ser una nueva vía de promoción. Así que organizó una reunión entre un grupo de *bloggers* y representantes de la editorial. Luego de la misma, V&R se convirtió en la primera en “colaborar” con les *bookbloggers*. A los dos años, emergió *Booktube*, un “fenómeno arrollador” para Cristina Alemany porque vino a ampliar aún más las posibilidades de promoción del libro y porque la masividad fue mayor. Así, de las cinco colaboraciones que estaban haciendo pasaron a veinte; y esas veinte siguieron creciendo con *Bookstagram*. Les *BBB* “muy jovencitos” que se contactaron con ella hace casi diez años hoy son actores del mercado editorial:

Fue una cosa [la actividad de les *BBB*] que fue creciendo mucho, que hizo muy bien. La verdad es que le hizo muy bien a la literatura juvenil, difundieron muchísimo. Muchos chicos que eran lectores y que no tenían con quién hablar, encontraron con quién; muchos los empezaron a imitar y a hacer también sus canales de libros y después entre ellos vimos que, además, había gente que estaba estudiando Edición o que estudiaba Letras o Periodismo, y que eran muy buenos para colaborar. Casi todos los que participaron de esa primera reunión están en la industria editorial ahora. Se metieron a trabajar en diversas editoriales.

La percepción de Cristina Alemany respecto de la edad de les *BBB*, así como el señalamiento de sus formaciones académicas como factores que favorecieron su constitución no sólo como mediadores sino también como actores editoriales, son confirmados en las investigaciones de Aliana Álvarez Pacheco, Florencia Lavalle y María Sol González Sañudo (2017) y María Sol González Sañudo (2020). Según el relevamiento que hicieron las autoras, en particular, en torno a *booktubers* de Argentina durante 2017, la mayoría tenía entre diecisiete y veinte años, y la edad promedio de apertura del canal en *YouTube* era dieciséis. A su vez, el 79% realizaba estudios terciarios o de grado, dentro de los cuales el 40% eran carreras vinculadas con Letras, Edición y Traductorado de inglés; el 33%, con diseño y artes audiovisuales; el 20%, con Comunicación Social; y sólo un joven afirmó estudiar administración de empresas (p.12). En esta misma línea, Paula Cuestas y Victoria Saez (2020) sostienen que son jóvenes que no necesitaron trabajar mientras cursaban sus estudios superiores, sino que quienes lo hicieron fue para “ganar experiencia”

(p.7). También, que la mayoría tiene conocimientos amplios de inglés tanto como para leer novelas sin traducción o mirar series sin subtítulos.

La incorporación de estos jóvenes a la estructura de las editoriales les permitió, por un lado, reforzar la lógica de empresa y poder “captar las tendencias” juveniles más fácilmente; por otro, y en estrecha vinculación con este, construir un nicho de mercado cada vez más específico y “planificado”. Tal es el modo en que estas maneras ingresaron al funcionamiento editorial que Alemany confesó que, en sus últimos años como directora editorial de V&R y #Numeral, elegía preferentemente a jóvenes para, por ejemplo, traducir los manuscritos porque podían trabajar el lenguaje y la redacción de modo más “fluido y moderno, no tan trabado y más cercano a los lectores”.

Por lo dicho hasta aquí, las novelas contemporáneas que se traducen, se editan y circulan en nuestro país para jóvenes están atravesadas por varios procesos que son marcas de época dentro de la literatura del SEC: la mundialización del mercado editorial y la configuración de una geopolítica de la edición, a partir de las cuales se favorece la búsqueda de manuscritos de escritores internacionales, en particular de habla inglesa; la concentración de la edición en pocas editoriales transnacionales, que tienen colecciones o sellos especializados en géneros y temáticas particulares; y la ampliación de las tareas de los editores, abarcando la dimensión comercial. A estos rasgos más generales, se le suman, como condiciones propias del sector, la emergencia de un nuevo perfil de editores –jóvenes, en formación, con trayectoria como *BBB*– y de actores mediadores en el proceso de edición que son, al mismo tiempo, parte del público destinatario: jóvenes que pasan a ser evaluadores, correctores, traductores, promotores de las publicaciones y, recientemente, también, autores.

En este contexto de producción, puntualizaré, en el siguiente apartado, qué sentidos les imprimen los editores a las novelas que editan, qué marcos normativos se permean en las decisiones que toman para editar una producción u otra, y cuáles son las características que proyectan y construyen para la “literatura juvenil”.

Los libros que abren camino, los libros que acompañan, los libros militantes

En sus inicios, como fue mencionado, la edición de LIJ estuvo vinculada estrechamente con el sistema escolar: se apelaba a la formación literaria y también moral de niños y adolescentes a través de publicaciones que circulaban en las escuelas. Éstas fueron, sobre todo a partir de los años noventa, cada vez más gobernadas por criterios

económicos que pedagógicos, proceso denominado como “mercantilización pedagógica” (Tosi, 2012, p. 149). Alfaguara, Santillana, SM, Puerto de palos y Tinta Fresca son algunos de los sellos editoriales que hoy se encargan de publicar estos libros dirigidos a estudiantes, así como también a sus mediadores, como docentes y bibliotecarios.

Ahora bien, también, hay otro conjunto de publicaciones que circula por fuera de estas instituciones, son pensadas para el espacio de ocio de los niños y jóvenes, y son percibidas, muchas de ellas, como “comerciales”. Esta clasificación funciona, por un lado, para marcar su oposición con el espacio educativo, aun cuando éste también esté regido por una lógica comercial. Por otro lado, para poner en cuestión su carácter literario. Por caso, la investigadora española Gemma Lluch (2005) nombra estas novelas como “paraliterarias”, es decir, un conjunto de textos “mediocres” (pp. 82-83).

A diferencia de estas posiciones, para los editores con quienes conversé, son producciones que habilitan una constelación de sentidos y prácticas a su alrededor, que no pueden soslayarse bajo su etiqueta “comercial”. A partir de lo que mencionaron, se puede pensar en tres modalidades que se convierten en estandartes de la edición: *los libros que abren camino, los libros que acompañan y los libros militantes*.

La publicación de *Harry Potter* fue un punto de ruptura en el mercado editorial, como propuse con anterioridad. Esta saga encontró un nicho en el mercado y permitió que se constituyera un sector de la literatura comercial de circulación por fuera de las escuelas como “juvenil”. Los jóvenes que habían leído *Harry Potter*, recuerda Cristina Alemany, se habían formado como lectores con esta saga, pero una vez terminada no supieron por dónde continuar. “Estaba *El Hobbit, El señor de los anillos* y no mucho más. Toda la literatura juvenil que vino después llenó ese vacío”. En esta afirmación, construyó una “tradición selectiva” (Williams, 1977/1997, p. 137) al revisar y ordenar la “literatura juvenil” en torno a tres sagas fantásticas que tuvieron circulación mundial. Esta operación da cuenta de que tanto las menciones como las omisiones, leídas en clave de “vacío”, proponen un modo de entender esta literatura, vinculada con publicaciones comercialmente exitosas. Siguiendo con la construcción de esta tradición, desde su perspectiva, hay dos momentos post *Harry Potter*. El primero está constituido por un puñado de novelas y sagas que se publicaron inmediatamente después: *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer (2005-2009); *La ladrona de libros*, de Marcus Zusak (2007); *Percy Jackson*, de Rick Riordan (2006-2010); *Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins (2008-2012);

Divergente, de Verónica Roth (2011-2013); y *Bajo la misma estrella*, de John Green (2013)³⁷. El segundo, por la explosión de títulos que surgió a partir de 2012 y 2013, que consolidó a este sector.

Esos primeros libros editados en los albores del siglo son los que “abrieron un camino”, en palabras de Amelia Macedo, para que se publicaran historias destinadas a un público juvenil. Las citadas anteriormente eran novelas fantásticas hasta el momento en que se editó *Bajo la misma estrella*³⁸. El sello Nube de Tinta se lanzó en 2013 con dos títulos: la novela de John Green recién mencionada y *La lección de August*, de Raquel Jaramillo Palacio³⁹. Como editores, pensaban que tenía más posibilidades de convertirse en *best seller* la segunda porque era “una historia fuerte, pero para todo el mundo”; sin embargo, fue la primera la que “rompió todos los números”. Con el impulso de este éxito, las próximas novelas que editaron fueron “realistas” y buscaron tocar temas que, desde su mirada, eran tabú, como la muerte y la sexualidad. Así como Cristina Alemany, Amelia Macedo omitió citar la tradición de novelas destinadas para niños y jóvenes de autores argentinos que ya habían desarrollado estos temas. Los tres libros que analizaré en los próximos capítulos se enmarcan en esta ola de novelas realistas y son vistos, a su vez, como libros que “abrieron un camino” para abordar temáticas específicas. En el caso de *Eleanor & Park*, de Rainbow Rowell, la gordura y la violencia escolar; de *Dos chicos*

³⁷ Las fechas de publicación originales son: *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer (2005-2020); *La ladrona de libros*, de Marcus Zusak (2005); *Percy Jackson*, de Rick Riordan (2005-2009); *Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins (2008-2020); *Divergente*, de Verónica Roth (2011-2013); y *Bajo la misma estrella*, de John Green (2012).

³⁸ *Bajo la misma estrella* cuenta la relación que entablan Hazel y Gus, dos jóvenes con cáncer, y el modo en que transitan la enfermedad y la muerte. A través de un viaje que ambos personajes emprenden para conocer al escritor favorito de Hazel, la novela muestra la transformación que experimentan en ese tiempo de miedos y búsqueda de certezas. Se publicó originalmente en 2012 y, a un año de su edición, ya contaba con un millón de copias vendidas en Estados Unidos. Se tradujo a varios idiomas y cuenta con numerosas reediciones. En 2014, se estrenó su adaptación cinematográfica.

³⁹ Esta novela narra la historia de un niño con un trastorno genético que le provoca malformaciones en el cráneo y en la cara, conocido como síndrome Treacher Collins. Debido a los cuidados que requiere, transitó toda su vida dentro del hogar familiar, siendo educado por su madre, hasta que a los diez años comienza a asistir a una institución educativa. La novela, entonces, se centra en las dificultades a las que el niño se enfrenta cuando es rechazado y excluido por sus compañeros. Fue publicada originalmente en 2012 y editada en Argentina en 2013. En 2017, a su vez, se lanzó su adaptación cinematográfica, dirigida por el escritor Stephen Chbosky.

besándose, de David Levithan, la homosexualidad; y de *Si yo fuera tu chica*, de Meredith Russo, la transexualidad.

Eleanor & Park se editó en 2013 en el sello Alfaguara, de PRH. Amelia Macedo la ubica como una novela que continuaba una línea abierta por *Las ventajas de ser invisible*, de Stephen Chbosky⁴⁰, editada un año antes, porque ponía en escena personajes con los que era fácil identificarse. Tanto una como otra revalorizaba esos "personajes invisibles", que no son bellos, populares ni talentosos. *Eleanor & Park* les interesaba, también, porque narraba la violencia escolar, mediatizada bajo la categoría de "*bullying*", un tema que preocupaba a la comunidad educativa y estaba en la agenda pública por ese entonces. Fue recién en su apropiación que se destacó la gordura del personaje femenino como un elemento que conmovía las representaciones hegemónicas de los cuerpos en la "literatura juvenil".

Dos chicos besándose, por su parte, se publicó en 2015 en V&R, momento en el que Leonel Teti era uno de sus editores. Había conocido el libro en 2014 cuando, de vacaciones en Londres, le sorprendió ver, en una librería, una tapa que tenía la imagen de un beso entre dos varones. La lectura de este libro, voraz y fervorosa, en la habitación del hotel en donde se hospedaba, coincidió con una época de su vida que estuvo marcada por su "*coming out*", es decir, por el reconocimiento público de su homosexualidad. El libro le impactó tanto que, cuando volvió a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lo guardó y no pudo volver a leerlo. Recién un año después pensó que era una buena oportunidad para que V&R lo editara y llevó la propuesta sin muchas expectativas de que fuese aceptada. Finalmente, logró convencer a los integrantes del comité editorial, aunque presentaron dudas e incomodidades respecto del tema que se abordaba en la novela. Todo el proceso de edición, recordó, estuvo signado por tensiones con una perspectiva que definió como "conservadora".

Mi primer momento *shockeante* fue en una reunión comercial, donde una mujer muy conservadora me dice "a este libro le tenemos que poner 'El beso más largo' porque si le

⁴⁰ *Las ventajas de ser invisible* narra el vínculo entre tres jóvenes de quince años. A través de una narrativa epistolar, uno de estos personajes le cuenta a los lectores las experiencias que comparte con sus amigos como el tránsito por la escuela, los primeros encuentros eróticos y sexuales, y la experimentación con drogas, así como los duelos que éste atraviesa ante el suicidio de un amigo y haber sido abusado sexualmente en su infancia. Fue editada originalmente en 1999, traducida al español por Alfaguara en 2012, contemporáneamente al lanzamiento de su adaptación cinematográfica, dirigida por el propio autor de la novela.

ponemos 'Dos chicos besándose', ¿cuántos *gays* puede haber? Mil, dos mil, no vamos a vender nada". Yo, obviamente, indignado completamente, le digo "no, el libro lo publicamos como 'Dos chicos besándose' o no lo publicamos". Finalmente, salió como *Dos chicos besándose*, así que gané.

En este relato, que puede ser leído como anecdótico, se ve parte del entramado de selección y edición de una novela en estas editoriales. En primer lugar, la expansión de las tareas del editor: Leonel Teti participa de la selección del manuscrito, de la discusión en torno a su rentabilidad y del proceso de traducción. En segundo término, la tensión no sólo entre una posición que podría verse como "conservadora" frente a otra más "inclusiva" en términos sexo-genéricos, sino entre el valor económico y el valor simbólico del libro. "No vamos a vender nada" era el argumento que le daban a Leonel Teti para oponerse, primero, a su publicación y, después, a la traducción literal del título original, haciendo hincapié en el factor comercial. Por último, los criterios de selección de las novelas de acuerdo a su apropiación local. Aun cuando esta novela ya había sido editada en Estados Unidos e Inglaterra, los integrantes del comité editorial se preguntaban acerca de las posibilidades de que ese argumento pudiera ser apropiado por los jóvenes en Argentina. La posición de Teti, finalmente, triunfó y *Dos chicos besándose* se convirtió en un éxito de ventas.

Al calor de esta rentabilidad y en consonancia con un momento sociopolítico en el que las discusiones en torno a las relaciones sexo-genéricas ocupaban la agenda pública y política, se empezaron a publicar⁴¹ varias novelas con personajes LGBTTIQ+⁴², entre las que se destacaron *Yo soy Simón*, de Becky Albertalli (2015/2008); *Aristóteles y Dante descubren los secretos del universo*, de Benjamin Alire Saenz (2012/2015); *George*, de Alex Gino (2015/2016); *El chico de las estrellas*, de Chris Pueyo (2015); y *El arte de ser normal*, de Lisa Williamson (2015/2016). Si bien *George* y *El arte de ser normal* ya tematizaban la transexualidad, *Si yo fuera tu chica*, publicada en 2017 en nuestro país, fue la primera de este grupo de novelas en ser escrita por una autora trans y en tener una protagonista que

⁴¹ De acuerdo con la *Base de datos de representación y diversidad en la literatura juvenil disponible en Argentina*, hasta diciembre de 2021, se registraron 108 libros con representación LGBTTIQ+. De ellos, 73 títulos (67,5%) cuentan con algún tipo de representación LGBTQIA+ en relación a la orientación sexual y 19 (17,5%), con algún tipo de representación LGBTQIA+ en relación al género. De todos esos libros, no se registró epresentación LGBTQIA+ previo al 2012 (Méndez, 2022, p. 13).

⁴² Esta sigla representa a la comunidad de Lesbianas, *Gays*, Bisexuales, Travestis, Trans, Intersex, Queer y otras identidades que no se circunscriben a las antes mencionadas.

hubiese transicionado –en las anteriores, se presentaba el conflicto de los protagonistas por no reconocerse con el género asignado en el nacimiento, pero no narraban qué sucedía luego de la transición–.

Si yo fuera tu chica se publicó en #Numeral, una editorial argentina dedicada exclusivamente a la publicación de novelas para jóvenes, que se fundó en septiembre de 2015 y estuvo activa durante dos años. Cristina Alemany, su editora, definió la novela de Meredith Russo como un “hito” para la “literatura juvenil” local porque permitió “derribar prejuicios y acercar otras historias de vida” que no eran las que tradicionalmente se publicaban para jóvenes; además, porque estaba escrita por una persona trans, lo cual contribuía a la tendencia editorial de publicar novelas escritas por “*own voices*”, en las que la representación de la otredad no está a cargo de una voz legítima, sino que la narración es en primera persona.

“Los libros que abren camino”, entonces, son aquellos cuya publicación significó la apertura de una línea editorial en el sector comercial de libros juveniles: sagas fantásticas primero, novelas realistas después, y dentro de ellas, novelas con personajes y experiencias LGBTTIQ+. Además de esta cada vez más sectorizada edición, son libros que formaron un nuevo público lector: abrieron el camino para que los jóvenes que no se sentían interpelados por las lecturas del “canon pedagógico” se volcaran a leer novelas y sagas con fruición.

Esta virtud, sin embargo, no se explica por el solo hecho de que se haya multiplicado la oferta de libros para jóvenes, es decir, la ampliación de este sector dentro del mercado editorial es condición necesaria, pero no suficiente para volver inteligible la formación de un nuevo público lector. Es, entonces, que los editores advierten acerca de la potencialidad de estas historias para generar la identificación de los lectores con sus personajes. Sobre todo, a partir de la ola de literatura realista habilitada por *Bajo la misma estrella*, los protagonistas no son superhéroes o superheroínas que luchan contra el mal para salvar el mundo, sino que son como sus lectores: adolescentes que van a la escuela, tienen conflictos familiares, sufren *bullying*, se enamoran y se inician sexualmente.

La identificación entre lectores y personajes que buscan los editores lleva en sí misma la idea de que esta literatura no es sólo de entretenimiento ni tiene que “brindar un escape”, como me dijo Melisa Corbetto, sino que también tiene que convertirse en un recurso a partir del cual los jóvenes puedan “sentirse acompañados”. Así, “los libros que acompañan” son aquellos que les permiten a sus lectores sobrellevar una situación

conflictiva y descubrir que no sólo ellos sienten angustias, incertidumbres y soledad. “Nos gusta acompañar –afirmó Melisa Corbetto–, nos gusta informar y nos tomamos muy en serio esa misión”. La premisa que tiene V&R de vender libros “que hacen bien” se manifiesta, especialmente, en estas publicaciones a partir de la elección de historias que dejen, después de la lectura, “una sensación de calidez y bienestar”.

Ahora bien, cuando se identifica que estos libros, además de buscar empatía con sus lectores, tienen “una carga social bien marcada” son vistos como “libros militantes”. Con ellos, se persigue el ideal de construir un abanico amplio de representación, esto es, que los personajes no sean sólo jóvenes bellos, cisgénero y heterosexuales, sino también quienes no entran en esas normas; asimismo, desnaturalizar los modos de contar la experiencia juvenil y criticar las convenciones que excluyen formas disidentes y diversas de estar siendo jóvenes. Leonel Teti dijo acerca de ellos:

Los libros que más me llenan a nivel editor son esos libros disruptivos, esos libros militantes, que hacen mucha crítica social, que te dejan algo, que aportan algo. Si no venden un ejemplar, no me interesa. Me interesa que ese libro ayude a alguien.

En este fragmento, además de presentar estos “libros militantes”, se construyen distinciones y jerarquizaciones respecto del carácter del libro. Por un lado, entre la dimensión simbólica y la dimensión económica –“si no venden un ejemplar, no me interesa. Me interesa que ese libro ayude a alguien”–. Por otro lado, entre el valor de “acompañar”, “ayudar” y hacer una “crítica social” y el mero entretenimiento. Nombrada como una literatura “liviana y pasatista” por Melisa Corbetto, las novelas que sirven para “pasar el rato” no serían novedosas ni significativas como aquellas que acompañan a los lectores y militan la representación de personajes diversos en términos sexo-genéricos. La búsqueda de estas características se vuelve, así, un criterio determinante en la selección de títulos a editar. Formar parte de la misma generación de jóvenes a quienes está dirigida los libros que editan les permite identificar más fácilmente cuáles son “los temas” de interés y combinar esta condición con la nueva tarea de los editores de “captar tendencias”.

El sector editorial comercial que publica estos libros para jóvenes en nuestro país, en los últimos diez años, trazó un recorrido que le permitió constituirse como un espacio cada vez más especializado y planificado. Por un lado, está anudado al proceso de transnacionalización del mercado, a las formas de gestión de los sellos editoriales en

conexión con sus casas matrices o filiales en otros países y a la incorporación de las herramientas de *marketing* como vectores de su trabajo. Por otro lado, desplegó criterios y políticas propias de edición como la incorporación de jóvenes al proceso de edición –como editores, evaluadores, correctores, traductores y promotores del libro–, que hace que se desdibujen los límites entre unos y otros: se construyen posiciones híbridas entre los editores y el área de comunicación y *marketing*, y entre lectores y actores del proceso de edición. Asimismo, hubo una coexistencia entre estas políticas editoriales que tendieron a la publicación de ejemplares en grandes tiradas y un nuevo público lector interesado en novelas juveniles. Como no es posible explicar este fenómeno de manera unidireccional, es decir, no son las políticas editoriales las que marcan las acciones de los lectores, en el próximo capítulo, me centraré en la experiencia de lectura de los jóvenes, en las maneras en que circulan estas novelas, los modos y los motivos por los cuales acceden a ellas y las tramas que se tejen entre la lectura y sus biografías personales.

CAPÍTULO III

UN REFUGIO PARA NO SEGUIR HUYENDO LA LECTURA EN LA BIOGRAFÍA DE LOS JÓVENES

“¿Viste cuando tenés una infancia de mierda y los libros son lo único bueno que recordás como ‘ay, qué lindo?’”, me interpeló Tom, un joven lector de quince años, cuando le pregunté cuáles fueron las novelas que leyó después de *Harry Potter*, la saga que identificó como formadora de su condición lectora. En ese momento, me aseguró, tenía pocas amistades y se sentía “distinto” a sus compañeros porque le gustaba leer y se interesaba por temas políticos. Esta sensación de soledad y de exclusión se vio compensada por la lectura de novelas como *La lección de August*, de Raquel Jaramillo Palacio, debido a que encontraba, en sus personajes, modelos con los cuales identificarse y a partir de los cuales podía elaborar subjetivamente su presente⁴³. Sumado a esto, gracias a su participación en redes sociales y en eventos literarios como la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, pudo conocer a jóvenes con sus mismos intereses y sentirse parte de una “comunidad lectora” que no encontraba entre sus compañeros y amigos. “Uno necesita sacar todo. Como tengo pocos amigos lectores, cuento todo ahí”, me comentó respecto de su participación a través de comentarios en redes sociales como *YouTube* y *Goodreads*. “Me hace bien compartir la lectura de un libro, hablarla, discutirla, saber la opinión del otro”, continuó diciendo.

La experiencia de Tom en relación con la lectura no es única. Como él, otros jóvenes encontraron en ella un “refugio” que desborda los límites del acto, individual y en silencio, de leer; pudieron desplegar, a través de ella, formas de encuentro y afectividad

⁴³ El contexto de publicación de esta novela, así como una breve descripción de su argumento fueron referenciados en el capítulo anterior.

con otros que habitan la misma generación. En este capítulo, me dedicaré a reconstruir sus biografías lectoras para profundizar los modos en que se vincularon con las novelas “planificadas” por el sector editorial comercial, y conocer los sentidos y las sensaciones que construyen en torno a su lectura.

De cuánto se lee a cómo se lee

La constitución de la lectura como “objeto de estudio” se ha hecho desde distintas disciplinas, entre ellas, los estudios literarios, la pedagogía, la historia, la sociología y la comunicación. Sobre todo, la sociología de la cultura, en su adscripción francesa, le ha dado un lugar privilegiado, y autores de vasto reconocimiento como Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Guglielmo Cavallo y Bernard Lahire han hecho aportes significativos para pensar esta práctica. A su vez, el Ministerio de Asuntos Culturales de Francia tiene una larga trayectoria como productor de datos acerca de las prácticas culturales de los ciudadanos franceses. Desde comienzos de la década de 1970, realiza esporádicamente encuestas para medir la implementación de políticas de democratización de la cultura. “Hacer accesibles las obras capitales de la humanidad, y en primer término las de Francia, a la mayor cantidad posible de franceses” es el lema que mantiene este ministerio (Lahire, 2004, p. 10). En este marco, una línea consagrada dentro de la sociología de la lectura es la de analizar estos datos producidos por el Estado francés desde una perspectiva cuantitativa.

Retomando estos análisis estadísticos, el propio ministerio construyó una clasificación de lectores de acuerdo con la cantidad de libros leídos por año. Así, quienes no leían ninguno fueron denominados “no lectores”; quienes leían entre uno y nueve, “poco lectores”; quienes leían entre diez y veinticuatro, “medianos lectores”; y quienes leían más de veinticinco, “grandes lectores”. Estos números pueden mostrar una fotografía, a gran escala, de un momento particular de la lectura de libros en Francia. No obstante, no hacen referencia a la lectura de otros tipos de soportes, como así tampoco a quiénes son los lectores, cómo acceden a los libros y en qué condiciones los leen.

Autores como el sociólogo francés Bernard Lahire y la antropóloga de origen argelino Joëlle Bahloul –a quien el Ministerio de Asuntos Culturales de Francia le encargó hacer un análisis cualitativo de las prácticas de lectura para complementar los datos obtenidos en las encuestas–, han puesto en cuestión este modo de abordaje de la lectura, así como también las afirmaciones hechas a partir de los resultados obtenidos. Sostienen,

por caso, que la categoría de “poco lectores”, es decir, aquellos que leen menos de nueve libros por año, ha sido explicada a partir de una teoría de “decadencia cultural”. Desde ese punto de vista, la “poca” lectura se explicaría a partir de una tendencia a la pérdida de legitimidad de los valores de la Cultura –con mayúscula– y los ciudadanos franceses tendrían cada vez menos interés en el cultivo de saberes tradicionales; en ese marco, las grandes obras literarias habrían sido olvidadas y la lectura, reemplazada por el visionado de pantallas. Bernard Lahire (2004) pone en duda estas interpretaciones y, en cambio, se pregunta:

¿Los encuestados están en condiciones de recordar fácilmente todo tipo de lecturas, por ejemplo, largas, cortas, regulares, ocasionales? ¿Son capaces de “confesar” indistintamente todas sus lecturas, desde las más “serias” hasta las más “livianas”, desde las más legítimas hasta las más ilegítimas?” (p.11)

En este fragmento, emerge un cuestionamiento respecto de la validez de la herramienta metodológica utilizada, es decir, nos advierte, como ya lo había hecho Pierre Bourdieu (1998), que en las respuestas que dan los encuestados intervienen mecanismos de legitimación cultural: se responde lo que resulta más “legítimo”. Así, aquellas lecturas “vergonzantes”, que no se reconocen como propias, no se enuncian. Entonces, la clasificación como “poco lector” puede ser relativa ¿Qué pasaría si tuviésemos en cuenta otras lecturas?

En la misma línea, Joëlle Bahloul (2002) ya había advertido que poner la mirada en la cantidad de libros leídos no permitía conocer a los lectores. Para eso, en su libro *Lecturas precarias*, reconstruye las biografías lectoras de los “poco lectores” en relación con la biografía familiar y educativa, la socialización de la lectura y sus representaciones del libro y de la lectura. La realización de entrevistas a un grupo de “poco lectores” le permitió tomar distancia de la esencialización de los encuestados y afirma, en cambio, que la condición de “lectores” es una posición contextual que se relaciona con cada trayectoria de vida particular. A su vez, ve que el acceso a esos “pocos” libros no fue en instituciones formales –la escuela o la biblioteca–, sino gracias a la recomendación de conocidos y de la promoción que hacían las redes comerciales y los medios de comunicación.

Del mismo modo, advierte que, para los “poco lectores”, la lectura era una práctica que realizaban en el tiempo de ocio y no la consideraban válida como la lectura

“auténtica” que hacían las “personas de cultura”. Es decir, la reducían a aquellas obras canonizadas de la cultura francesa que producirían un goce estético “elevado”. También, la anudaban al objeto libro, por lo que todos aquellos soportes que no lo eran –periódicos, revistas, folletos– perdían validez. Joëlle Bahloul muestra que considerar el libro como único parámetro de medición de la lectura, tal como lo construía el Ministerio de Asuntos Culturales de Francia en las encuestas y que reproducían les “poco lectores”, refuerza un sentido legitimista de la cultura y esconde otras formas de habitar la lectura.

En este mismo sentido, y desde nuestro continente, Néstor García Canclini (2015b) advierte que los estudios en torno a la lectura realizados en América Latina, en particular en México y en Brasil, a partir de encuestas nacionales impulsadas por sus gobiernos, son “librocéntricos” (p.7) y, por lo tanto, arrojan imprecisiones. En ambos casos, así como sucedía con la encuesta francesa, se construyen tipologías de lectores en función de la medición del tiempo dedicado a la lectura o la cuantificación de libros leídos. En México, se define como “lectores” a quienes leen al menos treinta minutos todos los días mientras que, en Brasil, a quienes leyeron, enteros o en partes, al menos un libro en los últimos tres meses. Esto hace que las prácticas de lectura que no están relacionadas con el libro en papel sean subestimadas y que se afirme, apocalípticamente, el crecimiento de les “no lectores”. Para el caso argentino, la incorporación de la lectura en pantallas en la Encuesta Nacional de Hábitos de Lectura, realizada en 2011, permite afirmar que el 90% de la población lee al menos quince minutos por día y que les lectores digitales se duplicaron en diez años. Aun así, sólo el 7% declara leer libros en formatos electrónicos, siendo que el promedio de tres libros leídos al año se prefiere hacer en papel (García Canclini, 2015a).

Dicho esto, la lectura es una práctica que “se ejerce frente a textos” (Chartier, 1999, p. 200), dentro de la cual el libro es un soporte más entre otros posibles. Circunscribirse, en esta tesis, a la investigación de la lectura de novelas que circulan en libros –electrónicos y en papel– no tiene la intención de obturar la definición de dicha práctica, sino de focalizar en una de sus formas, sabiendo que no es la única. Asimismo, habitamos un tiempo en el que la lectura asume “modalidades heterodoxas” (García Canclini, 2015b, p.7) porque se lee de manera discontinua, interrumpida y fragmentaria; porque se combina con prácticas audiovisuales y digitales. Así, las escenas de lecturas más tradicionales hechas con libros en los hogares y en las bibliotecas se vuelven hoy más flexibles y se combinan con lecturas en celulares y computadoras, en el transporte público y en la calle. Como ya lo han señalado Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (1997/2001), la

incorporación de las pantallas a los modos de leer representa una “tercera revolución lectora”, que se suma a la lectura intensiva y extensiva⁴⁴. Para poder aprehender estas (nuevas) modalidades, no alcanza con preguntar a los lectores qué leen y cuánto leen; resulta necesario hacer un desplazamiento: de cuánto se lee a cómo se lee (García Canlini, 2015a, 2015b).

Asimismo, así como se la asoció con el objeto libro en las encuestas, en otros estudios se definió la lectura como una actividad mental, abstracta, entrelazada con el “discernimiento”, la “interpretación” y la “superación intelectual”, con la razón y el pensamiento, tal como lo han repuesto los trabajos de Bernard Lahire (2004) y Karin Littau (2008). Esta definición devino en que la lectura se redujera a unos pocos rasgos esenciales: se circunscribe a la comprobación de la “comprensión lectora”; se le niega su carácter corporal; se entiende como un momento pasivo, como una “pérdida de tiempo” que se opone al hacer, a la actividad laboral, al tiempo productivo; y se la atribuye a las mujeres porque la cualidad de la pasividad, en una cadena de significados, es asociada con lo femenino (Papalini, 2012).

Al contrario, Michel de Certeau (1996) propone considerar los lectores como “cazadores furtivos” (p. 177) dado que se esconden dentro del texto; son “intrusos” (p. 177) en una tierra que no es propia y aun así pueden tomar lo que necesitan. A tientas, seleccionan, interpretan, reelaboran y reimaginan lo que hay allí. La lectura se constituye, en este sentido, como un proceso creativo porque ella hace que el texto exista: crea, de alguna manera, un texto nuevo. Así, nos desplazamos del interés por “denunciar” los efectos que los textos producirían en los lectores, meros receptáculos de su fecundidad, a nombrarles como actores creadores de sentido. “Considerada así –afirma José Luis de Diego (2012)–, la lectura no se limita a descifrar signos, sino a extraer sentidos de los textos leídos” (p. 44).

Ahora bien, hablar de “extraer sentido” sigue circunscribiendo la lectura en un campo semántico que la vincula con una actividad racional: cuando leemos, interpretamos

⁴⁴ Cavallo y Chartier, en su *Historia de la lectura en el mundo occidental* (2001), señalan la existencia de tres “revoluciones lectoras” (pp. 45-54). La primera se dio cuando la lectura oralizada pasó a ser silenciosa a partir de la publicación de obras impresas a mediados del siglo XV. La segunda, en las últimas décadas del siglo XVIII, cuando de una lectura intensiva se logró una lectura extensiva como consecuencia del aumento de la circulación de las publicaciones. La tercera revolución estaría dada por la incorporación de la lectura en pantallas a la lectura en papel. Estas “revoluciones”, señalan los autores, aun cuando son identificadas con momentos históricos particulares, se dan en forma de desplazamientos, transiciones y cambios paulatinos, lo cual permite pensar las transformaciones en torno a los modos de concebir la lectura a partir de la propia práctica.

un texto y completamos su sentido. Aun así, no podemos negar que los textos habilitan una constelación de otras prácticas: lloramos, nos enojamos, nos reímos, recordamos una situación o nos imaginamos escenas posibles de ser vividas. Dicho en otras palabras, los lectores comprenden los significados de un texto y, además, los sienten. La propuesta de esta tesis es poder pensar la lectura en relación con los afectos y los sentimientos. Las "sensaciones", dijo Karin Littau (2008), son la otra categoría a través de la cual los lectores se vinculan con la literatura. Desde este lugar, se produce un desplazamiento en el abordaje: preguntar menos por lo que los lectores entienden de un texto o por el capital cultural que incorporan en el acto de leer y más por lo que *sienten* cuando leen y lo que *hacen* con lo que leen.

Aquí, recupero no sólo los aportes de Karin Littau, sino también los de Antoine Hennion (2001/2012) y Tia DeNora (2002/2012). Desde la sociología de la música, cuestionaron las maneras de estudiar los consumos y las apropiaciones culturales que hizo la teoría bourdiana debido a que, desde sus perspectivas, se centró en la búsqueda de capitales culturales y de modos de reproducir la distinción social. En ese marco, el carácter afectivo que participa en el consumo y lo que los actores hacen a partir de él fueron dimensiones que quedaron soslayadas en los estudios sociológicos. Proponen, entonces, estudiar los consumos culturales "en acción" (DeNora, 2012) y como "*performances*" (Hennion, 2012), es decir, estudiar lo que los actores hacen, piensan y sienten.

Asumir esta perspectiva tiene el propósito de reconocer las emociones que, históricamente, fueron negadas o bien circunscriptas al ámbito privado, en los márgenes de la politicidad y de la legitimidad cultural. Transitar esos bordes permitirá conocer qué sienten los jóvenes cuando leen esas novelas editadas especialmente para su generación y planificadas por un grupo de editores como un objeto comercial, en qué momentos comenzaron a leerlas y de qué modos se entrelazan con sus biografías lectoras.

Les lectores

Para responder estos interrogantes, recuperaré las experiencias de los jóvenes con quienes conversé en distintos eventos literarios y entrevisté, luego, individualmente. La muestra de diez jóvenes que formó parte de este último grupo pertenece a sectores medios que, de acuerdo con su edad, está transitando los últimos años de la escuela secundaria o iniciando su tránsito por la universidad. Entre los mayores de dieciocho años, todos cursan carreras universitarias; entre ellas, las más elegidas son Comunicación Social,

Publicidad, Edición y Traductorado de inglés y, en menor medida, otras vinculadas con las ciencias sociales como Relaciones Públicas y Derecho. En este punto, hay una similitud con el perfil de les *BBB* que los estudios antes mencionados reconstruyeron (Álvarez Pacheco, Lavalle y González Sañudo, 2017; Cuestas y Saez, 2020; González Sañudo, 2020). Esta característica permite esbozar, como se verá más adelante, la siguiente hipótesis: el reconocimiento de esos perfiles como “jóvenes como ellos” les invitó a sentirse interpeladas y encontrar allí nuevos espacios de pertenencia no sólo generacionales, sino también de adscripción de clase y de competencias compartidas, como el conocimiento del idioma inglés para volver inteligibles algunas de las referencias que allí se mencionan.

Asimismo, viven en los hogares familiares en distintas ciudades del Área Metropolitana de Buenos Aires; quienes no residían en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires al momento de la realización del trabajo de campo –entre 2017 y 2019–, la transitaban con frecuencia dado que era allí donde cursaban sus estudios universitarios o trabajaban y donde se concentraba la mayor cantidad de actividades literarias a las que les gustaba asistir, interrumpidas por la coyuntura de aislamiento social producto de la pandemia por COVID-19. Con la salvación de estas imposibilidades, son lectores que se vinculan con las novelas que leen no sólo a través de su encuentro con el texto, sino también por la participación en actividades presenciales y *online*. Asisten a la Feria del Libro Infantil y Juvenil de Buenos Aires y a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, en especial a las charlas, presentaciones de libros y actividades organizadas para la promoción de la “literatura juvenil”; también, a aquellas que se organizan por fuera de estos eventos y son impulsadas por las editoriales como presentaciones de libros con la eventual presencia de sus autores. En este caso, estos eventos se vuelven tanto mediadores de la lectura (Albarello, Arri y García Luna, 2019, 2020) –porque promueven esta práctica y activan sus intereses lectores– como espacios de socialización y encuentro con otros similares (Pérez Camacho y López Ojeda, 2015). Es allí, en los *stands*, las filas para conseguir la firma de un ejemplar, los asientos en los que se ubican, donde dejan de ser lectores individuales y pasan a reconocerse y proyectar sentidos de sociabilidad.

Estos modos “tradicionales” de transitar por el campo literario se combinan con nuevas modalidades en las que forman “comunidades virtuales” dedicadas a la lectura, la escritura y la crítica literaria (Cuestas y Saez, 2020). Entre otras, las redes sociales que habitan son *YouTube*, *Blogger*, *Instagram*, *Goodreads* y *Wattpad*. Todas les jóvenes con quienes conversé han mencionado que siguen cuentas argentinas, así como mexicanas,

españolas y estadounidenses. Algunas también crean contenido escribiendo reseñas, publicando videos y fotos, y en menor medida, escribiendo *fan fictions*. Entre ellos, hay quienes lo hicieron por un período de tiempo breve y de modo más informal, y quienes se convirtieron en *BBB* reconocidos por las editoriales a partir de la "colaboración" de libros para ser reseñados y/o sorteados en esos espacios. La mayoría de este último grupo, además de recibir "colaboraciones", trabaja de manera más o menos formalizada a través de la evaluación de manuscritos o por haberse sumado al equipo de gestión de redes sociales de las editoriales.

Por otro lado, tal como se ha señalado en trabajos anteriores (Pates, 2015; Pérez Camacho y López Ojeda, 2015; Vacchieri y Castagnino, 2015), la lectura que hacen es primordialmente en papel. En este marco, la materialidad del libro tiene especial significación en varios sentidos. En primer lugar, es un elemento más a tener en cuenta en la valoración que hacen de los textos que leen: el diseño de la edición, la tipografía y los colores utilizados en la portada, el grosor de las tapas y la calidad del papel son todas condiciones que se suman al momento de hablar de una novela. Aún más, estos aspectos estéticos fueron mencionados desde una narrativa romántica y erótica: en nuestros encuentros, manifestaron estar "enamorado" de la tapa o de la edición y, a la vez que lo decían, en muchos casos, tocaban el libro, lo acercaban a sus cuerpos y lo abrazaban. En segundo término, esa materialidad entra en juego en la experiencia de la lectura por la posibilidad que les ofrece de subrayar y señalar fragmentos de los textos, escribir en sus márgenes, compartir fotos cuando están leyéndolos y ordenarlos en su biblioteca personal. Por último, emerge una valoración del libro como objeto de valor y de distinción frente a su versión digital. Es decir, leer ficciones en pantallas no es su primera elección, sino que recurren a ella cuando no pueden afrontar económicamente la compra de un ejemplar en papel, cuando la novela que quieren leer no la consideran "muy buena" como para hacer ese gasto o cuando aún no se editó en Argentina y buscan su edición original, su edición traducida en España o la traducción informal y "pirata" que descargan en archivos PDF en *blogs*. A partir de esta tendencia, se puede decir que las reiteradas muertes anunciadas del libro en papel frente a la inminencia de las pantallas en esta generación no se cumplen y que los dispositivos digitales han incentivado la lectura en papel antes que reemplazarla (Saez, 2019).

Acceden a estos libros, fundamentalmente, a través de su compra en librerías y en los eventos literarios que transitan. Quienes se volvieron *BBB*, reconocen que las

“colaboraciones” que reciben de las editoriales son su principal canal de acceso, al que se suma la posibilidad de leer los manuscritos antes de ser editados cuando tienen que evaluarlos. Algunos cuentan con dispositivos de lectura de *e-books*, en donde suelen leer las versiones originales de las novelas o las ediciones hechas en otros países. Entre quienes no lo son, las compras en librerías –en donde “descubrieron” estas novelas al sentir una atracción “a primera vista” por las tapas de los ejemplares– se combinan con préstamos entre amigos, descargas de archivos PDF y la participación en los sorteos o cupones de descuento que ofrecen les *BBB*. El alto precio de los ejemplares, la edición de sagas con varios tomos cada una y la amplia oferta de nuevos títulos que invitan a hacer una lectura extensiva, son factores que se mencionaron como obstáculos para el acceso a novelas entre este último grupo, que fantasea con tener bibliotecas personales similares a las que se muestran en los videos y las fotografías de les *BBB*. Bajo estas condiciones, les piden a sus familias libros como regalos de cumpleaños y de Navidad, y la opción de hacer alguna compra en eventos como la Feria del Libro. El acceso, en este sentido, está condicionado por factores económicos y por la “voracidad del deseo” (Carrión, 2013, p.98) que interviene en las elecciones de sus lecturas.

Ahora bien, quisiera detenerme en las experiencias de tres jóvenes de este grupo, Tom, Lucía y Marina, para poder profundizar estas dimensiones. A Tom, lo conocí en la Feria del Libro de Buenos Aires de 2018. Su participación entusiasta en las actividades del Encuentro Internacional de *Booktubers* en la Sala Hernández del predio de la Sociedad Rural me había llamado la atención. Lo había visto riendo y gritando nombres de novelas desde el asiento que ocupaba; también, había subido al escenario para participar de un concurso de preguntas y respuestas en el que había ganado un premio. Cuando lo vi fuera de la sala, haciendo una larga fila para que les *booktubers* que ese año habían ido a la Feria le firmaran un señalador, me acerqué a hablar con él. Intercambiamos nuestros números de teléfono y mantuvimos conversaciones por allí. Luego, nos reunimos para realizar la entrevista.

A Lucía, la conocí por medio de Sofía, una estudiante que había cursado, en 2017, una materia en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, que integro. Sofía se sentaba en la primera fila del aula y tenía una participación activa durante las clases; fue fácil entablar un vínculo de cercanía con ella. Me contó que tenía un *blog* en el que hacía reseñas de novelas y que estaba escribiendo un libro que, finalmente, publicó el grupo editorial Planeta el año siguiente. Ella me presentó

a Lucía, la co-autora del libro, con quien me reuní un día de lluvia de 2018, al finalizar su jornada laboral, en el estudio jurídico donde trabajaba. Después de ese encuentro, nos vimos varias veces más en actividades de “la movida juvenil” en el Centro Cultural Recoleta y en el Centro Cultural Néstor Kirchner.

A Marina también la conocí en la Feria del Libro, en 2019, en donde conversamos y recorrimos juntas los stands de varias editoriales. Después de este encuentro, el intercambio de audios de *WhatsApp* fue muy fluido y nos volvimos a encontrar en la presentación de un libro, luego de la cual realizamos la entrevista. A continuación, teniendo en cuenta los aportes metodológicos del enfoque biográfico (Bertaux, 1980/1999; Meccia, 2019), que ya fueron introducidos en el primer capítulo, trazaré las biografías lectoras de cada una y me detendré a observar los modos en que narraron su experiencia lectora, y los sentidos y las sensaciones que le atribuyeron a esta práctica.

Lucía

Lucía tiene veinticinco años, estudió Abogacía en la Universidad Nacional de Buenos Aires y trabaja en un estudio jurídico del microcentro porteño. Vive en Lanús, con su mamá y su hermana menor. Se define como feminista, asexual y *potterhead*, es decir, fanática de la saga *Harry Potter*, de J.K. Rowling. Le gusta leer desde que era una niña. Durante la entrevista, recordó varios momentos de su infancia que la “definieron” como lectora. Uno de ellos remite a cuando tenía siete años y, en el manual escolar, leyó el primer capítulo de una novela que le atrajo significativamente. No soportó quedarse con la duda de qué le pasaba al protagonista, así que le pidió a su madre que le consiguiera el libro. Fueron a la biblioteca popular de su barrio y encontraron *La sonada aventura de Ben Malasangüe*, una novela de la escritora argentina Ema Wolf (1987) que formaba parte de la colección de libros infantiles de la editorial Alfaguara. A partir de este episodio, siguió tomando préstamos de libros similares de la biblioteca y entabló “una relación hermosa con la literatura infantil”, que se vio interrumpida cuando se mudó. Al no tener una biblioteca cerca en el nuevo barrio donde vivía, tuvo que “caer en la biblioteca familiar, que no pensaba en los chicos de la casa”. Su padre tenía casi toda la colección El séptimo círculo, una selección de novelas policiales que habían hecho Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares para la editorial Emecé⁴⁵. Él se acostaba todas las noches a leer y ella lo

⁴⁵ Esta colección de novelas policiales se publicó entre 1945 y 1983, período en el cual se editaron 366 volúmenes con una tirada promedio de 14.000 mil ejemplares por parte de la editorial Emecé.

acompañaba, leyendo de reojo esas historias. Su madre, al ver esta escena de lectura tímida, empezó a recomendarle los libros que más le habían gustado de esa colección. Lucía cree que hizo “un salto muy grande” porque pasó de leer *El pequeño vampiro*, de Angela Sommer-Bodenburg (1985), “con los vampiritos de ocho años que se pelean con el cuidador del cementerio”, a leer a “Big Malo peleándose con toda la mafia de los barrios bajos de Nueva York”⁴⁶.

Al mismo tiempo, se acercó a la biblioteca que estaba en su escuela. Un día, buscando un libro entre los estantes, vio “un lomo finito, verde, hermoso, con unas letras en blanco que decía *El sabueso de los Baskerville*”, recordó con precisión, y quiso leerlo. Su maestra intentó persuadirla para que no se lo llevara porque no tenía dibujos, pero ese título a ella le sonaba “híper sofisticado y tenebroso a la vez”. Esta experiencia, en la que Lucía se “impuso” a la negativa de la maestra, constituyó un hito en su biografía lectora.

Tenía ocho o nueve años. Ella era la maestra, me decía que no me lo tenía que llevar y yo me impuse. Le dije “quiero leer este libro. Si después no lo puedo leer, no me gusta o me aburro, lo traigo, lo devuelvo y me llevo otra cosa con dibujos”. Yo quería leer ese libro.

Después de leer esa novela editada originalmente entre 1901 y 1902, siguió con otras de Sir Arthur Conan Doyle, y durante mucho tiempo, firmó sus papeles como “Lucía de Doyle” porque se había “enamorado” de su escritura. Cuando tenía quince años, una compañera de la escuela le prestó el primer tomo de *Harry Potter*. Lo leyó en un día y, fascinada, le pidió el segundo libro. A partir de ese momento, sus regalos de cumpleaños pasaron a ser los siguientes tomos de la saga. Tener un libro propio era “un bien de lujo” en su familia, por eso estos primeros libros que le regalaron se volvieron muy significativos para ella. Al último libro de la saga lo leyó “en una traducción pirata” que había conseguido descargar de un foro español antes de que se publicara en Argentina. Recordó, también, que en esa época pasaba toda la noche leyendo porque no podía

Hasta el volumen 120, la selección de los títulos estuvo a cargo de Borges y Bioy Casares; luego, del editor Carlos V. Frías.

⁴⁶ *El pequeño vampiro* es el título de un libro infantil creado por la autora alemana Angela Sommer-Bodenburg en 1979. Luego, se identificó este nombre con la saga que se desprendió de esta primera publicación. En Argentina, fue publicada por la editorial Alfaguara en 1985. Big Malo, por su parte, es uno de los personajes de las historias que integran la colección El séptimo círculo.

interrumpir las historias. “Eso era yo, la loca que iba [a la escuela] con un libro, sin dormir y no hablaba con nadie”.

Después, empezó a cursar Abogacía en la Universidad Nacional de Buenos Aires y a trabajar. Ya no tenía mucho tiempo para desvelarse y leer novelas fantásticas. De vez en cuando, se compraba algún ejemplar en una librería de saldos de calle Corrientes y lo leía en los viajes entre su casa y el trabajo. Se acercó a la “literatura juvenil” hace cuatro años cuando, en una de esas recorridas, vio un libro que le llamó la atención: *Dos chicos besándose*, de David Levithan. En ese momento, ya se reconocía como asexual y le interesaba la temática LGBTTIQ+, así que no dudó en comprárselo cuando leyó el título. Después de leerlo, empezó a buscar otros libros de la misma editorial y a “descubrir” recomendaciones en redes sociales. Durante un tiempo, se guió por las reseñas que hacían otros jóvenes en sus *blogs* personales y compraba los libros que allí se recomendaban. “Cuando terminaba de leer un libro –rememoró– iba y le lloraba a mi mamá y le decía ‘no sabés lo que hizo este autor’”. Esta escena de debate con su madre, que se repetía con frecuencia, le permitió darse cuenta de que ella también “tenía mucho para decir de un libro”, por eso decidió abrir su propio *blog*. Gracias a él, como a sus cuentas en *Twitter* e *Instagram* que abrió posteriormente, “conoció un montón de gente”, las editoriales empezaron a colaborar con ella y hasta escribió un libro en co-autoría con otra *bloggera*, Sofía, que publicó el grupo editorial Planeta en 2018.

Tom

Tom tiene quince años, nació en Inglaterra y, actualmente, vive en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con su madre. Está cursando 4º año de la escuela secundaria y participa del Centro de Estudiantes. También, estudia danés de forma autodidacta. Sus intereses se dividen entre la política internacional, los idiomas y la literatura. Si está de vacaciones, puede leer entre diez y quince libros por mes. Cuando va a la casa de su padre, que vive en San Isidro, elige el medio de transporte que más tarde en llegar para tener más tiempo dedicado a la lectura.

Fue su padre y su madre quienes le leían cuando era niño porque querían formarle un hábito lector como no lo habían conseguido con sus hermanas mayores. Cuando tenía ocho años, empezó a leer por su cuenta libros infantiles; aun así, siente que “empezó a leer” cuando conoció la saga *Harry Potter* a los diez años. Vio la primera película y quiso leer los libros. “Leí el primer libro, pero no me enganché tanto. El tercero me lo devoré,

cuarto, quinto, sexto. Y después, empecé a leer todos los relacionados con *Harry Potter*, afirmó. Ahora, tiene cuarenta y ocho libros de la saga, que incluyen una edición en alemán, una en francés, una en italiano, una en ucraniano y tres ediciones en inglés de cada tomo.

Después de "devorar" la literatura de J. K. Rowling, siguió con *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carrol (1865), y *Las crónicas de Narnia*, de C.S. Lewis (1950-1956). En ese período de búsqueda de nuevas lecturas, conoció *Booktube* y "descubrió" la "literatura juvenil". Su madre, en paralelo, le decía que esos no eran "buenos libros" y que tenía que leer "los clásicos". "Tenés que leer este libro", le repetía mientras le daba *Crimen y Castigo*, del escritor ruso Fiódor Dostoievski (1866). Lo aceptó, lo empezó a leer, pero entendió la mitad. "Yo ahora pienso '¿vos esperabas que yo, en esa época, leyese *Crimen y Castigo*?", se preguntó usando un vocativo que estaba más bien dirigido a su mamá que a su interlocutora directa. "No vas a leer un libro muy difícil porque, simplemente, es bueno. No te gusta, no lo querés leer", sentenció. Luego de esta lectura inconclusa, y a partir de las recomendaciones que se hacían en redes sociales, priorizó leer novelas contemporáneas, en su mayoría de origen estadounidense, destinadas a jóvenes. Lo que más le gusta de ellas es que puede identificarse con los personajes y, aunque reconoce que no son "libros increíbles", que quizás no se conviertan en "clásicos", le permitieron construir un hábito lector.

En el verano de 2019, empezó a escribir una novela fantástica con personajes que recupera de la mitología nórdica, inuit y celta. Es una fantasía que plantea un mundo paralelo y medieval, una mezcla entre *Las crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis, y *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien. "Yo estoy viviendo en tres mundos a la vez: en el mundo real, en el del libro que estoy leyendo y en el del libro que estoy escribiendo", dijo y agregó: "es hermoso porque es así como me voy metiendo en tres distintas vidas y, cuando me canso de una, me voy a la otra".

Marina

Marina tiene veinte años y vive en el barrio de La Boca, en CABA, con su familia. Estudia Traductorado de inglés en la Universidad Nacional de Buenos Aires y, esporádicamente, organiza clases particulares de ese idioma. Empezó a leer cuando era muy chica, a los cinco años, libros acordes a su edad. A medida que fue creciendo, siguió leyendo los libros de la colección Pan Flauta de la editorial Alfaguara, que le regalaba su familia en los cumpleaños y las navidades. Recuerda aún los dibujos de las tapas y los

colores de los lomos que atesoraba en una pequeña biblioteca improvisada en su habitación. Allí, los libros se mezclaban con los juguetes; en su infancia, jugar con muñecas y leer estas novelas cortas formaba parte de un mismo momento de ocio.

Esta nutrida lectura se interrumpió cuando empezó la escuela secundaria porque no encontraba libros para su edad: no sabía por dónde seguir porque ya se sentía mayor para aquellas publicaciones de Alfaguara y “los clásicos” que empezaba a leer en la escuela no la “atrapaban”. Fue un momento de cierto desencanto, en el que se desprendió de los viejos libros y cambió las muñecas por los *CD's* de sus bandas favoritas del momento. Entre los trece y los catorce años, conoció a tres chicas que iban a otro curso en su escuela; las vio reunidas, en el recreo, hablando de libros. “Fueron ellas –me dijo– las que me mostraron los libros nuevos que habían salido”. Por recomendaciones de este grupo, leyó *Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins (2008-2010); siguió con *Hush Hush*, de Becca Fitzpatrick (2009), y con *Maravilloso desastre*, de Jamie McGuire (2011).

Los encuentros espontáneos en los recreos no alcanzaban a ser un club de lectura: no se imponían plazos para leer, no acordaban cuándo juntarse a debatirlos ni leían el mismo libro a la vez. Lo que hacían era recomendarse lecturas, prestarse los libros que cada una tenía y comentarlos a medida que los iban leyendo. “Este capítulo me causó muchas cosas”, “este personaje es mejor” o “a mí me gustó más esta parte”, era usual escuchar entre sus charlas. Luego de dos años, el grupo se disolvió. Fue un momento de mucho dolor para Marina porque perdió a la vez a sus amigas y a sus compañeras de lectura.

Ante este vacío, decidió crear un *blog* y, posteriormente, un *bookstagram* en donde poder hablar de personajes, discutir los finales de una historia y recomendar autores. Encontró allí a otras jóvenes que, como ella, leían extensiva e intensivamente, con les que pudo descubrir nuevas lecturas y formar un grupo de amigos. “Esto de tener un *blog* o una cuenta de *Instagram* dedicadas a libros –reflexionó Marina– me abrió un montón de puertas que, la verdad, no sabía que podía tener”.

No se nace lector, se llega a serlo

En la reconstrucción de estas biografías lectoras, hay algunos puntos en común respecto de cómo fue la iniciación en la lectura y cómo “descubrieron” las novelas destinadas a jóvenes después. En sus relatos, se produjo una distinción entre “saber leer” y “ser lector”. Su condición de “lectores” no hace referencia aquí a la capacidad cognitiva de

descifrar un código escrito, sino a la de leer textos ficcionales con frecuencia y placer. Cuando les pregunté cuándo habían empezado a leer, todes indicaron que “realmente” ese momento había sido cuando leyeron alguna novela –*La sonada aventura de Ben Malasangüe*, *Harry Potter* o las que formaban parte de la colección Pan Flauta de Alfaguara–. La lectura, en este sentido, es asociada con obras ficcionales, particularmente con novelas, y no con palabras sueltas, carteles o revistas, por nombrar sólo algunas otras textualidades. También, con aquellas obras que “marcaron” afectivamente sus biografías y se constituyeron en puntos significativos de sus infancias (Papalini, 2016, p. 166).

A su vez, hubo una variedad de mediadores que intervino en este inicio lector: un maridaje entre familia, escuela y biblioteca (familiar, escolar y/o popular) actuó como marco de posibilidad para que empezaran a definirse como “lectores”. Allí, hubo “actantes ayudantes” y “actantes oponentes” (Greimas, 1987, 1989 citado en Meccia, 2019, p. 75), es decir, figuras que contribuyeron como mediadores o que obstaculizaron el acceso a la lectura. La familia que le regalaba libros en los cumpleaños y las navidades fue un actante ayudante para el inicio lector de Marina. La madre de Tom, por su parte, funciona tanto como actante ayudante para su formación lectora al leerle libros cuando era niño, así como actante oponente cuando le criticaba las lecturas “no tan buenas” que empezó a realizar por fuera de la biblioteca familiar. La maestra que se interpuso entre Lucía y su deseo de leer el clásico de Conan Doyle fue, en principio, un actante oponente porque la desalentó a leer aquel libro que ella quería. Lejos de disuadirla, haber podido “imponerse” le permitió constituirse como “lectora” y es, en esa condición y a través de la firma “Lucía de Doyle” que asumió después, que construyó durante su infancia parte de su emplazamiento subjetivo. Así, quienes habilitaron la lectura tanto como quienes intentaron frenarla, o al menos normarla, les permitieron a “ser lectores”. Por eso, si hablamos de la iniciación en la lectura, resulta fundamental rescatar no sólo a los mediadores que permitieron que ese proceso se diera, sino también a quienes se opusieron porque, en conjunto, intervinieron en sus devenires lectores.

Cuando “descubrieron” las novelas que el mercado editorial publicaba especialmente para las juventudes, los actantes ayudantes cambiaron. Ya no fueron las madres, las maestras o las bibliotecas quienes participaron en la habilitación de la lectura; ellas se convirtieron más bien en actantes oponentes: la falta de interpelación que las lecturas escolares provocaban en Marina destiñó, durante unos años, el “amor” que sentía por la literatura; la madre de Tom criticaba sus elecciones y le ofrecía lecturas que, en

retrospectiva, considera que no eran adecuadas para su edad. Por ello, propongo pensar que la publicación de estas novelas, masivas y en serie, con intenciones comerciales como fue detallado en el capítulo anterior, permitió que se constituyera un nuevo público lector. Tanto Tom, Lucía y Marina, así como les demás jóvenes con quienes conversé, tienen su inicio lector en la infancia y la relación con la lectura ficcional por placer viene de mucho antes que se produjera este “fenómeno” editorial. No obstante, cuando se volvieron jóvenes, no les interpelaban las lecturas que formaban parte del “canon pedagógico” (Tosi, 2012, p. 130), es decir, aquellas obras pensadas para que circularan en el espacio áulico en formato de libros de texto o aquellas que no fueron editadas con ese fin, pero se han canonizado en el currículum escolar, como podrían ser las obras *Martín Fierro*, de José Hernández (1872), y *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (1926). Por un lado, la resistencia a la lectura de estas obras –o, en el caso de Tom, a la lectura de Dostoievski– se corresponde con una percepción de lejanía y extrañeza con los argumentos, los personajes, el uso del lenguaje “de otra época” y las narraciones “pesadas”. Por otro, a la asociación de ellas con el deber y las tareas escolares, así como también con la prescripción de lo que, en tanto “buena literatura”, *tienen* que leer. Siguiendo a Néstor García Canclini (2015b), son jóvenes que quedan “oscilando entre una doble legitimidad” (p.15): una, la escolar; otra, los modos de hablar y escribir de las industrias culturales y sus propios modos de comunicarse en redes sociales.

Dicho esto, la familia y la escuela –y, en menor medida, la biblioteca– son instituciones que tuvieron y siguen teniendo una participación determinante en el inicio lector de las infancias y en su continuación durante la adolescencia. Aun así, para este grupo de jóvenes, estas instituciones no son las únicas y por eso resulta necesario incluir en el análisis una variedad de actantes que se vincule con su sociabilidad generacional en redes sociales digitales (p.30). En este marco, fueron jóvenes quienes, desde un *blog*, un canal de *YouTube* o una cuenta de *Instagram*, empezaron a sugerir otras lecturas posibles y, en su condición de “mediadores culturales” (Albarello, Arri y García Luna, 2019, 2020; Tomasena, 2016), se volvieron actantes ayudantes. A decir de Carmen Pérez Camacho y Andrés López Ojeda (2015), se convirtieron en “cómplices de la lectura” (p. 93) porque, por un lado, le quitaron su “aura canónica” y su valoración como una práctica “seria”, “difícil”, “obligatoria”, “de especialistas”, y por otro, porque construyeron un espacio de vinculación recíproco y horizontal. Con una narrativa que alude a la emoción y lo lúdico, los jóvenes que se reconocen como *BBB* se distancian de la lectura normativa y recomiendan libros

desde su condición de “lectores” y no de “autoridad”, aun cuando tengan una estrecha relación con las editoriales. También, hacen reseñas y críticas a las novelas que leyeron desde la narración en primera persona, con especial énfasis en lo que sintieron, y comparten sus participaciones en eventos literarios como ferias, presentaciones de libros y encuentro con escritores.

Es preciso tener en cuenta que les *BBB* no son como “todes les jóvenes” porque estaríamos asumiendo una mirada dominocéntrica, sin considerar desiguales accesos a las lecturas y a los bienes de consumo. Como señalé en un trabajo anterior (Pates, 2015), son jóvenes que están dentro del sistema educativo formal, tienen acceso a una computadora con conexión a Internet, cámaras fotográficas o de video, competencias para la edición de videos y fotografías, conocimientos del idioma inglés –porque así como la mayoría de estas novelas es de origen estadounidense, la tendencia a comentarlas y reseñarlas empezó en Estados Unidos y se apropiaron sin traducción *hashtags* y modos de nombrar específicos–, y acceso a la compra de los libros en formato papel, al menos hasta que las editoriales “colaboran” con sus cuentas, dado que gran parte de su estética se sustenta en el valor material del libro. Estas condiciones, atribuibles a su pertenencia a sectores medios (Cuestas y Saez, 2020), son compartidas por quienes empezaron a seguirles y contribuyen a que se identifiquen y afirmen que son “jóvenes como nosotres”.

Con todo esto, se construye una “comunidad emotiva de lectores” en estos espacios virtuales (Pérez Camacho y López Ojeda, 2015, p, 101) porque, además de hablar de sagas y escritores, comparten sus experiencias lectoras, proponen lecturas conjuntas y se despliegan espacios de sociabilidad específicos para sus participantes. “Me crucé con el *blog* de Meli Corbetto -*Lee, sueña, vuela*- y se me abrió todo un mundo”, me dijo Lucía. Ese “mundo” se refiere a la posibilidad de conocer nuevas novelas, de compartir las emociones generadas en su lectura y de tejer amistades. A Marina le sucedió lo mismo. Una vez disuelto el grupo de amigas que le prestaba libros y con quien conversaba de ellos, los perfiles de les *BBB* fueron tanto una referencia como un lugar de intercambio y socialización: primero, a través de los comentarios que dejaba en las entradas de sus *blogs* y en sus videos de *YouTube*; luego, por la posibilidad de encontrarse con jóvenes que formaban parte de esa comunidad virtual en eventos literarios.

Teniendo esto en cuenta, la lectura dejó de ser, para ellas, individual, privada, silenciosa y en solitario, y pasó a ser una práctica que se completa en el encuentro con otras. Los estudios que historizaron la lectura han señalado que no siempre se leyó de la

misma manera. La lectura silenciosa, por caso, empezó a promoverse a inicios de la Edad Media⁴⁷ como un modo de meditación y de devoción espiritual, facilitada por algunas transformaciones en la escritura, como la separación de palabras y la inclusión de marcas de puntuación, como así también por algunas normativas como la de hacer silencio en las bibliotecas (Cavallo y Chartier, 2001; Lyons, 2010/ 2012). El desplazamiento de una lectura oralizada a una silenciosa habilitó una apropiación individual y privada de los textos. No obstante, si bien el momento de la lectura puede ser en silencio y en privado, los “sentidos” y las “sensaciones” que ella genera desbordan las coordenadas de ese tiempo/espacio particular y se completan colectivamente. La lectura no se vuelve, por tanto, como afirma Roger Chartier (1987/1993), “solamente una figura de lo íntimo o de lo privado; también es cimiento y expresión del vínculo social” (p.34). La concepción individualista del consumo crea una ilusión respecto de la apropiación de bienes culturales en términos individuales y solitarios, que se refuerza en el caso de la lectura, soslayándose los modos grupales de acceso a las novelas que leen, las prácticas de lecturas conjuntas que hacen, y los intercambios y las sociabilidades que se tejen a su alrededor. En cambio, como afirma Néstor García Canclini (2015b), “ser lector es una vía para fabricar lazos sociales” (p. 11).

Leer con un tecito

Esta construcción de la lectura de manera colectiva fue narrada de manera particular por este grupo de jóvenes, sobre todo, a partir de la inclusión de algunos elementos del discurso de la autoayuda y de la atribución de fines terapéuticos a esta práctica. Retomando lo que decía Tom, “le hace bien” ser parte de una comunidad lectora y reconoce que fue gracias a ella que dejó de sentirse solo. Lucía coincidió. Así como Tom se sentía “distinto” por tener intereses vinculados con la lectura y la política, ella se describió como “la cerebrita” y “la *nerd*” de la escuela y la universidad, con pocas amistades. Fue a partir de la lectura de novelas juveniles –y, sobre todo, de participar en las actividades que ésta promueve– que dejó de ser “una completa *loner* que no hablaba con nadie” para encontrarse con otros “*freakies*” a quienes les encanta leer y conversar

⁴⁷ Cavallo y Chartier (2001) han advertido que, si bien se ha ubicado esta transformación entre los siglos XII y XIII, se trata de una “larga revolución” que implica un proceso paulatino y cuyas raíces pueden rastrearse mucho antes, incluso en la Antigüedad clásica. En lo que sí hay consenso es en considerar que la lectura silenciosa no es consecuencia de la invención de la imprenta.

acerca de literatura⁴⁸. Para el caso de Marina, la práctica lectora estuvo presente desde que era una niña como una actividad individual hasta que encontró a unas compañeras en el recreo hablando de libros y, luego, cuando ese grupo se disolvió, hizo de sus interacciones virtuales nuevos espacios de socialización. Reconoció que formar nuevos vínculos le resulta difícil porque es “muy tímida” y, por eso mismo, no pensó que podía llegar a tener la cantidad de amigos que tenía al momento de nuestro encuentro. “Siempre me gustó leer, pero me di cuenta de que era mucho mejor si yo tenía la posibilidad de compartirlo con alguien. Con estas novelas, conocí chicos con quienes podía compartir el gusto por la lectura, o sea logré eso que necesitaba”, me terminó diciendo.

En estas intervenciones, además de hablar de sus relaciones con la lectura, se narraron a sí mismas. Es decir, la lectura se volvió una práctica indisoluble de sus biografías y de algunos modos de estar siendo joven. En este marco, es que seleccionaron, enfatizaron y reconstruyeron algunos momentos de sus vidas a la vez que proyectaron “imágenes” de sí. Estas fabricaciones que tallaron y expusieron no son el reflejo de las experiencias vividas, sino que incluyen interpretaciones propias respecto del devenir del yo. El proceso por el cual son creadas podría ser denominado, siguiendo a Idalina Conde (1994), como *selfmaking* o autoconstrucción. Asimismo, estas imágenes que se enuncian y comparten pueden ser pensadas como “cláusulas” de la narración que, en tanto una construcción fantas(má)tica, permite incorporar el pasado en el presente y “recomponer mitológicamente” la vida (Hankiss, 1981, p. 204).

En sus narraciones, establecieron una correspondencia directa entre la inclinación por la lectura –“siempre me gustó leer”–, el buen desempeño en la escuela –“siempre fui la *nerd*”– y una sensación de soledad –“me sentía excluido”, “era una completa *loner*”, “soy tímida”–. Emergen, aquí, dos estrategias a partir de las cuales construyeron esas imágenes de sí. Por un lado, una “estrategia dinástica” (Hankiss, 1981, p. 205) en la que se construye una correspondencia directa entre el presente y el pasado: que ahora lean con fruición no es una novedad porque siempre leyeron. La infancia se presenta embellecida, como un momento en el que se constituyeron como “lectores” y en el que leían lo que les generaba

⁴⁸ “*Nerd*” es una expresión que viene del idioma inglés para señalar, en muchos casos en un sentido peyorativo, a aquellas personas con perfiles “intelectuales”. “*Loner*”, por su parte, es otra expresión inglesa que se utiliza para hacer referencia a las personas a las que les gusta estar solas. Finalmente, la denominación “*freaky*” o “*frik!*” viene del inglés “*freak*” que significa extraño, extravagante, estafalario. Se convirtió en un término coloquial para referirse a las personas cuyos gustos y consumos culturales son inusuales o que se entregan a un consumo particular de manera apasionada.

placer –independientemente de las oposiciones que encontraban cuando lo hacían–, y el presente no es más que una consecuencia del hábito lector que formaron cuando eran niños. Por otro lado, también fueron tejiendo una “estrategia antitética” (pp. 205-206) en la que se contraponen el pasado con el presente, es decir, se alcanzó la situación actual de bienestar que se describe a pesar de las condiciones adversas que vivieron tiempo atrás. Tom, Lucía y Marina sentían soledad, pero ahora forman parte de una “comunidad”. Esta sensación de bienestar actual se debe a las prácticas que se habilitaron con la lectura de las novelas que eran publicadas especialmente para su generación, así como a lecturas en conjunto, conversaciones y recomendaciones a través de redes sociales, y a la asistencia a eventos literarios. Siempre fueron “lectores”, pero no fue hasta que “descubrieron” estas producciones literarias que pudieron hacer amigos y sentirse en un estado de mayor plenitud.

En otros momentos de las conversaciones, la referencia terapéutica estuvo relacionada directamente con el acto de la lectura. Tom me aseguró que intenta leer todos los días porque, si no lo hace, se siente “tedioso” e “irritable”. “La lectura te saca el estrés, te relaja, te hace bajar las tensiones y relajar el cerebro”, mencionó. El momento de la lectura tiene, para él, un carácter ritual porque implica “tomarse un tiempo” de sus obligaciones cotidianas y crear un ambiente de cierta calidez y tranquilidad: estar en su cuarto, solo, en silencio, tomándose “un tecito”. Lucía, por su parte, también se refirió a la lectura de ese modo, en particular, cuando leyó la novela *Eleanor & Park*, de Rainbow Rowell, que analizaré en el próximo capítulo. Recordó con emoción que, cuando “cayó en sus manos” ese libro, estaba atravesando un duelo por haberse separado de un amigo muy cercano. Me confesó que no fue fácil leerlo porque se sentía plenamente identificada con la relación que entablaban los protagonistas de la historia y si bien eso le hizo “parar el corazón” y le “destrozó el alma” porque reactualizaba su ausencia, también le permitió recordar “todas las cosas lindas” que había compartido con su amigo.

La lectura emerge, en este marco, como una práctica que les “hace bien” frente a momentos de tensión y dolor. Dicho en palabras de Michèle Petit (2001), los jóvenes buscan en la literatura palabras que les permitan “domesticar sus miedos y encontrar respuestas a las preguntas que los atormentan” (p. 46). A partir de la creación para sí de un momento íntimo y de introspección, con la ayuda del libro, Tom y Lucía lograron sobrellevar esos momentos. La utilización de materiales de lectura como recursos terapéuticos para la solución de problemas personales, tal como he señalado aquí, es un

tipo de terapia que Vanina Papalini (2015) nombró como biblioterapia (pp. 36-37). La autora es clara al señalar cuáles son los libros de autoayuda que fomentan la biblioterapia: son aquellos que, publicados desde 1990, ponen en escena “el monopolio que ejerce el ‘yo’ en el diagnóstico, el tratamiento y la prevención” de afecciones subjetivas como el infortunio, el desasosiego y la infelicidad, y que sugieren “un movimiento de introspección que confina al sujeto a su intimidad, al mismo tiempo que limita los requerimientos de asistencia y cuidado de fuentes externas al sujeto mismo” (p.41). Para ello, se valen de una narrativa “cuasibiográfica” (p.95) –en la que se borran las marcas ficcionales y se acentúa la inclusión de testimonios y confesiones como proceso de autenticación y de búsqueda de identificación con los lectores– y de un conjunto de recomendaciones e instrucciones, que se vuelven fórmulas impersonales y un camino prefigurado para alcanzar la promesa de la felicidad.

Las novelas referenciadas no cumplen con estos requisitos ni es ofertada como parte del género de autoayuda, es decir, como libros orientados a “curar los síntomas del malestar subjetivo y mejorar la vida cotidiana” (p.48). No obstante, esto no impide que sean apropiadas en esos términos. En particular, la oferta de productos y prácticas “de autoayuda” o “terapéuticas”, en la actualidad, excede su clasificación específica. No es la referencia nominal, advierten Alejandro Frigerio (2013) y Pablo Semán (2017), lo que indica la presencia de “lo terapéutico”, sino la manera en que es apropiado y reinterpretado. En este sentido, hay una constelación de recursos y tecnologías que ponen el acento en el trabajo intimista y en la posibilidad de hallar confort personal, que se despliega capilarmente en diversos espacios sociales (Viotti, 2017; 2018). Recuperando lo dicho hasta aquí, tanto en las voces de los editores –recordemos la intención de vender libros “que acompañen” y “que hagan bien” trabajado en el capítulo anterior– como de los lectores, se atribuyó a la lectura usos terapéuticos. En esta línea, algunos elementos del discurso de autoayuda, como la transformación personal y la obtención de un estado de pleno bienestar, fueron retomados en varios momentos de las conversaciones con los jóvenes para justificar la importancia de la lectura en sus vidas cotidianas. Por la posibilidad de reconocerse con algunas situaciones y personajes, acompañarles en momentos de angustias y crear un espacio/tiempo propio para la lectura, separado de las tareas escolares y de sus preocupaciones cotidianas, la lectura de estas novelas les ofrece herramientas para encontrar un bienestar personal.

Construir un refugio

Dicho esto, durante nuestras conversaciones, también se construyeron otras "cláusulas" que denominaré aquí terapéutica y mesiánica. En la primera, tal como indiqué anteriormente, le atribuyen a la lectura fines terapéuticos, de sanación y de relajación. La imagen que traía Tom de dedicar un tiempo para leer, para tomarse un té y para bajar las tensiones diarias permite graficar esta cláusula; también, la de Lucía pudiendo elaborar un duelo a través de la lectura de una novela. En la segunda, la "literatura juvenil" se presenta como aquello que vino a salvarles de la soledad y de sentirse "freakies" en comparación con su entorno más cercano. Así, esta lectura les permitió superar un momento hostil –"una infancia de mierda"– y habitar su presente de manera más acompañada. Tal como proponían los editores de estas novelas, que los libros sean "libros que acompañen". En esta línea, referirse al inicio lector de estas producciones literarias como un "descubrimiento" da cuenta del hallazgo –buscado en algunos casos, inesperado en otros– de aquello desconocido que vino a saciar un vacío: de lecturas, por un lado, porque no encontraban libros acordes a sus edades, y de amistades, por otro, porque no se sentían cerca de sus compañeros.

Retomando una de las autobiografías lectoras que analiza en el libro *Forjar un cuarto propio*, Vanina Papalini (2016) propone pensar la lectura como un "refugio". En palabras de Carlos, uno de los lectores al que se le propuso realizar un "relato autoetnográfico" (pp.181-200),

la palabra "refugio" viene de "fuir" que se traduce como "huir". Tendemos a considerar que este último término pertenece al orden negativo del ser, a la cobardía, a la retirada, etc. Pero, en su origen, pertenece al orden positivo, al orden vital: quien huye se salva. De hecho, Emile Littré decía que huir es sustraerse de un peligro generado por algo o por alguien. Uno puede huir de la lluvia o huir de un asesino, y en ambos casos el movimiento asegura estados positivos; por ejemplo, no resfriarse o no perder la vida. El lugar donde uno está a salvo de ese peligro, el lugar hacia donde se huye, se llama refugio; palabra que significa estando *aquí ya no es necesario seguir huyendo*. A veces, huyo de este mundo hacia la literatura. En ocasiones busco un refugio desconocido, es decir que no sé cuál es su capacidad de protección; otras, busco refugio seguro. (p. 86-87)

La lectura, sobre todo de novelas juveniles, se volvió así un "refugio" para este grupo de jóvenes. Era el lugar cálido, confortable y seguro donde podían huir de la

soledad. El carácter terapéutico del refugio –porque no sólo les salvaba y protegía, sino que también les “hacía bien”– ofrece la posibilidad de pensar que la “biblioterapia” no se reduce a la porción de libros que pertenece al género de autoayuda. Las formas en que se busca el bienestar personal se tejen como una “nueva modalidad de la cultura” (Illouz, 2013/2014, p. 99) y un “código de época” (Viotti, 2018, p. 243). Entonces, más allá de las textualidades que se clasifican bajo este género, los actores buscan “versiones consoladoras del transcurrir en el mundo” (Papalini, 2015, p.329) que pueden ser provistas por una constelación de producciones culturales, no sólo por aquellas creadas para dicho fin. Así, como mencionaba en el primer capítulo, no hay buenas o malas lecturas, hay apropiaciones diversas.

Llegado a este punto, me detendré en algunas de estas novelas que hasta aquí fueron mencionadas, para hacer especial énfasis en las construcciones del “amor” y “lo romántico” que crean y ponen en circulación. Para ello, en el próximo capítulo, recuperaré el argumento de tres novelas estadounidenses –leídas por los jóvenes con quienes me encontré– para conocer cuáles son las matrices discursivas y las matrices culturales del amor que emergen en ellas y, luego, indagar en los modos particulares de interpelación y apropiación que tuvieron entre los jóvenes.

CAPÍTULO IV

¿Y VIVIERON FELICES PARA SIEMPRE? LAS MATRICES CULTURALES DEL AMOR EN LAS NOVELAS PARA JÓVENES

El amor romántico, como matriz cultural ordenadora de las relaciones entre hombres y mujeres, emergió durante la Modernidad. En la historia occidental, previamente al siglo XVIII⁴⁹, lo amoroso se vinculaba con los ideales de caballerosidad y cortesía, no así con una promesa de vivir “hasta que la muerte nos separe” con otra persona. Es decir, el amor y la formación de una pareja monogámica y estable, que se materializara en el matrimonio, pertenecían a universos de sentidos diferentes. El matrimonio era, en este contexto, una institución política y económica; una alianza que tenía los efectos de un contrato entre dos personas y, sobre todo, entre sus grupos de pertenencia. Implicaba la cooperación entre ellos, la unión de sus trabajos y sus recursos, y, muchas veces, también, la transacción de dinero, bienes o tierras (Coontz, 2006). Al ser una unión de tamaño trascendencia para el futuro económico, la decisión y los acuerdos se hacían entre los padres de los cónyuges. Así, “el amor” sólo tenía lugar por fuera de los matrimonios.

A mediados del siglo XVIII, y con mayor intensidad durante el siglo XIX, en Europa y en Estados Unidos, dejó de pensarse el matrimonio como la unión de comunidades con fines económicos y laborales, y cada vez más como la unión de dos personas que se amaban. El amor pasó a ser razón suficiente para decidir casarse. Este proceso de “sentimentalización del matrimonio” (Coontz, 2006, p. 15) se materializó en una constelación de transformaciones: la libre elección de la pareja, el retraso del momento de celebración del matrimonio, la disminución de la diferencia de edad entre los cónyuges y la instalación de la pareja en una casa independiente a la de sus familias de origen.

⁴⁹ Se considera que hubo un punto de inflexión en el siglo XVIII, pero algunos de estos sentidos modernos ya estaban, de forma latente, anteriormente (Coontz, 2006).

En esta línea, el matrimonio como una relación privada entre dos personas promovió que la elección de la pareja estuviese a cargo de cada individuo y ya no de su grupo de pertenencia. Esa elección, en algunas ocasiones, conmovió y disputó las normas de la endogamia, y funcionó como un acto simbólico de oposición al orden social establecido. Junto con la emergencia de la economía de mercado y los valores de la Ilustración, esta novedosa forma de relacionarse ensalzó al individuo, en este caso enamorado, que se alejaba y se ubicaba por encima de los intereses del grupo social de pertenencia⁵⁰.

La autonomía para elegir pareja y la conformación de un “mercado matrimonial” (Illouz, 2016, p. 72) se hicieron cada vez más notorias durante el siglo XX, al calor de la emergencia de espacios sociales propios para los jóvenes, en donde podían escapar de los controles familiares/adultos. En Estados Unidos, estas transformaciones se dieron junto con la expansión del mercado del ocio y de la cultura de masas⁵¹. Tal como lo describen Stephanie Coontz (2006) y Eva Illouz (2009), el amor atravesó un proceso de mercantilización en el que se fue entrelazando con el consumo de tecnologías y objetos dedicados al entretenimiento. Así, la emergencia de algunas prácticas novedosas como las “citas románticas” puede entenderse en relación con las redefiniciones de la sexualidad y la intimidad tanto como con la conformación de un mercado del pasatiempo y el tiempo libre: los automóviles, los salones de baile y el cine fueron espacios en donde encuentros más cercanos e íntimos entre los jóvenes –besarse y acariciarse sin el ojo observador de sus padres y madres– fueron posibles. Del mismo modo, las películas y las publicidades construyeron, de manera privilegiada, escenas amorosas que permitían “visualizar” el amor y multiplicar los actos de consumo. En esta “utopía visual” (Illouz, 2009, p.57) que construyó la cultura de masas, se combinó el amor romántico con algunos elementos del “sueño americano” como la confianza y la realización personal, y la igualdad de

⁵⁰ En el caso argentino, es necesario mencionar que este desplazamiento no se produjo sin resistencias y que hubo algunos matices, por caso, que se dio con mayor frecuencia entre los grupos populares que entre las familias aristocráticas, cuyo interés por preservar el patrimonio era mayor (Barrancos, 2008).

⁵¹ Cabe la aclaración, tal como lo sugiere Illouz (2009), que las (re)definiciones del amor y las relaciones sexo-afectivas no son obra exclusiva de las fuerzas del mercado, sino la expresión de un modelo cultural que articula “fuerzas económicas en el marco de las relaciones de clase” (p. 120). En este sentido, antes que ver una relación directa entre las transformaciones sexo-afectivas y la “modernización cultural” o el capitalismo de consumo que emergió en la posguerra, es necesario atender las implicancias recíprocas entre lo cultural, lo social y lo económico.

oportunidades. Entonces, así como se promovía el consumo –para todos, igualador, democrático–, se impulsaba el ideal del amor. El “verdadero amor” habilitaba la construcción de autonomía, el reconocimiento individual y la promesa de que no existía barrera alguna que lo impidiera.

En este marco, la “sentimentalización del matrimonio” y la “creación” del amor romántico también atribuyeron deseos, prohibiciones y obligaciones a varones y mujeres. La división social entre las esferas pública y privada durante la Modernidad funcionó como un marco de inteligibilidad de las identidades sexo-genéricas sustentadas en razones biológicas y esencialistas⁵². Así, la “identidad femenina” (Fernández, 1993, p. 55) se trazó a partir de una constelación de valores: debilidad física e intelectual; emocionalidad, sensibilidad e intuición; fragilidad, suavidad, bondad y delicadeza; instinto maternal y predestinación para el cuidado de otros; pasividad sexual; dependencia económica y emocional; necesidad de protección (masculina); e incompatibilidad con las responsabilidades públicas y políticas. En este sentido, ciertos atributos, como su capacidad biológica de gestación, se tradujeron en una ontologización de la mujer –la mujer *es* madre– y, a su vez, estableció un estatuto normativo –la mujer *debe* ser madre–. Antes que naturales, las sensibilidades maternas, de la afectividad y del cuidado fueron naturalizadas y universalizadas por el orden cultural y convertidas en aprendizajes para las mujeres (Badinter, 1980/1981; Fernández, 1993; Barrancos, 2007).

La construcción de esta “identidad femenina”, a la vez, “inventó” un tipo hegemónico de masculinidad. Si a las mujeres se les responsabilizó del universo de lo sensible, a los hombres se les otorgaron los atributos necesarios para el ejercicio de la razón y la toma de decisiones en el espacio público; fortaleza física; rudeza, impulsividad y desapego emocional; actividad sexual; capacidad de raciocinio, abstracción y desarrollo de un pensamiento científico; predestinación para hacerse cargo de las instituciones, de la gobernabilidad y de la erección de la cultura y la política; independencia económica y obligación de ser el proveedor de su familia; e incompatibilidad con las responsabilidades domésticas y de cuidado. En este esquema excluyentemente binario, otras identidades

⁵² Siguiendo a Barrancos (2007), la división entre la esfera pública y la esfera privada, así como la participación exclusiva de los hombres en la primera y de las mujeres en las segundas, fue una creación de la moral burguesa. Por tanto, se podría decir que esta división no fue tajante en toda la estructura social, pero sí construyó un modelo de inteligibilidad de las relaciones sociales y un parámetro de valoración de las mismas.

genéricas y sexuales, tanto como formas alternativas o contrastantes de masculinidad y feminidad respecto del modelo cisheterosexista, resultan inconcebibles.

Los atributos hegemónicos contruidos para varones y mujeres en la Modernidad fueron recuperados en la novela sentimental decimonónica y, luego, en las novelas románticas de circulación masiva del siglo XX. Éstas son historias de amor entre un varón y una mujer que terminan con "finales felices", están contados desde la perspectiva de la mujer o en tercera persona, y pueden contener elementos de misterio o de aventura, siempre y cuando estén supeditados al romance. La mujer es joven, sin experiencia, pobre o con una economía moderada, y tiene alguna dificultad en su vida personal que es causada por fuerzas externas; el varón es atractivo, experimentado, fuerte, de buen pasar económico y mayor que ella (Modleski, 1982/2008; Sarlo, 1985).

En el primer encuentro entre los protagonistas, confluyen dos tendencias: una, la fuerza del "amor a primera vista"; otra, la indiferencia y el desdén del personaje masculino. Esta tensión se mantiene a lo largo de la trama, es decir, algunas escenas muestran la inevitable atracción entre los personajes e, inmediatamente después, el varón asume una actitud hostil y la mujer queda sumergida en un sentimiento de confusión por no entender el comportamiento de su enamorado. Luego de separaciones y reconciliaciones, se llega a la transformación final del héroe en una persona emocional que expresa su amor por la heroína, quien siente lo mismo por él. Así, la indiferencia inicial del varón, que a veces asume formas de crueldad, pasa a ser vista como una manifestación de amor: todo ese tiempo había estado enamorado, pero no podía reconocerlo. El amor, en esta línea, domestica la "bestialidad" masculina y da seguridad a la subjetividad femenina fragilizada (Radway, 1984/1991; Modleski, 2008).

Esta modalidad típica, convertida en una "fórmula" para la construcción de novelas, hace que los personajes y las situaciones se presenten dentro de una "estética sin problematicidad" (Sarlo, 1985, p. 152), es decir, una estética de lo seguro: tanto en la estructura –exposición de los acontecimientos en orden cronológico, desarrollo de un solo conflicto narrativo–, el estilo –construcción de un punto de vista completo a partir de la explicitación de los sentimientos y los pensamientos de los personajes, aun cuando esté narrado por la voz femenina; claridad en las descripciones–, como en el tema –una historia de amor entre una joven "bella pobre" (p.13) y un varón, que puede ser joven o adulto, pero siempre es más rico y seguro que ella–.

Ahora bien, ¿es este un modelo universal? ¿Cómo se construye discursivamente “el amor” y “lo romántico” en las novelas contemporáneas editadas para y leídas por los jóvenes? Para responder estos interrogantes, en primer lugar, retomaré las voces de los editores con quienes trabajé en el segundo capítulo. Me interesa conocer sus percepciones acerca de las novelas que circulan en el mercado editorial argentino, así como los criterios de selectividad para decidir cuáles producciones editar y cuáles no, en un contexto en el que los sentidos en torno a “lo romántico” están redefiniéndose. Luego, me detendré en los argumentos de tres novelas estadounidenses que circularon en traducciones en nuestro país en los últimos años y fueron leídas calurosamente por las juventudes.

“Desromantizar todo”. La edición de novelas que tematizan el amor

Entre las novelas estadounidenses destinadas a jóvenes, en particular aquellas “realistas” que se empezaron a editar después del éxito de *Bajo la misma estrella*, de John Green, hay historias que tematizan el amor y las relaciones sexo-afectivas. Se trata de novelas iniciáticas porque, fundamentalmente, narran los primeros noviazgos, las primeras relaciones sexuales y las primeras separaciones de los protagonistas. A través de estas experiencias, como mencioné en el segundo capítulo, se busca que los jóvenes lectores se identifiquen con los personajes a partir de las vivencias que tienen, de las alegrías y los miedos que sienten, de las convicciones y las inseguridades que les atraviesan.

De acuerdo con las percepciones de los editores, algunas de ellas son “puro romance”. Esto quiere decir que el nudo argumental gira en torno a una relación erótico-afectiva entre los protagonistas y todas las situaciones que ocurren son subsidiarias de ella. Con características similares a las “novelas rosas”, aquellas novelas románticas que siguen una “fórmula” para narrar el amor y más bien están dirigidas a mujeres adultas, son historias en las que se presentan personajes que responden a parámetros de belleza estandarizados en determinados rasgos corporales y faciales, proponen la cisheterosexualidad como patrón de normalidad del deseo sexual y se naturalizan las divisiones sexo-genéricas entre los personajes: los varones son fuertes y tiernos a la vez; las mujeres, bellas, nacieron para amarlos. Al ser novelas escritas especialmente para jóvenes, Melisa Corbetto, editora de VR YA, aclara que son historias “inocentes”, con pizcas

de comedia, que se caracterizan por su “pureza” y por dejar un “sentimiento *heartwarming*”⁵³ entre sus lectores.

A la luz de este contexto sociocultural en el que los posicionamientos feministas han vuelto a poner en cuestión los modos en que se concibe el amor y la sexualidad, sobre todo entre las generaciones más jóvenes, los editores coincidieron en señalar dos procesos simultáneos. Por un lado, reconocieron que prestan más atención que antes a los modos en que se representa el amor en las novelas que editan. Observan especialmente que no reproduzcan micromachismos ni que las historias de amor sean, en realidad, historias de “relaciones tóxicas”, eufemismo acuñado por el psicólogo y escritor Bernardo Stamateas⁵⁴ para nombrar vínculos violentos, que es retomado en el discurso de las entrevistadas y sobre el que volveré en el capítulo siguiente. Asimismo, tanto en las evaluaciones de los manuscritos que realizan los jóvenes para las editoriales como en los comentarios de los *BBB* en sus perfiles, la manera en que se narran las “relaciones tóxicas” son un punto central para la apreciación positiva o negativa de una novela. Por otro lado, el reconocimiento de que “las temáticas LGBT” son una “tendencia” entre su público lector destinatario. Además de rastrear los gustos literarios, entre las nuevas tareas de los editores, se destaca captar otros intereses y consumos culturales de los lectores que puedan ayudar a la “rentabilidad” de la publicación. Así, sostienen que tanto en las series y las películas que miran como en la participación activa en discusiones y manifestaciones públicas –la Marcha del Orgullo, la “salida del clóset” en redes sociales, la reivindicación de los derechos de las diversidades sexo-genéricas–, se construye lo “LGBT” como un tema, para algunos editores, “que está de moda” y, para otros, que forman parte de la “estructura de sentimientos” (Williams, 1997, p. 150) de esta generación. Es entonces que eligen editar novelas protagonizadas por personajes diversos sexo-genéricamente con la convicción de que “es lo que hay que publicar”. Este deber se divide entre sus atributos rentables y la decisión de editar “libros militantes”, es decir, editar novelas que ofrezcan otras formas posibles de estar siendo joven, más allá de las cisheterosexuales, bellas y felices que la

⁵³ Palabra del idioma inglés que se podría traducir como reconfortante, alentador, grato.

⁵⁴ Bernardo Stamateas es un sexólogo clínico y doctor en psicología argentino. También, es pastor de la Iglesia Bautista Ministerio Presencia de Dios. Se destaca como conferencista y escritor de una decena de libros, que se volvieron *best sellers*, en torno al liderazgo y la superación personal. Uno de sus principales conceptos es “lo tóxico” que desarrolla en los libros *Emociones tóxicas* (2009), *Gente tóxica* (2011) y *Más gente tóxica* (2014).

cultura de masas construyó para las juventudes, y que puedan, a su vez, contribuir al proceso de “deconstrucción” de los sistemas patriarcales.

Esto hace que, en palabras de Cristina Alemany, coordinadora de las actividades juveniles de la Fundación El Libro, haya una “tendencia a desromantizar todo” porque los héroes no son perfectos, las heroínas no se quedan esperando el “príncipe azul” que las salve y la relación amorosa no es lo único que pasa en las vidas de sus protagonistas. También, este intento de “desromantización” de las novelas se traduce en ampliar la representación de vínculos sexoafectivos posibles. Si bien la mayoría de las historias que tematiza el amor tiene como protagonistas a un chico y una chica, emergen otras con personajes LGBTTIQ+ que ponen en tensión el guion cultural de la cisheterosexualidad. No obstante, antes que considerarlas “novelas románticas” o novelas que tematizan el amor, se clasifican como “literatura LGBT”. Pareciera que “lo romántico” se vuelve inteligible sólo cuando aparece en estado “puro”, vinculado con ciertos patrones normativos: pareja cisheterosexual, amor a primera vista, complementariedad entre los amantes, vivir felices para siempre. En este sentido, se podría decir que se construye una distinción entre las historias que reproducen los ideales del amor romántico, aun con el cuidado de que no se representen relaciones con violencia, y las historias que buscan “desromantizar” el amor, ampliando los límites de lo que es posible contar. No son argumentos “edulcorados” en los que un varón y una mujer sienten “amor a primera vista” y se dan cuenta de que nacieron para estar juntas; son, en cambio, historias con personajes y encuentros “más realistas”, es decir, sin tanta idealización como se construye en las novelas de “puro romance”.

Ahora bien, si hay una tendencia a la “desromantización” de las historias que tematizan el amor, ¿cómo se (re)configuran estas narraciones? ¿Se puede seguir hablando de “historias de amor”? A continuación, reconstruiré los modos en que se representan los personajes, las características que asume el devenir del encuentro erótico-amoroso y lo que es posible decir respecto del “amor” en tres novelas contemporáneas estadounidenses que han circulado a través de traducciones en nuestro país: *Eleanor & Park*, de Rainbow Rowell; *Dos chicos besándose*, de David Levithan; y *Si yo fuera tu chica*, de Meredith Russo. Para ello, presentaré brevemente los argumentos de cada una de ellas y, luego, indagaré en los modos en que se construyen los personajes, la dinámica que asume el vínculo erótico-afectivo y los atributos que se le imprimen al amor.

“El primer amor nunca es para siempre”⁵⁵ o cuando no se cumple tragedia shakespereana

Eleanor & Park se publicó en febrero de 2013 en Estados Unidos por St. Martin's Press y en agosto del mismo año en Argentina por la editorial Aguilar, que forma parte del grupo Penguin Random House. La novela narra la relación erótico-afectiva entre dos adolescentes de dieciséis años, Eleanor Douglas y Park Sheridan. Está ubicada en el año 1986 en Omaha, estado de Nebraska, en Estados Unidos. Ella es una chica “grande y torpe” (Rowell, 2013, p. 10), que viste de manera “masculina” y vive con su familia (su madre, el marido de ella y sus cuatro hermanos menores) en una casa minúscula. Él es un chico fanático de los cómics, con ascendencia coreana e irlandesa, y vive con sus padres y su hermano menor. Está narrada de manera cronológica y en tercera persona, aunque, en algunos fragmentos del relato, la voz narradora se mezcla con los pensamientos de los protagonistas, lo que genera que el punto de vista objetivo asuma un modo más intimista.

El primer encuentro entre ambos personajes ocurre en el transporte escolar el día en que Eleanor, luego de haberse mudado de ciudad, empieza a cursar en una nueva escuela. Cuando ella se sube al colectivo escolar⁵⁶, los pocos asientos que están vacíos son ocupados con mochilas y bolsos. Nadie quiere sentarse con ella porque es un “desastre”: “no sólo era nueva, sino también grande y torpe” (p. 14). Ante el pedido reiterado del conductor para que encuentre un lugar y un incipiente llanto en su mirada, Park le dice, “en tono brusco” (p. 24), que se siente en el asiento vacío junto a él; luego, mira hacia la ventana, ignorándola. Los días siguientes, él sólo quiere “librarse” de Eleanor (p. 24) y ella, que en cada movimiento del colectivo cae sobre él, quiere alejarse. No se miran ni se hablan.

⁵⁵ Cita extraída de la sinopsis publicada en la contratapa del libro: “una historia entre dos *outsiders* lo bastante inteligentes como para saber que el primer amor nunca es para siempre, pero lo suficientemente valientes y desesperados como para intentarlo”.

⁵⁶ Esta práctica, como otras a las que me referiré más adelante -como bailes que se celebran a finales de curso en la escuela, la elección de una “reina” de la promoción y el ejercicio de fútbol americano- se anclan en hábitos propios de la cultura norteamericana. Aun cuando no sean las experiencias que tienen los lectores argentinos, no les resultan ajenas dado que forman parte de una constelación de representaciones acerca de las juventudes en las películas, series y dibujos animados norteamericanos que miran desde que son niños. En este sentido, los jóvenes con quienes hablé han reconocido que crecieron viendo esas imágenes, por lo cual la referencia a estas prácticas se vuelve inteligible a partir de recurrir a las narraciones y las imágenes que la cultura de masas construyó acerca de ellas.

Después de varios días, empiezan a observarse tímidamente: las zapatillas, la ropa, los movimientos. En uno de estos viajes, Eleanor lee de reojo el cómic que Park tiene entre sus manos y él, sin decir nada, pasa las páginas más lentamente que como solía hacerlo. La indiferencia va apaciguándose y convirtiéndose en interés: Park deja de leer los cómics en su casa y espera continuarlos en el colectivo con ella; Eleanor quiere compartir más tiempo con él porque son los únicos momentos en los que sus compañeros no se burlan de ella. La primera conversación que tienen y que rompe el silencio “menos hostil, casi amigable” (p. 61) entre sí es en torno a la banda inglesa *The Smiths*. A partir de allí, los consumos culturales –los cómics, la música, los videoclips del canal televisivo *MTV*– les acercan aún más y, en vez de repelerse, empiezan a compartir tiempo en la escuela y también después del horario escolar. El interés y la atracción mutua van creciendo a medida que pasa el tiempo.

En este inicio de la trama, se van dejando al descubierto detalles de la vida cotidiana de cada personaje. Park es fanático de los cómics, practica taekwondo, tiene ascendencia coreana e irlandesa –que se manifiesta en sus rasgos faciales–, vive con sus padres y su hermano menor, y tiene una buena posición socioeconómica –se puede deducir de las prácticas y bienes de consumo de su familia: una casa propia, un auto, un televisor; su madre tiene un pequeño salón de belleza en la casa; cada hermano tiene una habitación propia y él, en particular, una cama de dos plazas, un teléfono con forma de auto y gran cantidad de cómics, discos y casetes en la suya–. Se muestra como un chico reservado, aunque no es tímido, como un buen estudiante sin llegar a sobresalir, como una persona con pocas amistades, pero que no se siente solo. Todo en su vida parece estar en armonía.

A diferencia, Eleanor tiene una vida familiar y personal atravesada por múltiples vulnerabilidades. Vive con su madre, el marido de ella y sus cuatro hermanos menores, en “un hogar roto y una casa destartada” (p. 172). La casa es pequeña y favorece el hacinamiento: el baño está dentro de la cocina, sin una puerta o una pared que separe los espacios, y los hermanos comparten la misma habitación, en la que tres duermen en el suelo. Richie, la pareja de su madre, es el único proveedor de la familia, consume alcohol y drogas, y tiene prácticas violentas. Con su padre, se relaciona esporádicamente. El personaje, a su vez, está marcado por su cuerpo gordo, su vestimenta “masculina” y el uso de accesorios llamativos. Esto es presentado, por un lado, como un motivo de burlas por

parte de sus compañeros de escuela y, por otro, como un condicionamiento del comportamiento de Eleanor: la hace sentir insegura, taciturna y desvalorizada.

Estos distintos y desiguales modos de estar siendo de cada uno, así como el entramado familiar en el que viven, se ponen en juego cuando empiezan a relacionarse afectivamente. Eleanor duda todo el tiempo del amor que Park siente por ella y cree que cualquier comentario o acción que haga puede ser motivo para que él no la quiera más; Park no entiende por qué Eleanor tiende a alejarse cuando él se acerca –física y emocionalmente– y cree que no confía en él. Una de las escenas en las que emergen conflictivamente estas diferencias entre ambos personajes es cuando Eleanor visita por primera vez la casa de Park y conoce a su madre. En el siguiente fragmento, en el que se teje la perspectiva de Eleanor con la voz narradora, se pueden leer las diferencias entre los personajes como una marca de las desigualdades socioeconómicas y, también, tal como señalaban los estudios que cité anteriormente respecto de la construcción de una “fórmula” en este género, como un modo de representar una feminidad fragilizada:

Seguro que Park cortaba con ella al día siguiente, y no porque fuera inmensa, cortaría con ella porque era un desastre, porque no sabía relacionarse con gente normal sin ponerse histérica.

Todo aquello la sobrepasaba: conocer a la madre de Park, tan preciosa y perfecta; ver su casa, normal y perfecta. Eleanor no concebía siquiera que existieran casas así en aquel barrio infecto; viviendas tapizadas, con macetas con plantas por todas partes. No concebía que existieran familias como aquella [...]

Nunca se sentiría a gusto en la sala de Park. Jamás estaría cómoda en ninguna parte salvo allí, en su cama, fingiendo encontrarse muy lejos. (p.172)

Al mismo tiempo, conforme se acercan, Park se muestra cada vez más molesto cuando sus compañeros se burlan de la apariencia física de Eleanor. Se siente como “Bill Bixby antes de convertirse en Hulk” (p. 125): cierra sus puños, tiene ganas de patear algo, amenaza a su hermano menor y golpea a un compañero de escuela luego de que le dijera “*Dubble Bubble*”, en referencia a una marca de chicles, a Eleanor. Park desea ser “protector” con ella (p. 125) y siente que, peleándose con Steve, uno de los estudiantes que más promueve las burlas hacia Eleanor, dejarán de humillarla. El despliegue de la fuerza física y el uso de la violencia entre varones aparecen, en esta línea, como la performatividad de una masculinidad que protege y cuida la vulnerabilidad femenina:

Park levantó la cabeza. Tenía toda la cara llena de sangre. Cuando intentó avanzar tambaleándose, el ayudante del director lo sujetó.

– Deja... a mi novia... en paz.

– No sabía que lo de ustedes fuera en serio –gritó Steve. Más borbotones de sangre salieron de su boca.

– Oye, eso da igual.

– No da igual –escupió Steve–. Eres mi amigo. No sabía que fuera tu novia.

Park apoyó las manos en las rodillas y sacudió la cabeza. La acera se llenó de gotas de sangre.

–Bueno, pues lo es.

– Ok –dijo Steve–

[...]

Eleanor se llevó consigo el abrigo y la mochila de Park. No sabía qué hacer con ellos.

Tampoco sabía qué hacer consigo misma ni cómo sentirse.

¿Debía alegrarse de que Park hubiera dado por supuesto que eran novios? Ni si quiera le había preguntado al respecto. (p.178)

Luego de este episodio, las burlas hacia Eleanor decrecen y la declaración de Park –“deja a mi novia en paz”– significa la formalización del noviazgo entre los personajes, aun cuando no hubiesen conversado respecto del estatuto de su relación previamente. Se ven todos los días, en el colectivo yendo hacia la escuela, en las clases y, a la tarde, en casa de Park. Eleanor lo extraña cuando no lo ve, lo “necesita”, quiere “perderse en él” (p. 211); Park siente que Eleanor es “todo” para él (p. 256) y quiere estar con ella todo el día. Se va construyendo, en este sentido, *una narrativa de amor único*, es decir, esta relación amorosa adquiere centralidad en la vida de cada personaje, en detrimento de otros vínculos: “no había nadie como Park en su antiguo colegio. No había nadie como Park en ninguna parte”, afirma Eleanor (p. 123); “eres la chica más inteligente que he conocido jamás, la más divertida, y todo lo que haces me sorprende”, confiesa Park (p. 150).

Si bien esta construcción se corresponde con la experiencia de ambos personajes, la inseguridad y la fragilización subjetiva de la que parte Eleanor hacen que la idea de un *amor único* se refuerce más en ella que en Park. Si bien en la vida cotidiana de él este vínculo adquiere centralidad, se suma a un previo estado de armonía. En cambio, es Eleanor quien se ve, en mayor medida, atravesada por esta relación porque implica sentirse reconocida y amada como no es en ningún otro ámbito de su vida. Así, la práctica

amatoria en ella se construye como un “ser de otre”, es en tanto ama (Fernández, 1993, p. 194). En una escena en la que los personajes están hablando por teléfono, Eleanor admite lo que siente por Park de la siguiente manera:

– No me gustás, Park –repitió Eleanor en un tono que, por un instante, sonó como si hablara en serio–. Yo... –su voz casi se esfumó–, a veces creo que vivo por ti.

Park cerró los ojos y dejó caer la cabeza contra la almohada.

– Ni siquiera puedo respirar cuando no estamos juntos –susurró ella–. Y eso significa que cuando te veo los lunes por la mañana tengo la sensación de que llevo sesenta horas sin respirar. Seguramente por eso refunfuño tanto y te contesto mal. Cuando estamos separados, me paso el tiempo pensando en ti, y cuando estamos juntos me invade el terror. Porque cada segundo cuenta. Y siento que he perdido el control. No soy dueña de mí misma, soy tuya. ¿Qué pasa si de repente te das cuenta de que ya no me quieres? ¿Cómo vas a quererme tanto como te quiero yo? (p. 152)

Ese “vivo por ti” y “soy tuya” que repite Eleanor se sustenta, como decía, en un amor que se despliega como “ser de otre”, en la creencia de que el sujeto amoroso es único y, a la vez, en la posibilidad de que el vínculo erótico-afectivo le ofrece seguridad a la subjetividad femenina. Es decir, el “aislamiento emocional” en el que está sumergido el personaje femenino se va transformando al calor de la relación amorosa que comienza con el varón; así, la búsqueda de su identidad –la construcción de un “yo femenino”– se imbrica con el amor a/de un varón (Radway, 1991). En este sentido, el vínculo con Park le permite a Eleanor sentirse menos sola, suturar la ausencia de reconocimiento familiar y social, y acrecentar su “valor propio” (Illouz, 2016, p. 316).

Por otro lado, otro punto neurálgico en la vida de Eleanor es su cuerpo gordo. La novela abunda en descripciones detalladas de él: su figura es “redondeada y fofa”, tiene “formas difusas”, le “sobraba carne por todas partes”, “le faltaba altura”, “los pechos le nacían justo debajo de la barbilla y sus caderas eran una parodia”; todo esto la hace parecer una “tabernera medieval” (p. 28)⁵⁷. Asimismo, su cuerpo se hace visible en forma

⁵⁷ La narración omnisciente y en tercera persona que construye la novela asume, por momentos, la perspectiva de sus personajes, es decir, se incorporan, en la voz narradora, referencias que remiten a los pensamientos y los sentimientos que ellos tienen. En este punto, es preciso señalar el ejercicio de escritura que emerge en la descripción de los cuerpos de los personajes. Mientras que, como se verá más adelante, la descripción del cuerpo de Park recae en la mirada enamorada de Eleanor, no es tan claro el punto de vista que asume la voz narradora cuando se describe el cuerpo de ella. El

de burla. Sus compañeres se ríen de ella constantemente y le inventan apodos que hacen referencia a su corporalidad y a su vestimenta.

Estas descripciones están lejos de mostrarla como una heroína bella. Así, a la vez que se conmueve el estatuto del género romántico –porque, como recuperaban los estudios que cité previamente, la relación erótico-afectiva entre los protagonistas es posible en la medida en que la atracción física tenga la fuerza de un “flechazo”–, la narración del primer encuentro con Park no se hace bajo la figura del “amor a primera vista”⁵⁸. Es más, el héroe la ve como una chica “gorda y torpe” y como un “espantapájaros” por el modo en que se viste (Rowell, 2016, p. 14), tal como se puede leer en este fragmento:

[Eleanor tenía] el pelo alborotado, rojo además de rizado, y vestía como... como si le gustara llamar la atención. O quizá no se diera cuenta de lo mucho que sobresalía. Llevaba una camisa lisa, de hombre, media docena de collares estafalarios y unos cuantos pañuelos enrollados en las muñecas. A Park le recordó a un espantapájaros o a una de esas muñecas quitapenas que su madre guardaba en la cómoda. Cosas que no sobrevivirían mucho tiempo a la intemperie. (pp. 14-15)

En esta primera impresión, Park no sólo no se ve deslumbrado por la (falta de) belleza de Eleanor, sino que a su vez la compara con un objeto que está “a la intemperie”. Se puede encontrar, en este sentido, una asociación entre el cuerpo y la subjetividad femenina: tanto la materialidad de su cuerpo como la construcción de su “yo femenino” parten de un lugar incómodo y desvalorizado. Entonces, así como el amor de Park rescata a Eleanor de la soledad y la falta de reconocimiento social, es la mirada masculina la que habilita una nueva percepción de su cuerpo. Es decir, el cuerpo de Eleanor deja de ser “gordo y torpe” para transformarse en uno tierno y erótico a la vez. “Esos labios preciosos” (p. 98), “sus labios llenos y rosados” (p.110), “sus grandes ojos negros” (p. 110) son algunas de las formas en que se referencia la corporalidad de Eleanor cuando empieza a

uso de los adjetivos señalados da cuenta de una marcada desvalorización de su gordura que, por lo analizado hasta aquí, podría atribuirse a la propia Eleanor.

⁵⁸ Dice Eva Illouz (2006/2007) respecto de la imagen del “amor a primera vista”: “se lo experimenta como un acontecimiento único que aparece en la vida de manera violenta e inesperada, es inexplicable e irracional, se inicia de manera inmediata después del primer encuentro y, por lo tanto, no se basa en un conocimiento acumulativo de la otra persona. Perturba la vida cotidiana y opera como una profunda conmoción del alma” (p. 191).

involucrarse afectivamente con Park. En el siguiente fragmento, por caso, se puede ver esta transformación:

Estaba intentando recordar lo que había pensado la primera vez que la vio.

Aquel día había visto lo mismo que todos los demás. Recordaba haber pensado que ella se lo estaba buscando... ¿No le bastaba con tener el pelo rojo y rizado, con tener la cara como una caja de bombones? No, no había pensado eso exactamente. Había pensado... "¿No le basta con tener millones de pecas y la cara gordinflona?"

Qué fuerte. Pero si sus mejillas eran preciosas. Con hoyuelos además de pecas, algo que debería estar prohibido, y redondas como manzanas silvestres. Le sorprendía que la gente no intentara constantemente pellizcarle los cachetes. (p. 124)

Este desplazamiento en el modo en que es representado el cuerpo (y la subjetividad) de Eleanor toma mayor sentido si se observa, en comparación, las descripciones que se hacen de Park. Tiene rasgos orientales, ojos verdes, "pómulos altos y brillantes" (p. 108), la piel "del color del sol a través de la miel" (p.75), el pelo lacio, peinado hacia un costado donde cae más largo que atrás; se viste siempre de negro, con *jeans* y remeras de bandas de *punk*. Es "delicado y fuerte" (p. 82) y su rostro parece "arte puro" porque tiene "el tipo de facciones que se trasladan a un lienzo para que pasen a la historia" (p. 179). Así, su cuerpo se presenta, por un lado, en consonancia con el resto de su vida –en equilibrio– y, por otro, de manera idealizada, como en el siguiente diálogo que se produce después de que Park se hubiera peleado con Steve para defender a Eleanor; aquí, a las anteriores comparaciones de Park con obras pictóricas, se suman otras como una "belleza griega" y una "crisálida".

Park le acarició el brazo y le apretó la mano. Eleanor observó la tensión en los músculos del antebrazo, justo bajo la manga de la camiseta.

– Puede que te hayas estropeado la cara –bromeó. Park gimió.

– No te preocupes –prosiguió ella–, porque eras demasiado guapo para mí, de todas formas.

– ¿Te parezco guapo? –preguntó él con voz espesa a la vez que atraía la mano de Eleanor hacia sí.

– Me pareces...

Hermoso. Arrebatador. Como esas bellezas de las culturas griegas capaces de hacer que un dios renuncie a su condición divina. Por alguna razón, los moretones y la hinchazón no hacían sino realzar la belleza de Park. Como si su rostro estuviera a punto de irrumpir de una crisálida. (pp. 185-186)

Las representaciones de cada personaje producen una doble operación. Por un lado, "el amor" permite que un cuerpo otro, desplazado y burlado, pueda convertirse en un cuerpo "precioso" y consiga atraer y excitar al personaje masculino. A medida que se va afianzando el vínculo, los personajes se acercan no sólo emocional, sino también eróticamente. Se besan y se tocan. Park, a su vez, empieza a imaginar cómo es Eleanor "debajo de su ropa" y, con más insinuación que determinación, piensa en bajarle el cierre de su conjunto de gimnasia (p. 255). En este sentido, la gordura y el aspecto masculino de Eleanor ponen en jaque las formas tradicionales de representar a la heroína en las novelas románticas y permite pensar en la erotización de los "cuerpos impropios" (Preciado, 2011). Por otro lado, para que esto suceda, el cuerpo femenino es embellecido. Es decir, todos aquellos rasgos que antes estaban al servicio de una descripción de Eleanor de manera despectiva son resignificados y mostrados como atractivos. Entonces, lo que hace esta novela es correr el umbral de "belleza" femenina, pero sin que eso conlleve a conmover las formas que adquiere lo amoroso: el vínculo es sólo posible en la medida en que el cuerpo femenino sea visto como bello.

Finalmente, los personajes se separan. A los obstáculos propios de la pareja que enfrentan a lo largo de la novela –como el miedo de Eleanor a empezar una relación y la incertidumbre de Park ante las reacciones esquivas de ella–, se suman otros externos, como las oposiciones de la familia de Eleanor. Cuando Richie, su padrastro, se entera de que está involucrada en una relación afectiva, se violenta con ella, como ya lo había hecho previamente en varias oportunidades. Esto motiva que Eleanor decida irse a vivir a la casa de sus tíos. La novela concluye con los dos personajes viviendo en ciudades distintas. Este final se corresponde con lo que Rainbow Rowell considera que es una "representación realista del amor". Desde su perspectiva, las primeras relaciones erótico-afectivas de una persona adolescente no duran: hay una tragedia intrínseca en el enamorarse realmente a los dieciséis. Cada persona de dieciséis años que esté enamorada es Romeo o Julieta, dice la autora (BookPeople, 2013, s.p.)⁵⁹.

⁵⁹ La traducción es propia.

Marcando la existencia de un “amor realista”, Rowell se distancia del “amor de novela” y se opone a las propias reglas del género romántico: los protagonistas no viven felices para siempre. Se rompe, de este modo, la predestinación de la pareja, el encuentro del “alma gemela” que les completa y la creencia de que hay un amor único. Si cada persona de dieciséis años es Romeo o Julieta, como cree la autora, porque sabe que el primer amor nunca es “el amor de la vida”, porque sabe que está condenado al fracaso, es preciso asentar que no se cumple del todo la tragedia: ningún personaje muere.

“Me sentía más viva de lo que me había sentido jamás”⁶⁰. Belleza, felicidad y abyección

Si yo fuera tu chica se publicó en Estados Unidos en 2016, en la editorial Flatiron, perteneciente al grupo MacMillan, y en 2017, en Argentina a través de la editorial #Numeral, especializada en literatura para jóvenes. Está narrada en primera persona, desde la perspectiva de su protagonista, Amanda Hardy. La novela, en este sentido, propone un estilo de escritura subjetiva e íntima. La primera escena muestra a Amanda viajando desde Atlanta –donde vivía con su madre– hacia Lambertville –a donde se dirige para vivir con su padre–. Ese viaje, como símbolo de movimiento, representa su transición desde una identidad masculina hacia una transfemenina. Asimismo, da cuenta de la transformación que el personaje va a atravesar en ese nuevo lugar: reencontrarse con un padre al que no ve desde hace seis años, habitar una nueva corporalidad y salir de un estado de “anestesia” en el que sus emociones están suspendidas (Russo, 2017, p. 12). Luego de esta presentación, la narración retrocede hacia el momento en el que había intentado suicidarse cuando tenía quince años y vuelve, en el siguiente capítulo, al presente. Este cruce temporal se repite durante toda la novela, es decir, mientras se narra lo que sucede con los personajes en el presente, se introducen *flashbacks* a partir de los cuales se va contando el proceso de transición de Andrew a Amanda.

En el primer día de cursada en su nueva escuela, Amanda conoce a Grant Everett, un jugador del equipo escolar de fútbol americano. A diferencia de *Eleanor & Park*, aquí el primer encuentro entre los personajes es narrado bajo la figura de la atracción “a primera vista”: “nuestras miradas se cruzaron y sentí una sacudida en mi estómago”, confiesa la voz de la protagonista (p. 20). Los siguientes días, se miran, sonríen a la distancia y tienen

⁶⁰ Russo, 2017, p.76.

conversaciones informales. En una fiesta organizada por un compañero de clase, se acercan más: luego de bailar, caminan hasta un lago cerca de la casa donde estaban, se quitan algunas prendas y nadan; también, confiesan la atracción mutua que sienten y se besan.

A partir de ese momento, a Amanda la atraviesa la disyuntiva de empezar una relación amorosa con Grant o respetar la regla que se autoimpuso cuando se mudó a Lambertville: no implicarse afectivamente con nadie. Cree que si Grant se entera de "quién era realmente" –en referencia a su transexualidad–, no la comprendería ni le seguiría gustando (p. 71). Cuando él le dice lo linda que es, ella le advierte: "soy complicada" y "tengo un pasado y de veras no quieres involucrarte en él" (p. 81). Con dudas y miedo, la atracción que siente por Grant es tanta que no puede resistirse. Así, empiezan a compartir cada vez más tiempo, a tener momentos de intimidad y acercamientos eróticos.

Durante la trama, a Grant se lo muestra como un personaje seguro y cómodo consigo mismo. Es descrito como "un muchacho alto y esbelto con ojos oscuros e intensos" (p.20), con cabello ondulado y negro, "despeinado como si hubiera sacado la cabeza por la ventanilla del automóvil mientras conducía por la autopista" (p. 61); sus brazos son musculosos y fuertes, y se mueve con "elegancia relajada" (p. 21). Si bien Amanda es atractiva para los varones de su nueva escuela, nunca está "cómoda" y "relajada" como él porque tiene miedo de que descubran "la clase de chica" que es (p. 20). Así, hay una diferencia constitutiva entre ambos personajes: el lugar desde el cual parten para vincularse. "Tener un pasado", como repite Amanda, es un fantasma que ronda cada vez que lo ve a Grant y que hace crecer las dudas respecto de una posible continuidad de la relación que empiezan a construir. "¿Tendremos más citas?", se pregunta la protagonista en el Capítulo 11. "Por un segundo estuve segura de que su respuesta sería 'no'. Yo era demasiado aburrida. Demasiado estirada. Había sido una bailarina horrible en la fiesta" (p. 102), concluye.

Tal como reconstruí previamente, la división social, cultural e ideológica de esferas, atributos y obligaciones entre varones y mujeres de manera binaria y jerárquica construyó la masculinidad como referencia universal (Hombre=hombre) y transformó lo femenino en un "espacio residual", vulnerable, frágil y despolitizado (Fernández, 1993; Segato, 2011). En este marco, el "pensamiento amoroso" contribuyó a la construcción de este modo de entender "los hombres" y "las mujeres" (Esteban, 2011). Es decir, en "el amor" también emergen estas diferencias jerarquizadas de los géneros, que se materializan en la

construcción de personajes masculinos seguros y confiados de sí mismos en contraposición a personajes femeninos dubitativos, inseguros y dominados por las emociones.

Esa condición femenina se transforma, no obstante, gracias al amor del varón: no hay nada más en su vida que la haga sentir tan bien como estar con Grant; incluso, nunca antes había alcanzado ese estado de plenitud. Esto se puede observar, por caso, en una de sus citas, cuando Amanda revela: "Mis labios aún estaban cálidos por el beso, y me sentía más viva de lo que me había sentido jamás. Más feliz de lo que cualquier medicamento me había hecho sentir" (p.76). Al mismo tiempo, conforme estaba en una relación erótico-afectiva con el personaje masculino, toda su vida parece alcanzar armonía: construye un vínculo de confianza con su padre, conoce nuevas amigas, tiene un buen desempeño en sus clases y es aceptada por sus compañeros de escuela, tanto que la han postulado como candidata a reina del baile escolar de fin de curso.

En este punto, tanto en esta novela como en *Eleanor & Park*, se construye un *ideologema de amor heroico*. Recuperando los aportes de Jameson (1989), un ideologema se manifiesta como una "pseudoidea", es decir, "un sistema conceptual o de creencias, un valor abstracto, una opinión o prejuicio" o como una "protonarración", que sería "una especie de fantasía de clase última sobre los 'personajes colectivos' que son las clases en oposición" (p. 71). Dicho en otras palabras, es una manifestación narrativa que asume la forma de una "solución simbólica" e "imaginaria" acerca de una situación histórica particular (pp. 94-95). El *amor heroico* se construye como un ideologema porque funciona como una "resolución simbólica a una convivencia conflictiva" (Quereilhac, 2016, p. 163) que, en este caso, sería la representación del amor. La pulsión por la "desromantización" de las historias de amor provoca que los personajes masculinos ya no puedan ser contruidos como héroes que rescatan a las mujeres en situaciones conflictivas. Entonces, ese atributo se desplaza hacia el amor: es "el amor" el que todo lo puede; es "el amor" el que salva de la desesperanza y la apatía a Amanda y el que le da motivos para festejar que está viva (Russo, 2017, p. 207).

Finalmente, la novela va acercándose a su desenlace en el baile de fin de año, en el que se concentran los conflictos y las fuerzas narrativas que impulsaron la trama. Por un lado, se muestran los frutos del *amor heroico* en Amanda: se siente segura y tiene confianza en sí misma como no lo había sentido nunca. Es feliz y bella en la medida en que ese amor es posible:

Grant llegó pocos minutos más tarde [al patio de la escuela], su traje estaba limpio y como nuevo. Silbó cuando me vio, sus ojos se abrieron de par en par con admiración, y yo nunca me había sentido más hermosa. Lo besé y luego nos pusimos en fila para las fotografías, nuestros brazos entrelazados como cintas alrededor del mejor regalo de todos, y sonriendo tanto que nos dolían las mejillas. (p. 222)

Por otro lado, esa noche se hace pública su identidad de género, desatando una serie de episodios que precipita el final de la historia. En un momento de la fiesta, se encuentra en el baño con una de sus compañeras, Bee, la única persona a la que le había confesado "su pasado". Ella intenta besarla y, ante la sorpresa de la situación, Amanda retrocede, se disculpa y le aclara que sólo le gustan los varones (p. 225). Cuando vuelve al salón, se encuentra con una multitud esperándola: ha sido consagrada la reina del baile. Se siente "amada y aceptada" ante los rostros sonrientes de sus compañeros y, sobre todo, el de Grant porque es "el más resplandeciente de todos" (p. 226). Bee, mientras tanto, se acerca al micrófono y, en estado de ebriedad y desconuelo, comienza a revelar secretos de estudiantes y profesores. Al final, señala a Amanda y dice: "Miren a nuestra reina del baile. ¿No es dulce? ¿No es hermosa? Está viviendo un sueño hecho realidad, ¿cierto?" y luego sentencia: "pero, chicos, adivinen qué: ¡ella es un él!" (p. 227).

Amanda, sin saber qué hacer, abandona el salón de baile. Grant la sigue y le hace preguntas con la intención de aclarar lo que había escuchado: "¿Eres un chico?", "¿Tienes pene?", "¿Esto me hace gay?" (pp. 229-230). Ella, al principio, le dice: "prometiste que nunca te arrepentirías de estar conmigo" pero, ante las reiteradas preguntas de Grant, abandona esta postura y sólo le contesta: "tengo la sensación de que te habrías dado cuenta si tuviera pene" y "lo que tengo entre las piernas ya dejó de ser oficialmente tu problema, ¿cierto?" (p. 230). Luego de este diálogo, Amanda decide irse. Está caminando al costado de la calle cuando oye que Parker, uno de sus compañeros, la llama desde una camioneta, invitándola a que suba para "mantenerla a salvo" (p. 233). Ante la negativa de la protagonista, él desciende del vehículo y camina junto a ella. De repente, la golpea e intenta violarla. Le repite que muchas veces lo había rechazado antes y que ahora que "no era mujer" ya no puede "hacerse la difícil" (pp. 233-234). En el medio del forcejeo entre ambos personajes, aparecen las amigas de Amanda quienes, apuntando con un rifle de caza, logran disuadir las intenciones de Parker.

Estas dos escenas, la conversación con Grant y el intento de violación por parte de Parker, circunscriben la identidad de género de Amanda a su genitalidad y ponen en tensión el reconocimiento de ella en tanto "mujer". Tal como desarrolló Judith Butler (1999/2007) en el ya clásico *El género en disputa*, el género no es el resultado causal del sexo ni designa una sustancia invariable y natural; es el "punto de unión relativo entre conjuntos de relaciones culturales e históricas específicas" (p. 61) y, como tal, "siempre es un hacer" (p. 84). La aparición de un género otro que no se adapta a las reglas de inteligibilidad cultural, es decir, a una forma binaria de reconocer las identidades, pone en jaque las categorías normativas y excluyentes de "mujeres" y "varones", y las muestra como "ficciones reguladoras" de la cisheterosexualidad (p. 97). Las preguntas de Grant adquieren sentido aquí como esa incomodidad que genera la identidad transfemenina en un entramado cultural que vincula sexo-género-deseo en una relación de correspondencia directa. Por su parte, ese "no ser mujer" –y, se podría agregar, tampoco "ser varón"– que le adjudica Parker a Amanda, le borra humanidad. Esa "¿cosa? ¿animal? ¿monstruosidad? ¿inmoralidad?" (Wayar, 2018, p. 22) tiene poco que ver consigo mismo, por eso a la vez que marca su abyección, intenta disciplinarla.

El cuerpo de Amanda se construye en la intersección de la intervención médica, los golpes de sus excompañeres de escuela y la posibilidad de enamorar a Grant. En el primer caso, no identificarse con el género asignado en el nacimiento, que se correspondía con su genitalidad, hace que Amanda haya decidido modificar su cuerpo, entendiendo que es el lugar donde se hace visible esta identificación. La medicalización apareció, primero, a través de pastillas para la ansiedad y la depresión que le recetaron cuando intentó suicidarse a los quince años. Un año después de este episodio, a través de las hormonas que empezó a tomar como inicio de su transición a una identidad transfemenina. Se completó cuando se intervino quirúrgicamente a los dieciocho años. Luego de la operación, estando en reposo en la casa de su madre, Amanda describió de la siguiente manera las sensaciones que tenía respecto de su cuerpo:

Tomé una dosis de hidrocodona cuando se detuvo mi dilatación. Sentía que en toda la zona entre mis muslos y mis caderas había pasado una trituradora de madera; el ritual de dilatación era una tarea degradante, los analgésicos me recordaban aquella vez en que había tratado de suicidarme... y, sin embargo, no podía sentirme más feliz. Por fin era una

chica también en el exterior; ya no había nada que me separara de mi cuerpo. (Russo, 2017, p.189)

Su identidad se configura como la conjunción de un cuerpo femenino y una performatividad femenina. Es decir, en su caso, no alcanza con “sentirse mujer” y hacer “cosas de mujeres”; su cuerpo también tiene que “pasar por mujer”, tal como la autora dice en una nota incluida al final del libro (p. 273). En este sentido, al ser el cuerpo el lugar donde se devela y se materializa la identidad de género de Amanda, es también el lugar que se intenta disciplinar. Desde que comenzó su transición, fue golpeada múltiples veces por sus excompañeres de escuela; la brutalidad de la última de estas golpizas la motivó a mudarse de ciudad, a la casa de su padre. En esa “nueva vida”, es percibida como “mujer”, como la chica “nueva y bonita” (p. 45). La violencia que había sufrido antes dejó de estar presente y sólo volvió cuando se hizo pública su condición de transgénero. Estas marcas de violencia sobre un cuerpo, que es golpeado una y otra vez sólo cuando se lo aprehende como un cuerpo otro, simbolizan el intento por querer normalizarlo, en el que la fuerza física del varón emerge como un dispositivo aleccionador frente a lo abyecto.

Esta interpretación se refuerza si se tiene en cuenta que, cuando ese cuerpo “pasa por mujer”, la violencia desaparece. Es más, es un cuerpo bello, deseable y erotizado. A lo largo de la novela, no hay descripciones detalladas de la apariencia de Amanda, como sí sucedía con Eleanor, pero se repite en varios pasajes lo “atractiva” (p. 45) y “hermosa” (p. 75) que es. Hay escenas, también, en las que se la muestra probándose vestidos y maquillándose. Aunque con cierta torpeza por no conocer del todo “cómo ser una chica” (p. 203), es decir, cómo maquillarse y qué cortes favorecen más su silueta, es una joven “feminizada” –a diferencia de Eleanor que tenía un aspecto más bien “masculino”–, que provoca fantasías eróticas en los varones de la escuela (p. 227). Así, en la medida en que se construye como una “mujer bella”, tiene la posibilidad de empezar un vínculo erótico-afectivo con Grant.

Después de esa noche en la fiesta escolar, Amanda se refugia en casa de su madre y reflexiona en torno a qué hacer: quedarse allí o volver a Lambertville con su padre. Por momentos, imagina “desaparecer por completo de nuevo” (p. 257), alejarse de la vida que había construido en los últimos meses, pero se siente “más fuerte” que antes (p. 256) y quiere enfrentar lo que dejó inconcluso cuando abandonó el baile escolar. Una vez de vuelta, les agradece el acompañamiento a sus amigas, afianza la relación con su padre

–quien ahora reconoce y acepta su identidad– y se reencuentra con Grant, con quien no ha vuelto a hablar. Cuando conversan, emergen en él dudas respecto de la posibilidad de comprender quién es Amanda. “Solo desearía que fueras una chica” (p. 269), le dice, nervioso. Ella, que hasta el momento se había mantenido en una actitud de escucha, le responde con firmeza: “siempre fui una chica, siempre” (p. 270). A partir de ese momento, Grant se muestra más receptivo, quiere “saber todo” y le confiesa querer intentar reconstruir el vínculo (p.270).

El personaje transfemenino, durante la novela, se construye desde un lugar de mayor vulnerabilidad respecto del personaje masculino. La posibilidad de empezar un vínculo erótico-afectivo con él la ha rescatado de esa posición, es decir, es el amor el que le permite sentirse querida y aceptada, y el que habilita su transformación subjetiva. Tal como afirma Eva Illouz (2016), el amor romántico representa “un elemento fundamental en el orden del reconocimiento mediante el que se atribuye valor social a las personas” (p.161) porque “en el lazo erótico-romántico moderno lo que está en juego es el yo, con sus emociones, su interioridad y, sobre todo, el reconocimiento (o la falta de reconocimiento) por parte de las otras personas” (p. 163). Ahora bien, la predestinación de la pareja y la promesa del amor para toda la vida, formas tradicionales en las novelas románticas, se vuelven a quebrar en esta novela. Lejos de que también se viera afectado el incipiente estado de seguridad y felicidad que ha alcanzado, Amanda puede afirmarse sin la necesaria presencia de Grant. Tal como dice en el párrafo final del libro: “Tal vez sería la última conversación que tendría con Grant en la vida. O tal vez no. De cualquier modo, me di cuenta de que ya no lamentaba existir. Merecía vivir. Merecía encontrar amor. Ahora sabía –ahora creía– que merecía ser amada” (p. 271).

Otra vez, la tragedia shakespeareana no se cumple. El amor de Grant ya no la define. Amanda *es*, Amanda “merece vivir” independientemente de su relación con él. En la interrupción del “final feliz” de la novela romántica, se configuran nuevos matices para estas novelas: no hay certezas respecto de la continuidad del vínculo erótico-afectivo entre los protagonistas, que “el amor” haya rescatado a Amanda de su letargo tampoco es garantía de la eternidad del vínculo y esa relación ya no se presenta bajo la figura de un *amor único* y omnipotente. Al mismo tiempo, “el amor” y el “ser amada” se construyen como “causas de felicidad” (Ahmed, 2010/2019) dado que permiten alcanzar estados individuales de bienestar que se vuelven un “deber” (p. 29); en contraposición, se construye una correlación entre soledad e infelicidad. Así, aunque no sea específicamente

el amor de Grant el que resulte trascendental para la afirmación del yo de Amanda, *el amor heroico* ocupa un lugar central para su sentido de “valor propio”.

“Así como no existe el para siempre, tampoco existe lo completo”⁶¹. Amores heroicos y amores confluentes

Dos chicos besándose se publicó en 2013 en la editorial Knopf y se tradujo al español en 2016 a través de la editorial española Nocturna y de V&R editoras en Argentina⁶². Narra la vida de ocho jóvenes homosexuales que habitan diferentes pueblos de Estados Unidos. La relación protagonista, que vertebra el libro y le da título, es la que tienen Craig Cole y Harry Ramírez, dos chicos cishomosexuales, de diecisiete años, exnovios, que quieren darse el beso más largo de la historia. Luego de que un compañero de ellos, Tariq Johnson, fuera golpeado a la salida del cine por un grupo de varones, mientras le gritaban “*marica*”, quieren demostrar que la homosexualidad no debería ser motivo de agresiones verbales o físicas. Así, romper el récord del beso más largo se convierte para ellos en una manifestación política. La novela va narrando en orden cronológico el beso entre ambos –los preparativos y las treinta y dos horas que transcurren para batir el récord mundial– mientras, en paralelo, se cuenta lo que les sucede a los demás personajes.

Además, es una novela coral: se construye con varias voces que van entrelazándose a lo largo de sus páginas. Por un lado, una voz colectiva, la narradora, que representa a la generación de homosexuales que vivió durante la década de 1980 y, por otro, la voz de los personajes que encarna a la generación actual de jóvenes homosexuales. Desde el inicio, se marcan las diferencias entre ambas: “nuestra vida” y “nuestra generación” son formas recurrentes de la voz narradora para hacer referencia a aquellos jóvenes que se reconocen como parte de una misma generación por haber compartido la experiencia del SIDA; y “la vida de ustedes”, la de los personajes, que funciona también como una interpelación a la generación de los lectores.

En el modo en que David Levithan construyó a ambos grupos, se condensan varias dimensiones que posibilitan que sean nombrados como generaciones. Siguiendo los aportes de Karl Mannheim (1928/1993) y Leerom Medovoi (2005), se podrían resumir en

⁶¹ Levithan, 2016, p. 241.

⁶² En el Capítulo II de esta tesis, repuse cómo fue el proceso de edición de esta novela en Argentina, a través de la voz de su editor, Leonel Teti.

cuatro: a) la contemporaneidad dada por vivir en un mismo momento histórico; b) el contexto social que permite compartir las mismas condiciones de posibilidad e imposibilidad de la experiencia vital; c) las experiencias comunes, es decir, vivir o haber vivido alguna experiencia que genere encuentros entre sus integrantes como eventos de gran magnitud –guerras, revoluciones, dictaduras, epidemias–; d) la representación, es decir, poder nombrar y narrar a una(s) juventud(es) como una generación. La voz narradora de esta novela es la encargada de construir esa representación acerca de una y otra generación en el momento en el que habla de “nosotros” y “ustedes”; también, cuando hace referencia a las condiciones históricas y las experiencias cotidianas que viven esos jóvenes. Así, esboza un retrato del estar siendo joven en ambas generaciones que es a la vez individual y colectivo (Pates, 2018b).

Por otro lado, *Dos chicos besándose* no se circunscribe a una sola relación erótico-afectiva, como en el caso de *Eleanor & Park* y *Si yo fuera tu chica*, sino que pone en escena el devenir de varias relaciones. En verdad, se podría afirmar que cada pareja representa un momento particular de ese devenir y que, en su unidad, se intentan mostrar las posibilidades de un vínculo erótico-afectivo. Los inicios se materializan en la relación que tienen Ryan y Avery; el primero es un joven cishomosexual y el segundo, transhomosexual. Se conocieron en una fiesta de graduación *gay* y tienen sus primeras citas a lo largo de la novela. El primer encuentro entre ambos se describe como “mágico”, respondiendo a la forma de “amor a primera vista”:

Ryan divisa a Avery por encima de la cabeza de un chico de trece años con tiradores con los colores del arcoíris. Primero ve su pelo y después a Avery. Y Avery levanta la vista en ese preciso instante y distingue al chico de cabello azul mirando en dirección a él. [...] Ryan y Avery dirán que el primer instante en que hablaron, el primer instante en que bailaron, fueron mágicos. Pero fueron ellos –nadie más ni nada más– quienes los convirtieron en mágicos. Nosotros lo sabemos, pasamos por eso. Ryan se abrió a esa magia y Avery también. Y ese acto de abrirse era lo único que necesitaban. Eso es la magia. (pp. 21-22)

Después de este encuentro, intercambian números de celulares, empiezan a verse con frecuencia y a tener “citas”. Al calor de la “mercantilización del romance” durante el siglo XX, es decir, en el marco de un proceso en el que las incipientes industrias culturales empezaron a participar de la definición de la sexualidad y la intimidad (Illouz, 2009, p. 89),

como ya mencioné, las citas fueron el resultado del desplazamiento del encuentro romántico dentro del espacio doméstico, bajo la mirada parental, hacia nuevos espacios públicos como los autos, los cines, los salones de baile, las universidades y las oficinas. Así, a la vez que se relajaban los controles familiares y los valores morales respecto de la sexualidad, el mercado del ocio habilitaba espacios y prácticas para el encuentro amoroso de los jóvenes (p. 103). Al mismo tiempo, a través de la publicidad y el cine, se creaban imágenes de lo romántico que unían el amor con el turismo, las actividades culturales y la gastronomía. Las citas entre Ryan y Avery, situadas en un tiempo presente, recuperan este imaginario visual: pasean en auto, reman en un bote en el río y van a un bar a comer panqueques.

En una de estas citas, estando en el auto de Avery, con una suave música saliendo desde los parlantes y con el atardecer como telón de fondo, se besan por primera vez. En ese momento, sienten que hay "electricidad en el aire" (Levithan, 2016, p. 131) y el contacto de sus labios provoca "la consagración de todo lo que ya sabían" (p. 131). Acto seguido, la voz de los narradores agrega que los primeros besos "implica[n] un reconocimiento" que nos vuelve "deseables" (p. 131). En esta escena, se vincula el amor con el reconocimiento propio y de los otros: las relaciones erótico-afectivas, al menos en la instancia en la que se inician, son condiciones de posibilidad del reconocimiento y de la biografización de los actores (Elizalde, 2015a). A su vez, la voz narradora le imprime valores de inevitabilidad a este encuentro, es decir, se presentan los sentimientos entre los personajes como parte de un destino común y se fortalece el *ideologema del amor heroico*: el amor es, luego del primer beso, "ese júbilo al descubrir que la persona correcta en el momento correcto puede abrir todas las ventanas y destrabar todas las puertas" (Levithan, 2016, p. 164).

Otra de las parejas que se retratan en la novela es la de Neil y Peter. Son jóvenes cishomosexuales, de quince años, que asisten a la escuela secundaria y, desde hace un año, mantienen una relación erótico-afectiva. Usualmente, se ven en la casa de Peter dado que su familia ha aceptado siempre el vínculo y trata a Neil "como a un hijo más" (p.12). Al contrario, Neil nunca habló con su familia acerca de su homosexualidad y su relación con Peter es "un secreto a voces" (p. 177). Las escenas que los muestran juntos transitan dos dimensiones. Por un lado, se reconstruye la cotidianidad del vínculo: cocinan, miran películas, van a librerías y hacen videollamadas todas las noches, antes de dormir. También se besan, se acarician y logran tener momentos "placenteros" (pp. 128-129; p.145). En este

sentido, se da cuenta de un estado de bienestar que logran estando juntos. Por otro lado, se propone pensar este vínculo como transitorio, es decir, lejos de apelar a la promesa de que sea la muerte quien los separe, la posibilidad de que el vínculo que construyeron pueda, en algún momento, interrumpirse está latente en toda la novela. De hecho, en la presentación de los personajes, se destaca este aspecto, como se ve en el siguiente fragmento:

Son las 20.07 de un viernes por la noche y, en este momento, Neil Kim está pensando en nosotros. Tiene quince años y se dirige a la casa de su novio Peter. Hace un año que salen y Neil piensa que es mucho tiempo. Desde el principio, todos han insistido en que no iban a durar. Pero ahora, aun cuando no dure para siempre, le parece que ha pasado el tiempo suficiente como para convertirse en algo importante. (p.12)

A su vez, esta segunda dimensión pone en tensión el sentido de felicidad que se asocia con el hecho de estar en pareja. Como adelanté, se produce una cadena de equivalencias entre amor y felicidad, así como entre soledad e infelicidad. “El argumento es simple –explica Sara Ahmed (2019)–: si una persona está casada, es más probable que sea feliz que si no lo estuviera. El hallazgo trae de la mano una recomendación: ¡cásese y será más feliz!” (p. 29). Estar en pareja se vuelve así un fin en sí mismo porque funciona como garantía de felicidad. A contrapelo de esta promesa, *Dos chicos besándose* retrata que aun estando en pareja desde hace un año, los personajes pueden no estar satisfechos: “[Peter] A veces desearía estar saliendo con alguien un poquito más tonto o alguien que no piense cada palabra de todas las frases que él decía” (Levithan, 2016, p. 60); aun estando juntos, se sienten inseguros: “Lo que Neil teme es que Peter alguna vez quiera engañarlo, que algún día descubra que existe alguien mejor que él” (p. 227).

Esta representación de los vínculos erótico-afectivos como precarios y contingentes alcanza su cénit cuando, al final de la trama, se produce la siguiente escena:

Neil se detiene a mirar a Peter, para mirarlo de verdad y preguntarse qué quiere. Él sabe que ama a Peter y también sabe que no está seguro de lo que eso significa. No existe nadie más en el mundo a quien quiera besar o con quien quiera tener sexo o hablar y compartir su vida. Entonces, se pregunta, ¿Por qué siente que hay una parte que está vacía? ¿Por qué, después de un año, no está completa?

Está a punto de hacerlo... nos damos cuenta. Está a punto de descubrir esa verdad realmente dura: que nunca estará completo o se sentirá completo. En general, es algo que solo hay que aprender una vez: así como no existe el para siempre, tampoco existe lo completo. (p. 241)

Con esta última oración, Levithan pone en jaque la tradición del género romántico dado que los personajes nunca dudarían de la necesidad de estar juntos, de estar destinados a compartir toda una vida de felicidad y de que es el otro –nadie más– quien puede traerles plenitud a sus vidas. En cambio, recurre a la construcción de un tipo de amor que Anthony Giddens (1995) llamó “confluyente”: es contingente, se redefine constantemente, se opone a los ideales del amor romántico como “para siempre” y “solo y único” (p. 62), no implica la fusión con el otro y no se convierte en la totalidad de la experiencia viva de un sujeto. Este amor confluyente, a su vez, no es exclusivo de los vínculos cisheterosexuales, “es una versión del amor en la que la sexualidad de una persona es un factor que debe ser negociado como parte de una relación”, sostiene el sociólogo (p. 64).

La finitud de los vínculos que representa este tipo de amor emerge constantemente en *Dos chicos besándose*. Aquí no sólo no se cumple la tragedia de Shakespeare, porque la imposibilidad de que el vínculo continúe no termina con la vida de los amantes, sino que se pone en escena qué sucede cuando la unión se rompe. Ese es el caso de Harry y Craig, los dos chicos al que se refiere el título. Como mencioné previamente, el episodio de violencia que había vivido Tariq, uno de los ocho personajes de la novela, motiva a Harry y a Craig a realizar un acto de repudio. Se les ocurre que darse un beso en un lugar público, sacando de las sombras de los armarios a los besos homosexuales, es una buena manera de cuestionar la violencia a la que son sometidos “los maricas”, así como también de politizar la homosexualidad y la homoafectividad. Con el permiso de las autoridades y la ayuda de sus amigos, los padres de Harry y un grupo de profesores, emprenden la hazaña de romper el récord mundial del beso más largo en la entrada de la escuela del pueblo durante un fin de semana. Ensayan, preparan una lista de reproducción de canciones *pop* y transmiten vía *streaming* este acontecimiento que dura treinta y dos horas.

El asunto aquí es que Harry y Craig fueron novios y se separaron hace más de un año. La ruptura fue más fácil para Harry que para Craig, quien siguió enamorado durante

un tiempo (p. 51). Aunque muchas veces había querido volver con él, incluso el sentimiento se actualiza en ese momento en el que los dos están unidos en un beso, a Craig lo reconforta recordar lo que Harry le había dicho cuando se separaron: siempre serían importantes uno para el otro, independientemente del vínculo que tuvieran (p. 256). De ese modo, siente que separarse "fue malo, pero no tan malo como temía" (p. 68).

En esta *narrativa del amor después del amor*, se borra la tragedia de la finitud de los vínculos erótico-afectivos porque se evita la hipérbole que asemeja el amor con la vida –amar es vivir y vivir es amar–; entonces, perder un amor ya no significa, obligadamente, perder la vida. Asimismo, no tiene efectividad el tono melodramático con el que, en algunas producciones de las culturas masivas, se cuenta el duelo. El sufrimiento, el abandono, la pérdida, la imposibilidad de olvidar, la ausencia y la espera son formas que gobiernan el discurso de las separaciones en los boleros, los tangos, el radioteatro, las telenovelas y las películas románticas. Allí, la experiencia de la separación se hace mediante la formulación dramática de un "nunca más". "Este nunca corresponde al *siempre* y al *para siempre* del juramento amoroso –sostiene Martín Kohan (2018) en su ensayo *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*–; en uno y otro caso, como promesa terminante o como pérdida terminante, el amor se sigue describiendo bajo las formas de lo definitivo" (p. 29). Al contrario, la novela muestra la posibilidad de un "después", devenido en amistad: "No estaban utilizando al beso para mantener vivo su amor, sino que estaban utilizando su amistad para mantener vivo el beso", recuerda la voz narradora (p. 69).

Ahora bien, en convivencia con este amor confluyente y contingente, cuando se rememora el vínculo que habían mantenido Harry y Craig, se lo hace bajo *el ideologema del amor heroico*. El amor de Harry fue, según se ve en este fragmento, quien rescató a Craig para que no se "hundiera" ni se "ahogara". Siguiendo con estas imágenes que eligió el autor para narrar el significado de este vínculo en la biografía de Craig, y aunque en otros pasajes se debilita la unión entre amor y vida, entre desamor y muerte, el amor fue un "salvavidas" para Craig:

Sabía lo que era ahogarse en ella [en la tristeza], sentir la tristeza subiendo por el cuello, por la boca, por los ojos. Durante mucho tiempo, pensó que tenía un demonio en los hombros que lo empujaba hacia abajo para que se ahogara más rápido. Al demonio le gustaban los chicos, nada deseaba más que besar a uno de ellos. Craig no podía librarse de

él por más que lo deseara, por más promesas que le hiciera a Dios. Luego conoció a Harry y, súbitamente, el demonio se reveló como un amigo. Le ofreció una mano y lo levantó. Craig emergió jadeante de la tristeza... y luego creó una represa para contenerla. [...] Cuando Harry rompió con él, la represa se desmoronó y comenzó a ahogarse otra vez, aun cuando fingiera para Harry y sus amigos que sabía nadar. (pp. 84-85)

Por otro lado, en el transcurso de las treinta y dos horas que dura el beso entre ambos, los alrededores de la escuela se llenan de espectadores. Los medios de comunicación locales también se hacen eco y la transmisión por *streaming* permite que lo que está sucediendo en ese punto perdido de Estados Unidos tenga alcance global. Esta repercusión hace que los padres de Craig se acerquen hasta el lugar, con sorpresa por lo que su hijo estaba haciendo. No entienden lo que está sucediendo ni saben que él es *gay*. Su padre decide volver a la casa y su madre aguarda unos minutos en silencio, observando la escena, y luego también se va. Craig había imaginado que, una vez cumplido su objetivo, "los reuniría a todos en la sala, que sus padres y sus hermanos se sentarían en el sofá mientras él, de pie frente a ellos, les contaba todo" (pp.113-114). Aunque no se dio como él quería y aun cuando sus padres se mostraron "entre confundidos y angustiados" (p.12), la revelación de su orientación sexo-afectiva no es un momento traumático ni doloroso para él.

Esta misma sensación tiene otro de los personajes, Neil, a quien introduce previamente. Un domingo a la mañana, durante el desayuno, al percibir que la radio está encendida y sólo se pronuncian comentarios homofóbicos, cuestiona que sus padres estén escuchando, sin inmutarse, que se desee que toda la comunidad homosexual muera de SIDA. Ante la defensa de ellos, que justifican tener la radio encendida pero no estar prestando atención a lo que se dice, Neil sentencia que deberían escucharlo porque tienen "un hijo gay" (p. 178). Inmediatamente después, agrega: "Soy gay. Siempre lo fui y siempre lo seré" (p. 179) y concluye: "Acá no hay grandes revelaciones. Todos saben que soy gay y que tengo novio" (p. 180). Luego, les pide a sus padres y a su hermana menor que repitan en voz alta "Neil es gay y tiene novio".

La homosexualidad, siguiendo a Guido Vespucci (2017), se define a partir de su condición estigmatizada –por habitar una sociedad heteronormativa– y su condición invisible –los sujetos homosexuales no tienen inscriptos en el cuerpo el estigma como otros grupos oprimidos, es decir, "la orientación (homo)sexual no necesariamente porta la

huella material que funcionaría como significativa para la estigmatización” (p. 159)–. Es por ello que se habilita “un terreno fértil para una dialéctica del secreto y la revelación, de lo artificial y lo auténtico, del camuflaje y del exceso, del decir y no decir” (p. 159). El “*coming out*” o “salida del armario”, en este marco, es un proceso comunicativo que nunca es del todo completo, sino que es necesario pensarlo de manera contextual y situada. También, que puede darse como una “revelación” (p. 160) en la que es el sujeto quien lo comunica tanto como otros quienes lo descubren. En el caso de Craig, la exposición pública de su beso con Harry no implica para él su “*coming out*”, sino la conversación imaginada con su familia, en la que fuese él quien pusiera en palabra su adscripción identitaria. Aun cuando sus amigos, compañeros y profesores estuviesen atendiendo a esa “revelación”, ésta no es total hasta tanto su familia no lo sepa. Para Neil, por su parte, aunque sentencia que no hay ninguna “revelación” en lo que está enunciando a su familia en el desayuno dominical, esa *performance* tiene una función determinante para que deje de sentir “el irresistible deseo de escapar” (Levithan, 2016, p. 185).

En muchos casos, la “salida del armario” se expresa bajo narrativas dolorosas y sufridas, sobre todo entre los *gays* mayores de cincuenta años (Meccia, 2011). A veces, esas narrativas vienen acompañadas de conflictividad con sus familias de origen que, en su forma más extrema, terminaba con la expulsión del hogar de quien revelaba su orientación sexual (Vespucci, 2017). En la voz narradora de la novela, aquella voz que representa a esa generación de *gays*:

Tantos tuvimos que hacer nuestras propias familias. Tantos tuvimos que fingir cuando estábamos en nuestra casa. Tantos tuvimos que marcharnos. Pero todos deseamos no haber tenido que hacerlo. Todos deseamos que nuestras familias se hubieran comportado como tales y que, incluso cuando hubiéramos encontrado otra familia, no hubiésemos tenido que abandonar la otra. A cada uno de nosotros le habría encantado que sus padres lo hubieran amado incondicionalmente. (Levithan, 2016, p.182-183)

A diferencia, en el relato de los “*coming out*” de Craig y Harry, no hay conflictividad con sus familiares. Aunque reticentes al principio, logran aceptarlos. Así como sostiene Ernesto Meccia (2019), “pareciera que a los jóvenes *gays* nadie tuvo que convencerlos para salir del armario y no se han encontrado en ese proceso con actantes oponentes importantes” (p. 76). No obstante, con la pretensión de no generalizar el proceso de

“salida del armario”, Levithan construye un personaje cuyo proceso de “revelación” sí es traumático y doloroso. Cooper tiene diecisiete años, es solitario y taciturno, y pasa la mayor parte de su tiempo navegando en internet. Es, además, usuario de varias aplicaciones de citas en las que se crea perfiles falsos, a partir de los cuales entabla conversaciones con otros varones *gays* –jóvenes y adultos–. Algunas de estas conversaciones mantienen un tono amistoso; otras, plenamente erótico y sexual.

Un día, su padre entra abruptamente a su cuarto mientras él está durmiendo y lee los *chats* que se ven en la pantalla de su computadora. “¿Qué eres? ¿Cómo pudiste hacerlo? ¿Qué clase de puta eres?” (p.43) son las preguntas que su padre lanza a borbotones. “Marica. Desgracia. Puto. Enfermo” (p.44) continúa vociferando. Luego, lo golpea. Su madre, que llega a la escena por los gritos que escucha, frena la paliza. En ese momento, Cooper aprovecha para salir de su casa e ir directo a su auto. Mientras Harry y Craig están rompiendo el récord mundial del beso más largo, Avery y Ryan tienen sus primeras citas, y Neil y Peter suman un fin de semana más a su año de noviazgo, Cooper conduce, errante, por la ruta; se desdibuja en los rincones de hipermercados y bares. Intenta, al final de este confuso derrotero, suicidarse. Siente que a nadie le dolería su ausencia.

“El amor –piensa en ese momento– es una mentira que las personas se dicen unas a otras para que el mundo sea tolerable” (p. 208). A modo de respuesta, la voz colectiva de los narradores le desea enamorarse: “Queremos que haga un censo del futuro. Queremos que considere que el amor realmente hace tolerable el mundo, pero no lo convierte en una mentira. Queremos que vea el momento en que lo sentirá de verdad, por primera vez” (p. 208). David Levithan insinúa, de este modo, que el vacío que Cooper siente no es sólo por la reacción de sus padres al descubrir su homosexualidad, sino también porque todavía no ha sentido “de verdad” el amor.

Recapitulando, los “*coming out*” y el devenir *gay* se dan con mayor facilidad y sin conflicto en aquellos personajes que están en pareja o, como en el caso de Neil, que lo habían estado. En línea con el estudio de Maximiliano Marentes (2019a), algunas salidas del armario son más “fáciles” cuando se hacen “en nombre del amor”: el amor adquiere centralidad en el momento de “revelación” de la orientación sexual ante familiares y amistades (p. 10). En cambio, Cooper y Tariq, los dos personajes a los que no se les atribuye un vínculo estable, son quienes viven hechos traumáticos y violentos. No se conoce el entramado familiar de Tariq ni se describen en demasía sus emociones –es, de

hecho, el personaje que menos desarrollo tiene en la trama—; lo que sí se sabe es que había sido golpeado brutalmente por cinco varones ebrios mientras esperaba, solo, a la salida del cine que llegara su padre. Cooper, por su parte, no ha sentido el amor de su familia ni de un compañero, lo cual lo vuelve solitario y vulnerable. Así, la construcción que la novela hace de un amor confluyente, que no dura para toda la vida ni que completa al sujeto, convive con representaciones de heroicidad y, aunque no sea el amor inevitable de una única persona, se sigue atribuyendo al “amor” la capacidad de salvataje y de “hacer tolerable el mundo”.

Las matrices culturales del amor

El amor romántico propone a la pareja como la “media naranja” o el “alma gemela”, a la que se le debe y se le exige exclusividad a cambio de un amor único e insustituible que “completa” al sujeto. En esta línea, se demanda fidelidad y se construye un tipo de subjetividad como “ser para otro” (Fernández, 1993, p. 194). Así, supone y construye relaciones desiguales entre “lo masculino” y “lo femenino”, depositando en el primero mayor autonomía y, en el segundo, subordinación a través de una fragilización de su subjetividad. En este marco, “lo masculino” está asociado con la seguridad, la comprensión, la perfección mientras que “lo femenino”, con la inseguridad, la vulnerabilidad y la fragilidad.

En consonancia con esta matriz, en las relaciones heterosexuales, los personajes masculinos de las novelas analizadas se encuentran “completos” antes de iniciar el vínculo erótico-afectivo: son bellos, tienen amigos, son comprendidos por sus familias; los rodea un halo de bienestar y seguridad. En cambio, los personajes femeninos están “incompletos”: sienten angustia, no tienen una sociabilidad activa con sus pares, son víctimas de violencia escolar, sus familias son disfuncionales y la relación que se narra en la trama es su primera experiencia erótico-afectiva. Del mismo modo, en las relaciones homosexuales, se produce una distinción entre aquellos personajes que están en pareja, cuya vida se presenta sin conflictos, y aquellos personajes solteros que se los construye como sujetos sufrientes. De esta separación, se desprende la presentación del amor como *heroico* para las mujeres debido a que les permite una transformación que no hubiera sido posible sin él: pasan de ser víctimas, de estar incompletas, de no ser aceptadas a ser reconocidas, sentirse plenas y felices; asimismo, para los personajes solteros, sentir un “amor de verdad” se vuelve una promesa para dejar de sufrir.

Al mismo tiempo, estas novelas revisan algunas de las premisas del amor romántico y se plantean formas diferentes a las clásicas respecto del devenir de una relación erótico-afectiva. En principio, no supone la pasión eterna en la pareja o, por lo menos, una perdurabilidad “hasta que la muerte los separe”. Las relaciones erótico-afectivas que se narran en las tres novelas tienen una duración limitada. Por diferentes circunstancias internas –decisión de uno de los personajes, confesiones de algún aspecto identitario– como externas –presiones familiares–, las relaciones no continúan. Si bien permiten la autorrealización de alguno de los personajes, cumpliendo de este modo con el programa del amor romántico, se rompe con la premisa de la predestinación de los amantes, así como su duración para toda la vida. Los personajes ya no viven “felices para siempre”. La separación, en estos casos, no se construye como un castigo sobre ellos, como ocurría en algunas novelas sentimentales del siglo XIX o en algunas de las novelas románticas semanales que se editaban en Argentina a principio de siglo XX (Sarlo, 1985), sino que es una posibilidad más de las relaciones erótico-afectivas. Una vez separados, si se narra este momento, los personajes pueden constituir otras relaciones, dando cuenta de que no existe un *amor único*.

Ahora bien, sobre la base de las tramas narrativas en torno al amor, el erotismo y la pareja vehiculizadas en las novelas analizadas en este capítulo, me interesa, en lo que sigue, conocer los sentidos, las sensaciones, los imaginarios y las expectativas que les jóvenes lectores proyectaron a partir de su consumo. Con este propósito, en el próximo capítulo, me detendré a analizar los modos en que estas “rupturas” respecto de una narración “romántica” del amor permearon en los modos en que las apropiaron y, con ello, también, las maneras en que volvieron inteligibles el amor y lo romántico en sus biografías emocionales.

CAPÍTULO V

"YO NO QUIERO TENER HIJOS, QUIERO TENER PERROS"

EL AMOR Y LO ROMÁNTICO EN TIEMPOS DE ACTIVISMO DE GÉNERO

Este tema está en auge no solamente porque es algo de lo que se habla, sino porque la gente se empezó a dar cuenta de que hay un montón de historias que antes nos gustaban y que, ahora, cuando las releés, decís '¿Qué está pasando acá? ¿Cómo no me di cuenta de esto antes? Salí de ahí, amiga'. Vamos a empezar por la pregunta más básica de todas: ¿qué es lo que hace tóxico a una relación en la literatura?

Era una tarde cálida de fines de julio, esas en las que el sol hace olvidar el frío. Los pasillos del Centro Cultural Kirchner recibían a niños y jóvenes de cuyas manos colgaban bolsas con libros. La Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil de Buenos Aires volvía, como cada año, a ganar un espacio en el campo literario y en las actividades propuestas para el esparcimiento durante las vacaciones de invierno. En una sala, Melisa Corbetto, *blogger* y editora a cargo del sello VR YA, empezaba la charla "Romance y relaciones tóxicas en la literatura" con el fragmento antes citado e interpelaba con su pregunta al resto de las jóvenes lectoras que la acompañaban en la mesa.

"Me gusta porque terminaste diciendo 'en la literatura' y, para mí, lo más tóxico es la romantización de esas relaciones", le respondió Lucía, cuya biografía lectora repuse en el Capítulo III. "Si hablamos de toxicidad, hay que partir de cómo las mostramos: como tóxicas o románticas e ideales", continuó diciendo. Sofía, quien me había presentado a Lucía tiempo atrás, tomó el micrófono y opinó:

Yo coincido con Lu, me parece que algo de lo que siempre hablamos es de la 'necesidad' de las relaciones románticas en la literatura juvenil, que haya romance porque sí. En realidad, los protagonistas no tienen por qué ser novios o estar enamorados, pero el autor necesita que haya amor. Me parece que esto no está bien tratado o, al menos, aún me parece que no haya habido un "momento bisagra", un momento en el que digamos "acá hay algo que está mal, acá hay algo que tenemos que tratar" y que no se haga sólo para vender libros.

Les jóvenes del público las escuchaban atentas y se movían suavemente en sus sillas, como queriendo encontrar la posición más cómoda. Inmediatamente después, otra de las expositoras confesó:

Yo, que amo el romance, odio esos epílogos que dicen "dos meses después, tuvieron veinticinco hijos y la casa de cinco pisos; él sigue siendo millonario y ella sigue estando divina". No es necesario. Generalmente, a los epílogos los paso por arriba porque son básicamente todos los mismos. A nadie se le cayó una idea diferente, nadie se fue de viaje y se compró dos perros; se compraron la mansión y tuvieron cinco hijos divinos, todos adorables, porque obviamente salieron adorables como él y ella.

Ante esta descripción de cierta "fórmula" en los finales de las historias que tematizan el amor, brotaron las risas de les presentes. "Yo no sé acá cuántas de nosotras quieren tener hijos, yo quiero tener perros", remató Sofía en ese momento. Estos fragmentos forman parte de lo que fue el diálogo inicial de una charla que casi alcanzó la hora de reloj. Se podría decir, por un lado, que abona a la relevancia que está teniendo el "amor" y "lo romántico", en los últimos años, en ciertos eventos transitados por jóvenes. En este caso, en la Feria del Libro Infantil y Juvenil; también en el ciclo Clave 13/17 que, hasta el establecimiento del Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio producto de la pandemia por COVID-19, en 2020, se organizaba en el Centro Cultural Recoleta todos los fines de semana⁶³, e incluso en el Encuentro Nacional de Mujeres, con su taller "Mujeres y relaciones de pareja", que pasó a denominarse "Mujeres y relaciones afectivas" en la edición de 2019. En este marco, se puede advertir que "el amor" como tópico sigue

⁶³ Dentro de la programación de este ciclo, participé, entre otras actividades, en las charlas "Roles de género en la literatura juvenil", el 20 de noviembre de 2018, y "Amor y relaciones tóxicas", organizada el 21 de abril de 2019, y en la Jornada Cultural Adolescente "AmarMe" que tuvo lugar el 3 de noviembre del mismo año.

interpelando a las juventudes y, en particular, sigue siendo un tema hablado por mujeres (Elizalde, 2022).

Teniendo esto en cuenta y recuperando algunas de las discusiones que se abrieron en torno a la definición de “lo romántico”, en este capítulo, me interesará conocer cómo es leído “el amor” tanto por varones como por mujeres jóvenes. Me detendré en los sentidos, las sensaciones, las emociones, las imaginaciones y las expectativas que les jóvenes tuvieron cuando leyeron historias de amor, en particular, las tres novelas que analicé en el capítulo anterior. Me preguntaré, también, de qué modo significan el “amor” y “lo romántico”, cuáles son las historias que pueden clasificarse como “románticas” y, en contraposición, cuáles como “tóxicas”, y cuáles son los nuevos sentidos que emergen en el espacio que deja (¿vacante?) el amor romántico.

“Si es cursi o tóxico, no me copa”⁶⁴. Las nuevas definiciones del amor

Pablo tiene veintidós años, vive en una ciudad del norte de AMBA con su familia y estudia Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Nos conocimos en la Feria del Libro de Buenos Aires de 2018, en el marco del Encuentro Internacional de *Booktubers*. Me contó, en una conversación que mantuvimos posteriormente, que, aunque empezó a leer “más tarde” que el resto de sus compañeros, cuando tenía once años, desde ese momento no dejó nunca de leer. Este inicio lector se dio cuando “descubrió” los libros de *Harry Potter*, *El señor de los anillos* y *Las crónicas de Narnia* en la biblioteca de sus primos. La lectura iniciática de estas sagas marcó, viéndolo en retrospectiva, su preferencia por los libros de fantasía y de ciencia ficción.

Las historias de romance le “aburren”. Empezó a leer el primer tomo de *Crepúsculo* y *Cincuenta sombras de Grey* cuando recién se editaron, pero no pudo terminarlos. “No lo dejé de leer por asco ni porque no me gustara –dijo respecto del primer libro de la saga de E.L. James (2012)–, sino porque simplemente me aburrí”. Lo mismo le sucedió con algunas sagas para jóvenes como *Un beso en París*, de Stephanie Perkins (2010-2014), o *Lux*, de Jennifer L. Armentrout (2012-2016)⁶⁵. “¿Qué encanto le ven a eso?”, se preguntó

⁶⁴ El verbo “copar” es utilizado por les jóvenes como sinónimo de “me gusta”, “me entusiasma”, “me entretiene”. Su adjetivo “copado” también indica que algo es “divertido” y “entretenido”. Esta expresión fue utilizada por les entrevistades para referirse a las relaciones sexo-afectivas: cuáles relaciones les “copan” y cuáles no.

⁶⁵ La primera de estas sagas se editó, originalmente, en Estados Unidos, en 2011; la segunda, entre 2010 y 2014; y la tercera, entre 2011 y 2014.

retóricamente durante nuestra conversación y, para justificar su duda, agregó: “esos libros son muy melosos, están todo el tiempo diciéndose ‘te amo’”. Cuando le pregunté acerca de *Eleanor & Park*, afirmó que, aunque se lo regalaran, no lo leería. Desde que leyó *Fangirl*, también de Rainbow Rowell (2014), y no se sintió “atrapado” por la narración, se niega a leer cualquier otro libro de la autora. Siente que son libros “para pasar el rato”, que se leen en dos días, pero que “no suman nada”.

Estas apreciaciones que me dio Pablo fueron compartidas por otros lectores que sí habían leído la novela. Para algunos, la relación entre Eleanor y Park era “un romance muy lindo”; para otros, “un poco cursi”. A su vez, la inclusión de personajes “no hegemónicos”, representados por el cuerpo gordo de Eleanor y la familia coreana de Park, para algunos, significó una novedad en las novelas que leían; en cambio, otros esperaban que la ruptura fuese mayor.

Lucía leyó la novela por recomendación de los *blogs* literarios que seguía. En ese momento, había terminado una amistad de muchos años y le resultó inevitable vincular sus recuerdos con las escenas de la ficción, tal como adelanté en el tercer capítulo. Mientras hablábamos, recordó que había llorado durante su lectura porque no podía separarla de su propia experiencia. “Sentía que todo lo que pasaba en la novela yo lo había vivido. Era como si Rowell me hubiese estado filmando para escribirla”, me dijo. A pesar del dolor que le generó elaborar la separación a través de la lectura, guarda con cariño las impresiones de ese momento. A su vez, le pareció que el vínculo entre los protagonistas era “completamente puro y hermoso” y aun cuando reconoció que era una historia de amor de “un chico que conoce a una chica”, no podría clasificarla como “romántica”. En su percepción, las novelas románticas son aquellas en las que se retrata un solo conflicto narrativo: el devenir de una relación erótico-afectiva, generalmente cisheterosexual. En cambio, en *Eleanor & Park*, a la relación entre ambos personajes, se suma la tematización de la gordura y de la violencia escolar y familiar, y depende de cada una, de “en qué momento estás parado”, para elegir en cuál de estas líneas narrativas hacer foco.

Camila, también de veinticinco años, estudiante de Ciencias de la Comunicación en la UBA y redactora *freelance* de sitios webs, opinó lo mismo respecto de esta novela. Se acercó a la literatura para jóvenes en busca de nuevas historias que satisficieran un espacio que había abierto la lectura de *Crepúsculo*. Empezó a seguir “la movida juvenil” a través de *blogs* literarios españoles y mexicanos en 2011 cuando no había “explotado” aún en

nuestro país. Por eso, leía los libros que conseguía en formato PDF y, de a poco, fue comprándose las novedades que se editaban localmente. En particular, conoció *Eleanor & Park* antes de que se publicara en Argentina, gracias a las reseñas que hacían algunos de estos *blogs* que seguía. A pesar de las numerosas recomendaciones que tenía el libro, no sintió que fuese una prioridad leerlo; recién lo leyó un tiempo después, cuando se editó en Argentina, en el marco de una lectura compartida que se propuso en un grupo de *Facebook* en el que participaba.

Para ella, la historia de amor que se narra es “tierna y dramática” a la vez porque, por un lado, se muestran las situaciones de violencia que vivía Eleanor en su casa y en la escuela y, por otro, se hace hincapié en el modo en que Park la entendía y la ayudaba. “Él y su casa se convirtieron en su escape”, argumentó. Por eso, le resultó “un romance muy lindo, de esos que te hacen sonreír como una tonta y te dan ganas de abrazar el libro”. También, es “un romance diferente” debido a que la historia del primer amor se complejiza a partir de los elementos dramáticos que se incluyeron en la trama. Esta “diferencia” radicaría en que no se narra una relación “ligera y superficial” ni sus personajes son “blancos y americanos”, como suelen ser en otras novelas o en las películas de comedia romántica producidas en Hollywood que consume. No sólo los atributos físicos de los personajes son diferentes, sino también sus intereses y sus consumos culturales, como la lectura de cómics y el gusto por las películas de *Star Wars*, que se asemejan a los suyos y a los de sus exparejas, y por eso los considera más “reales”.

Parte de la significación que le dieron Camila y Lucía a la novela depende de “cómo estaban paradas” al momento de la lectura. Ambas valoraron esta narración porque encontraron en ella elementos con los cuales reconocerse y rememorar sus propias experiencias afectivas. A su vez, aun cuando se vieron interpeladas por la narración del romance entre sus protagonistas y encontraron en ella formas de vivir el amor que buscan en sus experiencias personales, como sentirse acompañadas y contenidas, no pueden clasificar esta historia como “romántica”. “Lo romántico” estaría determinado por la apelación a una “fórmula” preestablecida en donde el amor-pasión es el elemento hegemónico y la belleza de sus protagonistas es condición necesaria para su desenvolvimiento (Sarlo, 1985, p. 86). En este sentido, para ellas, este no es un “romance típico”, sino un “romance diferente” dado que se conmueven algunos de los elementos de esa “formula”, como la construcción de personajes disruptivos y la inclusión de nudos narrativos que exceden el romance.

Esta clasificación entre *romances típicos* y *romances diferentes* fue replicada por otros lectores, excepto que ubicaron a *Eleanor & Park* en el primer grupo. Marina vio por primera vez la novela en una librería de San Bernardo, donde estaba vacacionando con su familia. Fue durante el verano de 2014, cuando tenía trece años. Se encontró, uno de esos días, con una de sus amigas de la escuela y decidieron recorrer las librerías de la ciudad. Su amiga se compró el libro de Rainbow Rowell y ella, otro cuyo título olvidó. Cuando volvió a la librería a fines del verano, esa vez sola, vio que todos los ejemplares se habían vendido; lo mismo le sucedió en otras de la costa bonaerense a las que se había acercado en su pesquisa. Una vez de vuelta a CABA, se dio cuenta de que el libro estaba agotado porque allí tampoco lo encontró. Así que fue su amiga quien se lo terminó prestando.

De la historia, le gustó que se incluyera un cuerpo gordo porque, según su criterio, pone en escena la necesidad de aceptar todos los cuerpos y les propone a las mujeres no sentirse avergonzadas por no cumplir con los estándares de belleza hegemónicos. De todos modos, le pareció que la construcción de una pareja que no fuese "típica" no se terminó logrando. Si bien Park la ayudó a superar la inseguridad que Eleanor tenía con su cuerpo, Marina esperaba que tuviesen una relación más profunda. "La de ellos era 'te amo', 'yo también te amo' y quedaba ahí", me dijo. Inmediatamente después de ese comentario, aclaró: "yo soy escorpiana y soy muy pasional, entonces, para mí, que se demuestren los sentimientos es bastante importante. El tema es que la forma en que lo expresaban me parecía cursi y yo no soy cursi. Me daban ganas de dar vuelta los ojos cuando leía".

A Tom le sucedió algo similar. Leyó *Eleanor & Park* en un archivo PDF que bajó de la web. En principio, le pareció "una historia muy linda", sobre todo, por el vínculo que tenían los protagonistas. Leía con ternura el encuentro entre ambos personajes, el modo en que "conectaban" a partir de consumos culturales comunes y la atracción que sentían, que a veces era más emocional que física. "Era muy lindo ver cómo se enfrentaban al mundo para estar juntos", manifestó. Sin embargo, sintió que, en algunos pasajes de la novela, el modo en que se relacionaban era "muy excesivo": "me parecía demasiado cuando decían 'no puedo estar ni un segundo sin vos'. Un segundo podés aguantar".

La imagen que traía Marina –"dar vuelta los ojos"– es una expresión que les jóvenes utilizan para demostrar un sentimiento de disconformidad y hastío, que se ha convertido

en marca de esta época⁶⁶. Lo que hasta ahora se decodificaba como “romántico”, para estos jóvenes, resulta “excesivo”: hacer declaraciones de amor y asimilar el amor con la vida –que se condensa en expresiones como “no puedo vivir sin vos”– no sólo perdieron eficacia simbólica, sino que también provocan fastidio. Se produce, así, un desfasaje entre la representación romántica de lo amoroso y la significación que les jóvenes hacen de ello. Ese hiato se llena de nuevas significaciones: “lo romántico” ya no genera ensoñación en los lectores jóvenes, sino disgusto y enfado por la insistencia en sus ideales modernos; “lo romántico” ahora es “cursi”. Hay, en esta denominación, una doble operación: por un lado, “lo cursi” viene a mostrar la fallida pretensión de las historias románticas “típicas” de narrar e interpelar a los jóvenes; por otro, su desjerarquización frente a las historias que introducen otros conflictos narrativos como personajes gordos y excluidos.

Siguiendo esta línea, “lo romántico” también es leído como “tóxico”, especialmente entre las lectoras. Así como repuse al inicio de este capítulo, la lectura y la relectura de las novelas que tematizan el amor al calor de un momento de “politización de género” hacen que una escena que era interpretada como “romántica” pase a ser definida como “tóxica”. Los aportes que han hecho los feminismos para problematizar los valores de la matriz cultural del amor romántico son recuperados por las mujeres jóvenes, más que por los varones, para la valoración literaria de las novelas que leen. Veamos de qué modo intervienen estas significaciones en la lectura de las producciones literarias aquí trabajadas.

Sofía tiene veinticinco años, está escribiendo el Trabajo Integrador Final para recibirse en Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Plata; también, administra un *blog* literario desde 2013, ha participado como evaluadora de numerosas novelas y, actualmente, trabaja en una de las editoriales con la que antes colaboraba. Desde el primer momento en el que le comenté que trabajaría con *Eleanor & Park*, me demostró su descontento. “Hubieras elegido otra –me dijo– porque esa relación es tóxica”. Para ella, Rainbow Rowell “no deconstruyó” el romance porque creó un personaje femenino que es vulnerable y revictimizado: la gordura y las condiciones sociales en las que vive Eleanor antes que complejizar la historia de amor, como me habían dicho otros lectores, sólo refuerzan su fragilización y la “dependencia” que siente de Park. A su vez,

⁶⁶ Además de la expresión verbal, es una manifestación corporal común entre algunos jóvenes. Por caso, las fotografías de los músicos Ca7riel y Simón Poxyan, de enorme éxito entre las nuevas generaciones, con los ojos en blanco en las tapas de sus discos y sencillos, en las fotografías de sus redes sociales y en sus videoclips, pueden interpretarse como una nueva configuración iconográfica que asumen algunos jóvenes para presentarse.

que sienta que “no es suficiente”, que “no merece ser querida”, que “no sabe por qué Park la quiere” son todas condiciones del personaje que “no dejan un buen mensaje” a los lectores dado que reconocerse y ubicarse en esas posiciones podrían derivar en la justificación de situaciones violentas en relaciones afectivas, como el miedo a perder al sujeto amoroso, ejercer prácticas de celos y control o sentir que es el amor del otro quien “nos completa”.

Así, Sofía nombra como “tóxicas” situaciones que podrían responder a algunas dinámicas de violencia y amor que se ponen en acto en los noviazgos entre jóvenes (Palumbo, 2017) y que han sido señaladas como “violentas” por algunos posicionamientos feministas; también, fueron cristalizados en campañas de gobiernos y organismos internacionales que, en los últimos años, han buscado “deconstruir” algunos sentidos asociados con el amor como los celos o el dolor, a través de consignas como “El amor no duele”. Directa o inferencialmente, estas campañas son dirigidas, sobre todo, a mujeres en tanto sujetos que se construyen en torno del amor y las emociones. Para otras lectoras, “lo tóxico” representaría no tanto el vínculo erótico-afectivo que se despliega entre los personajes, sino una operación narrativa: la de “romantizar” esos vínculos, es decir, idealizarlos y borrarles toda huella de conflictividad.

Para Lucía, esta operación es visible en *Si yo fuera tu chica*. Los personajes eran perfectos –“jóvenes, bellos, populares”⁶⁷– y se enamoraron apenas se vieron. “El personaje de Amanda es una completa Mary Sue”, me dijo haciendo referencia a un arquetipo que se utiliza entre los grupos *fandom* para señalar a aquellos personajes femeninos que son perfectos y poderosos, no tienen ningún defecto ni atraviesan ninguna dificultad, y alrededor de los cuales gira toda la trama. A modo de descripción, detalló:

Amanda es atractiva, femenina y lee cómics; nadie se da cuenta de que es trans porque, como dice la autora, “pasa como mujer”; tiene una transición rapidísima tanto que no tiene obstáculos económicos ni legales para hacerla; es la chica nueva y el primer día se hace amiga de las populares y el chico lindo la invita a una fiesta y le dice “te amo”.

⁶⁷ Lucía utiliza el término “popular” en referencia al uso anglosajón que se hace de él. En este sentido, “lo popular” o “lo pop” nombra una producción cultural que es accesible y consumida masivamente. En este caso particular, es utilizado para nombrar a personas con reconocimiento en el entorno del que forman parte.

Lo que Lucía ve como “tóxico” es que los personajes sean narrados sin conflictividad y, sobre todo, que se represente de manera “edulcorada” la transexualidad: tanto la identidad de género de Amanda como su relación con Grant son “vendidas” como románticas e idílicas, como modelos a los que hay que aspirar, que poco tienen que ver con lo que pasa en “la vida real”. Tomando como parámetro las historias románticas que se narran en los cuentos destinados a las infancias, me sugirió que ese vínculo parecía extraído de “una serie de Disney”. La mirada crítica que asume respecto de estos modos de representación conmueve el propio verosímil que es demandado como principio ineludible en todo pacto de lectura. Así, no hace concesiones a las decisiones de escritura que pudo haber tomado Meredith Russo –en “Una nota de la autora”, incluida al final de la novela, aclara que “me he aferrado a los estereotipos e incluso he roto reglas para hacer que la transexualidad de Amanda fuera lo menos desafiante posible para las suposiciones normativas” (Russo, 2017, p. 273)– y le exige rigurosidad en el abordaje de algunas temáticas.

Brenda es una joven de veinticuatro años que estudió Edición en la Universidad de Buenos Aires y trabaja de manera *freelance* para varias editoriales en el área de corrección y edición. En su adolescencia, leyó algunas novelas que el mercado editorial local publicaba para jóvenes, sobre todo, las sagas más exitosas como *Crepúsculo*. Más tarde, conoció la vasta oferta que había disponible gracias a un grupo de *bookbloggers* que cursó con ella la carrera universitaria. Incluso, uno de sus compañeros, que empezó a trabajar en una editorial dedicada a este género, fue quien le ofreció su primer trabajo como correctora.

Leyó *Si yo fuera tu chica* antes de que se publicara en Argentina; en verdad, leyó y corrigió el manuscrito traducido, y tuvo una sensación parecida a la de Lucía. Si bien destacó la importancia de que se hubiese escrito un libro en torno a la transexualidad porque permitía “abrir el debate” y empezar a visibilizar un tema respecto del cual no se estaba escribiendo en la literatura para jóvenes, no le pareció adecuado su tratamiento. Según su parecer, la autora “pintó de rosa” la transición de Amanda: la hizo fácil y sencilla. Esta representación idílica del conflicto de la protagonista no resulta creíble ni realista y, por lo tanto, termina siendo “peligroso” y “tóxico” para quienes la leen porque, en sus imaginarios y expectativas, se construyen sentidos imposibles de alcanzar.

El adjetivo “tóxico”, si se busca su acepción en el diccionario, se refiere a una sustancia que contiene veneno o produce envenenamiento, es decir, provoca alteraciones

en un organismo vivo y se vuelve nocivo para la salud. Su asociación con el campo sentimental se produjo, como indiqué previamente, luego de la publicación de los *best sellers* *Emociones tóxicas* (2009), *Gente tóxica* (2011) y *Más gente tóxica* (2014), del psicólogo Bernardo Stamateas. Con una retórica que combina la literatura, el psicoanálisis y la autoayuda, el autor propone pensar que las emociones que “nos dominan” y “nos ciegan” son negativas para nuestro bienestar (Stamateas, 2009, p.9). La ansiedad, la angustia, la insatisfacción, el apego, el enojo, la envidia, los miedos, la vergüenza, la depresión, la frustración, la culpa y los celos son parte de la lista de “emociones tóxicas” que desarrolla en sus libros. Como contraposición, una persona “emocionalmente sana” es aquella que no tiene estos sentimientos ni se relaciona con otras que los tengan; es una persona que no depende de nadie para ser feliz y ubica el “amor propio” por encima de todo (p. 10).

En este marco, ha señalado que “es una característica masculina la de utilizar el poder como forma de control” (p. 204) y que frases como “haz las cosas como yo te digo o me voy”, “no te pongas esa falda porque es muy corta” o “no te pintes porque parecés una loca” se corresponden con una persona celosa, ergo “tóxica”. Así, algunas prácticas ejercidas por varones son clasificadas como “tóxicas” porque debilita el poder personal (2011, pp. 7-8). En la voz de Sofía, “lo tóxico” pierde el halo individualista y de autoayuda con el que viene impregnado en los libros de Stamateas y se emparenta más con el discurso feminista porque nombra algunas escenas que se codificaban como “románticas”, tales como la centralidad de las relaciones erótico-afectivas en detrimento de otros vínculos y la “necesidad” de los personajes de estar juntos para sentirse bien. A su vez, “lo tóxico” se desplaza aún más y también funciona para designar la operación que la literatura hace al construir este tipo de vínculos, esto es, idealizar el amor y mostrar como modelo un vínculo que no es “realista”. En vez de “dar vuelta los ojos” ante la recurrencia de escenas “cursis”, como ocurría con Marina y Tom, el hastío entre algunas mujeres se manifiesta en el desplazamiento semántico –lo “romántico” es “tóxico”– y en la apropiación de discursos del feminismo y de la autoayuda, que crean modos propios de volver inteligible “lo romántico”. Ahora bien, ¿qué sucede cuando las novelas rompen con la matriz cultural romántica? ¿De qué modo este grupo de jóvenes es interpelado y se apropia de ellas?

“La vida después sigue”. Rupturas en las narraciones de romances

“Estamos acostumbrados a las buenas historias, o sea a los finales felices, los que te dicen ‘comieron perdices’. Me parece genial que existan libros sin finales ‘comiendo perdices’”, me dijo Tom respecto de estas novelas. Uno de los aspectos que tanto él como otros lectores destacaron fue la posibilidad de que esos romances que, en su devenir, les parecían “cursis”, no terminaran con un “final feliz”, es decir, que los personajes no siguieran siendo novios ni se escribiera un epílogo en donde estuviesen casados, con hijos, viviendo en una mansión, tal como algunas lectoras referenciaban en la charla que repuse al inicio del capítulo. “No me gusta que termine, por ejemplo, con un beso”, me siguió diciendo Tom en un intento por detallar su significación de “final feliz”. “Me gusta que no se sepa si van a volver o no. Me gustan los finales abiertos, sobre todo en el sentido romántico, porque el final abierto te hace ver que las cosas después siguen y, es verdad, la vida después sigue”, me dijo con firmeza.

En este punto, me interesa retomar el análisis de Beatriz Sarlo (1985) respecto de las novelas románticas que se publicaban en las primeras décadas del siglo XX en la ciudad de Buenos Aires. La autora sostiene que estas publicaciones eran “textos de la felicidad” (p. 11) en un doble sentido. Por un lado, eran textos con una “estética sin problematicidad”, una “estética antirrupturista” y “de lo conocido” (p. 152). Con esto quiere decir que los personajes y las situaciones estaban tipificadas, la estructura de la narración se desplegaba en orden cronológico y se desarrollaba un solo nudo conflictivo a la vez. “¿Acaso existe mayor felicidad que saber de dónde se sale y hacia dónde se encamina el texto?” (p. 140), se pregunta. “Son textos felices aunque cuenten desdichas, eficaces precisamente por su seguridad en la convención, no menos arbitraria que otras, del tema único, donde las relaciones encuentran siempre términos concretos y familiares de representación” (ídem), continúa. Por otro lado, eran textos en los que se construía un ideal de felicidad como motor narrativo, a partir del cual se conciliaban los deseos de los protagonistas con el orden moral que les circundaba. Ese ideal de felicidad se condensaba en la búsqueda y, sobre todo, el encuentro de una pareja legítima, que desembocara en el matrimonio de los amantes y en la formación de una familia nuclear. Así, felicidad, orden social y orden moral estaban entrelazados en una cadena en la que siempre era el orden social/moral el que triunfaba porque la felicidad fuera de la norma era imposible (pp. 118-119). Ahora bien, cuando los deseos se oponían a ella, las narraciones se volvían pedagógicas, penando con la muerte o la desgracia a quien osara desafiar las reglas de su

tiempo (p. 119). Así, el “final feliz” funcionaba como garantía de seguridad en la lectura y el “final trágico” era ejemplificador con su castigo.

En las novelas analizadas, la ausencia de un “final feliz” en estos términos no tiene intenciones aleccionadoras, sino que pretenden representar de manera “más realista” los vínculos erótico-afectivos actuales. En esa búsqueda, rompen con el principio romántico de un *amor único* del que es imposible separarse si no es porque la muerte se interpuso. Del mismo modo, no es leído como un castigo hacia los personajes, sino como un elemento que conmueve “lo cursi” que era la representación de esa relación. Incluso, en algunos casos, puede reconfigurarse el sentido del “final feliz”: así como antes se sentía felicidad por la unión de la pareja, ahora la felicidad puede encontrarse en el bienestar individual de los protagonistas, aun cuando eso signifique la disolución de la relación que les unía. En este sentido, Camila me contó: “El final de *Eleanor & Park* me pareció agri dulce, pero esperanzador. Si bien es triste que no se quedaran juntos, me alegré de que ella se alejara de su casa y que estuviera a salvo”. El amor del varón, en este contexto, ya no alcanza para salvar a la mujer y el final “fueron felices para siempre” deja de ser satisfactorio para los lectores. Se vuelve prioritario, en cambio, asegurar el bienestar y la felicidad, exaltando la autonomía individual (Papalini, 2015).

Ahora bien, esa reconfiguración del “final feliz” presenta matices. Además de decirme que era “triste” que la pareja se disolviera, Camila me aseguró que imaginó que “tarde o temprano, los personajes pudieron retomar su relación”. Tom, a su vez, no descartó la posibilidad de que se reencontraran en algún momento para recordar los momentos compartidos y, eventualmente, pudiera “volver a salir la pasión”. En el mismo sentido, Marina mencionó que le gustó que los protagonistas de *Dos chicos besándose*, Craig y Harry, aun siendo exnovios, se siguieran queriendo e hicieran “esa locura” –en referencia a las treinta y dos horas que estuvieron besándose para batir el récord mundial del beso más largo– por el otro. Aunque estas apreciaciones no signifiquen una valoración de la matriz cultural del amor romántico, de la que tienden a alejarse, ni pueda leerse directamente como un regreso a un sistema moral más conservador, tal como Libertad Borda (2008) señaló respecto de las reescrituras de la telenovela *Yo soy Betty, la fea* (pp. 246-253), se puede ver que la novela rosa es “el modelo de escritura sobre sentimientos” (p. 256). Es decir, aun cuando se la desacredite y, por momentos, pierda eficacia simbólica en la interpelación de las generaciones jóvenes, cierta estructura del género romántico sigue teniendo raigambre en el universo de lectura. En especial, la posibilidad de que los

personajes vuelvan a enamorarse. Puede ser del protagonista o de otro personaje, pero el amor sigue siendo un horizonte deseable y esperanzador. Así como Tania Modleski (2008) decía que los “finales felices” de las novelas románticas que publicaba la editorial Harlequin aliviaban las ansiedades de las lectoras, aquí se puede decir que la utopía de encontrar un amor en los términos en que esta generación lo define –menos “cursi”, menos “tóxico”– da respuesta a la incertidumbre que genera la puesta en duda de algunos ideales románticos.

Entre el fin del amor y la persistencia de la utopía romántica

Me he referido, con anterioridad, al contexto en el que emergió y se desarrolló esta tesis a partir del protagonismo que alcanzaron el “activismo de género” (Elizalde, 2018a, Tomasini, 2020) y la “politización de género” (González del Cerro, 2018) entre los jóvenes. Especialmente, las mujeres se construyeron como “el principal promotor de una transformación cultural en clave de derechos, y en repudio al patriarcado” (Elizalde, 2018a, p. 87), que implicó disputar los sentidos y las prácticas que configuran el género, la sexualidad, el deseo erótico, los cuerpos y las relaciones afectivas. Para muchas de las entrevistadas, se volvió un modo de habitar su estar siendo jóvenes y les permitió sentirse “empoderadas”. Al momento de nuestro encuentro, se sentían interpeladas por ese clima de época, que las invitaba a revisar las formas en que “el machismo” se desplegaba en sus vidas cotidianas y, también, a participar de algunas actividades colectivas que tenían lugar en las calles como el Paro Internacional de Mujeres en el Día Internacional de la Mujer, la movilización en el día Ni Una Menos y las manifestaciones en torno al pedido de sanción de la IVE, entre ellas, las vigiliadas que se desarrollaron en las calles que rodean el Congreso de la Nación durante el tratamiento de este proyecto de ley el 14 de junio y el 8 de agosto de 2018.

Este ejercicio de revisión de los significados que asumían lo femenino y lo masculino, el amor, la seducción y los encuentros erótico-afectivos se permeó en los modos en que leían e interpretaban tanto las novelas contemporáneas como aquellas que habían formado parte de su educación sentimental. Tal como daba cuenta Melisa Corbetto en el fragmento que inicia este capítulo, empezaron a “darse cuenta” de que algunas escenas que leían como “románticas” escondían formas “tóxicas” de representar el amor. O, en otro sentido, reivindicaron como “feministas” algunas producciones que, en ese momento, no podrían haberse clasificado de ese modo. En uno de nuestros encuentros,

Lucía me contó que, hacía poco, se había topado en un kiosco de diarios y revistas con un ejemplar de *El pequeño vampiro*, de la autora alemana Angela Sommer-Bodenburg (1985), que había leído durante su infancia. De su relectura, le impresionó el modo en que un personaje femenino, que era vampiro y tenía ocho años, se enfrentaba a un adulto que le aseguraba que las mujeres no eran valientes. La niña-vampiro sostenía que, como las chicas tenían que usar vestidos, se las obligaba a permanecer quietas, sin correr ni ensuciarse, a diferencia de los permisos que tenían los varones. Después de narrarme esta situación, Lucía agregó:

Yo leía eso cuando tenía siete u ocho años. Está buenísimo y recién ahora, cuando lo releés, decís "wow, cómo me formaron estas cosas", que, a lo mejor, seguro, a los ocho años lo leía porque eran vampiros y a mí me encantaban los vampiros, me encantan los vampiros, pero no te dabas cuenta de que estaba internalizando todo eso y me voló la cabeza.

Entre otras dimensiones, este "tiempo de chicas" (Elizalde, 2015b) les ha otorgado a las mujeres la posibilidad de ampliar los umbrales que definían el ejercicio del "machismo" y el "patriarcado". Muchos de sus cuestionamientos estuvieron condensados en la denuncia a la "violencia de género", en particular, la violencia que se imprime sobre las mujeres a través de su figura más extrema como es el femicidio. En principio, los límites para nombrar "lo violento" se ampliaron de prácticas que involucraban la fuerza física a también otras modalidades emocionales, invisibles, simbólicas, sexuales y económicas de ejercerlo en base a la diferencia sexo-genérica (Palumbo, 2017; Elizalde, 2018b). Las relaciones sexo-afectivas, particularmente las relaciones de pareja, han sido uno de los espacios en los cuales se manifestó este desplazamiento, permitiendo desentramar prácticas que, con anterioridad, eran decodificadas como "románticas" o "pruebas de amor": los celos, el control respecto de la vestimenta, las salidas y las amistades, y la revisión de las conversaciones privadas en redes sociales empezaron a ser inteligibles como modos en que se manifestaba un "noviazgo violento"; la asociación directa de las mujeres con su condición de esposas/madres, la prescripción de deberes y derechos diferentes que los masculinos, y la educación basada en el fomento de valores como la sumisión o la delicadeza, formaron parte del nuevo repertorio de prácticas que se definían como "misóginas", "patriarcales" y, por efecto transitivo, "violentas".

En este entramado, los modos en que se representa una relación erótico-afectiva en las novelas que leen se convirtió en un criterio de valoración más. Es decir, están atentas a que esas historias puedan dar cuenta de “lo que nos pasa a los jóvenes” y no sean “tóxicas”, no sigan narrando únicamente historias de amor entre personajes cisheterosexuales, que responden a patrones hegemónicos de belleza, ni que se idealicen los vínculos de pareja. Del mismo modo, en este caso, también se incluyen las voces masculinas entrevistadas, que manifiestan su hastío frente a “escenas amorosas” (Palumbo, 2017, p. 30) que giran en torno a la declaración verbal de sus sentimientos, la sobredimensión de las relaciones de pareja por sobre otras y la asociación del amor con el matrimonio, la convivencia y la crianza de hijos. En este punto, la eficacia de estos ideales se desdibuja porque ya no forman parte de sus horizontes de vida: no quieren criar hijos, quieren cuidar perros. Siguiendo a Elizalde (2022), el amor está presente en la agenda de las juventudes, pero no desvela sus cotidianidades ni implica un anhelo homogéneo.

En cambio, lo que valoran es la posibilidad de que la literatura pueda “abrirle los ojos” a los lectores y convertirse en un espacio para la activación y la militancia de los derechos sexuales y de género. Por un lado, reivindican una dimensión que llamaré *pedagógica*: la inclusión de personajes otros permite develar situaciones naturalizadas, a la vez que dar información e invitar a la reflexión. Que se construya un personaje gordo como Eleanor, en *Eleanor & Park*, que se narre la construcción y transición entre géneros, aun cuando esté “edulcorada”, en *Si yo fuera tu chica*, y se pongan en escena modos de vincularse homoafectiva y homosexualmente, en *Dos chicos besándose*, al mismo tiempo que se muestren las prácticas violentas que se ejercen sobre todos esos personajes, permite “abrirle los ojos” a quienes no conocen esas situaciones y revisar y/o cambiar “pensamientos errados” de las personas “conservadoras”. Marina, cuando me contó por qué le habían gustado estas novelas, me dijo que “te dejan un mensaje, una enseñanza y una percepción de una realidad distinta” y agregó que, para ella, la literatura es una producción cultural que “influye” mucho en la construcción de pensamientos: “lo que se lee, se toma como cierto”, me aseguró; por ello, desde su perspectiva, es importante que las novelas que les jóvenes leen permitan modificar los “pensamientos errados” que se tienen, especialmente, respecto de las temáticas vinculadas con la identidad de género y las relaciones sexo-afectivas. Camila coincidió e incluso propuso que puedan formar parte del currículum escolar para que les estudiantes “se interioricen y se informen” en temas importantes como la orientación sexual, la identidad o la violencia de género. Consideró

que la literatura juvenil aborda de manera sensible estas cuestiones y que su lectura “genera reflexión, nos informa, nos abre los ojos y nos deja una enseñanza”.

Todos los varones con los que conversé coincidieron en este punto. Pablo, por caso, le recomendaría *Dos chicos besándose* a quienes “no tienen una mente abierta”. Le parece que es una novela “muy esclarecedora” dado que muestra que “ser homosexual es lo más normal del mundo, que pueden besarse y amarse”; también, porque narra “todo lo que ellos sufren” cuando no se les reconocen sus derechos. Este último aspecto fue retomado por algunos entrevistados, que apelaron a sus propias experiencias. Maximiliano, de veinte años, vive en La Plata junto con su madre y estudia Diseño en Comunicación Visual en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Cuando leyó la novela de Levithan se le “rompió el corazón” y no podía parar de llorar porque se sentía identificado con lo que les sucedía a los personajes. A su vez, consideró que tiene que “difundirse” la reconstrucción histórica de experiencias de homosexuales que hace la novela para que se conozcan “cómo hemos vivido” y se pueda apelar a una posición de tolerancia y de aceptación a las disidencias sexuales, las identidades de género diversas y las relaciones sexo-afectivas no normativas.

Por otro lado, especialmente entre las mujeres, emerge una valoración de la literatura como recurso que invita a la “militancia”, el “activismo” y la “lucha”. Lucía, por caso, cuando terminó de leer la novela de Levithan, se preguntó “¿Qué hago ahora?” La lectura la dejó “conmocionada” y con una “sensación de malestar” porque sentía que había funcionado como un “recordatorio” de las prácticas que tenía naturalizadas, como la posibilidad de que dos chicos se besaran en el espacio público. Para ella, el marco normativo en el que vive, más democrático que para la generación anterior, no es sólo un legado, también es una responsabilidad: “tengo que vivir por mí y por todos los que vivieron antes porque estoy viviendo ahora como quiero gracias a ellos”, me dijo en una de nuestras charlas. Sofía coincidió e hizo hincapié en la importancia de la narración de “sus luchas” no sólo para construir el relato de una generación, sino para que otros jóvenes asuman ese mismo compromiso.

Me gusta leer libros que vayan más allá de una simple historia de amor. Y no quiero decir con esto que las historias de amor no sean importantes, pero estamos pasando por un momento, sobre todo los jóvenes, toda nuestra generación, de autodescubrimiento y de derribar un montón de tabúes, entonces buscamos leer eso. Las historias de amor no tratan

nada por lo que nosotros estamos luchando. Es importante que se hable de nuestras luchas porque es lo que los jóvenes sienten, buscan y necesitan leer para después hacer algo con eso, para tomar las cosas en sus manos y cambiarlas.

Aquí, se produce un entrelazamiento entre la narración individual y la narración colectiva, es decir, a la vez que hablan de sí mismas, nombran la generación a la que pertenecen; en el caso de Lucía, esto viene acompañado de la inscripción dentro de una genealogía de luchas. Esta operación discursiva está presente también en algunas militancias contemporáneas. Por un lado, en el feminismo, cuando canta consignas como “somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”, o en la relación iconográfica que se construyó entre los pañuelos blancos de las Madres de Plaza de Mayo y los pañuelos verdes utilizados en la movilización por la sanción de la ley de IVE. Por otro lado, en agrupaciones de militancia juvenil como La Cámpora, que ha postulado como lema para la movilización por el Día de la Memoria, la Verdad y la Justicia, en 2017 y 2018, “porque otrxs caminaron antes, caminamos para que otrxs caminen”. En estas intervenciones, se construye un nosotros y una memoria social que es compartida, se mueve en forma de flujo e implica un compromiso nuevo entre el pasado y el presente (Jelin, 2002). Así, pasado-presente-futuro no son tiempos aislados ni estancos; el pasado no está atrás, sino que se recupera para comprender la posición que se ocupa en el presente y proyectar futuros posibles. Reconocerse dentro de esta generación de jóvenes implica recibir una herencia, un legado, a la vez que las posiciona en un lugar de responsabilidad que les exige que ese legado recibido pueda continuar hacia el futuro. Se producen, así, “tramas de relaciones, sensibilidades y afectos, y dinámicas de filiación política” (Elizalde, 2018a, p. 91) entre jóvenes y adultos –en especial, con mujeres adultas con quienes construyen una genealogía feminista– que pone en valor, saberes, experiencias y demandas históricas con sentidos emergentes de las nuevas generaciones.

Ahora bien, es preciso señalar que las “versiones celebratorias” del empoderamiento de las mujeres y el imaginario de “despatriarcalización” que se construyeron en torno a este proceso, vuelto inteligible como una “revolución” (Peker, 2019), soslaya las tensiones, las ambivalencias, las ansiedades y las expectativas que tienen los jóvenes (Elizalde, 2022). Abrazar estos nuevos umbrales no implica que todes se autoadscriban como “feministas”. Tampoco, que las invitaciones a la “deconstrucción” de los sentidos patriarcales –entre ellos, de la matriz del amor romántico como la única

posible— se traduzca en la pérdida total de la eficacia simbólica de esta narrativa ni que se invalide la lectura de romances. Tal como fue señalado, algunos lectores proyectaron como expectativa y ensoñación la posibilidad de que los personajes de las novelas analizadas pudieran reencontrarse o volver a enamorarse cuando no era ésta la versión final de sus destinos. En cierto modo, también, que el beso entre Harry y Craig, en *Dos chicos besándose*, no haya sido considerado “cursi”, habla de la persistencia que algunas formas de lo romántico tienen para la seguridad emocional de los lectores una vez que cierran el libro. Aún más, Lucía, que se reconoce como asexual y no se siente interpelada por la narrativa erótica que algunas novelas despliegan, me confesó que por más “cursis” y “románticas” que se presenten las tramas, cuando el vínculo es entre personajes LGBTTIQ+, no duda en leerlos. Así, la inclusión de personajes disruptivos, de finales que no son “felices” y de alguna de las “luchas” que los jóvenes están embanderando pone en tensión los modos de narrar el amor, pero no significa, necesariamente, que la matriz cultural romántica esté herida de muerte. Es decir, aun en otros escenarios, con otros personajes, sigue siendo la narrativa de fondo de las historias de amor.

Cuando me preguntaba, al inicio de esta tesis, por qué les jóvenes entrevistades no se definían a sí mismas como lectoras de romances ni clasificaban estas historias dentro del género romántico, había ensayado la hipótesis de que se debía a la marca feminizada y desjerarquizada que recae sobre estas producciones literarias. No obstante, esta repuesta no alcanzaba a explicar los sentidos y las sensaciones que tenían los jóvenes, motivo por el cual decidí seguir explorando. Llegado a este punto, puedo decir algo más al respecto. En primer lugar, son jóvenes que se inscriben en una generación marcada por el “activismo de género” y/o la defensa por el reconocimiento y la garantía de derechos sexuales, reproductivos y de género. Desde este posicionamiento, buscan que las novelas hablen de ellos y les hablen a ellos, o sea que narren parte de su experiencia juvenil y generacional, cuyas marcas epocales tienden a promover una renovación del “pacto entre los géneros” en una clave de autodeterminación y derechos. Esto implica que esas producciones masivas que consumen tengan personajes LGBTTIQ+ y que los conflictos narrativos puedan ser sus propios conflictos. No querer ser madre, o al menos no proyectarla como la única expectativa de vida, pone en evidencia que la búsqueda de un novio/esposo y la constitución de una familia, en el presente o en el futuro de los protagonistas, que las novelas románticas construían como los motores de la narración, ya no coinciden con los deseos de los jóvenes.

En segundo lugar, en consonancia con las críticas que los feminismos históricamente han hecho a la matriz cultural del amor romántico, identifican elementos que hasta ahora eran considerados "románticos" como "cursis" y "tóxicos". Estas nuevas clasificaciones funcionan como ideologemas dado que resuelven la contradicción que emerge entre los ideales que defienden y la persistencia de algunas "fórmulas" del género romántico en las producciones culturales que leen.

En relación con este último punto, se puede agregar que la narración de romances está en un proceso de reconfiguración, en el que persisten algunos elementos de su matriz cultural moderna a la vez que se suman otros que amplían los límites de su definición. No sin tensión, conviven formas románticas de representar el amor con otras más contingentes y democráticas. Esto implica, por un lado, que, aunque se rompan algunas reglas de la narración romántica, ésta no estalle por completo y, entonces, el género siga estando asociado con sus formas más "tradicionales", incluso en sus versiones *aggiornadas*. Por otro, esta "actualización" renueva y amplía el estatuto de "lo romántico" porque incluye personajes y nudos narrativos que, en otro momento histórico, no hubieran sido aceptados o hubieran sido puestos en cuestión.

Finamente, si bien las "luchas" generacionales que embanderan son más amplias, el amor es parte constitutiva de él. Es decir, el amor sigue estando presente, más solapadamente o en otros términos, pero presente al fin, como un elemento importante en las biografías emocionales de los jóvenes. Luchan, en muchos casos, por el reconocimiento de un derecho que ha sido negado: el derecho a construir sus propias formas del amor.

CONCLUSIONES

UN FINAL FELIZ

Empecé esta tesis narrando la escena de dos jóvenes encantados con las novelas que veían en una librería del centro platense. Sin buscarlo y casi sin darme cuenta, en ese momento, me estaba encontrando con mi "objeto de estudio". No quiero decir con esto que los "objetos de estudio" andan sueltos y los investigadores no hacen más que cazarlos, sino que, en la observación sensible de lo que nos rodea, es en donde empieza a tomar forma aquello que, luego, se intentará estudiar. "El objeto sociológico –dice Renato Ortiz (2004)– es un artefacto hecho pieza por pieza. [...] Al formularlo, estoy obligado a redondearlo, pulirlo, a tomar el detalle que contribuye a la explicitación del todo" (pp. 11-12). En este sentido, esa tarde, en la librería, "las novelas estadounidenses para jóvenes", las "historias de amor" o les "jóvenes lectores" no aparecieron como elementos completos y ajenos al ojo de quien observaba porque los "objetos de estudio" no son previos, externos ni están escindidos de quien los construye y analiza. Son el resultado de un hacer artesanal de los investigadores, quienes los moldean, los tallan y los pulen a partir de preguntas, decisiones teórico-metodológicas y condiciones materiales y políticas (biográficas, identitarias, institucionales).

Tal como expuse en el Capítulo I, mi interés, mis interrogantes y mis modos de abordaje se fueron transformando en el proceso de investigación: empecé con la intención de estudiar los textos para saber qué "decían" del amor; luego, incorporé la lectura como una práctica sin la cual el sentido del texto no estaba completo y, además, me sumergí en la biografía de los lectores. Más que un desplazamiento de un punto a otro del proceso cultural, se fue ampliando el campo de observación con el propósito de que el análisis pudiera ganar espesura en su complejidad y en su trama de articulaciones múltiples. Fue posible porque me dejé interpelar por el acontecer y no intenté comprobar hipótesis o anteponer la teoría a la práctica: no me interesaba, por caso, demostrar que los jóvenes

leían ni rastrear qué habían comprendido de las novelas que estaba analizando, sino conocer qué *hacían* y qué *sentían* cuando leían.

Es innegable, también, la fuerza que tuvo el contexto sociohistórico en la configuración de esta investigación. Antes que un telón de fondo, fue parte constitutiva del hacer artesanal que emprendí. Si bien el trabajo de campo empezó en 2017, durante 2018 y parte de 2019, se concentró la mayoría de las observaciones, conversaciones y entrevistas que realicé. Estos dos años estuvieron marcados por una enorme presencia de los feminismos en el espacio público y algunas de sus luchas históricas fueron centrales en la agenda pública y política, con importante tracción de las generaciones jóvenes (Abbate, 2018; Altamirano y Molina, 2018; Elizalde, 2018a, 2018b, 2022; Larrondo y Ponce Lara, 2019; Tomasini, 2020).

En este contexto, el “amor” se construyó como uno de los temas más recurrentes y revisados en las culturas masivas: dejó de estar sólo presente en los programas de espectáculo y las “revistas del corazón”, en las telenovelas y las películas románticas, en las letras de baladas y de boleros. Adquirió un velo político en algunos de esos espacios en los que ya era protagonista y se expandió hacia una multiplicidad de producciones como columnas radiales y *podcasts*, espectáculos teatrales, publicaciones en redes sociales y libros de ensayo en clave feminista (Felitti, 2022). También, emergieron cada vez más estudios que se preguntaran por el estatuto del “amor” y las modalidades que asumían las relaciones sexo-afectivas entre los jóvenes (Linne, 2020; Linne y Fernández Lopes, 2019; Marentes, 2019b; Marentes, Palumbo y Boy, 2016; Palumbo, 2019).

Vivir contemporáneamente a la “cuarta ola” del feminismo, que tensionó, entre otros, los modos de entender y de sentir el amor entre las juventudes, entonces, fue decisivo para la formulación del problema como así también un emergente en las voces de les entrevistades. Por lo dicho, el propósito de este último capítulo no es sólo volver sobre lo que ya fue trabajado en los anteriores; busco, a través de él, compartir una experiencia de investigación, reflexionar en torno al campo académico de la sociología cultural y proyectar una imagen en torno al modo en que las juventudes se vinculan con la literatura y el amor.

Desociologizar la mirada

Muchos de los estudios en torno a los consumos culturales que se hicieron desde una perspectiva sociológica se centraron en el vínculo de éstos con la dominación, la clase

y la distinción social. Siguiendo la sistematización que realizó Claudio Benzecry (2012b), hay tres teorías que condensaron estas perspectivas. En primer lugar, el arte entendido como estatus, es decir, el arte utilizado como un recurso para la distinción y el estatus de clase, en el que se ubican las investigaciones de Max Weber y Thorstein Veblen. En segundo lugar, el arte entendido como dominación ideológica, tal como proponían algunos representantes de la Escuela de Frankfurt como Teodor Adorno y Max Horkheimer. Para esta línea, la obra de arte se vuelve una mercancía y la cultura, una industria. Así, a la vez que incentiva el consumo compulsivo, ubica a los actores en un lugar subordinado: la dominación no se logra sólo por las vías clásicas que había pensado Marx, sino también en la esfera de los consumos culturales. En tercer lugar, el arte entendido como capital cultural, que, en términos de Pierre Bourdieu y Paul Di Maggio, se trata de pensar la cultura legítima como productora y reproductora de desigualdades sociales. Esto implica que la relación que entablan los actores con una producción simbólica, como puede ser el gusto, se presenta como el resultado de la posición preexistente de los primeros en la estructura social y el consumo cultural es, entonces, una práctica de legitimación social de las diferencias.

Sin dejar de hacerse una pregunta por el poder y sin negar que los actores participan en dinámicas de distinción social, hay autores que proponen ir más allá de los límites de estas teorías para crear una "nueva sociología cultural" (Benzecry, 2012b). Desde la sociología de la música específicamente, Antoine Hennion y Tia DeNora cuestionan que los estudios previos se hayan centrado en un modelo de acción racional, que no permiten explicar el lugar que tienen el afecto y el placer en el consumo cultural. Es decir, no toda elección estética, para esta perspectiva, está motivada por una búsqueda de distinción, sino que hay un resquicio olvidado por la bibliografía sociológica que permitiría dar cuenta de los vínculos de "compromiso apasionado" (Benzecry, 2001/2012a, p. 32) de los actores con las producciones culturales. Ese resto invisible, ese "mapa nocturno" (Martín Barbero, 1987, p. 229), son las emociones. En este marco, proponen

liberar el discurso –no sólo del sociólogo, sino sobre todo el de los entrevistados– acerca de las prácticas, los placeres y el amor de los melómanos, del peso con que los ha aplastado la sociología del gusto al denunciar sus emociones como encubrimiento de un juego social del que los actores no son conscientes. Necesitamos evaluar los efectos destructivos que ha tenido la popularización de esta forma de sociología, que determina la recepción de los sociólogos: los melómanos se sienten culpables y sospechosos de inmediato; se

avergüenzan de su placer; decodifican y anticipan el significado de lo que dicen; se acusan de una práctica que es demasiado elitista y admiten exageradamente la naturaleza ritual de sus salidas a escuchar rock o de su amor por la ópera. (Hennion, 2012, pp. 220-221)

Para que esto ocurra, es necesario “desociologizar” a les entrevistades (p.221). Esta propuesta implica que el punto de partida no sea concebir la entrevista como “un método sociológico automático y exento de problemas” (p. 221), así como tampoco que las preguntas apunten a inventariar gustos o confirmar la presunción de que todo consumo cultural persigue distinción social. Claudio Benzecry (2012a), en su investigación en torno a les fanáticos de la ópera, puso este punto en escena al compartir una pregunta que le hizo uno de sus entrevistades y que funciona como una interpelación para todo el campo sociológico: “¿Por qué ustedes los sociólogos siempre preguntan si vamos a la ópera para que nos vean, para conocer gente, para ver amigos, para alcanzar un estatus profesional más alto y nunca se les ocurre preguntarme si voy a la ópera porque me gusta o, simplemente, porque la amo?” (p. 281).

En este sentido, durante mis conversaciones y entrevistas con les jóvenes de AMBA, me interesó preguntarles por sus “maneras de hacer cosas” (Hennion, 2012, p. 221), es decir, sus maneras de acceder al libro, de leer, de intercambiar miradas respecto de las novelas que leían. Suspendí los interrogantes que buscaran “lecturas legítimas” y “lecturas ilegítimas” en sus biografías, que enumeraran cantidad de libros leídos en un año para clasificarles como “grandes”, “precarios” o “no lectores” (Bahloul, 2002) o que intentaran rastrear competencias para la “comprensión lectora”. En este desplazamiento, emergen dos líneas de análisis que intenté poner en común en esta tesis.

Por un lado, poder pensar los consumos culturales “en acción” (DeNora, 2012) y como “*performances*” (Hennion, 2012). Es decir, ir más allá del análisis de la producción cultural, de lo que el texto “dice” de la sociedad, para prestar atención a cómo acontece, a cómo se pone en práctica, a qué “habilita”, permite e invita a hacer. Esto no quiere decir que una producción cultural –como la música o la literatura– “cause” algo en tanto “estímulo” a una “reacción” en concordancia, sino que es un “material organizador” para la acción, el pensamiento y la imaginación (DeNora, 2012, p. 190); es una “estructura habilitante” (p.193).

Por otro lado, entender que la lectura tiene que ver con algo más amplio que el reconocimiento de palabras, la comprensión lectora, la construcción de sentido o que una

lista de libros y autores leídos. Se vincula con las sensaciones, el afecto y la pasión. Así también, los lectores no son una abstracción, sino personas cuyos cuerpos –no sólo la mente o el espíritu– participan del acto de lectura (Littau, 2008). Poner el acento en el texto o en su interpretación es “abogar por el análisis desapasionado” (p. 244) y ese tipo de análisis tiene una función reguladora: “darle el control al intelecto para soslayar las pasiones” (p. 244). En función de lo dicho, esta conjunción privilegia las emociones y las acciones de los actores en los estudios que están construyendo una “nueva sociología cultural”.

Desde este lugar de indagación, se pudo observar, en el Capítulo III, que la lectura de novelas estadounidenses significó en los jóvenes con quienes conversé algo más que un punto de acceso a una narrativa que les sedujera e, incluso, algo más que la posibilidad de forjar un hábito lector. Primero, es un elemento activo de sus procesos de biografización, es decir, construyen su yo como un *yo lector*. A su vez, fueron estas novelas las que les permitieron *ser lectores*: no identificaron su inicio en la lectura cuando aprendieron a decodificar signos alfabéticos, sino cuando les interpelaron las historias que leían. Segundo, se volvió un *refugio*, un lugar al que podían “huir” de la soledad. Al caracterizarse por su timidez y por no tener muchas amistades, la lectura ocupó para varies lo que antes era un espacio vacío en sus vidas cotidianas. Aún más, pensando que la lectura no se reduce al acto de leer, al encuentro con el libro, sino también a lo que esta práctica “habilita”, al empezar a comentar, en eventos literarios y en redes sociales, lo que leían, tejieron espacios de socialización con otros jóvenes. Esto les permitió dejar atrás un pasado regado de soledad para habitar un presente de bienestar y con un sentido de comunidad. Cuando narraron estas experiencias, construyeron una *cláusula mesiánica* en torno a las novelas leídas debido a que sentían que ellas les habían salvado y acompañado en un momento desolador. En esta línea, se teje una confluencia con el propósito que tienen los editores de vender *libros que acompañen* a sus lectores, es decir, libros cuyos personajes invitan a los jóvenes a identificarse y a reconocer que sus angustias o incertidumbres no son únicas y pueden compartirse. Por último, la lectura es una práctica que les “hace bien” porque les relaja, les permite liberar tensiones o porque pudieron, en ciertos momentos, elaborar algún duelo. Así, se refirieron a la lectura de estas novelas con una *cláusula terapéutica*, es decir, aunque no es su intención primaria, estas obras literarias se vuelven una “biblioterapia” dado que ofrecen respuestas consoladoras u hospitalarias para habitar el mundo (Papalini, 2015, pp. 36-37).

Todo esto es posible en la medida en que son jóvenes que sienten pasión por la lectura y han sido interpeladas por un conjunto de producciones literarias contemporáneas. Hacer esta afirmación no niega la existencia de otras prácticas culturales y políticas a partir de las cuales les jóvenes pueden narrarse y construir una forma de habitar su estar siendo. Del mismo modo, no significa que este grupo de chicos y chicas sea representativo de "les jóvenes" o de "la juventud". Como fue señalado, tienen condiciones sociodemográficas, familiares, educativas, laborales específicas y, por lo tanto, sería inapropiado hacer aquí una sinécdoque. Asimismo, aun cuando tienen inscriptas marcas generacionales, no se podría determinar que ellos sean la imagen de su generación.

De la constelación de novelas que leen, me interesé por aquellas de origen estadounidense que circularon traducidas en nuestro país y que tematizaban el amor. Seleccioné un corpus en el que, con matices, el nudo narrativo estuviese motorizado por un vínculo erótico-afectivo. A partir de esos matices, intenté construir una muestra heterogénea acerca de la manera en que se narraba el amor y el erotismo en la literatura para jóvenes. Busqué rastrear los modos en que se construía discursivamente la sexoafectividad y cuáles eran las matrices culturales que subyacían allí. En paralelo, sus lectores me dijeron que no eran "románticas". Se presentó así un problema: ¿Por qué les jóvenes no consideraban estas novelas como "románticas"? ¿Qué es, entonces, "lo romántico"? A partir de estas primeras preguntas, aparecieron otras que ponían en cuestión el género literario romántico y lo que las nuevas generaciones nombran como "lo amoroso" y "lo romántico": ¿*Romeo y Julieta*, de Williams Shakespeare (1597), convertida en un hito de la literatura romántica, hubiera sido clasificada dentro de ese género si los personajes, en lugar de suicidarse, hubiesen aceptado no estar juntos? ¿Sería considerada una "relación tóxica" si se publicara en la actualidad? ¿Williams Shakespeare estaba "deconstruido"? Estos interrogantes no podrían responderse sin forzar la relación entre dos contextos históricos muy distantes; no obstante –y gracias a su falta de respuesta–, permitieron considerar que el problema del género romántico que estaba tratando de pensar debía, indefectiblemente, situarse en coordenadas específicas, así como también incluir elementos que excedieran lo literario. Me detendré, a continuación, en este punto para pensar qué es denominado "género romántico" dentro de la literatura para jóvenes y cuáles son las condiciones de posibilidad para que se sigan editando novelas de amor.

El problema del género romántico

Definir la noción de "género discursivo", para Mijaíl Bajtín (1979/1982), permitiría responder un interrogante que ha tenido la lingüística: ¿la lengua es individual o, por el contrario, hay parámetros y condicionantes sociales que les permiten a los hablantes construir tipologías de habla? En principio, el autor sostiene que los géneros discursivos han sido una categoría central para la literatura y la lingüística; por eso, se estudiaron, principalmente, los géneros literarios y, en menor medida, en la Antigüedad, los géneros retóricos. Su apuesta es ampliar este límite, es decir, identificar géneros discursivos más allá de lo literario o de los géneros judicial y político. Para ello, es necesario asumir que son heterogéneos y plurales, que hay género(s) discursivo(s) orales y escritos, que se manifiestan en diferentes esferas de la vida: desde un diálogo cotidiano hasta formas más complejas de enunciación como pueden ser una novela o un discurso político.

En este contexto, define los géneros discursivos de la siguiente manera: "cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*" (p. 248). En otras palabras, los géneros discursivos son enunciados concretos que produce un sujeto individual y son relativamente estables, es decir, hay una regularidad, una reiteración, según la esfera social en la que se produzcan y se pongan en uso (ésta puede ser, por ejemplo, educativa, periodística, política, jurídica, médica o literaria). No obstante, no son singulares, no son obra de un sujeto aislado, así como tampoco son estructuras homogéneas y estáticas. Como menciona Mariana Di Stefano (2015), "los géneros son formas dinámicas, ligadas a las prácticas sociales y por lo tanto sometidas a las tensiones y disputas que las atraviesan, como también a las transformaciones que devienen en la práctica, por ejemplo, por los cambios tecnológicos" (p. 29).

Habiendo dicho que los géneros discursivos son contextualmente variables y no pueden pensarse por fuera de sus condiciones de posibilidad, no extraña afirmar que el género literario romántico se transforme. Algunas de sus formas estables, tal como repuse a lo largo de la tesis, se corresponden con deseos y expectativas que se proyectan sobre varones y mujeres, y que se condensan en una matriz cultural de amor romántico de base heterosexual y binaria. Es decir, hay una correlación entre la "matriz cultural romántica" y la "narrativa del amor romántico" (Pearce y Stacey, 1995, p. 15).

Tal como indiqué al inicio de la tesis, la matriz cultural romántica es una construcción contemporánea a las transformaciones de la Modernidad. La división entre las esferas pública y privada, la asignación de permisos y obligaciones a varones y mujeres, la construcción de la familia nuclear, el hogar y la maternidad, y los principios de individualismo y libertad guardan relación intrínseca con la emergencia del amor romántico como matriz cultural ordenadora de las relaciones sexo-genéricas y sexo-afectivas. Así, se produce una estrecha vinculación entre la proyección de un sujeto moderno individual y libre, y la elección de la pareja a cargo de los amantes –ya no de sus familias– o entre la naturalización de la mujer como esposa/madre/ama de casa y su destino de realizarse a través del amor.

Conforme avanzó el siglo XX, este ideal se combinó con el consumo, los bienes y las tecnologías del ocio, derivando en un doble proceso: la romantización de los bienes de consumo y la mercantilización del romance (Illouz, 2009). Así, el mercado –fundamentalmente, a través de las publicidades, el cine y las revistas– reforzó las definiciones de lo femenino y lo masculino que la Modernidad había creado, ya no para emplazar a cada uno en un espacio social, sino para asociarlos con un *ethos* hedonista. En el caso de las mujeres, se intentó construir la belleza y la seducción como valores propios que favorecerían la búsqueda de pareja. A través del consumo de productos cosméticos y de la industria de la moda, por ejemplo, la mujer podía realzar su belleza y alcanzar su objetivo de “conseguir marido” (Illouz, 2009, p. 115). Previamente, este no era un elemento necesario para la elección de pareja; más importante era la propiedad de bienes o la capacidad de trabajo (Badinter, 1981). El cuerpo masculino, en cambio, quedó asociado con el deporte, la fuerza y el ejercicio de la violencia, y su belleza no ocupaba un lugar destacado en el éxito para formar pareja; era, más bien, la construcción del “hombre soltero” la que operaba como su “capital erótico” (Illouz, 2016, p. 79). Así, en la constitución de esta utopía romántica, belleza, juventud y romance quedaron unidos en una cadena de equivalencias que conmovió los modos en que, hasta el momento, se significaba la relación de estos valores.

En este sentido, algunos de estos aspectos que emergieron con la matriz moderna del amor romántico fueron recuperados en la “narrativa del amor romántico”. Dicho de otro modo, hay elementos recurrentes en las novelas que responden a esa matriz y que se vuelven estables, formando un género discursivo particular, el de las novelas románticas. Estos elementos, enumerados por Lynne Pearce y Jackie Stacey (1995), se concentran en

los siguientes: la pareja es cisheterosexual, la unión está amenazada por una serie de problemas que los protagonistas tienen que resolver, la atracción que sienten es “a primera vista”, se asignan distintos roles para cada personaje según su condición sexo-genérica –mujer bella/varón poderoso– y los personajes se transforman a través de la relación romántica –la mujer restituye su identidad fragilizada y el varón se vuelve un ser emocional– (pp. 15-24).

A partir del análisis discursivo de *Eleanor & Park*, *Si yo fuera tu chica* y *Dos chicos besándose*, realizado en el Capítulo IV, se puede decir que algunos de estos elementos responden a una “fórmula”, es decir, a la estabilidad del género, mientras que otros presentan algunas modificaciones. La asignación diferenciada de roles sexo-genéricos en los personajes masculinos y femeninos, así como la transformación de los amantes gracias a su involucramiento erótico-afectivo son dos elementos recurrentes en estas novelas. Eleanor –protagonista de *Eleanor & Park*– y Amanda –de *Si yo fuera tu chica*– son personajes femeninos vulnerables, frágiles e inseguros, víctimas de violencia simbólica y física en el ámbito escolar, con contextos familiares complejos y sin amistades ni redes de contención afectivas. En los casos de los personajes masculinos respectivos, Park y Grant parten de un lugar totalmente diferente: aunque no se exalten sus atributos, es decir, no se los construye como varones poderosos, ricos y exitosos, son seguros de sí mismos, cuentan con espacios de sociabilidad en los que son reconocidos y las transformaciones subjetivas que atraviesan en la trama no son significativas. En cambio, son las mujeres las que, gracias a la relación erótico-afectiva con ellos, pueden empezar a sentirse reconocidas, valoradas y seguras. Así, el varón deja de verse como un héroe y, en cambio, se atribuye al amor una fuerza salvadora. En este marco, propuse pensar que el *amor heroico* emerge como ideologema en estas novelas contemporáneas. Algo similar sucedía con los personajes homosexuales en *Dos chicos besándose*: los solteros eran representados como sujetos violentados y sufrientes mientras que aquellos que estaban en pareja, aunque con matices en relación con su “salida del armario”, no tenían grandes conflictos.

Ahora bien, al mismo tiempo que se cumplen estas reglas, se conmueven algunas formas estables del género. En primer lugar, las parejas ya no son todas cisheterosexuales, hay personajes homosexuales y transexuales. En segundo término, el “amor a primera vista” no siempre tiene lugar porque, como está ligado estrechamente a la belleza de los personajes, depende de que se dé primero esta condición. Y de aquí se desprende un

tercer punto, no todos los personajes son "bellos". El cuerpo de Eleanor, por ejemplo, no es flaco, firme, con curvas marcadas, aseado, maquillado ni bien peinado; al contrario, es gordo, se viste de manera desprolija y "masculina" (lo cual, en la novela, está presentado como un disvalor en una mujer) y, en tanto tal, no enamoró al instante a Park. En cambio, Amanda es caracterizada como un personaje cuyos rasgos faciales y corporales despertaban fantasías eróticas entre los demás personajes de la novela, sobre todo en Grant, posibilitando el "amor a primera vista" entre ambos.

Así, la belleza de la heroína es un elemento indispensable para la trama porque es lo que encanta y enamora. Aunque inocente y sin plena conciencia de sus atributos, la mujer bella golpea "con la fuerza de una verdad irrefutable" (Borda, 2011, p. 239) al varón desde el primer encuentro. Por eso, la forma del "amor a primera vista" se vuelve inteligible en la medida en que la atracción que sienten los personajes se sustenta en las características agraciadas de cada uno. Aún más, el efecto que produce la belleza femenina sobre el varón es la condición de posibilidad de la relación erótico-afectiva (Radway, 1991). En este sentido, aunque ya no se respeten todas las reglas del género, en algunos casos, las modificaciones introducidas no rompen del todo con la matriz moderna del amor romántico. El cuerpo gordo de Eleanor reforzaba la vulnerabilidad y la marginalidad de la que partía antes de conocer a Park. Fue su amor el que transformó la mirada hacia él porque lo "gordo" se convirtió en "tierno". En el caso de Amanda, la relación erótico-afectiva con Grant fue posible en la medida en que era vista como una "mujer" bella y deseable; cuando se develó su identidad transfemenina, este vínculo se puso en suspenso. Así, el cuerpo, entendido como "un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico" (Braidotti, 2004, p. 43), adquiere centralidad en la constitución del "yo-mujer" (p. 43) de los personajes femeninos –porque parte de su construcción subjetiva se devela en él– y en el devenir de las relaciones sexo-afectivas.

Hasta aquí, he querido dar cuenta de la correspondencia que se produce entre el género literario romántico y la matriz cultural moderna del amor. En el género romántico, son recurrentes algunos elementos de esta matriz que permiten que sea identificable como tal. Incluso, aunque se rompan algunas de estas estabilidades, su relación con el amor romántico sigue activa. Ahora bien, hay algunas irregularidades que amplían estos límites, como la posibilidad de que los personajes no terminen juntos. Es decir, todos los obstáculos que les amantes tienen que enfrentar durante la novela no siempre son superados y el final deja de ser "feliz". Si bien el vínculo erótico-afectivo que habían

entramado permitió la autorrealización de alguno de los personajes, sobre todo de las mujeres, éste no dura para siempre. Así, se rompe con la proyección de una vida eterna junto a la “media naranja” o el “alma gemela”, metáforas que se utilizan para nombrar la predestinación de los amantes y la sensación de completitud que aporta estar en pareja. La ausencia del “final feliz” en las historias de amor no es novedosa: ya estaban en las novelas que se publicaban en las primeras décadas del siglo XX en las que, por ejemplo, uno de los personajes moría, impidiendo que la pareja estuviese unida eternamente (Sarlo, 1985). Lo disruptivo aquí es que la separación no es un castigo hacia algún personaje que haya trasgredido alguna norma moral, sino que se presenta como una opción “realista”: el primer amor no es el único; el primer amor no dura para siempre. Estas formas otras de hablar del amor constituyen una matriz cultural diferente a la romántica, que llamo confluente y contingente (Giddens, 1998).

En palabras de los editores del sector juvenil, cuyas experiencias repuse en el Capítulo II, este desplazamiento en la narrativa se corresponde con una tendencia a “desromantizar” las historias, es decir, a que no se construyan personajes perfectos, que no haya “príncipes azules” que rescaten a las mujeres ni que la relación amorosa sea omnipotente y omnipresente en las vidas de los amantes. Como el mercado editorial no es ajeno a las transformaciones sociales de su época, los editores que entrevisté me indicaron que este contexto argentino marcado por una “cuarta ola” de feminismo llevó a que se “deconstruyeran” los valores del amor romántico también en la literatura para jóvenes. Son los jóvenes, en este caso, en su posición de lectores, evaluadores y críticos, quienes están impulsando estos cuestionamientos no sólo en sus vidas cotidianas y en el espacio público, sino también en la literatura. Así, las editoriales –en su condición “dual”, atravesadas por valores económicos y simbólicos– han incorporado jóvenes lectores al proceso de edición y de presentación social del libro y, entonces, sus voces ganan lugar: ya no quieren leer historias con “micromachismos” o “relaciones tóxicas”. Entonces, los editores ofrecen novelas cuyas historias de amor son, según sus palabras, más “realistas” que “edulcoradas”. La inclusión de personajes LGBTQ+ construye representaciones democráticas del amor, pone en tensión el guion cultural de la cisheterosexualidad y se empareja con las “luchas” que están embanderando los jóvenes como generación.

Aún más, se podría agregar que la emergencia de novelas escritas por “*own voices*”, es decir, autores que narran a través de sus personajes experiencias de su condición de sujeto, amplía lo que Laura Arnés (2016) denomina “control acústico”: quién

puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar en la literatura (p.116). Si se trasladan estos interrogantes que la autora formula en torno a las "ficciones lesbianas" al género romántico, podrían plantearse las siguientes preguntas: ¿Quién habla del amor en la literatura para jóvenes? ¿Qué se le permite decir a esa voz? Sin la intención de hacer una correspondencia directa entre la biografía de los autores, las historias que se escriben y la posición dentro del campo literario, las voces de escritores homosexuales y transexuales, como David Levithan y Meredith Russo, permitieron iluminar "puntos ciegos de los discursos hegemónicos" (p. 117) en torno del amor en las novelas para jóvenes.

También, se pudo ver –y este es el problema del que partí– que las nuevas novelas ofrecidas al público juvenil no son consideradas "novelas románticas". Son "novelas realistas" o "literatura LGBT" tanto para los editores como para los jóvenes lectores. En ambos casos, la "narrativa romántica" sigue siendo vinculada con el "amor romántico", con ciertos patrones normativos que tienen que aparecer en estado puro: pareja cisheterosexual, amor a primera vista, complementariedad entre los amantes y una vida juntas hasta que la muerte les separe. Si algunos de estos elementos están ausentes, aun cuando la narrativa sea amorosa, no pertenece, a este género.

En el caso particular de los jóvenes, como se trabajó en el Capítulo V, su rechazo al género romántico se sustenta, justamente, en esta vinculación con "lo romántico" porque escenifica gestos "cursis", como decirse "te amo" y "no puedo estar sin vos", o porque construye "relaciones tóxicas", vínculos de dependencia en los que la mujer es circunscripta a su condición de esposa/madre y el varón es poderoso y controlador. A su vez, cuando algunas de estas imágenes se combinan con lo que denominé *representaciones democráticas* –la inclusión de personajes LGTTIQ+ por caso– esta valoración no persiste, es decir, deja de ser "cursi" o "tóxico". Aún más, también me dijeron, cuando les pregunté acerca de los finales de las novelas analizadas, que esperaban que los personajes pudieran volver a enamorarse. En este sentido, antes que un rechazo al género literario romántico *per sé*, o incluso un rechazo a toda idea de lo amoroso, lo que hay es un distanciamiento con la matriz cultural moderna de amor romántico. Coincido con Silvia Elizalde (2015a) cuando asegura que

en tanto elemento activo para la constitución del reconocimiento propio y de los otros, la organización del deseo y la producción de una biografía emocional que combine cuotas balanceadas de experimentación y reflexividad, el amor está lejos de ser un anacronismo entre las nuevas generaciones. (p.377)

En ese hiato entre la falta (relativa) de eficacia simbólica del amor romántico y la supervivencia de lo amoroso como un valor activo entre los jóvenes, emergen “las luchas” de su generación. Para este grupo de jóvenes, cuestionar el amor romántico y las desigualdades de género, y militar formas de “amor igualitario” (Badiou, 2010/2011) se constituyeron en sus banderas. Sin ir más lejos, la “cuarta ola” de feminismo, nombrada en Argentina como “la revolución de las hijas” (Peker, 2019), deposita en las generaciones más jóvenes su mayor impulso. El “activismo de género” y la “politización de género” como climas de época habla, por un lado, del modo en que las voces –los posicionamientos, los reclamos históricos, las formas de organización– de los feminismos se incorporan en la vida cotidiana individual y colectiva de los jóvenes para tramar nuevos sentidos en torno a las modalidades en que aman y entienden el amor. Sin la pretensión de reducir estas luchas generacionales al amor como único escenario, éste es uno de sus principales nudos críticos. Por otro lado, de cómo este contexto interviene en los procesos de biografización juvenil de las mujeres dado que, para narrarse a sí mismas, recuperan *recursos militantes*. Es decir, construyen un relato acerca de sus vidas en las que se sienten responsables del cambio social, en las que luchar por el reconocimiento de la diversidad sexual y de género, y denunciar las desigualdades que aún persisten entre varones, mujeres y otras identidades genéricas no les resulta ajeno. En este marco, es inescindible esta adscripción con los sentidos y las sensaciones que tienen cuando leen ficciones. No es sorprendente, entonces, que juzguen sus lecturas a partir de la presencia o la ausencia de la “deconstrucción” de sentidos comunes patriarcales, que se traduce en observar la construcción de los personajes y la resolución de los conflictos narrativos.

En sintonía, los nuevos perfiles de editores que emergieron en el sector juvenil –jóvenes lectores que pasaron a ser mediadores en la presentación social del libro y, luego, devinieron editores– proponen pensar las nuevas narrativas para jóvenes que están editando como *libros militantes*, es decir, libros cuyo valor principal reside en su capacidad de generar una crítica social. Ahora bien, si se piensa el mercado editorial como una *mareja* que, al estar siempre en movimiento, trae a la orilla lo que resuena en el imaginario social, se podría decir que éste se convirtió en un “nuevo escenario para la promoción y venta de la diferencia” (Arnés, 2016, p. 18). Así, antes que, o junto a, una mera vocación militante, habría asimismo un afán comercial, sintetizado en el sintagma “deconstruir el amor vende”. Pero si se hace extensible aquí el “control acústico” mencionado antes y se piensa

quiénes son los editores del sector juvenil y qué historias eligen publicar, se podría decir que la emergencia de nuevos perfiles de editor –que coinciden con el público al que se dirigen– permitió la ampliación del interés hacia otras historias y otros personajes que están siendo buscados por esta generación de lectores jóvenes. En la oscilación entre su dimensión comercial y su dimensión simbólica, las editoriales están cambiando el estatuto de la narración de romances y los jóvenes encuentran en estas historias que hablan de sus deseos y de sus angustias, un *refugio*. En este sentido, coincido con Fredric Jameson (1989) cuando sostiene que “los géneros son esencialmente instituciones literarias, o contratos sociales entre un escritor y un público específico, cuya función es especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular” (p. 86). Es decir, el “género romántico” no puede definirse a partir del análisis de un conjunto de textos de manera aislada, sino en la esfera de su uso y en la interacción –tensa y fluida a la vez– entre escritores, editores y lectores.

Crear el amor de nuestro tiempo

Hablar del “amor” y de “lo romántico” no implica una referencia a una experiencia individual, sino a emociones que se inscriben en coordenadas históricas, sociales y culturales. Es decir, no siempre se ha concebido el amor de la misma manera: su definición y el modo en que se lo percibe son contextualmente variables. A su vez, que haya regularidades y valores compartidos en un mismo contexto, no significa que sea uniforme o fijo. Así como los modos en que se vuelve inteligible el amor para una cultura en un tiempo determinado son heterogéneos, contradictorios y complejos, también lo es su discurso (Pearce y Stacey, 1995, p. 27). En esta línea, el género literario romántico dirigido a las generaciones más jóvenes se reconfigura porque expande sus límites por fuera de la matriz moderna romántica e incorpora formas contingentes y democráticas de representar el amor. En otras palabras, el género romántico ya no habla sólo de amor romántico porque el “amor” tampoco lo hace. Son los jóvenes, en este marco, quienes se están encargando de “deconstruirlo”, de desplazar sus fronteras, de revisarlo y hasta impugnarlo, en la medida en que la adscripción sexo-genérica y sexo-afectiva se politizaron y forman un elemento fundamental de su biografización.

Ahora bien, como he señalado, esto no significa que el amor romántico haya desaparecido ni que el género romántico haya estallado completamente debido a estas interpelaciones: “lo romántico” sigue estando presente en la narrativa del amor y en el

horizonte de lectura de los jóvenes. Incluso, su supervivencia se debe a su narrativa, a que esté constantemente re-escribiéndose: el continuo éxito del romance como una institución cultural –afirman Lynne Pearce y Jackie Stacey (1995)– parecería depender, en gran medida, de su capacidad de transformación (p. 12)⁶⁸. Esta narración del amor se debe a que, como fue mencionado, se entrelazó cada vez más con las tecnologías culturales. Esta fecunda unión creó imágenes y relatos que codificaron un modo de entender, sentir y poner en acto el amor y el erotismo, a la vez que institucionalizó la actividad imaginativa. Es decir, la imaginación abierta por las producciones culturales, en especial de circulación masiva, se volvió una práctica sociocultural a partir de la cual se proyectan deseos, anhelos y emociones anticipativas que forman parte de la vida emocional de los actores (Illouz, 2016, p.272).

En este punto, entendiendo que el orden simbólico no se despliega plenamente determinado, sin ambigüedades o contradicciones, propongo comprender las novelas que tematizan el amor y son dirigidas a los jóvenes como producciones heterogéneas, complejas y contradictorias. Lejos de señalar que las historias que narran el amor romántico sólo ayudan a mantener intacto el patriarcado o, inversamente, de celebrar que la inclusión de algunos elementos disruptivos hiere de muerte el romance, mi intención fue y es poner en escena las complejidades que se tejen alrededor de este género literario en un contexto histórico en el que las pautas de lo amoroso están siendo revisadas y se están construyendo nuevas formas de encuentros afectivos. Es en ese marco que la literatura se revela como un espacio privilegiado para objetar normativas, disputar sentidos y proyectar fantasías. Entonces, cuando a los jóvenes les emociona la historia de amor que están leyendo o cuando se imaginan situaciones posibles de ser vividas, están haciendo algo más que viviendo una experiencia personal: están creando el amor de su tiempo.



⁶⁸ La traducción es propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

- Abbate, F. (2018). Procesos de subjetivación feminista en las movilizaciones #NiUnaMenos en Argentina. *Letras femeninas*, 43(2), 147-158
- Aguilera, S. (2013). Políticas públicas en cultura, una condición necesaria para la democratización del libro y la bibliodiversidad. *Comunicación y Medios*, (27), 147-157.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Trad. Hugo Salas). Caja negra. (Trabajo original publicado en 2010).
- Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comp.) (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Paidós.
- Álamos Felices, F. (2009). Literatura y mercado: El best-seller. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (43).
- Albarello, F., Arri, F. y García Luna, A. L. (2019). Los booktubers en el ecosistema del libro y la lectura. *Revista Latinoamericana de Estudios Editoriales*, 1, 1-14.
- Albarello, F., Arri, F. y García Luna, A. L. (2020). *Entre libros y pantallas: los booktubers como mediadores culturales*. Ediciones Universidad del Salvador.
- Aller, R. y Cuestas, P. (2020). Las transformaciones de un fandom en tiempos de aislamiento: El caso del Círculo de Lectores de Harry Potter Argentina. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, (14), 1-29.

- Aliano, N. (2016). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari: Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares* [Tesis de Doctorado]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001) *Literatura/Sociedad*. Edicial.
- Altamirano, A. y Molina, A. (2018). De las vigiliadas al poder feminista (o de cómo ocupamos las calles y ahora queremos ocuparlo todo). *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, (3), 1-11.
- Álvarez Gandolfi, F. (2020). Anime, manga, cosplay... ¿y algo más? Políticas culturales en torno del otakismo. *Mundo Asia Pacífico*, (9), 104-118.
- Álvarez Gandolfi, F. (2021). Volver a pensar el otakismo. En Borda, L. y Álvarez Gandolfi, F. (comp.). *Fanatismos. Prácticas de consumo de la cultura de masas* (pp. 133-159). Prometeo.
- Álvarez Pacheco, A; Lavalle, F. y González Sañudo, M. S. (2017). *Los Booktubers argentinos como mediadores culturales*. Centro Cultural Recoleta.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (Trad. Hilda García). Siglo Veintiuno Editores.
- Arnés, L. *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madreselva.
- Arnoux, E. (2008). *El discurso latinoamericanista de Hugo Chávez. Modos de abordar materiales de archivo*. Biblos.

B

- Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal? Historias de amor maternal. Siglos XVII al XX* (Trad. Marta Vasallo). Paidós - Pomaire. (Trabajo original publicado en 1980).
- Badiou, A. (2011). *Elogio del amor* (Trad. Alejandro Arozamena). Esfera de los Libros. (Trabajo original publicado en 2010).
- Baez, J. (2016). Políticas educativas, jóvenes y sexualidades en América Latina y el Caribe. Las luchas feministas en la construcción de la agenda pública sobre

educación sexual. En AA.VV. *Movimiento de mujeres y lucha feminista en América Latina y el Caribe* (73-122). CLACSO.

- Baez, J. (2019). Escenas contemporáneas de la Educación Sexual en Latinoamérica: Una lectura en clave feminista. *Revista MORA*, (25), 219-226.
- Bahloul, J. (2002). *Lecturas precarias. Estudio sociológico sobre los "poco lectores"* (Trad. Alberto Cue). Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal* (Trad. Tatiana Bubnova). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1979).
- Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Editorial Sudamericana.
- Barrancos, D. (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Editorial Sudamericana.
- Barthes, R. (1998). *Fragmentos de un discurso amoroso* (Trad. Eduardo Molina). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1977).
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2003).
- Benítez Larghi, S. (2018). La experiencia juvenil del tiempo y el espacio a partir de la apropiación de las Tecnologías de Información y Comunicación en La Plata (Argentina). *Andamios. Revista de Investigación Social*, 15(36), 343-368.
- Benítez Larghi, S. Lemus, M. Moguillansky, M. y Ponce de León, J. (2016). La apropiación en cuestión. Experiencias juveniles con TIC en perspectiva comparada. *Horizontes Sociológicos*, 4(7), 59-78.
- Benzecry, C. (2012a). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 2001).
- Benzecry, C. (comp.) (2012b). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Bertaux, D. (1999). El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades (Trad. Universidad de Costa Rica). *Revista Proposiciones*, (29), 1-23. (Trabajo original publicado en 1980).
- Boix, O. (2021). *Indies y profesionales. Sellos y amistades en La Plata*. EDUVIM.
- Bombini, G. (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Miño y Dávila - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.

- BookPeople (2013, 9 de mayo). Teen Thursday. *Blog BookPeople*. <https://bookpeopleblog.com/2013/05/09/teen-thursday-36/>
- Borda, L. (2008). *Fan fiction: entre el desvío y el límite*. En Albarces, P. y Rodríguez, M. G. (comp.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre la cultura popular* (pp. 233-257). Paidós.
- Borda, L. (2011). *Bettymaníacos, Luzmarianas y Mompirris: El fanatismo en los foros de telenovelas latinoamericanas*. [Tesis de Doctorado]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Borda, L. y Álvarez Gandolfi, F. (2014). El silencio de los otakus. Estereotipos mediáticos y contra-estrategias de representación. *Papeles de Trabajo*, 8(14), 50-76.
- Bórtoli, P. (2018). De libros como zapatos: la mercantilización pedagógica de los manuales de Lengua y Literatura publicados por Santillana (1994-2002). En Prósperi, G. (comp). *Quinto coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL* (pp. 13-39). Universidad Nacional del Litoral.
- Botto, M. (2006). 1990-2000: La concentración y la polarización de la industria editorial. En De Diego, J. L. (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000* (pp. 209-249). Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Trad. Thomas Kauf). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1992).
- Bourdieu, P. (1997). La ilusión biográfica. En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Trad. Thomas Kauf) (pp. 73-83). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1994).
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira). Taurus. (Trabajo original publicado en 1979).
- Bourdieu, P. (2000a). Las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas. En *Intelectuales, política y poder* (Trad. Alicia Gutiérrez). (pp. 159-170). Eudeba (Conferencia dictada en 1989 y publicada originalmente en 1990).
- Bourdieu, P. (2000b). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder* (Trad. Alicia Gutiérrez). (pp. 223-267). Eudeba (Trabajo original publicado en 1999).
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (Trad. Gabriela Ventureira y María Luisa Femenías). Gedisa.

- Busso, M. y Pérez, P. E. (2016). *Caminos al trabajo. El mundo laboral de los jóvenes durante la última etapa del gobierno kirchnerista*. Miño y Dávila.
- Busso, M. y Pérez, P. E. (2018). Juventudes, educación y trabajo. En Piovani, J. I. y Salvia, A. (coord.), *La Argentina en el Siglo XXI. Cómo somos, vivimos y convivimos en una sociedad desigual* (pp. 569-592). Siglo Veintiuno Editores.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (María Antonia Muñoz). Paidós. (Trabajo original publicado en 1999).

C

- Cámara Argentina del Libro (2011). *Informe de producción del libro argentino 2010*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2012). *Informe de producción del libro argentino 2011*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2013). *Informe de producción del libro argentino 2012*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2014). *Informe de producción del libro argentino 2013*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2015). *Informe de producción del libro argentino 2014*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2016). *Informe de producción del libro argentino 2015*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2017). *Informe de producción del libro argentino 2016*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2018). *Informe de producción del libro argentino 2017*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2019). *Informe de producción del libro argentino 2018*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2020). *Informe de producción del libro argentino 2019*. Cámara Argentina del Libro.
- Cámara Argentina del Libro (2021). *Informe de producción del libro argentino 2020*. Cámara Argentina del Libro.

- Carlino, P. (2005). *Escribir, leer y aprender en la Universidad*. Fondo de Cultura Económica.
- Carrión, J. (2013). *Librerías*. Anagrama.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (dir.). (2001). *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Trad. Barberán, Palomero, Borrajo y García Olich). Taurus. (Trabajo original publicado en 1997).
- Cerruti, G. (2020). *La revolución de las viejas. La marea que cambiará tu vida y el mundo: bienestar, sexo y poder después de los 60*. Planeta.
- Chaves, M. (2005). *Los espacios urbanos de jóvenes en la ciudad de La Plata*. [Tesis de doctorado]. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Chaves, M. y Segura, R. (2015). *Hacerse un lugar. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. Biblos.
- Chartier, R. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Trad. Mauro Armiño). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1987).
- Chartier, R. (1999). *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. Fondo de Cultura Económica.
- Cingolani, J. (2020). *Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock: construcción juvenil de la cultura y producción cultural de la ciudad*. Grupo Editor Universitario - CLACSO.
- Clark, T. J. (1981). Sobre la historia social del arte. En *Imagen del pueblo. Gustav Courbet y la Revolución de 1848* (Trad. Elena Valenti). (pp. 9-20). Editorial Gustavo Gili (Trabajo original publicado en 1973).
- Conde, I. (1993). Falar da Vida (I). *Revista Sociologia. Problemas e Práticas*, (15), 199-222.
- Conde, I. (1994). Falar da Vida (II). *Revista Sociologia. Problemas e Práticas*, (16), 41-74.
- Coontz, S. (2006). *Historia del matrimonio. Cómo el amor conquistó el matrimonio* (Trad. Alcira Bixio). Gedisa. (Trabajo original publicado en 2005).
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Siglo Veintiuno Editores.

- Cuestas, P. (2014). *Conociendo el mágico mundo de Harry Potter: Sus fans, la relación con la obra y los vínculos que se tejen en el club de lectores*. [Trabajo final de grado]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Cuestas, P. y Saez, V. (2020). Tecnologías digitales, comunidades virtuales y nuevas formas de leer ¿Qué está pasando en el sector editorial juvenil en Argentina? *Revista Álabé*, 22, 1-19.

D

- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (Trad. Alejandro Pescador). Universidad Iberoamericana. (Trabajo original publicado en 1980).
- de Diego, J. L. (dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Fondo de Cultura Económica.
- de Diego, J. L. (2012). Lecturas de historias de la lectura. *Orbis Tertius*, XVII(19), 42-58.
- de Diego, J. L. (2015). *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Ampersand.
- de Diego, J. L. (2019). *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Ampersand
- De Luca, C. B. (2021). *La trama de relaciones políticas y sociales en torno a la baja de edad de punibilidad en la ciudad de La Plata*. [Tesis de doctorado]. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- DeNora, T. (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810 (Trad. Lilia Mosconi). En *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas* (pp. 187-212). Universidad Nacional de Quilmes Editorial. (Trabajo original publicado en 2002).
- De Sagastizábal, L. (1995). *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. EUDEBA.
- Delory-Momberger, C. (2009). Biografización y socialización. En *Biografía y educación. Figuras del individuo-proyecto* (Trad. Juan Alejandro Fernando Gomes).

(pp. 73-89). FLACSO – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. (Trabajo original publicado en 2003).

- di Stefano, M. (2015). La noción de discurso y de comunidad discursiva. En *Anarquismo de la Argentina. Una comunidad discursiva* (pp. 23-35). Caboria.

E

- Elizalde, S. (coord.) (2011). *Jóvenes en Cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Editorial Biblos.
- Elizalde, S. (2015a). Nuevas y viejas formas del (des)encuentro amoroso. Claves generacionales. En Quevedo, L. A. (comp.). *La cultura argentina hoy: Tendencias!* (pp. 375-400). Siglo Veintiuno Editores.
- Elizalde, S. (2015b). *Tiempo de chicas. Identidad, cultura y poder*. Grupo Editor Universitario - CLACSO.
- Elizalde, S. (2018a). Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. *Revista Ensamblés*, 4(8), 86-93.
- Elizalde, S. (2018b). Las chicas en el ojo del huracán machista. Entre la vulnerabilidad y el "empoderamiento". *Cuestiones Criminales*, 1(1), 22-40.
- Elizalde, S. (2022). Gender Relationships and Sexual Affection between Young People. Reflections from the Argentine Case. In Benedicto, J.; Rocca Rivarola, D. y Urteaga, M. (eds.). *Young People in Complex and Unequal Societies. Doing Youth Studies in Spain and Latin America* (pp. 237-298). Koninklijke Brill.
- Esquivel, V. (2009). *Uso del tiempo en la ciudad de Buenos Aires*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Esquivel, V.; Faur, E.; Jelin E. (2012) (eds.). *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado*. IDES – UNICEF – UNPFA.
- Esteban, M. L. (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Edicions Bellaterra

F

- Farji Neer, A. (2017). *Travestismo, transexualidad y transgeneridad en los discursos del Estado Argentino. Desde los Edictos Policiales hasta la Ley de Identidad de Género*. Teseo.
- Faur, E. (2009). *Organización social del cuidado infantil en la Ciudad de Buenos Aires: el rol de las instituciones públicas y privadas (2005-2008)*. [Tesis de doctorado]. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Argentina.
- Faur, E. (2014). *El cuidado infantil en el siglo XXI. Mujeres malabaristas en una sociedad desigual*. Siglo Veintiuno editores.
- Faur, E. (2018). *El derecho a la educación sexual integral en la Argentina. Aprendizajes de una experiencia exitosa*. UNFPA - Ministerio de Educación de la Nación.
- Faur, E. (2019). Del escrache a la pedagogía del deseo. *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/del-escrache-la-pedagogia-del-deseo/>
- Faur, E. y Pereyra, F. (2018). Gramáticas del cuidado. En Piovani, J. I. y Salvia, A. (coord.). *La Argentina en el siglo XXI. Cómo somos, vivimos y convivimos en una sociedad desigual* (pp. 497-534). Siglo Veintiuno Editores.
- Federici, S. (2018). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Trad. Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz). Tinta Limón. (Trabajo original publicado en 2012).
- Felitti, K. (2010). El control de la natalidad en escena: anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta. En Cosse, I.; Felitti, K. y Manzano, V. (eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp. 205-244). Prometeo.
- Felitti, K. (2012). *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*. Edhasa.
- Felitti, K. (2022). Lecturas feministas sobre los vínculos sexo afectivos entre mujeres y varones en la Argentina contemporánea. En D' Antonio, D.; Grammatico, K.; Trebisacce, C. (eds.) *Tramas feministas al Sur* (pp. 63-102). Madreselva
- Felitti, K. y Ramírez Morales, R. (2020). Pañuelos verdes por el aborto legal: historia, significados y circulaciones en Argentina y México. *Encartes antropológicos*, 5, 111-145.

- Felitti, K. y Spataro, C. (2018). Circulaciones, debates y apropiaciones de las Cincuenta sombras de Grey en la Argentina. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4, 1-31.
- Fernández, A. M. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Paidós.
- Figueroa, N. (2018). No nos callamos más: el giro denunciante y las limitaciones del punitivismo. En Altamirano, A; Cioffi, E; De Titto, J; Fabbri, L; Figueroa, N; Freire, V; García, M.P; Gerez, M.; Stablun, G. *La cuarta ola feminista* (pp. 35-41). Oleada - Mala Junta.
- Frigerio, A. (2013). Lógicas y límites de la apropiación *new age*: donde se detiene el sincretismo. En de la Torre, R.; Gutiérrez Zúñiga, C.; Juárez Huet, N. (coord.), *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del new age* (pp. 47-70). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de Jalisco.

G

- Gallo, G. (2011). Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas. En Carozzi, M. J. (coord.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad* (pp. 47-82). Editorial Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Gallo, G. (2015). El más rockero de los djs. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (25), 175-194.
- García, L. (2013). Acerca de la literatura infantil y su posicionamiento en la literatura argentina. *Revista Miradas y Voces de la LIJ*, 3(9), 1-11.
- García Canclini, N. (2015a). ¿Cuánto o cómo se lee? De los libros a las pantallas. En Quevedo, L. A. (comp.). *La cultura argentina hoy: Tendencias!* (pp. 39-56). Siglo Veintiuno Editores.
- García Canclini, N. (2015b). Leer en papel y en pantallas: el giro antropológico. En García Canclini, N; Gerber Bicecci, V.; López Ojeda, A.; Nivón Bolán, E.; Pérez Camacho, C.; Pinochet Cobos, C.; Winocur, R. *Hacia una antropología de los lectores* (pp. 1-38). Ariel – Fundación Telefónica – Universidad Autónoma Metropolitana.

- Garralón, A. (2017). *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas* (Trad. Alberto Bixio). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1973).
- Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas* (Trad. Benito Herrero Amaro). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1992).
- González Sañudo, M. S. (2020). *Ser BookTuber, ¿por qué no? Los BookTubers en Argentina: Un análisis de las nuevas formas de producción cultural juvenil vinculadas con el fomento a la lectura, 2015-2017*. [Tesis de maestría]. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Argentina.
- González del Cerro, C. (2018). *Educación Sexual Integral, participación política y socialidad online: Una etnografía sobre la transversalización de la perspectiva de género en una escuela secundaria de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. [Tesis de doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.

H

- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de "lo popular". En Samuels, R. (ed.), *Historia popular y teoría socialista* (Trad. Jordi Beltrán) (pp. 93-110). Crítica. (Trabajo original publicado en 1981).
- Hall, S. y Jefferson, T. (ed.) (2010). *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*. (Trad. Nicolás Miranda, Rodrigo Ottonello y Fernando Palazzolo). Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. (Trabajo original publicado en 1975).
- Hankiss, A. (1981). Ontologies of the self: on the mythological rearranging of one's life history. En Bertaux, D., *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences* (pp. 203-209). Sage Publications.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo* (Trad. Carles Roche). Paidós. (Trabajo original publicado en 1979).

- Hennion, A. (2002). *La pasión musical* (Trad. Jordi Terré). Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 17 (34), 25-33.
- Hennion, A. (2012). Melómanos: el gusto como performance (Trad. Lilia Mosconi). En Benzecry, C. (comp.). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas* (pp. 213-246). Universidad Nacional de Quilmes Editorial. (Trabajo original publicado en 2001).

I

- Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo* (Trad. Joaquín Ibarburu). Katz. (Trabajo original publicado en 2006).
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (Trad. María Victoria Rodil). Capital Intelectual/ Katz. (Trabajo original publicado en 1997).
- Illouz, E. (2014). *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico* (Trad. Stella Mastrangelo). Capital intelectual/ Katz. (Trabajo original publicado en 2013).
- Illouz, E. (2016). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica* (Trad. María Victoria Rodil). Capital intelectual/ Katz. (Trabajo original publicado en 2011).

J

- Jacinto, C. (2010). *La construcción social de las trayectorias laborales de jóvenes. Políticas, instituciones, dispositivos y subjetividades*. Teseo.
- Jacinto, C. (coord.) (2018). *El secundario vale. Saberes, certificados y títulos técnicos en la inserción laboral de jóvenes*. Miño y Dávila.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (Trad. Tomás Segovia). Visor.
- Jelín, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores.

- Justo von Lurzer, C. (2017). Esto le puede servir a alguien. Demandas de derechos en el espectáculo televisivo contemporáneo en Argentina. *Estudos em Comunicação* 1 (25), 23-52.
- Justo von Lurzer, C. (2020). Del #MeToo al #MiráComoNosPonemos. Un año de feminismo celebrity en la cultura masiva argentina. *Temas y problemas de Comunicación*, 19 (18), 68-82.
- Justo von Lurzer, C. y Spataro, C. (2016). Cincuenta sombras de la cultura masiva. Desafíos para la crítica cultural feminista. *Revista Nueva Sociedad*, (265), 217-231.

K

- Kaplan, C. y Piovani, J. I. (2018). Trayectorias y capitales socioeducativos. En Piovani, J. I. y Salvia, A. (coord.), *La Argentina del Siglo XXI. Cómo somos, vivimos, convivimos en una sociedad desigual* (pp.221-264). Siglo Veintiuno Editores.
- Kessler, G. (2010). *Sociología del delito amateur*. Paidós.
- Kessler, G. y Dimarco, S. (2013). Jóvenes, policía y estigmatización territorial en la periferia de Buenos Aires. *Cuaderno Venezolano de Sociología*, 22, 221-243.
- Klein, N. (2001). *No logo. El poder de las marcas* (Trad. Alejandro Jockl). Paidós. (Trabajo original publicado en 2000).
- Kohan, A. (2020). *Y sin embargo, el amor: Elogio de lo incierto*. Paidós.
- Kohan, M. (2018). *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Ediciones Godot.
- Kriger, M. (2010). *Jóvenes de escarapelas tomar: Escolaridad, enseñanza de la historia y formación política en la Argentina contemporánea*. Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios (FPyCS-UNLP) – CAICYT/CONICET – EDULP.
- Kropff, L. (2011). Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras. *Revista Alteridades*, 21(42), 77-89.

L

- Lahire, B. (comp.) (2004). *Sociología de la lectura* (Trad. Hilda García). Gedisa editorial.

- Langellier, K. (1989). Personal narratives. Perspectives on theory and research. *Text and Performance Quarterly*, 4(9), 243-276.
- Larrondo, M. (2014). *Después de la Noche. Participación en la escuela y movimiento estudiantil secundario: Provincia de Buenos Aires, 1983-2013*. [Tesis de doctorado]. Instituto de Desarrollo Económico y Social, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Larrondo, M. y Ponce Lara, M. (ed.) (2019). *Activismos feministas jóvenes. Emergencias, actrices y luchas en América Latina*. CLACSO.
- Lemus, M. (2021). Exposición regulada: prácticas de jóvenes en Instagram. *Astrolabio*, (26), 312-312.
- Linne, J. (2020). "No sos vos, es Tinder". Gamificación, consumo, gestión cotidiana y performance en aplicaciones de "levante". *Convergencia. Revista de ciencias sociales*, 27, 1 – 26.
- Linne, J. y Fernández Lopes, P. (2019). En búsqueda del match perfecto. Perfiles, experiencias y expectativas socioafectivas de jóvenes en torno a Tinder. *Última década*, 27, 96 – 122.
- Littau, K. (2008). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía* (Trad. Elena Marengo). Manantial. (Trabajo original publicado en 2006).
- Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lluch, G. (2005). Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial. *Anuario de investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 3, 135-155.
- Logroño, S. y Pates, G. (s.f.). Fanatismo en la cuarta ola. El feminismo y las denuncias por violencias en el rock argentino [en prensa].
- Lyons, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental* (Trad. Julia Benseñor y Ana Moreno). Ampersand. (Trabajo original publicado en 2010).

M

- Malagón, M. (2015). *El león se enamoró de la oveja. Significados, lectores y fans de la saga Crepúsculo*. Dunken.

- Mannheim, K. (1993). El problema de las generaciones (Trad. Ignacio Sánchez de la Yncera). *REIS - Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (62), 193-244. (Trabajo original publicado en 1928).
- Manzano, V. (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975). En Elizalde, S. (coord.), *Jóvenes en Cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura* (pp. 23-57). Editorial Biblos.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2010).
- Margulis, M. (comp.) (1996). *La juventud es más que una palabra: ensayos sobre cultura y juventud*. Biblos.
- Marentes, M. (2019a). En nombre del amor. Salidas del closet de varones gays. *Unidad Sociológica*, 4(15), 10-18.
- Marentes, M. (2019b). Especificidades del amor gay. Primeras aproximaciones. *Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, 8, 215-235.
- Marentes, M. Palumbo, M. y Boy, M. (2016). "Me clavó el visto": los jóvenes y las esperas en el amor a partir de las nuevas tecnologías. *Astrolabio*, (17), 307-330.
- Marín, M. (2010). *Lingüística y enseñanza de la lengua*. Aique.
- Marín, M. y Hall, B. (2005). *Prácticas de lectura en textos de estudio*. Eudeba.
- Martin, E. (2011). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90. En Semán, P. y Vila, P. (comp.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 209-244). Editorial Gorla - Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Martin-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Meccia, E. (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Gran Aldea.
- Meccia, E. (2019). Cuéntame tu vida. Análisis sociobiográfico de narrativas del yo. En *Biografía y Sociedad. Métodos y perspectivas*. (pp. 63-96). Ediciones UNL - EUDEBA
- Medovoi, L. (2005). *Rebels. Youth and the Cold War Origins of Identity*. Duke University Press.

- Méndez, F. (2022). Lo personal, lo político y lo literario. Problemáticas e identidades LGBTQIA+ en la literatura juvenil. [Trabajo Integrador Final]. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Miguez, D. (2010). *Delito y cultura. Códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Editorial Biblos.
- Mínguez López, X. La definición de la LIJ desde el paradigma de la didáctica de la Lengua y la literatura. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 10, 87-106.
- Miranda, A. (2015). *Sociología de la educación y transición al mundo del trabajo*. Teseo.
- Miranda, A. y Arancibia, M. (2018). La ambición es autobiográfica: género, espacio y desigualdad social entre jóvenes mujeres en el Gran Buenos Aires. *Sudamérica*, (9), 95 – 116.
- Modleski, T. (2008). *Loving with a vengeance. Mass-produced fantasies for women*. Routledge. (Trabajo original publicado en 1982).
- Moguillansky, M. (2021). La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural. *Ciudadanías. Revista de Políticas Sociales Urbanas*, (8), 1-19.
- Morduchowicz, R. (2013). *Los adolescentes del siglo XXI. Los consumos culturales en un mundo de pantallas*. Fondo de Cultura Económica.
- Morduchowicz, R. (2014). *Los chicos y las pantallas. Las respuestas que todos buscamos*. Fondo de Cultura Económica.
- Morduchowicz, R. (2021). *Adolescentes, participación y ciudadanía digital*. Fondo de Cultura Económica.
- Morgade, G. (coord.) (2011). *Toda educación es sexual. Hacia una educación sexuada justa*. La Crujía.
- Moscardi, M. (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Puente aéreo.
- Muniz Jr., J. S. (2018a). El libro argentino y la globalización editorial. En *La edición argentina contemporánea, entre el Estado y el mercado*. (Módulo 3, parte A, pp. 1-23). Cursos Virtuales del Instituto de Desarrollo Económico y Social.

- Muniz Jr., J. S. (2018b). La polarización del espacio editorial y la bibliodiversidad. En *La edición argentina contemporánea, entre el Estado y el mercado*. (Módulo 4, parte A, pp. 1-20). Cursos Virtuales del Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- Murolo, L. (2014). *Hegemonía de los sentidos y usos de las tecnologías de la comunicación por parte de jóvenes del conurbano bonaerense sur. Estudio realizado en Quilmes 2011-2014*. [Tesis de doctorado]. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Murolo, L. y Del Pizzo, I. (2021). *Cultura pop. Resignificaciones y celebraciones de la industria cultural en el siglo XX*. Prometeo.

N

- Nieto, F. (2017). En torno a la paraliteratura juvenil: lo bueno de los libros malos del canon escolar. *Catalejos*, 2(4), 129-151.
- Niño, E. (2012). *La novela rosa. El caso de los lectores de Florencia Bonelli*. [Trabajo final de licenciatura]. Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba.
- Niño, E. y Papalini, V. (2019). Las lectoras del género rosa y los imaginarios del amor. Circulación y recepción de las novelas de Florencia Bonelli. En Saintout, F. (comp.), *Públicos. Aproximaciones empíricas desde la Comunicación en Argentina*. (pp. 158-179). EDULP.
- Nuñez, P. y Litichever, L. (2015). *Radiografía de la experiencia escolar. Ser joven en la escuela*. Grupo Editorial Universitario – CLACSO.
- Nuñez, P. Vázquez, M. y Vommaro, P. (2015). La construcción de políticas de juventud en la Argentina actual: una discusión acerca de las nociones participación, inclusión y juventudes. En Cubides, H.; Borelli, S.; Unda, R. y Vázquez, M. (eds.), *Juventudes Latinoamericanas: prácticas socioculturales, políticas y políticas públicas*. (pp. 90-140). CLACSO.

O

- Ortiz, R. (2004). *Taquigrafiando lo social*. Siglo Veintiuno Editores.

P

- Palumbo, M. (2017). *Las dinámicas de las violencias contra las mujeres y el amor en los jóvenes*. Teseo.
- Palumbo, M. (2019). Sociabilidad virtual y criterios de selección en mujeres y varones heterosexuales. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16 (1), 159-181.
- Papalini, V. (2006). *Animé. Mundos tecnológicos, animación japonesa e imaginario social*. La Crujía.
- Papalini, V. (2012). Las lecciones de los lectores. A propósito de la recepción literaria. *Revista Álabe*, (6), 1-21.
- Papalini, V. (2015). *Garantías de felicidad. Estudio sobre los libros de autoayuda*. Adriana Hidalgo editora.
- Papalini, V. (coord.) (2016). *Forjar un cuarto propio. Aproximaciones autoetnográficas a las lecturas de infancia y adolescencia*. EDUVIM.
- Pates, G. (2015). ¿Los jóvenes no leen? Experiencias de lecturas en booktubers. *Letras*, (1), 125-131.
- Pates, G. (2018a). "Te extraño, te olvido, te amo de nuevo". La construcción del amor en la literatura juvenil argentina". *Revista Comunicación*, 27(39), 45-58.
- Pates, G. (2018b). "¿Van a dejarnos bordar de pájaros las banderas de la patria libre?" Juventudes y generaciones en la novela *Dos chicos besándose*. *Actas de XXII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, 1-18.
- Pearce, L. & Stacey, J. (ed.) (1995). *Romance revisited*. New York University Press.
- Peker, L. (2018). *Putita golosa: por un feminismo del goce*. Galerna.
- Peker, L. (2019). *La revolución de las hijas*. Paidós.
- Pérez Camacho, C. y López Ojeda, A. (2015). Los usos sociales de la lectura: del modo tradicional a otras formas colectivas de leer. En García Canclini, N; Gerber Bicecci, V.; López Ojeda, A.; Nivón Bolán, E.; Pérez Camacho, C.; Pinochet Cobos, C.; Winocur, R. *Hacia una antropología de los lectores* (pp. 39-104). Ariel – Fundación Telefónica – Universidad Autónoma Metropolitana.
- Petit, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público* (Trad. Cue, Méndez, Paleo, Sánchez). Fondo de Cultura Económica.

- Perriconi, G. (2015). *La construcción del género en la literatura infantil y juvenil*. Lugar Editorial.
- Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Preciado, P. (2011, 2-4 de noviembre). *Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*. Seminario en la Universidad Internacional de Andalucía.

Q

- Quereilhac, S. (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Siglo Veintiuno Editores.

R

- Radway, J. (1991). *Reading the romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. The University of North Carolina Press. (Trabajo original publicado en 1984).
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Grupo Editor Norma.
- Rodríguez, M. G. (2015). Cultura popular. Travesías y avatares de un concepto. *Plaza Pública, Revista de Trabajo Social*, 8(13), 19-44.
- Rodríguez Alzueta, E. (2016). *Hacer bardo. Provocaciones, resistencias y derivas de jóvenes urbanos*. Malisia.
- Romero, G. (2018). *Quiero verte bailar: Género y sexualidad en escuelas secundarias de la ciudad de La Plata*. [Tesis de doctorado]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Romero, G. (2021). Protocolos, escraches y amenazas de bomba. Activismos de género en la escuela secundaria en un contexto de masificación y juvenalización de los feminismos. En Álvarez, M. y Giamberardino, G. *Ensamblajes de género, sexualidad(es) y educación. Intervenciones críticas entre el activismo y la academia* (pp. 181-196). Editorial UNICEN.

- Romero, J. L. (1995). Una empresa cultural: los libros baratos. En Gutiérrez, L. y Romero, J. L. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. (pp. 47-70). Siglo Veintiuno Editores.
- Rueda, A. (2019). La Educación Sexual Integral: indagaciones desde las agendas travesti/trans. *Revista MORA*, (25), 255-262.

S

- Saez, V. (2019). De las pantallas al papel. Nuevos acercamientos de los jóvenes a la literatura. *El toldo de Astier*, 10(18), 42-51.
- Saferstein, E. (2013). *La cocina del 'best-seller' político: producción y circulación de géneros editoriales sobre la coyuntura socio-política Argentina (2001-2011)*. [Tesis de maestría]. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.
- Saferstein, E. (2021). *Best seller ¿Cómo se fabrica un best seller político?* Siglo Veintiuno Editores.
- Saintout, F. (2006). *Jóvenes: el futuro llegó hace rato. Comunicación y estudios culturales latinoamericanos*. Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Saintout, F. (2013). *Jóvenes en Argentina. Desde una epistemología de la esperanza*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura* (Trad. Laura Fólica). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2014).
- Sapiro, G. (comp.) (2019). *Las contradicciones de la globalización editorial* (Trad. Jaime Velásquez). Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes - Universidad de Guadalajara. (Trabajo original publicado en 2009).
- Sardi, V. (2006). *Historia de la enseñanza de la lengua y la literatura. Continuidades y rupturas*. Libros del Zorzal.
- Sarlo, B. (1985). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Catálogos Editora.
- Segato, R. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En Bidaseca, K. y Vázquez Laba, V. (comps.).

Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina (pp. 17-47). Ediciones Godot.

- Segura, R. (2017). Ciudad, barreras de acceso y orden urbano. Reflexiones sobre juventud, desigualdad y espacio urbano. *Revista Argentina de Estudios en Juventud*, (11), 1-12.
- Semán, P. (2017). Religión y best sellers: superar una disociación para entender la espiritualidad contemporánea. *E-misferica*, 13, 1-24.
- Semán, P. y Boix, O. (2019). Etnografías, mediaciones y pragmatismo. *Relmecs*, 9(1), 1-12.
- Semán, P. y Vila, P. (1999). Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal. En Filmus, D. (comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo* (pp. 225-258). FLACSO – EUDEBA.
- Silba, M. (2009). El baile de las pibas, las piñas de los pibes (o viceversa): sobre femineidades y masculinidades en jóvenes de sectores populares. En *Estudios en Juventudes en Argentina I. Hacia un estado del arte* (pp. 167-198). REIJA - EDULP.
- Silba, M. (2018). *Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*. CLACSO.
- Silba, M. (2021). Una noche con La Repandilla: fanatismos cumbieros y transgresiones femeninas en escena. En Borda, L. y Álvarez Gandolfi, F. (comp.). *Fanatismos. Prácticas de consumo de la cultura de masas* (pp. 25-43). Prometeo.
- Silba, M. y Spataro, C. (2008). Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comp.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre la cultura popular* (pp. 89-110). Paidós.
- Spataro, C. (2011). *“¿Dónde había estado yo?”: un estudio sobre la configuración de femineidades en un club de fans de Ricardo Arjona*. [Tesis de doctorado]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Stamateas, B. (2009). *Emociones tóxicas. Cómo sanar el daño emocional y ser libres para tener paz interior*. Javier Vergara editor.
- Stamateas, B. (2011). *Gente tóxica. Las personas que nos complican la vida y cómo evitar que sigan haciéndolo*. Javier Vergara editor.
- Stamateas, B. (2014). *Más gente tóxica. Cómo son los que te hacen mal para sentirse bien*. Javier Vergara editor.

- Szpilbarg, D. (2019). *Cartografía argentina de la edición mundializada. Modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Tren en movimiento.
- Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2012). El espacio editorial independiente: heterogeneidad, posicionamientos y debates. Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010 (pp.464-484). *I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

T

- Teixedor, E. (2000). La literatura juvenil, ¿un género para adolescentes? *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (133), 7-15.
- Tenenbaum, T. (2019). *El fin del amor. Querer y coger*. Ariel.
- Thompson, J. (2012). *Merchants of culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Plume.
- Tomasena, J. M. *Los videoblogueros literarios (booktubers): entre la cultura participativa y la cultura de la conectividad*. [Trabajo Final del Máster]. Universitat Pompeu Fabra.
- Tomasini, M. (2020). ¿Qué mueve a las jóvenes a participar? Activismo de género y construcción de identidades en estudiantes de escuelas secundarias de Córdoba, Argentina. *Revista Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 10(2), 123-149.
- Torre, J. C. (2010). "Transformaciones de la sociedad argentina". En Russell, R. (Ed.). *Argentina 1910-2010: Balance del siglo*. Taurus.
- Tosi, C. (2012). *Libros de texto y mercado editorial en la Argentina (1960-2006). Estudio diacrónico de los aspectos polifónico-argumentativos para la construcción del saber en libros de texto de nivel medio en tres disciplinas y su relación con las políticas editoriales*. [Tesis de Doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Tosi, C. (2015). La emergencia de las colecciones de literatura infantil y juvenil, y su impacto en la industria editorial. Los casos de Robin Hood y Biblioteca Billiken. *Catalejos*, 1 (1), 132-158.

- Tosi, C. (2019a). La mediación editorial en la literatura infantil. Acerca de los vínculos entre libros, escuela y mercado. *Catalejos*, 8(4), 4-15.
- Tosi, C. (2019b). Marcas discursivas de la diversidad. Acerca del lenguaje inclusivo y la educación lingüística: aproximaciones al caso argentino. *Revista Álabe*, 20, 1-20.

U

- Urresti, M. (ed.) (2008). *Ciberculturas juveniles. Los jóvenes, sus prácticas y sus representaciones en la era de Internet*. La Crujía.
- Urresti, M., Linne, J. y Basile, D. (2016). *Conexión total. Los jóvenes y la experiencia social en la era de la comunicación digital*. Grupo Editor Universitario - CLACSO.

V

- Vacchieri, A. y Castagnino, L. Narrativas transmedia. Cuando los relatos no se quedan quietos. En Quevedo, L. A. (comp.). *La cultura argentina hoy: Tendencias!* (pp. 197-232). Siglo Veintiuno Editores.
- Vázquez, M; Vommaro, P.; Nuñez, P.; Blanco, R. (2017). *Militancias juveniles en la Argentina democrática. Trayectorias, espacios y figuras de activismo*. Imago Mundi.
- Vespucci, G. (2017). *Homosexualidad, familia y reivindicaciones. De la liberación sexual al matrimonio igualitario*. UNSAM Edita.
- Viotti, N. (2017). Emoción y nuevas espiritualidades. Por una perspectiva relacional y situada de los afectos. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 28, 167-183.
- Viotti, N (2018). Más allá de la terapia y la religión: una aproximación relacional a la construcción espiritual del bienestar. *Salud Colectiva*, 14(2), 241-256.
- Vommaro, P. (2015). *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina: tendencias, conflictos y desafíos*. Grupo Editor Universitario - CLACSO.

W

- Wacquant, L. (2014). Hacia una praxeología social: la estructura y la lógica de la sociología de Bourdieu. En Bourdieu, P. y Wacquant, L. *Una invitación a la sociología reflexiva* (Trad. Ariel Dilon) (pp. 21-90). Siglo Veintiuno Editores. (Texto original publicado en 1992).
- Wainerman, C. (2007a). Conyugalidad y paternidad ¿Una revolución estancada? En Gutiérrez, M. A. (comp.). *Género, familias y trabajo: rupturas y continuidades. Desafíos para la investigación política* (pp. 179-222). CLACSO.
- Wainerman, C. (2007b). Familia, trabajo y relaciones de género. En Carbonero Gamundí, M. A. y Levín, S. (comp.). *Entre familia y trabajo. Relaciones, conflictos y políticas de género en Europa y América Latina* (pp. 147-176). Homo Sapiens.
- Wayar, M. (2018). *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Editorial Muchas nueces.
- Welschinger, N. (2016). "*La llegada de las netbooks*". *Una etnografía del proceso de incorporación de las tecnologías digitales en las tramas escolar a partir del Programa Conectar Igualdad en La Plata* [Tesis de doctorado]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura* (Trad. Pablo di Masso). Ediciones Península. (Trabajo original publicado en 1977).
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura* (Trad. Graziella Baravalle). Paidós. (Trabajo original publicado en 1981).
- Wortman, A. (comp.) (2015). *Un mundo de sensaciones. Sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del Siglo XX*. Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA)/CLACSO.

Obras literarias

- Carmona, R. (2011). *La gramática del amor*. La Galera editorial.
- Chbosky, S. (2012). *Las ventajas de ser invisible*. Aguilar (Obra original publicada en 1999).
- Green, J. (2013). *Bajo la misma estrella*. Nube de Tinta. (Obra original publicada en 2012).

- Han, J. (2016). *A todos los chicos de los que me enamoré*. Destino. (Obra original publicada en 2014).
- Jeans, B. (2015). *Algo tan sencillo como tuitear te quiero*. Planeta.
- Jeans, B. (2016). *Algo tan sencillo como darte un beso*. Planeta.
- Levithan, D. (2012). *A de amor*. Grijalbo. (Obra original publicada en 2010).
- Levithan, D. (2016). *Dos chicos besándose*. V&R Editoras. (Obra original publicada en 2013).
- Meyer, S. (2005-2020). *Crepúsculo*. Aguilar.
- Palacio, R. (2013). *La lección de August*. Nube de Tinta. (Obra original publicada en 2012).
- Perkins, S. (2012). *Un beso en París*. Plataforma Neo. (Obra original publicada en 2010).
- Perkins, S. (2013). *Lola y el chico de al lado*. Plataforma Neo. (Obra original publicada en 2011).
- Pueyo, C. (2015). *El chico de las estrellas*. Destino.
- Rowell, R. (2013). *Eleanor & Park*. Alfaguara. (Obra original publicada en 2012).
- Rowell, R. (2014). *Fangirl*. Alfaguara. (Obra original publicada en 2013).
- Rowling, J. K. (1999-2016). *Harry Potter. Salamandra*. (Obra original publicada a partir de 1997).
- Russo, M. (2017). *Si yo fuera tu chica*. Numeral. (Obra original publicada en 2016).

ANEXOS

EDITORES

	EDAD	FORMACIÓN	OCUPACIÓN	PERÍODO
CRISTINA ALEMANY	58 AÑOS	LETRAS (USAL)	DIR. EDITORIAL (V&R) COORD. ACT. JUVENILES (FUNDACIÓN EL LIBRO)	2000-2015 2015-ACTUALIDAD
AMELIA MACEDO	46 AÑOS	PSICOLOGÍA (UBA)	EDITORA (AIQUE) EDITORA (PRH)	2001-2010 2010-ACTUALIDAD
LEONEL TETI	28 AÑOS	TRAD. EN INGLÉS (UNLA/INCOMPLETO) EDICIÓN (UBA/INCOMPLETO) DIP. EN DIRECCIÓN Y GESTIÓN DE PYMES (UCES)	EDITOR JUNIOR (V&R) EDITOR (V&R YA) DIR. EDITORIAL (PUCK)	2014-2015 2015-2017 2017-ACTUALIDAD
MELISA CORBETTO	30 AÑOS	DIRECCIÓN DE CINE (CIEVYC) EDICIÓN (UBA)	EDITORA JUNIOR (V&R YA) EDITORA (V&R YA)	2017-2017 2017-ACTUALIDAD

LECTORES

	EDAD	RESIDENCIA	FORMACIÓN	OCUPACIÓN
BRENDA	24 AÑOS	CABA / SOLA	EDICIÓN (UBA)	CORRECTORA FREELANCE
CAMILA	25 AÑOS	CABA / AMIGA	CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN (UBA)	ESTUDIANTE / REDACTORA FREELANCE DE SITIOS WEBS
LUCÍA	25 AÑOS	GBA / FAMILIA	ABOGACÍA (UBA)	SECRETARIA EN ESTUDIO JURÍDICO / BLOGGER
MARINA	20 AÑOS	CABA / FAMILIA	TRADUCTORADO DE INGLÉS (UBA)	ESTUDIANTE / BLOGGER
MAXIMILIANO	20 AÑOS	LA PLATA / MADRE	DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL (UNLP)	ESTUDIANTE / FOTÓGRAFO FREELANCE
NICOLÁS	23 AÑOS	CABA / NOVIO	PUBLICIDAD (UADE)	COMMUNITY MANAGER / BLOGGER
PABLO	22 AÑOS	GBA / FAMILIA	DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO (UBA)	COMMUNITY MANAGER / BLOGGER
PILAR	22 AÑOS	GBA / FAMILIA	RELACIONES PÚBLICAS (UNAJ)	ESTUDIANTE / BLOGGER
SOFÍA	25 AÑOS	LA PLATA / FAMILIA	COMUNICACIÓN SOCIAL (UNLP)	ESTUDIANTE / BLOGGER/ CORRECTORA
TOM	15 AÑOS	CABA / FAMILIA	4º AÑO ESCUELA SECUNDARIA	ESTUDIANTE