

Tendencias, diálogos, intersecciones

Experiencias de investigación
en el Departamento de Letras,
2023. Vol. I

Agustina Catalano (comp.)



Tendencias, diálogos, intersecciones : experiencias de investigación en el Departamento de Letras : vol. I / Ignacio Iriarte ... [et al.] ; Compilación de Agustina Catalano ; Fotografías de Florencia Guarco. - 1a ed - Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-811-181-0

1. Estudios Literarios. I. Iriarte, Ignacio II. Catalano, Agustina, comp. III. Guarco, Florencia, fot.

CDD 407.1

Diseño de tapa: Silvana Rodríguez Oro

Imagen de tapa: Fotografía analógica de Florencia Guarco (2022)

Hecho el depósito que indica la Ley 11.723

ISBN 978-987-811-181-0

Mar del Plata, septiembre 2024



Índice

Introducción

por Ignacio Iriarte..... 4

Poéticas en primera persona

“Las representaciones del yo en *El viaje inútil* de Camila Sosa Villada”
por María Macarena Heiland 8

“Vía crucis pudoroso”: enfermedad y religión en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres
por Agustina Molli..... 13

“Cecilia Pavón: una poética de lo íntimo”
por Yael Luján..... 18

“De cómo se patenta la angustia en el cuerpo sin rumbo de Macabea: un último diseño de la filosofía existencial de Clarice Lispector en *La hora de la estrella*”
por Paloma Souto..... 24

Nuevos soportes, nuevas escrituras

“Algunos interrogantes sobre el abordaje de las literaturas electrónicas”
por Fernanda Mugica..... 32

“Hacia una aproximación del microrrelato producido en “twitter argentina”
por Auca Nahuel Loscalzo..... 40

“Cómo hacer cosas con programas: literatura digital y escrituras (texto, código)”
por Alejandro Del Vecchio..... 48

Transgresiones del cuerpo/texto

“La escenificación de la fiesta travesti en la trans/escritura de Camila Sosa Villada”
por Lucía Boragina..... 56

“La escritura disonante de Sara Gallardo: la subversión de la tradición narrativa ruralista en *Enero* (1958)”
por Camila Urresti..... 62

“Textos mutantes: la serie ensayística de Abdón Ubidia”
por María Angélica Espinel..... 69

Desafíos y abordajes teórico-críticos

“Suposicionalidad: un análisis de los procesos inferenciales y su funcionamiento en la comunicación”
por Lorenzo Marinone..... 76

“Fundamentos sociológicos de la lingüística sistémico-funcional”
por Lucas Schiavón..... 83

“El *fonurbano*: figuras retóricas fonológicas en letras del género urbano”
por Bernardo Sócrate..... 90

“En torno a la noción de *restos* en la cultura andina”
por María Emilia Artigas..... 98

Sonidos e imágenes de la poesía contemporánea

“La figura del mapa en *Blaia* de Marcelo Díaz en relación a *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari” por Martín Devoto..... 105

“*Species plantarum*. Diccionario de poesía botánica (segundo tomo)”
por Carlos Fratini..... 112

“*La leyenda con el taco se escribe*: memoria y performance en la poesía de Susy Shock” por Camila Pastorini Vaisman..... 120

“Voces que suenan entre ritmo y poesía. Un acercamiento al rap argentino”
por Marina Sztainberg..... 127

Leer y escribir: vivencias, historias, riesgos

“*Es la grande cuestión de la educación conquistar lectores*: políticas de lectura en los Anales de la Educación Común (1858-1875)” por Marinela Pionetti..... 135

“Escenas de lectura y escritura en *Diario de los quince. La aventura de escribir* (2022) de I Acevedo” por Chiara Abiuso..... 143

“Desafíos en la escritura universitaria. Experiencias en el Taller de Escritura Académica (TEA) de la Facultad de Humanidades” por Marina Gorri..... 150

INTRODUCCIÓN

Ignacio Iriarte
UNMdP/CONICET

Las Jornadas de Investigadorxs en Formación surgieron en el año 2012, bajo la iniciativa de la Dra. Marcela Romano, quien en ese momento se desempeñaba como directora del Departamento de Letras. Se vienen realizando con una periodicidad bianual, y debido al tiempo transcurrido y a la calidad de los trabajos presentados se ha convertido en uno de los espacios centrales de nuestra actividad académica. Muchos estudiantes presentan sus primeros trabajos y proyectos, mientras que becarios y docentes con carreras de posgrado en curso exponen los principales andamiajes de sus investigaciones. Por tratarse de un espacio de iniciación, las Jornadas despliegan los temas y las problemáticas que se convertirán en centrales en un futuro inmediato, de modo que muestran el emergente de los campos de estudios de la literatura y la lingüística.

Cuando me tocó asumir como Director del Departamento, no pensé en primer lugar en las Jornadas. Pero a la semana me di cuenta: “tengo que hacer las Jornadas de Investigadorxs en Formación”. Debo confesar que, aunque me entusiasmó, sentí un poco el peso de la responsabilidad que eso significaba. Se trata de un espacio que tiene una tradición consolidada, y, por eso, uno se pregunta si estará a la altura, si podrá hacerlo, si no va a desmerecer el trabajo que otrxs hicieron antes. Esto se debe a que se trata de una tradición consolidada dentro del Departamento. Se me dirá que la tradición es algo que se hereda. Pero, como dijo Jacques Derrida, heredar no es simplemente tomar lo que a uno le entregan; heredar es también hacerse responsable de esa herencia, lo que significa trabajar y, al mismo tiempo, transformar lo heredado, porque siempre lo que uno hace tiene que estar en diálogo con la contemporaneidad. Heredar es cambiar.

La VI edición de las Jornadas se realizó entre los días 23 y 25 de agosto de 2023. En ese momento los pronósticos sobre el futuro de la ciencia y las universidades del país ya eran claros y estaban lo suficientemente explicitados como para que todos los que participamos de ese espacio supiéramos lo que posiblemente se avecinaba. En mayo de 2024 sabemos que ese pronóstico era certero. Las políticas actuales sobre la Universidad Pública y la Ciencia resultan una amenaza y merecen toda nuestra atención. Tenemos que recordar que hacer ciencia no es financiar a un grupo de personas para que inventen algún dispositivo desde la posible genialidad que contienen sus cerebros; hacer ciencia significa instalar un campo científico, financiar Universidades y organismos de producción y promoción científica, como la Agencia y el CONICET, desarrollar

programas de investigación, hacer circular ideas y metodologías, poner en discusión criterios y miradas, mantener tradiciones, espacios de discusión y difusión. Hacer ciencia es construir una comunidad científica articulada con el sostén y enriquecimiento de los espacios artísticos y culturales, como el INCAA, las bibliotecas y las ferias del libro, no menos que los Institutos y centros que intervienen en lo público, como los desaparecidos INADI y Ministerio de la Mujer. Por eso creo que, si en agosto, las VI Jornadas implicaban una herencia, ahora heredar es volver a hacer explícito esto que habíamos asumido como saldado. De pronto, la producción del conocimiento constituye una forma de lucha y de contrapoder. Heredar es producir conocimiento teniendo presente esta cuestión central.

Durante el transcurso de las Jornadas surgieron planteos vinculados con la cuestión del saber y se habló del vínculo que algunos trabajos tenían con las políticas públicas referidas a la gestión de la ciencia y el conocimiento. Al presentar las Actas quisiera poner el énfasis en esta cuestión, porque los trabajos se van a leer en este contexto peligroso, pero además porque constituyen la producción colectiva de un Departamento y sus vinculaciones con las diversas instituciones científicas del país.

Poéticas en primera persona

LAS REPRESENTACIONES DEL YO EN *EL VIAJE INÚTIL* DE CAMILA SOSA VILLADA

María Macarena Heiland¹
UNMdP
macaheiland@gmail.com

Resumen: En ciertas ocasiones, la escritura se convierte en una práctica de resistencia y de reivindicación puesto que los autores se valen de ella para crear su propia narrativa, oponiéndose al mundo exterior que los rechaza. Así, habilita otro espacio, un espacio periférico que se vuelve central y que funciona como el reverso activo de sus vidas. Veremos entonces, de qué modo se produce esto en *El viaje inútil* (2018), de Camila Sosa Villada. Para ello, tendremos en consideración las estrategias de la representación del yo y la construcción de determinada imagen a través de la escritura. Asimismo, pensaremos no en la autobiografía sino en lo que Arfuch denomina “momentos biográficos”, a saber, momentos en que la biografía se introduce en la narración sin que ello implique necesariamente que nos encontremos delante de un texto puramente autobiográfico. Así, a partir del trabajo textual observaremos cómo esta práctica se convierte también en una suerte de refugio, dado que escribe para escabullirse de ese mundo doméstico, para comprender lo que le sucede.

Palabras clave: Sosa Villada – escritura – momentos biográficos

Un viaje inútil (2018), obra de la autora argentina Camila Sosa Villada, da cuenta de la relación entre la escritura y los propios procesos, que muchas veces van de la mano. En ella podemos vislumbrar cómo la escritura se erige como una práctica de resistencia, pero también de reivindicación, puesto que la autora se vale de la escritura para crear su propia narrativa, oponiéndose al mundo exterior que la rechaza. El objetivo de este trabajo es observar, entonces, de qué modo se da esto a partir del análisis textual.

La novela presenta una suerte de genealogía, de descubrimiento de sí a partir de la recuperación de una experiencia, puesto que atendemos a la vida de la autora, a sus primeros escritos, a sus vivencias con sus padres. Hay, acá, un juego con lo autobiográfico puesto que, si bien nos encontramos ante un texto de ficción, podemos reconocer rápidamente que, lo que está haciendo Sosa Villada, es contar su propia historia. La historia de una escritura y de un travestismo. De la unión de estos y de cómo esa unión fue lo que le permitió seguir viviendo. No

¹ Adscripta al Grupo de Investigación “Literatura y Política” bajo la supervisión de la Dra. Candelaria Barbeira.

obstante, pensaremos no en la autobiografía sino en lo que Arfuch denomina “momentos biográficos”, a saber, momentos en que la biografía se introduce en la narración sin que ello implique necesariamente que nos encontremos delante de un texto puramente autobiográfico. Observamos, entonces, la tensión entre la intimidad y la exposición, ya que la escritura de lo íntimo es transformada en un relato. Tal como expresa la autora: “Escribo a partir de mí y para mí. Eventualmente me comparto [...] traigo a los visitantes a mi intimidad. Prefiero que el lector entre en mí a ir a buscar al lector” (Sosa Villada, 2018: 44).

Así, se piensa y se muestra en la escritura y gracias a la escritura. Podemos advertir dos escenas iniciáticas: cuando el padre le enseña a escribir, y cuando la madre le enseña a leer. No es menor que el relato comience narrando el recuerdo de que tiene 4 años y aprende a escribir, dado que se podría decir que ahí empieza su vida: “Un recuerdo muy antiguo. Lo primero que escribo en mi vida es mi nombre de varón. Aprendo una pequeña parte de mí” (2018: 11). Es decir, se reconoce a sí misma a través de la escritura, aprende sobre sí gracias a esta práctica. Este momento es, además, el del origen de su escritura: “La escritura nace de ese momento. El deseo de escribir encuentra que soy fértil” (2018: 13).

La otra escena fundamental es cuando se produce el milagro, como dice ella, de la lectura:

Un día sucede. Es un día milagroso para las dos [...] Yo estoy al fondo de la galería entretenida con la biblia de los niños leída una y otra vez por mi mamá, para mí, y de repente abro la boca y empiezan a correr las palabras [...] Es, posiblemente, uno de los días más felices e inesperados de nuestra vida (2018: 18).

Inmediatamente, en su infancia, se apropia de estas prácticas puesto que funcionan como refugio para ella y le permiten sobrevivir a ese mundo doméstico y hostil, plagado de violencia, alcoholismo y mentiras: “La violencia y la pasión de mis padres dejan de ser parte de mi atención. El mundo es amable ahí, leyendo en mi cama. Encuentro un refugio [...] y sobre todo encuentro que existe un poder en el ejercicio de la lectura. El poder del goce de la soledad” (2018: 20). Así, lectura, escritura, soledad y goce se relacionan fuertemente, otorgándole la posibilidad de otra realidad.

En este sentido podemos afirmar que la escritura no solo se constituye como un refugio sino que también se erige como una práctica de resistencia, puesto que se vale de ella para crear su propia narrativa, oponiéndose al mundo exterior que la rechaza. Expresa sobre estos primeros pasos en su escritura: “Escribo directamente inspirada en lo que leo [...] y así, como si nada, salvo mi vida. Salvo mi tristeza. Me hago un mundo para mí sola” (2018: 24). Esto, además, tiene la función de demostrar(se) vitalidad, puesto que escribe en tanto sujeto viviente y pensante. Nuevamente, se piensa y se reconoce gracias a la escritura. En este sentido Giordano (2006) expresa que la escritura se puede pensar como el reverso activo de su vida (119), es decir, frente a la soledad y tristeza de ese pueblo, donde se encontraba anclada, donde

todo llega tarde, donde no hay “luz eléctrica, ni gas, ni esperanza de nada” (Sosa Villada, 2018: 19), la escritura le permite sentirse viva. Es una suerte de puerta que se le abre para dejar al descubierto un mundo nuevo, un mundo que es de ella, en el cual se siente realmente ella. “Aquí es donde el dolor es extraído de nuestro pecho” (2018: 55), dirá al respecto. La escritura, además, le permite otra posibilidad: la de mentir, la de crear(se) mundos: “se agradece el refugio y la posibilidad de mentir” (2018: 55), es decir, dos elementos que van de la mano.

Por otro lado, le escritura está en estrecha relación, para Sosa Villada, con el travestismo. Observamos en varios momentos una homologación de los mismos, en donde la autora los compara como experiencias similares. Cabe destacar que el subtítulo de esta obra es *Trans/escritura*. En este sentido, “trans” es un prefijo que indica movimiento: “mas allá de”, “a través de”, “del otro lado de”, etc., por lo que podríamos pensar esta obra como una escritura más allá de la propia escritura, que excede los límites de la misma para configurarse, como mencionamos, como un refugio, como una resistencia. Su experiencia sostiene la escritura pero, además, ella misma se constituye como sí en ese espacio: “no soy una individuo fuera de lo escrito” (2018: 53). Asimismo, podemos relacionarlo también con la figura del exilio: se abandona a la familia, que resulta una amenaza, para poder sobrevivir, y se abandona un cuerpo que no le pertenece para devenir en uno nuevo.

Al relatar la historia de su travestismo vemos que, invariablemente y como todo en su vida, está ligado a la escritura:

Mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer con todas las de la ley. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura [...] perdida y confundida, sin poder contarle a nadie mi mejor secreto, decidí ponerme a escribir. Di a luz a un alter ego con el nombre más obvio que se me pudo ocurrir: Soledad. Soledad era yo misma (2018: 35).

Nuevamente observamos cómo se piensa a partir de esta práctica. Es la herramienta que le permite afrontar (pero también, y paradójicamente, escapar de) esa realidad. Asimismo, sobre ambas prácticas recaen una serie de prejuicios:

Para un padre no debe existir cosa más horrible que tener un hijo escritor. Ese oficio inútil e inexplicable que un hijo elige para sí, como destino, en las narices de sus padres [...] No, no es tan solo la decepción que un padre experimenta al ver que su hijo no se convierte en una versión mejorada de él mismo, es todo el prejuicio alrededor de un escritor, que al fin y al cabo es el mismo prejuicio que existe sobre una travesti (2018: 14).

Quizás es por eso que encuentra tan estrecha la relación entre devenir escritora y devenir travesti, porque ambos comparten el peso de la mirada ajena. De hecho, manifiesta que escribió y se travistió durante

mucho tiempo a puertas cerradas (2018: 45), como una suerte de ritual para consigo misma, del que nadie más podía ser parte.

En este proceso de cambios, renuncia a una vida conocida para ir en busca de otra: “el hecho de haber renunciado a ellos muy joven, decidir no ser más hija de nadie, amiga de nadie, sin un documento que me pruebe como ciudadana, me liga a un abismo enorme, al silencio de las cosas que dan vida a la escritura” (2018: 42). Esa renuncia, ese deseo, se sostiene en la escritura y se hace posible gracias a esta: “Sin la escritura, no existía la posibilidad de vivir” (2018: 43). Dirá, además, que ser travesti es la hermana de la escritura en ese viaje de renuncia, y que la escritura y el travestismo son las armas con las que se adentró a vivir como una huérfana (2018: 46). Nuevamente tenemos la idea del exilio, de ese viaje en el que se deja atrás lo conocido y se enfrenta a lo nuevo aferrada a la escritura.

Por otro lado, esta práctica no solo es un refugio, no solo permite la resistencia, sino también la reivindicación, puesto que frente a los prejuicios, frente a la exclusión que la relega a los espacios marginales, decide dejar un registro de su vida en un acto que dice “acá estoy, vivo, y tengo mi propia voz”. Así, se apropia de la palabra porque considera necesario contar esa historia.

Incluso cuando ya nada de eso tiene sentido, cuando he olvidado a los que me hicieron daño, cuando las agresiones ya no tienen rostros que las ejecuten, es preciso decir esa aventura, para que se sepa. Estoy en esta parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla. Decir el precio que se puso a mi libertad y mi deseo y que yo pagué con lo que tuve a mano: mi cuerpo. También decir la crueldad con que fui tratada y también el amor y la ternura que fueron dados como compensación a todo (2018: 47).

Encarna así, en su voz, la voz de todas las travestis. La autobiografía, o más bien los momentos biográficos que introduce en la obra, funcionan aquí como una clave de lectura que habilitan, mediante un proceso metonímico, la incorporación de otras mujeres: su historia es la de tantas otras, su voz viene a gritar lo que otras voces ya no pueden porque no están. Si bien no escribe específicamente como denuncia, esa escritura termina constituyéndose como una manera de nombrar lo que ocurre y que nadie pone en palabras. En este sentido Arfuch expresa que:

si bien la inmersión creciente en la (propia) subjetividad es sin duda un signo de la época, adquiere sin embargo otras connotaciones cuando esa expresión subjetiva se articula de modo elíptico o declarado, y hasta militante, al horizonte problemático de lo colectivo. Una articulación no siempre nítida, que ronda, como inquietud teórica, toda evocación de “lo colectivo” –la memoria, el imaginario, las representaciones, las identidades– (14).

Es decir, aunque la escritura es de lo particular, de la propia experiencia, encarna en cierta medida lo colectivo. En este sentido, no es posible afirmar la intimidad, lo propio de uno, por fuera de los espacios y los colectivos que habita. Sino más bien lo íntimo aquí tiene el papel de alternar su historia con una historia y una memoria colectiva.

Por otro lado, al momento de la escritura, Camila Sosa Villada se sabe escritora consagrada. Durante este proceso, en su infancia y adolescencia, deviene escritora y deviene mujer. Hay un doble desvío, una doble ruptura. Y en esta obra nos cuenta eso:

Escribo para que una historia se sepa. La historia de mi travestismo, de mi familia, de mi tristeza en la niñez, de toda esa tristeza prematura que fue mi familia, el alcoholismo de mi papá, las carencias de mi mamá [...] escribo para poder decir las imágenes que poblaron mi infancia (2018: 26).

En este sentido, la autora compara la escritura con un viaje hacia el interior de sí misma, hacia sus recuerdos. Una ida hacia lo inútil. La escritura es inútil. Es derroche, es pasatiempo, como piensa su padre, no es productiva, no da dinero. No está sujeta a la utilidad. No obstante, esta inutilidad es una condición de resistencia. La escritura, en tanto pérdida, no entra en la lógica del intercambio, no está al servicio de, sino que se escapa de ese sistema que la excluye y la condena.

En cambio, su escritura le da la posibilidad de ser feliz y, lo que es más importante, de alzar su propia voz y vivir: “No voy a sentarme a esperar que el mundo cambie, porque si se abandona por un momento este hecho, este viaje inútil, entonces terminas haciendo cualquier cosa menos seguir viviendo” (2018: 56). La escritura, ese viaje inútil, es, en esencia, la única manera de vivir, y su única herencia: “Aquí voy a morir y mi espíritu se deshará en polvo. Nada. Apenas unas huellas que indican que he pasado por el camino y traía conmigo lo que tenía para dar: un poema escrito a máquina con tinta roja que sin saber por qué sobrevivió a los incendios” (2018: 48).

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2007) *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, Alberto (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sosa Villada, Camila (2018) *El viaje inútil*. Córdoba: Ediciones DocumentA/ Escénicas.

“VÍA CRUCIS PUDOROSO”: ENFERMEDAD Y RELIGIÓN EN *LA ROSA MUERTA* DE AURORA CÁCERES

Agustina Molli¹

UNMdP

aguusmolli@gmail.com

Resumen: *La rosa muerta* es una obra publicada en 1914 y escrita por la autora peruana Aurora Cáceres. Se incluye, por sus características, dentro de la corriente modernista, y fue producida en el marco de un proceso sociocultural denominado modernización. Este momento es considerado por Foffani (2010: 13) como aquel en el que la secularización iniciada en el siglo XI se radicaliza. Nuestro objetivo es analizar, a partir de un análisis textual de *La rosa muerta*, el abordaje de esta característica en la obra. Sostenemos que la aparición del deseo y la enfermedad en la protagonista impulsan la subversión del orden establecido por los preceptos religiosos, a través de una reconexión con el elemento corporal. Como resultado de los elementos mencionados y frente a la inminencia de la muerte, la protagonista se opone a la mansedumbre postulada por la religión católica, y propone la belleza como una fuerza trascendente que consolida la voluntad individual.

Palabras clave: Aurora Cáceres – enfermedad – literatura peruana – *La Rosa Muerta*

*Mis delitos yo, cierto, los conozco,
mis pecados me están siempre delante
Sal. 51: 5.*

La rosa muerta es una obra publicada en 1914 y escrita por la autora peruana Aurora Cáceres. Con el objetivo de proponer una contextualización, este trabajo inicia con una breve caracterización de la protagonista de la obra. Laura es una joven viuda, de formación religiosa y que se mantiene casta desde la muerte de su esposo. Además, se señala en múltiples oportunidades su gran belleza, y la importancia que tiene este atributo para ella; es por esta razón que, ante la manifestación dolorosa de una enfermedad, mantenerse bella se convierte en uno de sus objetivos principales. Durante la primera etapa de la novela, Laura recorre varios consultorios de Berlín para consultar por su dolencia. Se destaca en este

¹ Este trabajo se enmarca en una adscripción a tareas de investigación en el grupo “Literatura y política” (UNMdP), supervisada por el Dr. Luis Ignacio Iriarte.

recorrido la repetición de frases relacionadas con las peregrinaciones religiosas, como "romería" (5) o "vía crucis pudoroso" (27), que se relaciona con la apatía y la falta de delicadeza de los médicos que encuentra en Berlín. El fin de esta búsqueda se marca a través de la frase "la última excursión dolorosa" (2), con la llegada al consultorio del Dr. Castel, en París. Estos personajes entablan relaciones sexuales y amorosas, que están íntimamente relacionadas con la voluntad individual de Laura de demostrar que puede seguir siendo deseable aun para el hombre que ve la mayor parte de su enfermedad: "Alguna vez le ocurrió el deseo de conquistar su amor, [...] lograr el amor del hombre al cual se le mostraba el único mal físico capaz de contener todo deseo" (75). Por su parte, el Dr. Castel es un modelo de médico, de quien se enfatiza su dedicación hacia el trabajo, su vocación por la ciencia y su carácter racional. Es por estas razones que, cuando Laura decide que desea conquistarlo, se pone en cuestión la elección entre dos modelos, uno ligado a la castidad y lo religioso, y otro a la ciencia y el deseo, elección a partir de la cual opera un cambio en las características de Laura establecidas en principio:

Esperaba el triunfo formidable del poder sensual sobre la humanidad y le creía capaz de vencer aun sobre la materia enferma. Alentada con esta idea se transformó en la Eva de la serpiente. Como a la madre paradisiaca, no le fue difícil seducir al hombre. (80).

En la cita se presenta una de las tensiones más claras del proyecto estético de la novela, porque la sensualidad se consolida como un poder trascendente que guía a la protagonista aún en la omnipresencia de la enfermedad y por sobre lo religioso. Por otra parte, es posible observar que el verbo "transformó" introduce un paralelismo con Eva que subvierte la fuente principal, el cristianismo, de manera tal que se matizan los elementos religiosos y se agregan connotaciones eróticas. Resulta productivo mencionar en este punto el concepto de secularización, entendido como "la mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida" (Gutiérrez Girardot 2004: 84), y sobre el cual Enrique Foffani señala que, si bien se produce "una inversión del sentido primordial" (2010: 19) de las fuentes religiosas, no caducan, sino que se construyen nuevas significaciones sobre las antiguas.

En esta novela, escrita en el seno de la corriente modernista, lo erótico se articula con lo religioso, o bien lo religioso, como ya había anunciado Rubén Darío en *Prosas profanas*, se monta en lo erótico. Consideramos que la aparición del deseo y la enfermedad resultan para Laura una reconexión con lo corporal y este elemento, que en la religión aparece degradado, actúa como disparador para el fortalecimiento de la individualidad, en detrimento de diferentes preceptos religiosos. Para demostrar esto, vamos a detenernos en el análisis de la escena posterior a la primera relación sexual de los personajes mencionados, ya que consideramos que resulta fundamental para el desarrollo de la obra.

El espacio de esta escena es el consultorio del Dr. Castel, que desde la primera visita se constituye como el lugar privilegiado para la narración de los acontecimientos. Desde allí, se oyen las plegarias provenientes de

un orfanato vecino, regido por religiosas, y entre las que se nombran puntualmente el *miserere* y el *vía crucis*:

El órgano murmuraba sonidos que parecían articulados por voces gangosas que entonasen el *miserere* [...] Y vagamente al canto sucedió un eco de rezos, un murmurio doliente; era una plegaria de difuntos. — El camino de la Cruz. (91-92).

Ambos rezos tienen en su contenido una fuerte presencia del cuerpo, y se pueden establecer diálogos con ellos en la obra de Cáceres. En primer lugar, el *miserere* es la musicalización del salmo 51, un episodio bíblico penitencial. Forma parte, según la clasificación de Ángel González (1965: 32), de los salmos de súplica individual y, en este caso particular, el objetivo es reconocer sus pecados y demandar el perdón de Dios. Observemos el siguiente fragmento: “Crea, Señor, en mí un corazón puro, / y un espíritu recto / renueva en mis entrañas” (González 1965, Sal 51 12). El elemento más evidente en estos versículos es la súplica por la purificación, posterior a la aceptación del pecado, pero también se destaca la mención a las entrañas. En *La rosa muerta*, la enfermedad se aloja, precisamente, en las entrañas; a su vez, la enfermedad suele parafrasearse como “el mal”, generando una doble significación entre el pecado y la dolencia como, por ejemplo, en la siguiente cita: “Su principal empeño fue tratar de ocultar en lo profundo de su vientre la punzada dolorosa que allí existía, destrozándole las entrañas y el alma y capaz de desencantar a su amante, de desilusionarle” (99). Tanto en el salmo como en la obra de Cáceres, lo impuro nace en las entrañas. Entonces, se suplica por una reparación que, en el caso de Laura, implica tanto el alma como el cuerpo. Sin embargo, es posible observar que lo primero que se nombra en la cita son las entrañas, y luego el alma. Es decir, la preeminencia está puesta en el cuerpo; a partir del cuerpo es de donde se desprende el resto de los males, y por eso es lo primero a sanar. Tanto el salmo como el *vía crucis* ponen de relevancia la importancia de la mansedumbre, siendo fundamental en el segundo rezo la actitud de Cristo frente a su destino. En la obra de Cáceres, cuando la enfermedad de Laura empeora, decide dejar a su amante y morir en Berlín para que nadie la vea perder su belleza. Esta elección es narrada en la obra como una oposición abierta a la idea de mansedumbre: “No se resignó como el cordero eucarístico a mostrarse en actitud de mansedumbre, a ofrecer el sacrificio de consunción y sin belleza del despojo de la materia humana” (103). Frente a la decadencia y la victoria de la enfermedad sobre el cuerpo, Laura toma, como última decisión soberana, la renuncia.

Por último, al oír los rezos, Laura y Castel toman una actitud contemplativa, con connotaciones eminentemente místicas en el caso de ella, porque su mirada tiende al cielo y recuerda su infancia:

A esta hora era cuando rezaba con mayor devoción... Al salir de la capilla, el olor de los azahares del huerto deleitaba mis sentidos y la última claridad del sol, que se sumergía en el Guadalquivir, me apenaba de tal modo que me parecía tener muy próxima la muerte. (92).

Veamos que se señala una coincidencia entre el momento del día en el que Laura más rezaba en su infancia, con el momento posterior a las relaciones sexuales que concretan, según la cosmovisión cristiana, el pecado. Teniendo en cuenta este paralelismo, podríamos considerar que existe un cambio en el objeto de devoción de Laura, que durante la infancia es la religión y, luego, su impulso amoroso. Por otra parte, si antes la presencia de la muerte la llevaba a rezar, en el momento de la narración la cercanía a la muerte es el elemento que la lleva a romper la castidad. A pesar de estas fracturas, pervive la fe en lo desconocido o, como se enuncia en la novela, “en el espacio de lo inconmensurable” (91), a través de la mirada que ella lleva al cielo durante toda la reflexión.

En conclusión, la enfermedad y el deseo son elementos fundamentales en la construcción del personaje de Laura, de manera tal que su aparición permite subvertir los valores fundantes de su visión de mundo. En primer lugar, la inminencia de la muerte no vuelve a Laura más piadosa o abnegada para acercarse a la salvación, sino que la protagonista toma decisiones que fortalecen su individualidad y la conformación de un fin corporal digno. Su última decisión se convierte en la victoria definitiva de lo bello por sobre, incluso, la vida. Sin embargo, esto no significa que los enunciados programáticos del cristianismo se disuelven absolutamente, sino que las esferas de lo profano y lo religioso se integran de diferentes maneras a lo largo de la novela. Veamos, por ejemplo, la siguiente cita, en la que se encuentra la concepción de Laura sobre la vida después de la muerte, en la que prevalece la preeminencia de la belleza:

¡Adiós! ¿volveré a verte? nada sé y en nada espero. A través de los misterios sutiles de lo eterno, de lo desconocido, de lo inconmensurable, búscame, yo te esperaré siempre; si siempre existo; pero pregunta antes si estoy bella. (110).

Por otra parte, si bien Laura se opone a la mansedumbre, hemos analizado varios elementos que evidencian la preservación de una cercanía espiritual a lo religioso. Por ejemplo, la creencia en la eternidad después de la muerte, su mirada al cielo al oír los rezos, y la nostalgia con la que recuerda su infancia en el convento. Es posible afirmar, en consecuencia, que se mantiene la confianza en una entidad trascendente, pero, frente a la aparición del deseo y la perspectiva de la decadencia, se consolida la voluntad individual y se suspenden los condicionamientos de la institución religiosa.

Bibliografía

- Cáceres, Aurora (1914). *La rosa muerta*. París: Casa editorial Garnier Hermanos.
- Foffani, Eugenio (2010). “Literatura, cultura, secularización: Una introducción”. En *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay. (11-32).
- González, Ángel (1965). *El libro de los salmos*. Barcelona: Herder. En línea: <https://archive.org/details/AngelGonzalezELLIBRODELOSSALMOSIntroduccionVersionYComentario/mode/2up>

Gutiérrez Girardot, Rafael (2004). “Secularización, vida urbana, sustitutos de religión”. En *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. (73-138).

CECILIA PAVÓN: UNA POÉTICA DE LO ÍNTIMO

Yael Luján¹

UNMdP

yaelluj4n@gmail.com

Resumen: El presente trabajo expone la etapa inicial de un proyecto de investigación en formación, el cual, a partir de una lectura crítica del libro “¿Existe el amor a los animales?” propone la reflexión del modo en que allí se configura la intimidad. A partir de la consideración de lo íntimo como materia de trabajo de la poeta, se intenta vislumbrar cómo funciona la construcción de una voz que expone su interioridad sin dejar de portar un discurso que puede considerarse superficial.

Palabras clave: intimidad – experiencia – ingenuidad – superficial

«Para escribir un poema hay que sentirse rara»

Cecilia Pavón

Para escribir un poema hay que sentir, así lo anticipa ya el epígrafe. Para Cecilia Pavón hay un vínculo innegable entre la composición de un poema y la percepción de sensaciones. Sentir tiene que ver con lo personal, una es quien siente, y esto último es lo que este trabajo se propone rastrear en el libro “¿Existe el amor a los animales?”, publicado por la autora en el año 2001, en la editorial Siesta. Con el fin de pensar una lectura crítica, la idea será la de reflexionar sobre lo sensorial desde el espacio en el que se manifiesta: la intimidad.

Nacida en 1973 y co-fundadora de la galería Belleza y Felicidad, Cecilia Pavón se consolida como una de las exponentes de la escena poética de Argentina en los años noventa; dato fundamental a tener en cuenta al momento de situar este análisis, dado que estamos frente a un tipo de poesía que logró articular una manera propia de decir (Mallol 2003: 149). Los textos no hacen otra cosa que reafirmarlo, la producción poética de este período refleja un modo particular de la escritura que no se puede pasar por alto.

En una primer instancia es necesario dejar en claro qué es lo que se está planteando, actividad para la cual el diccionario se convierte en nuestro amigo. Si lo abrimos con la consigna de buscar la palabra

¹ Integrante del proyecto “Archivos poéticos latinoamericanos: modos de la puntuación y el montaje”, dentro del grupo de investigación *Problemas de Literatura Comparada*, dirigido por la Dra. Ana María Porrúa y co-dirigido por el Dr. Matías Moscardi.

intimidad lo que aparece es lo siguiente: “aspecto interior o profundo de una persona, que comprende sentimientos, vida familiar o relaciones de amistad”, esto deja en claro desde un principio que ante todo es, entonces, la vida que transcurre en el interior y lo que sucede con los propios sentimientos. Sin embargo, la definición de la palabra *intimo* pareciera no ampliar mucho más el significado: dicese de lo más interior o interno. Ahora bien, para los registros de palabras, es *interior* aquello que solo se siente en el alma, lo que obtenemos de este acotado recorrido, por consiguiente, es la noción de que la intimidad tiene que ver con una serie de factores, todos ellos particulares y personales al mismo tiempo, que conforman un hecho individual, nada menos que una cosmovisión de mundo. Cuando hablemos de interioridad lo haremos pensándola como un espacio donde el sujeto puede contarse a sí mismo absolutamente todo, como el lugar donde asimila cada cosa que percibe.

Al establecer que la poética de Cecilia Pavón tiene que ver con una poesía de lo íntimo, entonces, estamos estableciendo también que aquello que está escrito pertenece al orden más privado del yo poético que ella misma creó. Aseveración que encuentra su fundamento en el hecho de que como lectores podemos advertir en los poemas la presencia de estados emocionales, opiniones e inclusive apariciones de ciertos afectos: “y me da millones de besos/ los mejores besos que he recibido/ los besos que estaba esperando/ hace/ millones de años” (2023: 348) Lo dicho en los poemas toma el tono confesional, la voz de los textos, aquella que nos gusta llamar sujeto poético, está construida a partir de una vulnerabilidad que nos permite advertir dicho interior debelado.

Quién dice “yo” en los poemas de “¿Existe el amor a los animales?” es inconfundible con ningún otro y por sobre todas las cosas, dueño de una identidad. En “Poema” el sujeto postula “Yo estoy en la cocina/ yo cocino frutas/ yo veo por la ventana todo tal como es” (Pavón: 337), de este modo se reafirma a sí mismo volviéndose consciente de sí. Además, considera que su percepción equivale a la realidad pura.

Más adelante en el mismo texto también la autora escribe “Si lloro es porque las lágrimas son cuerpos divinos, y me toca la pena, y soy una Encarnación” lo subjetivo interno toma tanto valor que termina por problematizar la conservación de un rostro propio, el encuentro con una misma se vuelve turbulento (porque una es turbulenta) y por más que toma lugar en su creación, pareciera interferir con lo concerniente a la concepción personal.

El universo íntimo no se construye tan solo por lo que se dice sino por lo que se hace, lo específico es también lo vivencial de lo diario. No es el contar que se observó una plaza sino el relato de lo que se sintió al observarla. En el poema “Pantano” lo corriente no se torna un impedimento para la fabricación de una interioridad sino que esta se logrará a partir de lo doméstico: “Mi casa se está poniendo antigua, / está envejeciendo, / las paredes se están descascarando y yo/ no tengo plata para arreglarlas/ No importa, me gusta igual...” (339). El universo

afectivo, los procesos de introspección, las pasiones e incluso las perversiones no pueden desligarse de aquello que el sujeto efectúa. Nos situamos frente a un yo que experimenta y traduce sus sensaciones al ámbito más privado, de modo tal que la sensación suscitada en lo interno nos ofrece la poesía edificada a partir de esas modulaciones de lo rutinario, instalando los asuntos interiores como el resultado que refleja lo que pasa en el propio exterior.

Así, estos procesos que conforman lo recóndito del sujeto exigen de lugares privados donde aquel pueda hallarse a sí mismo. Esto no es necesariamente en soledad, como en el caso de los poemas “Gonzalo” o “Primer beso”, donde el yo lírico plasma cómo se siente a raíz de la idea del encuentro con un otro. Ahí son los gestos del amor los que funcionan, en ambos textos, como disparadores de la interioridad, solventando la idea de que es la experiencia la que la forja, en tanto algo pasa y eso contribuye a la fabricación de la individualidad.

En “Primer Beso”, poema que intenta retratar la escena de dos personas acostadas en una cama, donde la voz poética da rienda a un discurso interno que parte de observar al otro e imaginar situaciones, también podríamos resaltar la particularidad que ya implica ese tipo de experiencia. El pensar en un beso con los labios llenos de tierra es una escena única y soberanamente privada, en tanto se aleja del orden de lo identificable. Además, lo íntimo en este poema aparece desde otro lado, no es solo la interioridad del sujeto, sino lo íntimo de un momento que se comparte entre dos, “Los dos acostados en la cama/ yo estoy llena de lágrimas y vos no” (342) versos como estos son los que este trabajo pretende resaltar o inclusive otros como “yo te miraba y sonreía” (343) que siguen nutriendo la misma idea. Más avanzado el poema, el sujeto expresa: “nunca en la vida hemos hecho el amor” (343) como si no existiese algo más privado que un vínculo que no se corrompió aún.

La experiencia configura la personalidad y lo hace posibilitando el autoconocimiento. Es mediante los distintos sucesos de la cotidianeidad que el sujeto va formándose y nos deja ver cómo se siente respecto de todo-las fiestas, el amor, el arte-todas esas cosas ordenan la vida cotidiana del yo poético, afectando la manera en la que comprende y ve. La voz del texto comienza a conocerse y es en los poemas que se devela el resultado de ese proceso: un mundo privado que se complejiza en relación con un mundo tangible y real.

Pavón marca un tono en su escritura que casi parece inocente en tanto presenta a un individuo que no advierte certezas y se cuestiona hasta lo más obvio. Los distintos poemas crean una atmosfera de duda permanente, solventada con el propio título; la duda frente a si existe el amor a los animales que al mismo tiempo afirma un desconocimiento por parte del sujeto que es inconmensurable, el hecho de que no haya nada que no sea replanteado, la falta generada por el no saber que solo se soluciona mediante la adquisición de conocimiento son figuras recurrentes en este libro. En el poema “Río de emociones” la voz poética comienza a agrupar aquello que conoce, los hombres que son una bolsa cocida de la que saldrían mariposas, las vecinas que no saben vestirse y por otro lado las ancianas que se visten muy bien (360),

postulándose la observación como la práctica fundamental. De este modo podríamos pensar también en poemas como “Ex novio” donde la presencia de “nuevos barrios para descubrir” (363) indica que la exploración, que implica el relacionarse con lo desconocido, es una preocupación real.

Respecto de cómo se compone ese sujeto algo a resaltar es su tono ciertamente “ingenuo”. Marina Yuszczuk, en *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011) dirá que la ingenuidad está ligada con una cultura de masas, cuya recuperación se da a partir de ciertos tópicos o la utilización de un léxico desprestigiado quizá más en consonancia con manifestaciones culturales tales como los posters, las tarjetas de celebración que se comercializan en los quioscos o los diálogos de telenovelas. Dicho de otro modo, la poeta termina por construir una voz que es claramente marcada, transparente, específica, pero que la crítica ha sabido relacionar con lo simple debido a los temas que trata.

Sin embargo, casi como si de una voz adolescente se tratase, la simpleza del propio discurso es lo que termina por oscurecerlo. Aquello que es del orden de lo privado se está exponiendo de la manera más banal posible, por medio de escenarios que reúnen materiales provenientes del pop, tal como el maquillaje, los besos, el sexo, el bailar con ganas y la bebida de la juventud. Una enunciación aparentemente sencilla pero que no le permite a la banalidad convertirse en un extenuante para la habilitación de la intimidad.

Podríamos decir, entonces, que lo que se muestra como intimidad tiene que ver con lo considerado tradicionalmente como superficial, más que con la inocencia. Existe una voz presente en los poemas y en definitiva no es una voz infantil. El capricho de la ex niña y una serie de textos que parecen remitir alevosamente al mundo de la adolescencia: las aventuras teñidas por la experimentación sexual y amorosa. La lectura de “¿Existe el amor a los animales?” crea un ambiente que permite ubicar sucesos tales como hablar en una pijamada del chico que te gusta, de cómo fue el primer beso que se dieron, de dónde puso la mano, de si alguno cerró los ojos, de si tenía gusto dulce o salado.

Cuando en el poema “La gran señora” Pavón escribe “Querida Gabriela: / te escribo para hacerte una pregunta / ¿por qué nunca me venís a visitar por la tarde?” (357) la voz termina por nutrir aún más la presencia constante de la confidencialidad del libro a partir de la figura de la propia amistad y en este caso, de la queja hacía la amiga.

Como si de un diario íntimo se tratase, todo lo que se escribe toma el tono del secreto, lo banal no es una barrera para lograr una cercanía a la profundidad del sujeto. En *El poema y su doble* Anahí Mallol apunta una idea en este sentido: “La superficie es para Pavón, lo que el mercado pretende vender como felicidad; pero esta superficie también, por su misma falsedad, contiene su momento de verdad” (2003: 189), lo banal de los intereses no es excluyente. El factor comerciable no es un impedimento para una poética de la conmoción, de lo privado, del sentir. En los poemas se presenta lo interior de un sujeto superficial y

el texto se convierte en el único lugar donde eso podría verse, de este modo dice el poema “La gran señora”: “no sé si decírtelo/ porque no sé cómo te lo vas a tomar.”(Pavón: 358), no es necesaria la apertura que indique *Querido diario* para entender que allí se está diciendo lo que no encontraría lugar en otra circunstancia.

Las dos categorías mencionadas comienzan a tensionarse entre sí. Como si de una dinámica de opuestos se tratase, el afuera y el adentro, el arriba y el abajo coparticipan el uno en el otro y hacen de esta una poética de lo privado que funciona a partir de una óptica banalizada: el registro de lo íntimo que se produce es expuesto mediante la construcción de espacios atravesados por lo superficial. En el poema “Madre” la situación del aborto se torna completamente absurda, versos como “Voy a matarlo comiendo limón: es tan/agrio que las ondas pueden/ alcanzarlo y volverlo rubio” (352) son el ejemplo de un tono que es infantil, pero no deja de ser consciente. Sin importar la frialdad de los modos, la interioridad es la que sigue poniéndose en el foco de análisis, se examina el universo emocional, se alude al cuerpo y a la experiencia recorrida, trazando así una retórica del afecto.

Frente a la oportunidad de hacer poesía sobre lo impersonal, Pavón decide construir una serie de poemas que giran en torno a un sujeto que siente, que es reconocible, que tiene personalidad. Al jugar con la escritura de tal modo, creando una poética de lo íntimo, la dimensión autobiográfica termina por establecer una voz que mantiene tanto una necesidad de investigarse como de contarlo todo.

En estas consideraciones finales, podríamos tomar el poema “Gabriela, los hombres y yo” como aquel donde todas esas ideas convergen. El libro trata del tipo de intimidad que existe en una llamada nocturna con una amiga que toca temas como el amor y los sueños, la autora escribe “Por este hecho, si algún día morimos, las/ dos nos iremos al cielo de la mano,/ muy juntas, vos diciéndome tus poemas al oído,/ yo diciéndote los míos” (366) y consolida en estos versos el sentido último del proyecto estético, se trata de poesía para intercambiar mediante susurros al oído. Un relato de la conciencia que responde a un modelo figurativo de vivir, un sujeto que se cuenta a sí mismo a medida que se conoce y una invitación al lector a sentirse interpelado, dada la utilización de situaciones identificables.

Ahora lo que nos queda es preguntarnos qué es lo que pasa cuando eso ocurre. Y esto último, en efecto, es una preocupación que corresponde al lenguaje: ¿qué sucede cuando el sujeto poético toma la decisión de decir en determinada clave lo que expone? ¿Qué implica la verbalización de la intimidad? ¿Qué ocurre cuando se usa un lenguaje superficial para dar rienda al yo más profundo? En el poema inaugural del libro la voz poética dice lo siguiente: “de ella solo quedarán las flores, de mí todas las vocales del/ universo/ pronunciadas bajo la lluvia” (337), cuando todo se borra lo que consigue su perpetuidad es aquello que fue dicho, lo puesto en palabras, que es del índole del interior y ya no un gusto superficial, que se convierte en una necesidad: la única posibilidad de seguir estando.

Bibliografía

- Mallol, Anahí (2003). “Muchachos futboleros, chicas pop?”. En *El poema y su doble*, Buenos Aires: Simurg. (143–253).
- Pavón, Cecilia (2023). *Diario de una persona inventada*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata.

DE CÓMO SE PATENTA LA ANGUSTIA EN EL CUERPO SIN RUMBO DE MACABEA: UN ÚLTIMO DISEÑO DE LA FILOSOFÍA EXISTENCIAL DE CLARICE LISPECTOR EN *LA HORA DE LA ESTRELLA*

Paloma Souto
UNMdP¹

paloma.souto06@gmail.com

Resumen: *La hora de la estrella* (1977) es el último texto de la vida de Clarice Lispector (Chechelnyk, Ucrania, 1920 - Río de Janeiro, Brasil, 1977), a partir del cual nos proponemos analizar la angustia como problema filosófico. Macabea es la protagonista de la novela que escribe el personaje narrador, caracterizada como una muchacha incapaz de vivir en este mundo, se nos aparece como quien se cruza con la existencia pura, aquello que llamamos abismo o materia opaca. Su arrojo al mundo y a la narración nos traslada a la filosofía de Martin Heidegger, filósofo alemán del siglo XX, que concibe la angustia como posibilidad permanente que dormita al acecho y se presenta sin explicación, velando la palabra y colocando al existente humano (*dasein*) ante la nada, aquello que no podemos decir que es y sin embargo está, lugar donde la existencia se posa, constituyéndose abismal y caóticamente. Macabea, en tanto *dasein*, se halla devorada por el mundo, caída en infinitas posibilidades que habitan lo imprevisto y culminan en los hechos, fundamento de la existencia en tanto realización del destino. Su muerte, hacia el final del texto, es la marca de su existencia: la posibilidad que habita en todas las posibilidades.

Palabras clave: Clarice Lispector – *La hora de la estrella* – angustia – existencialismo

¹ Integrante del grupo de investigación “Literatura y política”, dentro del cual se lleva a cabo la presente investigación, bajo la supervisión de la docente Candelaria Barbeira.

*Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no
pasara nada, lo cual es cierto.*

A. Pizarnik «Extracción de la piedra de locura»

El presente trabajo forma parte de una adscripción a investigación, en un proyecto titulado “Crisis y subjetividad en la literatura latinoamericana (siglos XIX-XXI)” a partir del cual he iniciado esta labor. El Plan de investigación que enmarca el siguiente texto se denomina “La angustiosa atracción de la existencia en los textos tardíos de Alejandra Pizarnik y Clarice Lispector”, del cual expondremos a continuación un fragmento, ya que en esta oportunidad pondremos el foco de atención en la escritora Clarice Lispector y lo que denominamos su último diseño de filosofía existencial: *La hora de la estrella*.

Clarice nace hacia el año 1920 en Ucrania y poco tiempo después emigra junto a su familia hacia Brasil. Transcurrido un año de vida, pisa por primera vez territorio latinoamericano en Maceió, al nordeste del país, y habitada una experiencia vital, muere unos meses después de publicar *La hora de la estrella*, en el año 1977 en la ciudad de Río de Janeiro, territorio donde transita la mayor parte de su vida.

La hora de la estrella es una novela que pone de manifiesto la vida de una muchacha nordestina, Macabea, a través de una historia contada desde la mente de un escritor angustiado, Rodrigo, que traza la existencia de la joven de forma extremadamente solitaria y desconectada del mundo: con un empleo al borde del despido, sin familia, ni al menos, alguna persona con quien entablar una conexión con el mundo, y sin un plato de comida digno de ser comido (aunque ella no entienda lo que signifique, en tanto se halla despojada del mundo, que algo sea digno). Macabea sólo tiene, apenas, la consciencia de que existe, y su vida transcurre azarosamente hasta el punto culmine, su muerte: la respuesta a su existencia, una elección del destino.

Con especial atención en la muchacha, personaje principal de la novela que escribe el narrador, y que de acuerdo a nuestra hipótesis de lectura, configura una representación nítida de la angustia de tinte heideggeriano, proponemos analizar tal temple de ánimo como problema filosófico. Por este motivo, a lo largo del análisis se entrelazan características claves de la peculiar y filosófica obra de Lispector, con nociones fundamentales de Martin Heidegger (filósofo alemán del siglo XX) en tanto el narrador, Macabea y los hechos de algún modo las patentan. El tiempo, el destino y la muerte son los puntos que conforman un hilo constante a lo largo de la novela y descansan en la esplendorosa y final hora de la estrella.

A modo de ingresar al análisis, resulta importante remarcar, en principio, que *La hora de la estrella* forma parte, de acuerdo a lo analizado por Ítalo Moriconi, de una clasificación teórica de textos de la autora que se denomina “La hora de la basura” en tanto, junto con

otros escritos “posee el mismo gesto estético: una dialéctica paradójica o ambivalente entre lo sublime y la desublimación” (109-110). En esta misma línea, “en *Agua viva*, *La hora de la estrella* y *Un soplo de vida* domina el deseo del narrador por crear efectos de simultaneidad entre los hechos narrados y la escritura, (...).” (113). Esta singularidad está presente en *La hora de la estrella* en la medida en que el texto posee la característica fundamental de generar la sensación de que la narración y los hechos están sosteniéndose al borde del abismo, en tanto estos últimos poseen una peculiar fragilidad y, dado por el mismo efecto de simultaneidad, se trabaja un más allá de la narración, o más bien un estado puro de ella misma, de acuerdo al análisis de Gonzalo Aguilar sobre la novela:

(...) la escritura de la vida de Macabea transcurre en la máxima precariedad, en el afuera más absoluto. (...) Regreso a la narración en su estado más puro, *La hora de la estrella* es también una salida hacia lo que está más allá de la narración: los otros, el afuera, el azar, los hechos. (12).

En cuanto la particularidad narrativa, un pasaje de la novela resulta ser ilustrativo: “(...) lo que iré diciendo estará casi desnudo. (...) no habrá centelleos sino la materia opaca y, por su propia naturaleza, despreciable por todos.” (Lispector: 25). De este modo, el narrador decide hablar desde lo imprevisto, desde el azar mismo del cual venimos y vivimos, y desde el inefable destino al que nos dirigimos continuamente, apasionándose por los “hechos sin literatura” (25), como él mismo afirma. En otros términos, Rodrigo hace latente una negativa a la belleza aparente de las palabras: “No se trata apenas de narrativa, es antes que nada la vida primaria que respira, respira; respira.” (23).

Este respirar de la vida primaria no sólo configura la narración, sino que está representado en la figura de Macabea, en tanto ella vive en estado profundamente opaco, es decir, en el más puro, parecería ser la representación misma del existente humano, desde la perspectiva heideggeriana, caído en el mundo, en las posibilidades del destino y en su muerte. En definitiva, la protagonista habita en una extensa miseria y representa lo miserable de la existencia humana en tanto Clarice (y Rodrigo) arrojan a la muchacha a la narración así como la autora (y el narrador hacia el interior de la novela) fueron arrojados al mundo, y le dan, en la medida de lo posible, una felicidad o algunos instantes de lujo que implican una tregua con la existencia, ya que en cuanto a su naturaleza, Macabea es, en la medida en que se siente, extraña para el mundo y para sí misma: “Ella vagamente pensaba desde hace mucho y sin palabras lo siguiente: ya que soy, la cuestión es ser.” (Lispector: 43).

De este modo se patenta la belleza oculta y casi imperceptible en tanto indecible de Macabea: la muchacha se encuentra en estado de angustia, el temple de ánimo radical donde, según Heidegger, “hay un retro-ceder ante... que no es ciertamente un huir, sino una fascinada

quietud.” (95), seguido por una intensa contemplación de la nada y un despojo absoluto, representado en la medida en que ella, de naturaleza meditativa es, en palabras de Rodrigo, “casi impersonal” (Lispector: 70). De esta forma, leemos una espontánea filosofía existencial que podemos entrelazar de manera pertinente con conceptos heideggerianos que descansan en el seno de la pregunta “¿por qué hay ente y no más bien nada?” (Heidegger: 112), interrogante que se patenta y existe en tanto haga su presencia la angustia.

La angustia, que vemos latente en el fuero más íntimo de Macabea, es para Heidegger una posibilidad permanente que dormita al acecho y se presenta sin explicación, velando la palabra, y colocando al existente humano ante la nada, aquello que no podemos decir que es y sin embargo está, lugar donde la existencia se posa, en la medida en que allí se origina su esencia, constituyéndose abismal y caóticamente (Heidegger 1974). Contrariamente a lo que podríamos pensar, la nada no es lo opuesto del ente, sino más bien el origen de la esencia del mismo.

Decimos que esta concepción de la angustia está presente en Macabea ya que la joven está vedada totalmente de la palabra pues no sólo prefiere el silencio, sino que no puede vivir de otra forma ya que, como diría Pizarnik, no sabe “explicar con palabras de este mundo” (115). Este velo de la palabra se encuentra nítidamente en un diálogo con Olímpico, un joven nordestino que en algún momento de la historia fue su “única conexión con el mundo” (Lispector: 67), cuando Macabea, pensando en por qué ser persona es tan dificultoso para ella, y sin poder expresarse como tal, termina por decir: “Creo que no sé hablar” (57). Otro punto que nos acerca a la concepción heideggeriana de la angustia, tiene que ver con la aparición de la nada como preámbulo del sentimiento angustioso, que se encuentra de forma explícita en Macabea en la medida en que, según un pasaje de la novela, ella medita en una extensa nada:

No sabía que meditaba pues no sabía lo que quería decir la palabra. Me parece, sin embargo, que su vida era una extensa meditación sobre la nada. Sólo que necesitaba de los otros para creer en sí misma, si no se perdería en los sucesivos vacíos circulares que había en ella. (47).

Es importante remarcar, en este punto, que existir, en palabras de Heidegger, significa estar sosteniéndose dentro de la nada, y con esto afirma que “Si la existencia (...) no estuviera sostenida dentro de la nada, jamás podría entrar en relación con el ente ni, por tanto, consigo misma.” (97). La cuestión está en que la nada, por más que sea el origen de la esencia de la existencia, “permanece casi siempre disimulada para nosotros” (98-99) ya que nos perdemos completamente en el ente, es decir, nos olvidamos mediante el vivir, de esa originaria nada. Paradójicamente, teniendo en cuenta la pureza y despojo absoluto de Macabea, resultado de un extrañamiento en

sentido heideggeriano² de la existencia y de los entes que la habitan, podríamos decir que la angustia en Macabea es casi una constante, disimulada, a veces, por los instantes de olvido de la nada.

En suma, tanto Rodrigo como Macabea se formulan la pregunta heideggeriana “¿por qué hay ente y no más bien nada?” (Heidegger: 112). En cuanto a Rodrigo, él piensa que “(...) todo es una hueca nada” (Lispector: 71); en cuanto a Macabea, según el narrador ella “sólo vagamente tenía conocimiento de la especie de ausencia que tenía de sí en sí misma. Si fuese una criatura que se expresase diría: el mundo está fuera de mí, yo estoy fuera de mí.” (33). Este sentimiento que vuelve la vida extremadamente extraña, como un privilegio inexplicable que experimentamos, en palabras de Rodrigo, como un “puñetazo en el estómago” (91), tiene su respuesta, siguiendo la perspectiva heideggeriana, en que siendo, el existente humano, “se topa con un sentimiento de extrañeza que brota de la misma situación del mundo como mundo” (Rodríguez Francia: 31). Este acontecimiento se torna particular en Macabea, ya que para ella si hay algo extremadamente extraño por errante en la existencia, es aquello que los demás llaman con una imperturbable liviandad, realidad:

Acabo de descubrir que para ella, excepto Dios, también la realidad era muy poco. Se daba mejor con lo irreal cotidiano, vivía en cámara leeeenta, liebre saltaaaaaando en el aaaaire por las loooooomas, lo errante era su mundo terrestre, lo errante era lo de adentro de la naturaleza. (43).

Ahora bien, partiendo desde el lado temporal de la filosofía existencialista, cuestión que hemos mencionado al principio de este trabajo, hay un punto atrapante (y angustiante) y es que Macabea en tanto existente humano, siguiendo la perspectiva heideggeriana, se halla devorada por el mundo, caída en infinitas posibilidades que habitan lo imprevisto y culminan en los hechos, fundamento de la existencia en tanto realización del destino (Heidegger 1974). El tiempo, para el filósofo, es el fundamento del existir, y la historia, el conjunto de hechos, no es en absoluto algo objetivo, sino que fundamenta nuestra existencia en la medida en que realiza nuestras posibilidades. Análogamente, para Rodrigo, los “Hechos son palabras dichas por el mundo.” (Lispector: 79).

Este punto, que nos recuerda el modo en que está narrada la historia, nos lleva a decir que Macabea, como todo existente humano, está constituida no por realidad, sino por posibilidades, es decir, está arrojada al destino, al futuro y a la muerte, siendo esta última “la estructura existencial de nuestra existencia” (Heidegger: 26). Tal acontecimiento final en este juego es el principal jugador, o, como dice el narrador de esta historia, el “personaje favorito” (Lispector: 91) y es por este motivo que decimos que la muerte de Macabea es la

² El extrañamiento en sentido heideggeriano implica el extrañarse del ente y no el envolverse en él. Es decir, es el momento en el cual el existente humano se recuerda en tanto se patenta la originaria nada como esencia de la existencia.

marca de su existencia, aquello que hace que Macabea sea Macabea, en tanto, como afirma Carolina Hernández Terrazas:

Macabea encarna la actitud de quien siente náusea ante el mero hecho de existir. (...) se mantiene en un constante retroceso de existencia. Su muerte es la antiepifanía crucial, la revelación única que el autor nos marca como la que la hace plenamente existir. La muerte es una constante desde el inicio de la novela. (223).

La esplendorosa e inevitable hora de la muerte es la hora de la estrella y tal como Rodrigo anticipa, es finalizando el texto cuando Macabea tiene su hora final: “(...) seguramente un día moriría como si antes se hubiese estudiado de memoria la representación del papel de una estrella.” (Lispector: 38). La muerte de Macabea representa una continuidad de su accidental, opaca y azarosa vida, ya que muere sin esperarlo, sin preámbulos ni destellos: “El Destino había elegido para ella un callejón en la oscuridad y una cuneta.” (88). Atropellada y arrojada al suelo, se encuentra rodeada por personas que se acercaron a verla, a esperar su hora de la estrella, su pequeña grandeza por la cual existió.

En última instancia, es interesante ver, como mencionamos al principio, la importancia del tiempo en la novela, en tanto conforma un azaroso círculo inevitable que descansa en el nacer para morir, y en el medio, algo: la vida, el privilegio inexplicable. Es de este modo que Rodrigo pone de manifiesto lo inefable de la existencia y de la lógica del mundo, con una conexión inexplicable, una línea fatal entre los hechos, un susurro:

el Destino (explosión) le susurró veloz y goloso: ¡es ahora, es ya, llegó mi turno! Y enorme como un transatlántico el Mercedes amarillo la atropelló; y en ese mismo instante, en algún lugar único del mundo, un caballo como respuesta se empinó en una carcajada de relincho. (87)

La muerte, deviene posibilidad permanente, su olvido es el poder vivir con algún lujo, un lujo necesario para estar y olvidarse de que se está estando. En esta historia, sin explicación y sin permiso, la originaria nada se patenta mediante la angustia que es muda y enmudece. Silencio: la angustia es silencio; Macabea es silencio; *La hora de la estrella* es silencio: “Juro que este libro está hecho sin palabras. Es una fotografía muda. Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta.” (Lispector: 26). Es así como la existencia nos devuelve a aquella caótica fotografía muda, capturada desde algún punto inefable, y nos coloca en una especie de desequilibrio angustiante del ser, o lo que es igual, nos coloca frente a la nada.

Es quizás Clarice Lispector una entidad que remueve incongruencias originarias del ser, dándole vida a una muchacha miserable y angustiada y llamándola Macabea, otorgándole una

existencia más opaca aún a Rodrigo, ya que tiene que escribir sobre la vida parca de una joven porque no le basta con vivir y ya, ni tampoco les basta a los lectores, que necesitan de una historia para sobrevivir. En definitiva, Clarice hace del existente humano un ser pequeño y frágil que necesita de algo más para estar en el mundo (y no encontrarse con la abismal y originaria nada). Por este motivo decimos que *La hora de la estrella* es su último diseño de filosofía existencial.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2011) “La intensidad de los perros vagabundos: introducción a *La hora de la estrella*” en *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. (9-13).
- Heidegger, Martin (1974). *¿Qué es metafísica?*. Buenos Aires: Ediciones Siglo veinte.
- Hernández Terrazas, Carolina (2004). *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*. [Tesis de posgrado]. Dipòsit digital de la Universitat de Barcelona. En línea: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41662>
- Lispector, Clarice (2011) [1977]. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Moriconi, Ítalo (2011) “La hora de la basura” en *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. (109-116).
- Pizarnik, Alejandra (1971) *Poesía completa*. Buenos Aires: Ed. Lumen.
- Rodríguez Francia, Ana María (2003) *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Nuevos soportes, nuevas escrituras

ALGUNOS INTERROGANTES SOBRE EL ABORDAJE DE LAS LITERATURAS ELECTRÓNICAS

Fernanda Mugica¹

CONICET-UNMdP

fernanda.mugica@gmail.com

Resumen: En este trabajo recuperamos la noción de texto como máquina de Espen Aarseth (1997) y reflexionamos sobre los modos de ser de las literaturas electrónicas en el dominio de las textualidades cibernéticas. A partir del análisis de *nopos3as1miedo* (2020) de Matías Buonfrate nos preguntamos por las herramientas y contextos de este tipo de producciones a la hora de vincularse con las inmensas cantidades de materiales lingüísticos circulantes que caracterizan al universo digital. También nos interrogamos por la potencia política de estas prácticas en un contexto de producción cibernética de signos.

Palabras clave: literatura – cultura digital – texto - cibernética

Este trabajo pretende desplegar nuevos interrogantes acerca de los cruces entre literatura y tecnologías. Consideramos, siguiendo a Claudia Kozak, que “si bien toda práctica artística –o casi toda– conlleva una dimensión técnica” –esto es: procedimientos implicados, modos de hacer–, “existen ciertas prácticas que específicamente asumen tanto su dimensión técnica/tecnológica como el entorno tecno-social en el que se inscriben” (2020: 1). Entonces, en el vasto campo que constituyen las vinculaciones entre arte y tecnologías, nos interesa centrarnos en las denominadas “tecnopoéticas” o “poéticas tecnológicas”: producciones que problematizan las particularidades del universo tecno-social al que pertenecen, al tiempo que reflexionan sobre la técnica más allá del quehacer artístico (Kozak 2022: 483).

Dentro del marco más amplio que constituyen las tecnopoéticas, nos interesa indagar en las literaturas digitales. Según la definición de Kozak, se trata de un tipo de prácticas que se generan en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales: literatura programada en código binario, a partir de la creación o el uso de diversos *softwares* (2017b: 223). En esta definición, la

¹ Integrante del grupo de investigación “Literatura, política y cambio”, dirigido por el Dr. Edgardo H. Berg y la Dra. Nancy Fernández.

experimentación queda ligada a interfaces digitales y tiene obligadamente existencia material fuera del libro. Para darles a estas producciones especificidad respecto de otras artes digitales, destacaremos –siguiendo también a la investigadora– que se trata de obras que “evidencian un alto grado de implicación –aunque no exclusiva– del lenguaje verbal con función poética” (Kozak 2017a: 46) Y que su inscripción –marginal o no– en las instituciones literarias parte de un diálogo con la historia de la literatura en general y con la literatura tecno-experimental en particular (Kozak 2017a: 45).

En este sentido, escribir sobre literatura digital supone un movimiento que, a primera vista, puede resultar paradójico. Por un lado, la necesidad de delimitar, de responder a la pregunta por el objeto (“¿qué es la literatura digital?”), sobre todo para distinguirla de otras prácticas (“la literatura digital no es un .pdf”, “la literatura digital no es literatura digitalizada”). Por el otro, el encuentro con una serie de producciones que no pueden pensarse sino en los límites de su propia definición. Cuando Claudia Kozak propone “leer la letra no sólo en la literatura convencionalmente considerada como tal sino también fuera de ella” (2017a: 44), sigue un impulso de Josefina Ludmer (2010): el de leer nuevos objetos en los márgenes del canon. Por eso, afirma que se trata de una práctica que se sale de los bordes de lo literario, para dar lugar a “una literatura *fuera de sí*” (2017a: 43). Ese impulso de leer la letra en producciones no convencionalmente consideradas literarias –la invitación a leer una literatura “fuera de sí”– es el que nos interesa retomar en nuestro trabajo.

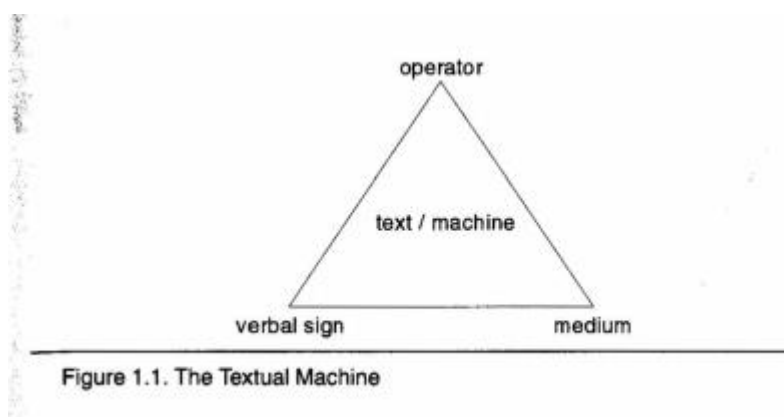
Para los fines de este trabajo, nos permitiremos dejar intacto ese movimiento paradójico y pensaremos, con Fisher (2018), que quizás las paradojas funcionan como emisarias de otros mundos –sin apelar a mundos necesariamente extraterrestres, sino a la extrañeza productiva que suponen unas prácticas que convierten el fuera de lugar en “un mecanismo de solidaridad y de apertura al otro” (Garramuño 2015: 22). En el caso de las literaturas digitales, se trata de prácticas inespecíficas que se abren a los modos de ser y de hacer de las artes visuales, del arte sonoro, pero también –y ese es el punto en el que nos interesa detenernos– de los lenguajes de programación y de las lógicas computacionales que subyacen a la cultura algorítmica. Y, sin embargo –y aquí también nos interesa poner cierto énfasis– se trata de prácticas que conservan un elemento en común, más allá de los géneros o subgéneros desde los cuales podría leérselas, y es su trabajo con las palabras. Más específicamente, su trabajo con la inmensa cantidad de materiales textuales que circulan en la web.

Pero, ¿cómo pensar la escritura digital en un contexto en que los escritores se han convertido en “acaparadores de lenguaje” y sus proyectos “reflejan la escala pantagruélica, colosal” de las textualidades de internet (Goldsmith 2011: 25)? Como veremos, la propuesta de “máquina de escritura” nos resultará operativa para intentar responder, al menos parcialmente, a estas preguntas.

Lo que la computación le hace a la lengua / lo que la lengua le hace a la computación

En su artículo “Electronic Literature: What is it?” Katherine Hayles piensa la literatura electrónica en dos direcciones. Por un lado, como parte de la tradición literaria; por otro, como generadora de una serie de transformaciones cruciales que redefinirían incluso lo que la literatura es, o –por lo menos– aquello que puede pensarse como literario. En relación con la segunda dirección de su propuesta, Hayles da por sentado que no es posible siquiera formular algunas preguntas a este nuevo objeto si no se exploran y comprenden con anterioridad las especificidades del medio digital. En sus palabras, “mirar la literatura digital con los lentes de la literatura impresa es, en resumidas cuentas, no verla” (Hayles 2007: 3, la traducción es mía).

Por eso, para acercarnos a las piezas que nos interesan, necesitamos definir con qué noción de texto trabajaremos: una noción que recupere las particularidades de la materia textual en el contexto específico de los medios digitales. En principio, seguiremos a Aarseth en la demarcación inicial que realiza en su trabajo sobre cibertexto y literatura “ergódica” (1997: 1). Este vocablo proviene de los términos griegos *ergon* y *odos* (trabajo y camino) y refiere el esfuerzo no trivial que los lectores requieren para atravesar un texto (1997:1). En los primeros capítulos de *Cybertext* (1997), Aarseth propone un anclaje teórico más cercano a la filología que al posestructuralismo, en tanto piensa detenerse en el carácter observable y no metafísico del texto, de los significantes. Aarseth piensa el texto como una máquina, no en sentido metafórico, sino en tanto “dispositivo mecánico para la producción y consumo de signos verbales” (Aarseth 1997: 21, la traducción es mía). De este modo, en lugar de observarlo sólo como una cadena de significantes, como podrían hacer lingüistas y semiólogos, tiene en cuenta también otras aristas del dispositivo. Así como el film es inútil sin un proyector y una pantalla –dirá– también los textos consisten no sólo de un conjunto de palabras, sino también de un medio material. Y la maquinaria textual no se completa sino con un operador humano (Aarseth 1997: 22). Así, sólo dentro de esa tríada es que el texto tiene lugar. Con esta definición en mente, podremos usar la palabra “texto” para referirnos tanto a poemas, como a bases de datos y programas de código informático. La maquinaria textual podrá pensarse, entonces, según el siguiente esquema que el teórico propone:



“Entrar por la literatura” proponía Josefina Ludmer al inicio de *Aquí América Latina* (2010). En nuestro caso, entrar por las literaturas digitales, o mejor: entrar por los lugares excéntricos en donde todavía podemos leer la letra —como la web—, pero también por algunas prácticas que tal vez no se consideran a sí mismas literarias. Entrar, quizás, por aquello que el código le hace a la literatura y, en un mismo movimiento, por aquello que la literatura le hace al código. Y esto implica cuestionarse desde el momento cero algunos modos tradicionales de leer (de leer “literariamente”). La necesidad de un aparato crítico diferente —de otras palabras, de otras categorías para adentrarse en los regímenes de significación actuales, como ya pedía Ludmer en 2010— salta a la vista. La propuesta de texto como máquina nos ayuda a pensar, como veremos, en términos de medios, operadores y signos. Y, quizás, serán las propias producciones las que nos lleven a leer sin las categorías tradicionales de autor y obra, para proponerse ellas mismas como instrumentos críticos además de como objetos.

La poesía: ¿un proceso estocástico de estados discretos?

En *nopos3as1miedo* (2020), Matías Buonfrate se basa en textos de Donna Haraway para generar un poema visual en el que se forman palabras nuevas, disruptivas respecto de la morfología de nuestra lengua y, sin embargo, perfectamente legibles (“algo que no empezará nunca / quesiemprenunca / estarauvo empezando yantes siemprecién se terminaráyempiarazó terminando”). Para realizarlo, Buonfrate parte de una cadena de Markov. Considera los textos como una sucesión de palabras, un proceso estocástico de estados discretos en que la probabilidad del estado siguiente depende solo del estado anterior y no de todos los estados anteriores. A partir de allí, generada la matriz de transiciones, introduce en el sistema “una semilla de arranque”: una palabra o frase desde la cual el texto se generará, en función de sus probabilidades de ocurrencia en los textos base —los

textos de Haraway, en esta ocasión, reducidos a datos en bruto, y tratados estadísticamente.

La frase inicial –esa “semilla de arranque”– se interrumpe, para dar lugar a algo azaroso, pero no tanto, dado que depende del estado anterior, en “un proceso sin memoria, en donde la historia pasada es irrelevante” (Remírez 2013: s/n). Luego, en palabras del autor, “hay mucho de edición manual. Y se va y se vuelve con el programa y a mano, hasta que aparece un tono claro” (Mugica 2020: 3). Es difícil definir cuánto depende, en la realización de este poema, de las decisiones del autor y cuánto de la combinatoria algorítmica. Si lo pensamos en términos de Aarseth, el texto-máquina *nopos3as1miedo* consume y produce signos verbales. “Consume” los textos de Haraway para “producir” un poema nuevo. Un poema que no podría generarse sin la intervención –en un proceso de co-constitución– de un operador –en este caso, el autor: Matías Buonfrate– y un medio –que entre otras muchas complejidades, trabaja con cadenas de Markov.

Pero el campo empírico de las textualidades cibernéticas no es sencillo de abordar. Lo que propone Aarseth es una definición de texto en adición –y no en oposición– a definiciones anteriores, como las filológicas, fenomenológicas, estructurales, semióticas o posestructurales (1997: 24). El aporte de su definición, como dijimos, es que da lugar a una perspectiva del texto en tanto máquina material. Y lo singular de esta perspectiva es que piensa en una máquina capaz de manipularse tanto a sí misma como al lector. Esta capacidad de automanipulación es un eje central de la indagación que proponemos. De acuerdo con Brandt, ni la semiótica de tradición peirceana (por ejemplo, Eco 1976) ni la semiótica estructural de tradición saussureana (como Greimas 1976), aunque indiscutiblemente necesarias, resultan suficientes para pensar en el funcionamiento de estas “máquinas simbólicas”, en su producción cibernética de signos (Aarseth 1997: 25). Si tanto para la semiótica como para la lingüística los textos son cadenas de signos y, por tanto, lineales por definición (Hjelmslev 1961: 30), nuestro trabajo contempla textos no-lineales, que pueden a su vez ser dinámicos e interactivos.

El neologismo “cibertexto” proviene de la teoría cibernética de Norbert Wiener (1948). Allí, el autor piensa en sistemas tanto orgánicos como inorgánicos que contienen circuitos de retroalimentación de información. Cuando este loop de retroalimentación funciona en el universo de las textualidades, da lugar a textos variables y no lineales. Las diversas formas en que la maquinaria textual invita al lector a participar de ese circuito de retroalimentación –a “completar” un texto– y los diferentes dispositivos de automanipulación propios de esas maquinarias, son elementos que conciernen al cibertexto (Aarseth 1997: 20). Su modo de funcionamiento influye directamente en el proceso estético. Por ejemplo, algunas máquinas textuales podrán tener la capacidad de predecir. Y a esa forma de “interpretación” podríamos llamar con

Aarseth “interpretación maquínica”. Como perspectiva teórica, el cibertexto cambia el enfoque tradicional autor-texto-lector, para centrarse en el intercambio cibernético entre las distintas partes, entre los distintos participantes de la maquinaria textual (Aarseth 1997: 22). Es en ese intercambio específicamente donde nos interesa enfocarnos en este trabajo. Y eso implica poner atención en una zona poco estudiada de la literatura, incluso ampliar sus márgenes, desde una perspectiva estética que quizás deba renovarse o contemplar otros valores, para apreciar los aspectos singulares de cada producción.

Algunas preguntas y conclusiones parciales

¿Cómo pensar los procesos de automanipulación de signos que dan lugar a una obra como *nopos3as1miedo*? ¿Cuáles son los límites entre el operador, el usuario y la autonomía del sistema? ¿Pueden pensarse separadamente? ¿Es la interfaz su único límite? ¿O intervienen uno en los otros en un proceso de acoplamiento? El problema quizás se sitúe en dar a la cibersemiosis –esos circuitos de retroalimentación de información– el lugar que le corresponde en el esquema de la maquinaria textual. Incluso si no podemos acceder a ella, aunque no comprendamos cabalmente su funcionamiento, resulta de fundamental importancia tener en cuenta el lugar que ocupa, el contacto que establece con los signos verbales, con el medio y sus operadores –es decir, con la tríada que compone la maquinaria textual.

nopos3as1miedo propone un acercamiento otro a las cadenas de Markov y deja en evidencia que trabajar con esos circuitos de retroalimentación de información que son las estadísticas de uso de las palabras en un corpus específico –en este caso, el de Donna Haraway– también puede dar lugar a una experiencia poética. En cierta forma, el trabajo de esta obra con algoritmos de probabilidad desde dentro, en un contexto en que suelen estar velados por interfaces que ocultan sus modos de funcionamiento, cuestiona al menos en parte algo de los modos naturalizados, de los sentidos hegemónicos de la cultura digital. Pero también, muestra el lenguaje, trabaja con esas inmensas cantidades de materias textuales, y da lugar a la letra en lugares no esperados. Buonfrate interrumpe la cibersemiosis meramente maquínica para trabajar la morfología de las palabras. Con sus verbos que responden a más de un tiempo, a más de una persona según las lecturas que se realicen (“puedodemos entenderte”, “teniedrás”, “dueleoliolerán”, etc.), obliga a detenerse y volver sobre lo dicho y lo escrito, a leer en más de un nivel al mismo tiempo, en uno y en otro, no secuencialmente. De esta manera, retoma ciertas aristas de la propuesta de Haraway, sobre todo las vinculadas a la fusión de unidades y a los sistemas *simpoiéticos* no individuales sino generados con otros –sistemas que no tienen límites espaciales ni temporales autodefinidos. Es en las palabras mismas donde Buonfrate genera estos “parentescos raros” y obliga a volver sobre ellas, desencadenando procesos de sentido (Haraway 2016). Así, se

habilitan lecturas múltiples según las escansiones que se realicen. De un trabajo otro con ciertos algoritmos, resulta un poema que parece especialmente escrito para no poder ser leído por una máquina, en tanto afirma un tiempo y otro, una persona y otra simultáneamente: estados frente a los que una computadora en su lógica binaria debería elegir, frente a los que se produciría probablemente un error. Entre los procesos de automanipulación cibernética y el trabajo del autor, entre la lectura maquínica y la del lector, *nopos3as1miedo* parece afirmar que no siempre lo posible está contenido en lo actual. Que hay devenires-con que dan lugar a otros mundos.

Bibliografía

- Aarseth, Espen (1997) *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Brandt, Per Aage (1993). "Meaning and the Machine: Toward a Semiotics of Interaction." In *The Computer as Medium*, edited by Peter Begh Andersen, Berit Holmquist, and Jens F. Jensen, Cambridge: Cambridge University Press. (128-40).
- Buonfrate, Matías. (2020). *nopos3as1miedo*. En línea: https://www.instagram.com/tv/CD9dRlCgBx9/?utm_source=ig_web_copy_link
- Fisher, Mark (2013). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press.
- Greimas, Algirdas-Julien (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Ensayos/Planeta.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chuthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Hayles, N. Katherine (2007). "Electronic Literature: What Is It?" Electronic Literature Organization. Disponible en: <https://eliterature.org/pad/elp.html>.
- Hjelmslev, Louis (1961). *Prolegomena to a Theory of Language*. Wisconsin: The Regents of the University of Wisconsin.
- Kozak, Claudia (2017a). "Escribir la lectura: hacia una literatura fuera de sí". *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, 4 (4), 37-51.
- Kozak, Claudia (2017b). "Literatura expandida en el dominio digital". En *El Taco en la Brea*, 6, 220-245.
- Kozak, Claudia (2020). "Guía Teórica 1.1: Presentación. Concepciones de técnica, concepciones de arte" en *Materiales del curso Tecnoéticas / Tecnopólicas en Latinoamérica*, FLACSO.

- Kozak, Claudia (2022). “Tecnopoéticas”, en Parente, Diego, Berti, Agustín y Celis, Claudio (comps.), *Glosario de filosofía de la técnica*. Adrogué: La Cebra.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mugica, Fernanda (2020). “Un proceso estocástico de estados discretos” Entrevista a Matías Buonfrate. Mar del Plata.
- Remírez, Fernando (2013). “Generación de textos por cadenas de Markov” en *Biblumliteraria*. En línea: <http://biblumliteraria.blogspot.com/2013/05/generacion-de-textos-por-cadenas-de.html>
- Wiener, Norbert (1985). *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona: Tusquets editores.

HACIA UNA APROXIMACIÓN DEL MICRORRELATO PRODUCIDO EN “TWITTER ARGENTINA”

Auca Nahuel Loscalzo¹
UNMdP
loscalzo.auca@gmail.com

Resumen: En la presente ponencia, como primera adscripción desde la carrera de Letras al Grupo Teoría y Crítica de la Cultura, analizaremos un corpus de textos producidos en Twitter, y más precisamente, aquellos publicados o difundidos en Twitter Argentina para analizar las características textuales que permiten pensarlos dentro del subgénero narrativo del microrrelato. Para ello tendremos en cuenta las formulaciones que se han producido en los últimos años acerca del concepto de “tuitatura” o literatura producida en Twitter, las características discursivas del corpus seleccionado (estructura, uso específico del lenguaje, recursos estilísticos) y las relaciones intertextuales que estos enunciados establecen entre sí, para determinar si responden a las características del microrrelato y si es posible identificar otros rasgos específicos asociados a Twitter como medio de publicación y circulación.

Palabras clave: tuitatura – literatura – microrrelato – Twitter

1. Introducción

Como nativos digitales que somos, las redes sociales forman parte de nuestra vida. No vienen a suplantarse anteriores formas de socialización, pero sí ofrecen nuevas formas de expresarse. Una de ellas es la expresión artística. Estas plataformas digitales de comunicación de uso masivo nos obligan a repensar las formas de expresarnos y vincularnos socialmente. Entre las miles de interacciones que se emiten a diario en ellas, se producen mecanismos complejos que modifican el sentido de los textos. La emisión diaria por millares de estas publicaciones hace imposible abordarlas en su totalidad.

En nuestro país los usuarios de Twitter se reconocen como parte de una comunidad específica, que se ha autodenominado Twitter Argentina. Esta comunidad comparte, a grandes rasgos, el sentido de la información, las discusiones coyunturales, incluso el

¹ Adscripto e integrante del Grupo de investigación *Literatura y Política* bajo la supervisión de la Dra. Candelaria Barbeira.

sentido del humor o las difusiones de tweets virales. Es posible delimitar este sector como un sector social que produce y comparte determinados objetos y/o discursos como un conjunto. En este sentido, realizamos una selección a partir de las publicaciones en Twitter Argentina, que consta de cuatro tweets.

1.1. Nueva narrativa en Twitter Argentina

A partir del proceso de la globalización el arte ha sufrido un proceso de ruptura en lo que respecta a la relación clásica entre el artista (productor) y el espectador (consumidor). Ahora los consumidores se han vuelto escritores, un fenómeno propio de la coyuntura en que los medios de producción y reproducción de un texto literario son masivos. Intentaremos identificar un uso específico del lenguaje, una creatividad narrativa y un conjunto de formas discursivas que puedan permitirnos dar respuesta a cuáles son las particularidades de los textos literarios en Twitter, si corresponden o no a microrrelatos, y cuáles son sus limitaciones. Analizaremos también la idea de una "literatura de twitter" o "tuitertura" como un subgénero, su función y su capacidad de análisis como unidad de estudio específica.

1.2. Presentación del corpus

"Mi papá le encontró una carta a mi mamá de un novio de su infancia, se llamaba leonardo. Yo me llamo leonardo", de @leo_rxzl.

"-¿Lo crearás, Ariadna?-dijo Teseo-. El 4321, fuera; el doble pivote, fuera; Brasil juega con Casemiro, fuera; España juega con dos carrozas en el mediocampo, fuera. Ganó el vértigo", de @not_exagerando.

"Se ha caído el vaso y se ha roto, he intentado con todas mis fuerzas ser el más rápido de la mesa pero una vez más la veteranía se ha impuesto y ha sido mi tío el primero en gritar 'ese lo lavo yo'", de @pablomurrrr.

"Mi primer día en la oficina, una amiga me pide que le alcance los remitos (yo no sabía que eran), le llevé los palitos para revolver el café (porque tienen forma de remos chiquitos), toda la ofi se me cagó de risa. Al día siguiente renuncié por teléfono por vergüenza", de @celestenska.

2. Microrrelato

Existe en la estructura del microrrelato, como categoría de análisis literario, un antecedente que puede ser contrastado con el fenómeno de la literatura en Twitter. El microrrelato es un concepto que no ha escapado a la polémica, incluso ha sido llamado un "género que se burla de los géneros" (Scolari, 2008: 200). Sin entrar en este debate, es decir, si corresponde o no a un género literario independiente, o

si es un subgénero del cuento, este trabajo retomará aspectos compositivos formales y estilísticos característicos de este tipo de narración, que permitan nutrir el análisis de los textos seleccionados en el corpus.

2.1. Estructura y rasgos formales del microrrelato

Para entender la estructura del microrrelato hay cuatro rasgos fundamentales: discursivos, formales, temáticos y pragmáticos. En primer lugar, dentro de los rasgos discursivos nos encontramos con una hiperbrevedad, una concisión e intensidad expresiva, una fragmentariedad, y una hibridez genérica. En segundo lugar, como rasgos formales encontramos una trama con ausencia de complejidad estructural; con personajes-tipo, y un mínimo desarrollo psicológico; en cuanto al espacio hay una construcción esencializada, y una antidescripción; el tiempo está marcado por el uso extremo de la elipsis; los diálogos están prácticamente ausentes; y también, encontramos un final sorpresivo y enigmático. En tercer lugar, entre los rasgos temáticos destacamos la intertextualidad, la metaficción, la ironía, la parodia, el humor, y la intención crítica. En último lugar, los rasgos pragmáticos más importantes son el impacto sobre el lector, y la exigencia de un lector activo.

En este sentido nos parece pertinente rescatar las nociones de hiperbrevedad, la exigencia de un lector activo y la tensión generada en torno a la tríada estructural del cuento clásico: introducción-nudo-desenlace. En cuanto a este último punto, entendemos que el dispositivo técnico-formal del microrrelato tiende a desarmar la tradicional estructura tripartita, con la intención de que el propio discurrir narrativo se ofrezca desenfocado (Scolari 2013). La presencia de este lector activo resulta fundamental. Para entender su función es necesario entender el concepto de lo desnarrado (disnarrated), es decir, lo que no ocurrió en el mundo ficcional, pero podría haber ocurrido y el lector advierte que tal posibilidad incide poderosamente sobre la significación del texto. Lo desnarrado concierne, así, a las opciones descartadas tanto por el autor como por el narrador o los personajes, y afecta tanto al discurso como a la historia (Scolari 2013).

También, es necesario retomar las nociones de transtextualidad y de intertextualidad. Para ello retomaremos el aporte de Scolari 2008 que define a la transtextualidad como esa entidad que organiza una red de sentido más allá del texto, por medio de señales inscritas en el intratexto, el intertexto y el extratexto, que van en busca de un lector que complete su sentido. A su vez, la intertextualidad aparece como una forma de socorrer al texto, y de otorgarle una función estructural y temática, al igual que lo hace con el cuento.

3. Tuitertura. ¿Microrrelato en Twitter?

Estas características que definimos en el microrrelato adquieren otros valores a la hora de analizar los textos literarios en Twitter. Su estructura permite un máximo de 280 caracteres. El marco temporal no solo es difuso sino que tiende a identificarse con el presente: es decir que al ser una aplicación de intervención momentánea y constantemente actualizada, la lectura ubica al texto en la inmediatez; que a su vez es fácil reconocer fecha y hora de su publicación. También es importante destacar el rol del usuario de la plataforma. Este usuario tiene las características del lector activo que demanda el microrrelato, pero que adquiere características más específicas, debido a que el usuario de Twitter promedio ve hasta 600 publicaciones diarias; de esta forma, la recepción de información y la elaboración de contenido es constante y acumulativa; la narrativa en Twitter se apoya en el sentido socialmente creado en la plataforma para codificar los mensajes que solo pueden ser interpretados por los usuarios de la red.

3.1. Surgimiento de la tuitertura

Esta forma particular de la narrativa tiene sus inicios como un híbrido entre el formato tradicional del microrrelato y la red social. En ese momento, el Hashtag se imponía como forma de identificar los relatos, en una plataforma que solo permitía 140 caracteres para formular un tweet. Para el investigador Escandell Montiel (2020), Twitter es un modelo comunicativo, con las siguientes características: asimétrico, breve, descentralizado, global, hipertextual, intuitivo, multiplataforma, sincrónico, social, y viral.

3.2. Estructura de la tuitertura

Es a partir de estas características que puede empezar a delimitarse cómo operan los textos narrativos en Twitter. En un análisis más profundo se observa un conjunto de factores que permiten pensar una literatura de Twitter, o Tuitertura, cuyas características son: una naturaleza comprimida, la ausencia de título, un orden inverso de la lectura (del más reciente al menos reciente) y una marca temporal difusa; también, la posibilidad de interacción con el autor, el significado múltiple, la brevedad, y la fragmentación.

4. Análisis del corpus

4.1. Leonardo

En el primer tuit a analizar tenemos el caso de la intemporalidad, es decir que no hay un marco espacio temporal en el cual se desarrolle la acción. Tampoco existe un título, lo que significa un aspecto en común con los rasgos formales del microrrelato.

En cuanto a la extensión, a pesar de contar con unos 280 caracteres disponibles, el texto solo utiliza 109. Es decir, que hay un uso exhaustivo de la hiperbrevedad.

Entre los personajes nos encontramos con el narrador, su padre y su madre, y un novio de la infancia de la madre; otro elemento que pone en tensión a la definición formal del microrrelato, ya que este contaba con un menor número de personajes (incluso con el protagonista como único personaje); aunque sí coinciden en un escaso desarrollo psicológico de los mismos. En apenas 109 caracteres se puede conciliar el accionar de cuatro personajes. A pesar de este breve desarrollo, el texto abre la puerta hacia un conflicto que es potencialmente más complejo. El lector activo que mencionamos en el análisis del microrrelato, podrá atribuirle al texto un sentido que no está expresado, pero que potencialmente estaría dentro del verosímil. A su vez, nos parece relevante la noción de desnarrar, que contribuye en este ejercicio de la reconstrucción del sentido; de esta forma se habilitan muchas lecturas posibles, como puede ser el amor que guardó la madre del narrador por su novio de la infancia, y que al mismo tiempo puede interpretarse que fue en secreto, lo que desató el conflicto con su actual pareja y padre del protagonista.

Como último elemento de análisis, está el final enigmático. El texto en su remate, es decir entre las dos últimas oraciones construye un paralelismo entre "se llamaba leonardo" y "yo soy leonardo". Este enigma hace al problema principal del cuento y no lo resuelve, lo que generará un impacto en el lector; y que puede ser atribuido a un rasgo pragmático del microrrelato.

4.2. Teseo

En el segundo tuit se puede trabajar la intertextualidad, aunque primero creemos necesario mencionar las características de un texto que presenta una estructura narrativa más compleja.

Podemos notar la presencia de un diálogo entre Teseo y Ariadna; en el cual se inserta una pregunta retórica, y a la vez es el mismo Teseo quien responde. Este diálogo proporciona la estructura del texto, con lo cual podemos observar una tensión entre esta forma narrativa y la definición formal del microrrelato, en la cual el diálogo no tenía prácticamente lugar.

Para trabajar la intertextualidad de este texto es necesario considerar tres referencias principales: el mito clásico de Teseo y Ariadna; el texto de J. L. Borges "La casa de Asterión"; y por último, el análisis viral del juego de la Selección Argentina de Fútbol por el periodista español Jorge D'alessandro, posterior a la obtención del tercer título mundial. El autor pone en palabras de Teseo el análisis futbolístico del periodista español, al mismo tiempo que utiliza la estructura del diálogo entre Teseo y Ariadna al final del cuento de Borges. En este sentido hay una construcción por partes de un texto

con fines humorísticos, lo que podríamos clasificar como un tweet-meme.

El juego de intertextos requiere de la presencia, nuevamente, del lector activo, quien será capaz de unir las partes y completar el sentido. Requiere a un lector que reconozca tanto la obra de Borges, como el mito clásico, y además que haya sido parte del consumo viral del video donde se desarrolla el análisis de Jorge D'alessandro.

4.3. Vaso roto

En el tercer tuit podemos ver cómo hay un primer momento introductorio, un conflicto, y un desenlace, de manera que se adoptó la estructura clásica tripartita a un texto para Twitter. En esta introducción se anticipa el problema en torno al vaso que se rompió.

Aparece una relación de protagonista-antagonista, en la cual el narrador es el protagonista, y coloca a su tío en el rol del antagonista. El conflicto se desarrolla como una competencia entre ellos, para ver quién es el primero en hacer un comentario con tono humorístico. El principal objetivo del protagonista es vencerlo, y para ello tendrá que ser más rápido para producir un comentario ingenioso.

La descripción del espacio corresponde al de una cena familiar, aunque sin nombrarlo directamente y sin desarrollo de la espacialidad, pero que se puede inferir a partir de los elementos que incorpora el narrador mismo, como son: la mesa, los vasos, y el tío.

En cuanto a la temporalidad, hay una sensación de que el conflicto ya ha ocurrido con anterioridad y con el mismo resultado. Cuando en el texto aparece "pero una vez más se ha impuesto la veteranía", alude a un problema que se repite en las reuniones de esa familia.

El tío, que es mencionado a través de su veteranía como un rasgo característico de su personaje, se impone al protagonista por su experiencia; y el relato finaliza con la victoria del antagonista, y logra un cierre armónico, sin desarrollo del enigma como fue el caso del primer tweet que analizamos.

4.4. Remitos

En el último tuit de esta selección, también nos encontramos con una estructura tripartita de introducción, nudo y desenlace. En el que el narrador, en primera persona protagonista, se ubica temporalmente en su primer día de trabajo en la oficina. Encontramos un personaje secundario que es su compañera de oficina; y también, hay un conjunto de compañeros, que son mencionados como "toda la ofi", en el sentido de todos los compañeros que trabajan en la oficina. Entonces, en la introducción nos encontramos con un marco espacio-temporal acotado pero que existe, es decir, muestra un matiz con los rasgos formales del microrrelato.

El conflicto aparece como un error de interpretación de la palabra "remito". Podríamos afirmar que en la relación entre significado y significante, se produjo un error al atribuirle un significado distinto al esperado al significante "remito"; con lo cual la comunicación no fue exitosa. Algo interesante para resaltar es la función de las oraciones entre paréntesis: "(yo no sabía que eran)" y "(porque tienen forma de remos chiquitos)" aparecen como acotaciones circunstanciales, hacen al desarrollo del conflicto, y aportan un comentario humorístico al relato.

Por último, el desenlace insiste como otro elemento de humor, en el cual se intenta demostrar que una reacción común, a ese tipo de error de interpretación, es la risa. La última frase, "Al día siguiente renuncié por teléfono por vergüenza", aporta un elemento de cierre, pero que al mismo tiempo no deja en claro cuál fue el proceso asumido por la protagonista; aunque en una lectura intertextual podemos observar que el relato fue escrito para responder a una consigna que invitaba a relatar experiencias laborales, en un tono humorístico. Una vez más, el texto exige de un lector activo que pueda atribuirle sentido.

5. Conclusión

A modo de conclusión, podemos decir que Twitter es una plataforma que permite una expresión espontánea y breve; y las y los millones de usuarios lanzan pequeños textos a un inmenso mar de micro mensajes. Dentro de este espacio se permite la expresión artística; y esta, asume nuevas formas narrativas. El estudio de estas nuevas estructuras representa un desafío; aún no poseemos muchas herramientas para lograr abordajes más complejos. En este sentido, este trabajo intenta ser un aporte en el análisis de estas nuevas plataformas que ofrecen un espacio fértil para repensar, y preguntarnos, acerca de qué es la literatura.

Bibliografía

- Selección de microrrelatos publicados en las cuentas: @niunpocosofia; @leo_rxzl; @celestenska; @not_exagerando; @pablomurrrr.
- Barthes, Roland (1987). "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (1973) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Berardi, Franco (2017). *Fenomenología del Fin*. CABA: Caja Negra.
- Brook Danielle Lillehaugen (2016) "¿Por qué escribir en una lengua que (casi) nadie lee?" en *Twitter y el desarrollo de literatura. Coloquio sobre Lenguas Otomangues y Vecinas VII*: Juan José Rendón. En línea:
https://www.academia.edu/23523075/_Por_qu%C3%A9_escribir_en_una_lengua_que_casi_nadie_lee_Twitter_y_el_desarrollo_de_literatura_COLOV_2016

- Del Valle, Damián (2018). "La mediación cultural y la cultura como derecho ciudadano", En Abouddrar, B. N. y Mairesser, F., *La mediación cultural*. CABA: Libros UNA. (7-13).
- Escandell Montiel, Daniel (2020). "Tuitatura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital". En *Iberical Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 5, 37-48. En línea: <https://e-space.mmu.ac.uk/620980>
- Foucault, Michel (1984). "¿Qué es un autor?" en *Conjetural*. N° 4.
- Groys, Boris (2014). *Volverse público: las transformaciones en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Pujante Cascales, Basilio (2020). "El autor implícito en los microrrelatos publicados en Twitter". *Tropelías: Revista Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (34), 452-470. En línea https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2020344367
- Roncero, Israel (2011). "Producción, re-producción, post-producción". En línea <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=534>
- Scolari, Carlos Alberto (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Scolari, Carlos Alberto (2013). *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Scolari, Carlos Alberto (2022). *La guerra de las plataformas. Del papiro al metaverso*. Barcelona: Anagrama.
- Torres Begines, Concepción (2016). "Literatura en Twitter". *Castilla. Estudios De Literatura*, 382-404. En línea: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/320>
- Vanoli, Hernán (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes*. CABA: Siglo XXI Editores.

CÓMO HACER COSAS CON PROGRAMAS: LITERATURA DIGITAL Y ESCRITURAS (TEXTO, CÓDIGO)

Alejandro Del Vecchio¹
UNMdP
adelveccio@mdp.edu.ar

Resumen: La presente ponencia ensaya una lectura de sendas versiones de “Ars poetica”, *code poem* de Alejandro Corredor Parra, a partir de los aportes de los denominados “Estudios críticos del código”. La era de la revolución electrónica promueve la emergencia de prácticas de escritura literaria experimentales, cuya lectura exige profundizar la alfabetización digital y la creación de marcos teóricos apropiados, para los que los ECC constituyen un aporte ineludible. Si bien el texto de Corredor Parra aparece originalmente publicado en papel, se trata de un programa funcional, hecho que sacude el estatuto de la pieza artística, al desdoblarla en dos dimensiones: una vinculada con su materialidad significativa (en tanto texto literario) y otra con su potencialidad performativa en un dispositivo digital (en tanto código informático).

Palabras clave: estudios críticos del código – poema de código – Alejandro Corredor Parra – arte poética

El presente trabajo se enmarca en un subproyecto de investigación que forma parte del proyecto general “Latinoamérica y la contemporaneidad. Relatos de las últimas décadas”, dirigido por las Dras. Mónica Marinone y Gabriela Tineo, y que se encuentra en su sexta etapa de ejecución. Se trata de unas primeras reflexiones acerca de la presencia del código fuente informático no solo en la superficie de las pantallas sino en formas literarias “tradicionales”, a partir del análisis de un *code poem* de Alejandro Corredor Parra.

En esta línea, podemos pensar el código de programación como un conjunto de lenguajes utilizados para comunicarse *con* y *entre* computadoras. Tienen sus propias reglas (sintaxis) y significados (semántica). Como los escritores y poetas, los programadores también tienen su propio estilo que incluye estrategias para optimizar el código que será leído por una computadora, y facilitar su comprensión a través

¹ Magister en Letras Hispánicas. Ayudante graduado en “Literatura y cultura latinoamericanas II” y miembro del grupo de investigación “Literatura y cultura latinoamericanas” dirigido por la Dra. Mónica Marinone y codirigido por la Dra. Gabriela Tineo (Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS). Profesor asociado en “Gramática castellana 1” y “Gramática castellana 2” (UCAECE).

de la organización visual y comentarios para otros programadores. Usar el código como un nuevo lenguaje, hacerlo propio puede contribuir a expandir las fronteras de la poesía contemporánea: el código también puede hablar sobre la vida, la muerte, el amor y el odio.

Con el objeto de explorar este potencial, en 2012, se abrió una convocatoria para enviar poemas compuestos por código informático. Las reglas eran sencillas: (1) el poema debía tener un tamaño máximo de medio KB, y (2) se requería que compilase. Un total de 190 poemas fueron recibidos de 30 países diferentes. Los programadores que colaboraron con el proyecto hicieron la selección para imprimir un volumen, *code {poems}*, que representó la variedad y creatividad de los textos enviados.

El programa que abre el libro, “Ars poetica”, fue diseñado en Processing y firmado por el artista colombiano Alejandro Corredor Parra. Frente a la singularidad del objeto, no es improbable que tanto el horizonte de expectativas del programador como el del lector de literatura resulten defraudados.

El programador acaso encuentre extraña la presencia de un título en latín para el código, código que a su vez no aparece incluido (como podría esperarse) en una compilación de algoritmos o en un manual de programación, sino en un libro de “*code poems*” o “poemas de código”. Percibirá como singular, además, el significado connotativo del programa y probablemente lo deseché por inútil en términos pragmáticos.

Para el potencial lector de poesía, las estructuras del texto, sus llaves, sus operadores lógicos y matemáticos, sus sintagmas y sintaxis anómalos (entre otros factores) resultarán sin duda disruptivos. Pero, el lector versado en teorías literarias formalistas acaso perciba las líneas de código como versos (no solo por su disposición espacial sino por sus anáforas) y, sobre todo, no desconozca el extrañamiento provocado por el discurso poético propio de, por ejemplo, las vanguardias históricas. A su vez, el título, operador fundamental de sentido, lo conectará de modo inmediato con la tradición literaria. Y por último, desde teorías de corte socioinstitucional, nuestro lector modelo sin dudas advertirá que el texto circula en una compilación de poemas, en un contexto en el que las fronteras que circunscriben la poesía (y la literatura en general) se han vuelto más permeables.

Pero para complejizar un poco más nuestro objeto de estudio, “Ars poetica” podría ejecutarse en un ambiente de desarrollo de código abierto. Es decir, se trata de un programa perfectamente funcional, hecho que como mínimo sacude el estatuto de la pieza artística, al desdoblarla en dos dimensiones: una vinculada con su materialidad significativa (en tanto texto literario) y otra con su potencialidad performativa en un dispositivo digital (en tanto código informático).

Aceptemos que solo constituye código aquella escritura que puede compilar o ejecutarse (ya que respeta estrictamente la sintaxis de un lenguaje formal determinado) más allá del soporte en el que circule. Cuando se utiliza un pseudocódigo, en cambio, en el que se hibrida

lengua natural y lenguaje de programación, no podría entonces hablarse sino únicamente de texto. Belén Gache define esta última clase de codework como aquella que “se caracteriza por moverse en una zona de contaminación y contagio entre la dimensión del código y el texto literario, entendiendo la escritura igualmente como código y definiendo tanto a una como a otra como conjuntos de signos alfabéticos” (2006: 199).

Producto de la revolución digital y de la emergencia de culturas de la programación, el código fuente de los lenguajes informáticos – normalmente escatimado al ojo humano y confinado a una caja negra– deviene elemento estético para la producción artística y literaria, motor del activismo digital y también objeto de investigación de los llamados “estudios críticos del código”.

Para esta línea de trabajo, *Critical Code Studies* (2020) de Mark Marino constituye un texto fundacional, en el que no me voy a detener ahora por cuestiones de tiempo, pero baste con recalcar que el objeto principal de indagación de los ECC, el código fuente (ya sea que permanezca oculto en los dispositivos, ya sea que emerja a la superficie de una interfaz), es concebido como “reino semiótico” distintivo, susceptible de ser leído y analizado como texto de cultura y, por consiguiente, considerado también en su dimensión estética y pragmática.

En este sentido, en *Beautiful Code* (2007), Jon Bentley publica un ensayo llamado “The Most Beautiful Code I Never Wrote” [“El código más hermoso que jamás haya escrito”]. A grandes rasgos, homologa la depuración de un programa con la depuración de un poema. Aunque por medio de un acervo de herramientas lingüísticas, lógicas y matemáticas más limitadas, el programador juega con la materialidad del código como el poeta juega con la materialidad de la lengua.

A partir de los planteos de los ECC, podemos ensayar entonces una lectura de “Ars poetica”, texto cuyo título remite no solo a la tradición clásica (desde Platón y Aristóteles hasta la Epístola ad Pisonem de Horacio), sino a toda una serie de escritores latinoamericanos que también han escrito sus “Arte poética”.

Confinado al papel, el poema de Corredor Parra podría leerse linealmente, como un texto más, prescindiendo de su lógica y del efecto concreto de cada sentencia. Sin embargo, en tanto código ejecutable, promueve una lectura especializada. Es decir, la lectura de un programador de tecnologías web, capaz de entender su método de funcionamiento, a partir de operaciones mentales (así como el músico puede imaginar cómo suena una partitura, el programador puede imaginar el resultado de la ejecución de un código). Por ejemplo, el conocimiento de lenguajes de programación resulta imprescindible para decodificar el sentido pleno de la secuencia inicial de instrucciones:

```
String silence=""           ";
String idea="This is'nt pØetry.";
```

```
String draft;
String[]poem=new String[idea.length()];
```

La primera línea del poema define una cadena de caracteres (String), en este caso compuesta por espacios blancos. Si bien String es una etiqueta propia de la sintaxis de este y muchos otros lenguajes informáticos, el nombre de la variable, *silence* (más allá de estar en inglés por preferencia de Corredor Parra), podría ser cualquier otro (e incluso, por supuesto, traducirse al español como “silencio”). En este sentido, la elección de un término denotativo (y no de una abreviatura o simplemente una letra) apunta a afirmar la legibilidad del código y configurar un campo semántico que irá dotando de unidad significativa a todo el texto: silencio, idea, borrador, poema, poesía, escribir, reformular, reescribir.

La segunda línea es neurálgica, ya que define la cadena *idea* (también transparente en español) mediante una oración, “This isn't poetry”, oración en torno a la cual opera la pieza. A pesar de su aparente simplicidad, la frase –en cuya grafía irrumpe además el alfabeto binario– exige considerar su polisemia y sus múltiples connotaciones culturales. La más evidente radica en la reescritura de la inscripción de la famosa colección de pinturas *La trahison des images* (1928-1929) de René Magritte: *Ceci n'est pas une pipe* [This isn't a pipe / Esto no es una pipa]. En *Les deux mystères* (1966), pintura que, varias décadas después, cierra la serie, Magritte pone en abismo la relación imagen-realidad explorada en las obras de la década del 20.

Aquí, el contraste entre las dos pipas parece sugerir que la de la pintura interior es una representación o símbolo y la otra, la que flota y carece del texto que niega su esencia, una pipa “real”. Sin embargo, resulta evidente que ambas pipas yacen en el mismo lienzo, hecho que se advierte al contemplar el cuadro expuesto en una sala: no hay una pipa más “real” que otra, a pesar de lo que afirma la leyenda.

La estructura abismada opera como un modelo reducido (y repetido) que funciona como paráfrasis alegórica de los fundamentos de un programa estético. Pero si en Magritte la paradoja metapoética afina en el contrapunto (o mejor contradicción) entre imágenes e inscripción, el cuestionamiento de la representación en el poema de Corredor publicado en papel en *code {poems}* se manifiesta en un texto/código que, como veremos, solamente al ser ejecutado tendrá como rasgo singular su disolución plástica en tiempo real.

En su segunda línea, el error ortográfico en la contracción verbal (*is'nt*) –involuntario o no– carga de ambigüedad el enunciado. Detectado el equívoco o errata, puede leerse, en efecto, la negación del verbo “ser” (“Esto no es poesía”). De modo literal (y excluido el apóstrofe), en cambio, “nt” puede leerse como abreviatura de *New Technology* (sigla empleada por ejemplo en el sistema operativo *Windows NT*). Así, la frase podría traducirse como “Esta es poesía tecnológicamente nueva”. En cualquier caso, se trata de un enunciado autorreferencial, clave –como adelanté– en la concepción de la pieza

artística de Corredor Parra. Si los cuadros de Magritte ponían en escena un cuestionamiento de la idea misma de representación, la frase que rige el poema se instala, a través de la deixis del pronombre demostrativo, en el orden de la negatividad, en tanto al desvanecerse niega la existencia de un afuera del texto.

Una vez declaradas y asignadas las variables globales, resulta imprescindible el conocimiento de la plataforma Processing, para comprender que se ejecutarán las funciones estándar `setup` y `draw`, en ese orden. La función `setup` asigna la “idea” a la variable `draft` (“borrador”), operación que connota una concepción de escritura (o de pensamiento) como proceso sujeto a correcciones.

```
void setup(){
  draft=idea;
  Write();
  ReThink();
}
```

Enseguida, la función llama a otras dos, definidas por el programador, (`Write`, “escribir” y `ReThink`, “reformular”), rompiendo con la lectura lineal del code poem para imponer otra, como veremos, iterativa.

La función `Write` imprime en la pantalla implícita la variable `draft`, que contiene la idea original completa “This is'nt p0etry”. Pero de inmediato, `ReThink` ejecuta un ciclo `for`, cuyo código (sin dudas más oscuro para el lector poco avezado) descompone la cadena `idea` en un vector que almacena una por una sus letras, lo que permite al algoritmo en lo sucesivo trabajar con la frase grafema por grafema.

Una vez completadas estas operaciones se ejecutará entonces, de modo cíclico, la función `draw`, hasta que un `noloop` la interrumpa. La función `draw` solo efectúa una tarea, el llamado a otra llamada “`ReWrite`” (“`ReEscribir`”). En ella se encuentra el núcleo conceptual de la pieza de Corredor: las letras de la frase original se irán reemplazando de modo gradual y aleatorio (gracias a la función `random`), por espacios en blanco, para formar ocasionalmente nuevos términos o desestructurar sintáctica y léxicamente la oración, hasta que solo quede un punto final. La lectura del código, sin embargo, permite advertir que este procedimiento se encuentra enunciado de forma metapoética, ya que la variable `poetry` guarda el verso progresivamente escindido:

```
if(poetry.equals(silence)){
  println("."); noLoop();}
```

Cuando poesía es igual a silencio, entonces imprimir un punto final e interrumpir la ejecución del ciclo.

Por otro lado, existe un “*Ars poetica 2.0*” que puede visualizarse y ejecutarse en el perfil de Alejandro Corredor Parra de la plataforma Processing. Se trata de una reescritura del código original publicado en

2012 que, entre otras alteraciones, reformula la cadena idea como “This no es p0etría.”, empleando una suerte de spanglish.

Esta nueva versión del código incorpora las variables mood y ego, ausentes en la versión impresa, cuya connotación semántica sugiere la presencia de una suerte de subjetividad maquínica. En el programa, la variable mood (“ánimo”) controla el tamaño de la tipografía Courier New y el color de fondo de la página sobre la que se imprime la “idea”. A su vez, ego se asigna sugerentemente con el alto en píxeles de la ventana del navegador y se emplea en varias partes del código para determinar coordenadas y la frecuencia de ejecución de la función draw. Las referencias a la página (page) y la tinta (ink) complementan el campo semántico asociado a la escritura, más allá del soporte empleado. La ejecución de “Ars poetica 2.0” permite visualizar en la interface web la disolución aleatoria y en tiempo real de la consigna formulada, evento que el programador reconstruía mediante operaciones mentales a partir de la decodificación de la versión impresa.

Mientras Magritte ponía en abismo sus pipas jugando con el efecto paradójico de la leyenda “Ceci n'est pas une pipe”, la pieza de Corredor Parra –sentadas las diferencias del caso– genera un efecto similar a partir del contraste entre el código (nacido como poema en papel) y la proposición “This no es p0etría”, que puede discernirse en relación con aquel o bien autorreferencialmente, en cuyo caso su desmembramiento gradual añade otra capa de significaciones.

Si bien resulta indudable que la lectura de un texto como “Ars poetica” requiere un lector activo e incluso especializado capaz de decodificarlo –en términos ya no metafóricos o comunicativos, sino literales– ¿acaso no ocurre lo mismo con el discurso poético? En este sentido, en el prefacio a code {poems}, Jamie Allen sostiene que “La poesía y el código informático están hechos de lenguaje. Muchas formas de poesía pueden considerarse como un código; conjuntos de versos encriptados, para ser leídos y releídos, interpretados, «compilados» en la mente”.

Consideremos entonces, por citar un caso emblemático, los dos versos iniciales de la estrofa XIII de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1627) de Luis de Góngora: “Ninfa, de Doris hija, la más bella / adora, que vio el reino de la espuma”. Si admitimos que la lectura de code poetry demanda saberes previos específicos, no es menos verdadero que textos como el de Góngora requieren para su exégesis (al menos) conocimientos de mitología y tropos, imprescindibles no solo para reconocer las fuentes mitológicas del poema, sino recursos como el hipérbaton (“Adora [a una] ninfa hija de Doris, la más bella que vio el reino de la espuma”) o la sinécdoque presente en “el reino de la espuma”, que remite al mar.

Como advertimos a partir de la lectura de “Ars poetica”, los lenguajes de programación, en líneas generales, demandan una sintaxis estricta y carente de ambigüedades, y no suelen incluir como parte de su léxico inherente fijo sintagmas adjetivales, ni preposicionales, ni

determinativos. En cambio, incorporan verbos, sustantivos y ocasionalmente adverbios. A la vez, la posibilidad de introducir cadenas entrecomilladas y de nombrar adánicamente variables, constantes y funciones (entre otros elementos), sumado a su potencial performativo en la máquina, promueve la emergencia de prácticas de escritura literaria experimentales, que exigen profundizar la alfabetización digital y la creación de marcos teóricos apropiados, para los que los ECC constituyen un aporte ineludible.

Bibliografía

- Bertran, Ishac (2012). *code {poems}*.
Cox, Geoff y McLean, Alex (2012). *Speaking Code: Coding as Aesthetic and Political Expression*. Cambridge: The MIT Press.
Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
Gache, Belén (2006). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea.
Góngora, Luis de (2010). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra.
Marino, Mark (2006). “Critical Code Studies”. Electronic Book Review. En línea: <https://electronicbookreview.com/essay/critical-code-studies/>
Marino, Mark (2020). *Critical Code Studies*. Cambridge: The Mit Press.
Raley, Rita (2016). “Code.surface| |Code.depth”. *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*. 36 (8), 1-24.

Transgresiones del cuerpo/texto

LA ESCENIFICACIÓN DE LA FIESTA TRAVESTI EN LA TRANS/ESCRITURA DE CAMILA SOSA VILLADA

Lucía Boragina

UNMdP

boraginalucia@gmail.com

Resumen: El siguiente trabajo aborda la manifestación de la fiesta travesti en *Las Malas* (2019) de Camila Sosa Villada, expresada a partir de la exaltación de la corporalidad y el clima festivo. A su vez, tomaremos la noción de Trans/escritura, propuesta y trabajada por la autora en *El viaje inútil* (2018), que resulta pertinente para el análisis de la novela, ya que la enmarca en la lucha por el reconocimiento del colectivo travesti-trans, y en el acto de resistir a través de la escritura. En nuestra hipótesis de lectura proponemos que, en la novela, la fiesta travesti actúa como forma de resistencia e interviene la identidad trans, atravesada por la marginalidad. Además, reconocemos el mensaje desesperanzador anclado a la realidad social junto con el destino fatal de las travestis, que atenta contra la supervivencia de la “manada”. El trabajo propone el análisis discursivo de la novela, retomando algunos conceptos de Mijaíl Bajtín como la carnavalización, la exaltación de lo bajo y el infierno terrenal (1974).

Palabras clave: Sosa Villada – *Las Malas* – trans/escritura – fiesta travesti – carnavalización

Ser travesti es una fiesta
(Sosa Villada 2018: 46)

Camila, la protagonista de *Las Malas* (2019), es una de las travestis que pasan sus noches en el Parque Sarmiento, negociando con clientes a cambio de placeres corporales. Así transita la nocturnidad, compartiendo esa actividad, guardada casi exclusivamente para la comunidad a la que pertenecen. La Tía Encarna es la líder y protectora de la gran “manada”, y todas juntas conviven en su gran casona rosa. En momentos venturosos, como en los difíciles y hasta violentos, el grupo de travestis se acompaña y actúa como red de contención de una

realidad marginal y repulsiva contra sus cuerpos. Contra toda la marea de ataques físicos y simbólicos, construyen su ambiente identitario de “fiesta travesti”. Frente a la adversidad con la que transitan su cotidianidad y ante el mensaje desesperanzador que invisibiliza su existencia, eligen la alegría grupal como forma de resistencia. A lo largo del trabajo veremos cómo la “fiesta travesti”, principalmente en su carácter carnavalesco, se encuentra un modo de resistencia y afirmación del colectivo travesti- trans.

Si bien no tomamos *Las Malas* como una obra autobiográfica de Sosa Villada, entendemos que la escritura toma un papel indispensable en la representación del colectivo travesti-trans y en su intención por otorgar una visibilización dual de la comunidad. Esta se basa en contar el carácter marginal al que están sometidas las travestis, al mismo tiempo que el clima festivo que manifiestan al actuar.

La configuración de la novela se enmarca desde la noción de Trans/escritura que propone la autora. En *El viaje inútil* (2018), ensayo biográfico, la autora configura la escena: “Las últimas que ponemos a sonar el taconeo alegre en las zonas donde sólo entran clientes y putas (...) Las últimas resistiendo y haciendo lo que se debe hacer con el propio cuerpo y la identidad” (2018: 91). Camila Sosa Villada afirma que su primer acto de travestismo fue a través de la escritura, y en esa noción, que define como Trans/escritura, se encuentra el acto de afirmación de su identidad y vivencia como travesti. Encontró en el poder de las letras un acto de rebeldía contra el deber ser que imponía haber nacido varón. La imaginación fue el motor por el cual la autora pudo refugiarse, y en los textos propios imaginaba a sus mujeres perfectas, las que quería protagonizar y encarnar.

La ficción se enmarca entre Los Sauces y Mina Clavero, localidades ubicadas en la provincia de Córdoba, Argentina, que representan dos momentos en el personaje de Camila. En Los Sauces se ubica el Parque Sarmiento, lugar donde suceden las principales actividades: prostitución, consumo de drogas y peleas por el territorio. La protagonista narra desde dos líneas de tiempo: hacia el pasado habla de su infancia traumática, con una familia disfuncional y un padre alcohólico y violento. En ella transitó un camino de descubrimiento solitario hasta encontrar el lugar que le permitió construir su imagen en libertad. No obstante, la voz narradora acentúa en los costos personales que la llevaron a elegir el camino que correspondía con su deseo. La elección tomada por Camila, que la reduce a un “travestismo por instinto”, la condujo a separarse a temprana edad de su núcleo familiar como también de los espacios formativos como la universidad, siendo que no podía expresarse con libertad en los lugares típicamente guardados para el resto de la sociedad. En el presente narrativo se desarrollan los hechos

principales, donde Camila relata la consolidación del grupo travesti del parque y las historias personales de cada integrante.

Así, cada día, todos los placeres terrenales se ejecutan en lo que parece una noche eterna. Sin embargo, las travestis son expuestas al ambiente hostil que genera la misma prostitución, que engloba la humillación de los clientes, la policía y el resto de la sociedad. A lo largo del texto, la voz narradora se encarga de reflexionar sobre la violencia social y la marginalidad ejercida sobre las prostitutas, en especial de las travestis.

El travestismo tiene una perspectiva personal, en el conflicto que genera la negación de ese estilo de vida en las familias, y también está visto como una problemática social. Hay un reconocimiento del travestismo como una puesta en escena, donde prima la hermandad entre las compañeras y el goce trae consigo la fiesta, inevitable y carnalesca del ser en libertad. La contracara de la fiesta travesti, es la mirada ajena: brutal y acechante. Entre las travestis se brindan el apoyo y amparo que les falta, en contraposición con la hostilidad del exterior que es constante:

El desprecio con que nos miraban. La manera en que nos insultaban. Los pedrazos. Las persecuciones. (...) Cada uno de los golpes que se sumaban a los que nos habían propinado nuestros padres para revertirnos, para llevarnos de regreso al mundo de los normales, los correctos, los que forman familias y tienen hijos y aman a Dios y cuidan su trabajo y hacen rico al patrón y envejecen al lado de sus esposas. (2019: 154).

En el fragmento anterior, el testimonio es claro con respecto a la experiencia de hostilidad sufrida por el grupo. No solo cargan con la mirada crítica de sus familias, en este caso proporcionada por la figura del padre que arremete contra la identidad del niño mediante la violencia, sino que son el blanco de la burla y la humillación ajena que les señala que todo lo que representan se opone a la moral correcta. La narradora relata su vivencia traumática y busca, no solo expresar el dolor, sino reflejar el grado de violencia social que ejercido sobre las incipientes travestis.

En *Las Malas*, lo sagrado es destruido, burlado o modificado de manera que hay un reemplazo de lo alto por lo bajo. La moral cristiana se profana por las actividades del travestismo y la prostitución. Mijaíl Bajtín retoma los carnavales de la Edad Media para referirse al fenómeno de la carnavalización en el ámbito literario, que es posible relacionar con el sistema de construcción de la novela analizada. Para el autor, el carnaval forma la fiesta que da paso a la exaltación de los impulsos y libera al cuerpo del alma. En la literatura carnalesca se debilita el lenguaje formal y los temas serios, lo que

decanta en un lenguaje de tono burlesco que acaba con la función utilitaria y moralizante de la literatura. Aquí la devoción está puesta sobre el cuerpo, el placer terrenal, dado que el objetivo principal de las travestis de la novela consta de conservar una figura voluptuosa y significativa de feminidad para seguir siendo deseadas. Las prioridades instaladas por la moral religiosa son absolutamente invertidas en este caso y puestas en discusión, ya que ese mismo dogma las rechaza por putas y por travestis. De hecho, hay una repetición en el discurso de los personajes sobre poder acceder al “cielo de las travestis” cuando llegue la hora de su muerte. Vemos que la religión, cuando se adquiere, puede tomarse desde un lugar profano. Cuando el cristianismo permanece en su formato tradicional, sólo es utilizado en el intento por revertir la identidad disidente. Allí puede verse el rezo de los familiares que piden por la “normalidad” de sus hijos; el pedido amedrentante por seguir el camino de Dios donde no hay lugar para un estilo de vida que no sea el hegemónico.

Las travestis del Parque Sarmiento viven su cotidianeidad en un clima festivo, o como lo llaman ellas “fiesta travesti”. Observamos en cada uno de los personajes una exaltación de lo carnal en su actividad como prostitutas, pero también como forma de reconocer la propia existencia de los cuerpos disidentes. En *El viaje Inútil*, la autora se manifiesta en relación a la fiesta travesti y une los lazos entre el placer de ser travesti y el placer de la escritura, que nos remite rápidamente a la noción de Trans/escritura que mencionamos al principio. Ambas cuestiones representan la expresión festiva de una identidad, en la forma de acción en el ser travesti y en la materialidad que eterniza una vivencia por medio de la escritura, como lo hace Camila Sosa Villada.

En el fondo, bajo capas de vestidos, maquillaje y aceite de avión, hay una búsqueda de aceptación interior, donde “La beatitud espiritual está profundamente oculta en el cuerpo, en su parte más baja” (Bajtín 1990: 341). En la necesidad por lo bajo corporal, se concreta la tensión entre el alivio por afirmar la propia identidad y la risa carnavalesca que da lugar a una desjerarquización de las formas y valores solemnes. En este caso, podemos ver en el personaje de Camila o en el de la Tía Encarna, la persistencia en afirmar su identidad femenina y que el resto de la sociedad, ajena a la comunidad compartida, presiona por rechazar. Así es que las travestis pueden ser lo que desean en el ámbito nocturno, donde la oscuridad aprueba los goces de la carne. La belleza de la penumbra tiene un carácter mágico porque da la sensación de artificio; disimula los rasgos masculinos y establece, con suerte, un lugar de abundancia placentera. La noche permite que la escena idílica se efectúe de manera reiterativa, lo que alude a la idea de infierno terrenal, trabajada también por Bajtín. La narradora declara que “Lo que la naturaleza no te da, el infierno te lo

presta. Ahí, en ese Parque contiguo al centro de la ciudad, el cuerpo de las travestis toma prestado del infierno la sustancia de su hechizo.” (Sosa Villada 2019: 18). Desde ese lugar, profano, el ámbito carnavalesco es más cercano del infierno que del cielo, guardado solo para los fieles y bienaventurados. La inversión de los valores sociales, mediante la carnavalización, permite que se vislumbre la realidad social escondida, prohibida y rechazada de la que forman parte las travestis.

Conclusiones

Para esbozar unas primeras conclusiones podemos decir que la puesta en escena de la fiesta travesti implica una subversión de los valores sociales para la ejecución de una actividad prohibida y combativa como la que realizan las travestis de *Las Malas*.

Además, la representación de la vivencia travesti es ambivalente. Por un lado, es la fiesta, exaltación del goce, placer del cuerpo e instinto salvaje. Por otro lado, refleja la violencia física y simbólica contra sus cuerpos. Podemos pensar que la primera mirada es producto de la segunda; la fiesta travesti como método de resistencia frente a una sociedad que pugna por negar la existencia de las travestis. En ese sentido, la dignidad actúa como respuesta y defensa de su construcción disidente. Eso deviene en el acto de ir en contra de todo lo moralmente aceptado y sostiene una posición política pero también de resistencia individual, en el acto de afirmar la existencia.

Las Malas cierra con la muerte de la Tía Encarna y su hijo adoptivo. A lo largo de la novela se producen otras muertes de integrantes de la manada, y esta última, la de su líder y protectora, tiene tal impacto que termina por disolver el grupo del Parque. El mensaje desesperanzador que mencionamos en la hipótesis es claro y demuestra la baja esperanza de vida que tienen las travestis. Un camino plagado de obstáculos e intentos de represión que acaba con la vida de muchas, de forma que el exterior moralizante triunfa frente al deseo individual y colectivo de mostrar la verdadera identidad. El sometimiento es tal que, a pesar de la resistencia, las travestis quedan reducidas a cero; ya no son carne, placer y lucha; pierden su nombre y su voz. “Nosotras, las olvidadas, ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado allí.” (Sosa Villada 2019: 220)

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1990). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento (1974). El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sosa Villada, Camila (2018). *El viaje inútil: Trans/escritura*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Sosa Villada, Camila (2019). *Las Malas*. CABA: Tusquets Editores.

LA ESCRITURA DISONANTE DE SARA GALLARDO: LA SUBVERSIÓN DE LA TRADICIÓN NARRATIVA RURALISTA EN *ENERO* (1958)

Camila Urresti¹

UNMdP

[camiurresti@gmail.com](mailto:camiuurresti@gmail.com)

Resumen: El presente proyecto busca abordar la primera novela de Sara Gallardo, *Enero*, publicada en 1958. Veremos cómo este texto, al centrarse en la historia de Nefer, una hija de puesteros de estancia que resulta embarazada como consecuencia de una violación, recupera un tópico clave de la narrativa argentina de temática rural, pero marcando una disonancia con respecto a esta tradición al incorporar la mirada de la protagonista. De este modo, se analizará la configuración del punto de vista y las consecuencias que tiene el uso de esta perspectiva en la construcción del tiempo de la narración y en el lenguaje utilizado para describir el mundo en el que se inscribe el personaje. Asimismo, se indagará en las estrategias de lo que suponemos implica una sutil problematización de ciertas categorías tradicionales del realismo, rupturas que van en consonancia con el abordaje innovador de un tema controversial y que anticipan operatorias presentes en la narrativa posterior de la autora. Nuestro propósito es, a su vez, vincular el análisis textual de la novela con su contexto de recepción y el posicionamiento de la autora en el campo literario de fines de los '50 y comienzos de los '60, teniendo en cuenta el hiato existente en la circulación y la crítica de su obra, que se ha revalorizado de manera relativamente reciente.

Palabras clave: literatura argentina – Sara Gallardo – narrativa ruralista – campo literario

Enero (1958), la primera novela de Sara Gallardo (1931-1988), narra la historia de Nefer, una adolescente hija de puesteros de estancia que queda embarazada como consecuencia de una violación. Al abordar este tópico, la autora se inscribe en la serie narrativa ruralista, junto a otras novelas como *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres. La principal diferencia con otros textos de esta tradición literaria es la

¹ Actualmente se desempeña como adscripta graduada en investigación en el proyecto "Definiciones de la literatura: regímenes de identificación de lo visible y lo decible" perteneciente al Grupo "Cultura y política de la Argentina", dirigido por la Dra. Mónica Bueno.

perspectiva narrativa que introduce la autora: el relato se presenta mayormente a través de la mirada de la protagonista, a partir del estilo indirecto libre y de ocasionales monólogos interiores. Así, el texto pone en evidencia los mecanismos de opresión y los múltiples condicionamientos que se imponen sobre Nefer, ya sea a través del orden familiar, social o institucional. Al darle voz a este personaje, se pone de manifiesto su posición de desigualdad frente a las figuras de poder que niegan su condición de sujeto para decidir, opinar o expresarse. El punto de vista configura también una escritura que incorpora el silencio por medio de la elipsis, no explica ni se detiene en la descripción, sino que expone la voz de una mirada y deja lugar para leer lo no dicho.

Si bien en *Enero* no hay una confrontación drástica con convenciones genéricas o discursivas, como lo habrá en textos posteriores de la autora, la novela se sitúa en una zona de conflicto, según Alejandra Laera, en el “umbral” del estilo (2013: 41) y problematiza sutilmente ciertas categorías tradicionales del realismo. El contexto de publicación, fines de los años '50, en la inminencia del auge de la nueva novela y el “boom latinoamericano” de los '60, es también un momento de polémicas y debates en torno al realismo, al significado del acto de escritura y su relación con la sociedad. Desde *Contorno* (1953-1959) se presenta la figura del intelectual comprometido, postulando el “proyecto de producir una revista en la cual lo literario fuera estudiado más como fenómeno revelador de la realidad que como realidad autónoma” (Terán 2015: 60). Esta concepción de la literatura desde el compromiso intelectual, “preocupada por instancias de carácter político y social” (Lafleur 2006: 25), confrontaba con la perspectiva de *Sur* (1931-1970), que proponía “crear la elite futura” y “ofrecer al lector argentino calidad literaria” (142), a través de sus publicaciones, difundiendo autores noveles y extranjeros, dirigiendo colecciones y traduciendo de escritores principalmente europeos. Si bien la influencia de la revista había tenido un rol preponderante en la década del '40, desde *Sur* y a través de las operatorias de colocación que ejercieron sus principales colaboradores, se dieron muchos de los debates en torno a la relación entre escritura y sociedad, la función de la literatura y los modos de representación. En contraposición, el grupo de escritores denominado por Rubione (1982) “generación del '55”, practicó una línea narrativa predominantemente realista – no por eso alejada de nuevas técnicas narrativas – y los autores de *Contorno* reivindicaron la figura de Arlt en oposición a la de los escritores de *Sur*, como Borges o Mallea. Podría afirmarse que a fines de los '50, al momento de la publicación de *Enero*, el realismo era motivo de polémica, no sólo como estética, sino como posicionamiento ante la realidad social. Por otra parte, siguiendo los enunciados de las corrientes teóricas, si según Lukács el realismo “arraiga en los problemas del pueblo de su época” (1965: 21) o, desde la perspectiva de Brecht, “realista significa: aquello que descubre el complejo causal social” y “desenmascara los puntos de vista dominantes” (1973: 238),

Enero sería una novela realista principalmente por el afán de revelar el entramado social y, mediante el abordaje de la problemática central del texto, ponerlo en cuestionamiento.

A su vez, habría que considerar la tendencia vigente en la época que asociaba el realismo a los resabios epigonales de los regionalismos, especialmente cuestionados por los autores de *Sur*, un realismo al que Carlos Mastronardi aludía como “la forma mezquina del nacionalismo en literatura” (Gramuglio 2002: 34) y que resultaba paradójicamente una “corriente irrealista”. Tal era la posición de Borges, a su vez, al afirmar en “El escritor argentino y la tradición” (1951) que bastaría la ausencia de camellos en el Alcorán para probar su autenticidad (1981: 270). La postura de los escritores de *Sur* se oponía a una forma de realismo que negara la invención, contraponiendo a la voluntad realista de *Contorno* la preferencia por el género fantástico. Por otra parte, según afirman Rocco-Cuzzi y Stratta (1982), hacia la década del '40 una gran parte de las escritoras mujeres provenía de *Sur* y seguían dos grandes líneas: por un lado, una literatura del enigma, fantástica; por otro, una vertiente personal y autobiográfica. Recién entre 1955 y 1965 habrá una mayor proliferación de narradoras, caracterizadas por un “nuevo realismo” en el que emerge lo político como novedad en cuanto a la materia narrativa, en consonancia con la diversificación de medios editoriales y periodísticos, entre las que se encontrarían Sara Gallardo, Beatriz Guido, Elvira Orphée, María Esther de Miguel, entre otras. Por lo que, si bien en retrospectiva la narrativa de Sara Gallardo formó parte de una “generación” de autoras con las que tuvo puntos en común, debían crear nuevos medios de legitimación dentro del campo literario, al que ingresaban con una propuesta estética que podía parecer disonante en comparación con la de otras mujeres escritoras, cuya posición en el campo estaba más consolidada. Por otra parte, según Tania Diz, hacia la década del '60, *Sur* “era más permeable a la visibilización [...] del feminismo que las revistas de izquierda” (2018: 95). De hecho, Victoria Ocampo publica el número especial “La mujer” (1970-1971), en el que realiza un relevamiento de los debates feministas de la época, compila una serie de ensayos en torno a la mujer y encuesta a otras mujeres del ámbito intelectual, artístico y científico, entre las que figuran muchas escritoras de la época; Sara Gallardo, sin embargo, está ausente.

Dado este contexto, la lectura de *Enero* en una época marcada, entre otras cuestiones, por las polémicas sobre realismo y la irrupción reciente de escritoras en el campo literario, pueden haber propiciado, al momento de su publicación, una recepción equívoca, “como un relato ruralista más o menos convencional” (Laera 2018:2), sin darle suficiente relevancia a las renovaciones formales que proponía a través del uso del lenguaje, la manera de abordar el conflicto desde una nueva perspectiva narrativa y la centralidad que le asignaba a un personaje femenino y a las relaciones de poder desiguales de clase y de género puestas en evidencia en ese entorno rural. Según Amícola, “la presentación en sociedad de Sara Gallardo se dio, en rigor, contra la

corriente, justamente gracias a una novela ‘campera’” (48): en *Enero* hay resonancias de la narrativa de la generación del ’80 – *Sin rumbo* de Cambaceres –, que según María Teresa Gramuglio, es uno de los momentos fundacionales del realismo a través de la vertiente naturalista en Argentina. Así, una primera lectura reductiva el texto pudo haberla asociado a zonas de la narrativa ya visitadas por la tradición, y por ese motivo, anacrónicas. En la novela se retoma, a su vez, una ambientación rural que dialoga con la literatura gauchesca, y también con la serie de la “violación” presentada por Viñas, que comienza con “El matadero” – otra novela que, según Gramuglio, funda el realismo a “destiempo” en Argentina, junto a *Amalia* de Mármol.

Pero la construcción narrativa de *Enero* presenta algunas marcas formales que la distancian de las convenciones realistas tradicionales. Si Brecht había reformulado las tesis más sólidas del realismo, depositando en el espectador “la tarea de poner en movimiento, a través de un proceso intelectual y no ya de identificación afectiva como pretendía el realismo anterior, su participación social” (1982: 482), Sara Gallardo trabaja en esta misma línea. La intervención activa del lector en el texto tiene que ver principalmente con leer a través de lo que se encuentra elidido: espacios de silencio que evidencian el vacío en el que cae la voz de la protagonista. La perspectiva narrativa que acompaña la mirada de Nefer influye, a su vez, en la forma de representar la realidad, en la medida en que hace ingresar la imaginación del personaje, las reminiscencias de su memoria, su confusión, angustia e incertidumbre. Así, cuando se encuentra mareada en mitad de la noche, su habitación se transfigura:

Esta noche nieblas y remolinos suben por el cuerpo e invaden la cabeza [...] Nefer palpa la pared de adobe y no halla la puerta. Sin embargo debía estar acá, justo acá, a cuatro pasos de la cama, ¿cómo es que...? [...] avanza paso a paso por el cuarto que se ha transformado en un enemigo oculto en la tiniebla. (44)

El narrador, a partir del estilo indirecto libre, describe el lugar según la percepción de Nefer y se fusiona con la voz del personaje. Asimismo, en otros momentos, puede abandonar esa perspectiva para describir el entorno sin simular necesariamente la mirada de la protagonista. Cuando construye los ambientes o alude a los objetos que configuran el escenario donde se desarrollan los hechos, crea también una forma de percibirlos que no tiende a la búsqueda de una “ilusión referencial” (Barthes 1970: 100) y se desvía del realismo. Así, el adjetivo no aclara la referencia, sino que la enrarece: “Por la tela metálica de las ventanas entra un día *irreal*” (Gallardo 2021: 29) y la escritura se carga de un ritmo particular, que intercala sentencias breves con períodos narrativos más extensos. Los intervalos rítmicos están marcados muchas veces por alusiones sugerentes que detienen la lectura, para poder descifrar el significado que ocultan detrás de la

combinación extraña de palabras, la inversión de su orden habitual - “como esas cicatrices pálidas que un esfuerzo vuelve de pronto rojas, la cara de su abuela se iluminaba en su sangre” (15) - o el uso de tropos inusuales que irrumpen en la narración: “El camino es una inmensa lengua desierta” (34). La visión del narrador puede detenerse sobre el detalle mínimo, lo cual también suspende o altera el ritmo narrativo, generando una pausa inesperada en la lectura, al destacar lo que podría pasar desapercibido por simple o nimio: “Mira la suave lucha de las orejas que van y vienen huyendo de la tijera” (89), “Las hormigas han terminado con una hoja de malvón” (92).

Finalmente, hay un procedimiento que crea un mayor distanciamiento del verosímil realista, y es el de hacer que los personajes hablen como si otra voz hablara a través de ellos, una fusión entre la síntesis y el ritmo de la oralidad campesina, pero que descoloca y trasciende la representación mimética de un modo de hablar, haciendo que la tipicidad de los personajes se suspenda y quede de ellos tan sólo el lenguaje del que están hechos. Es el caso del padre de la protagonista cuando afirma enigmáticamente: “-Nada es tanto... *Todo viene y después está.*” (90), frase en la que hay ecos de la voz narradora que, con variaciones, ya ha aludido a la misma idea con palabras similares en otros momentos del texto: “todo nace y después muere, pero nada importa” (77), “el tiempo viene y todo crece, y después de crecer viene la muerte” (12). Así, el extrañamiento sobre la referencialidad se desplaza del mundo externo presentado por el narrador al discurso de los personajes: “Nefer suspira; un cansancio se le ha instalado en los miembros. «Como si tuviera *barro en las venas*» piensa.” (69). La representación del mundo de ficción de la novela propone “una nueva forma de percepción”, en la que “los tropos nos hacen más sensible el objeto y nos ayudan a verlo” (Jakobson 1982: 163).

Según Martín Kohan (2013), “los libros de Sara Gallardo transcurren siempre sobre esa franja, la que prefiere el no decir al decir”. En *Enero*, la forma de eludir la significación directa, de recuperar fragmentariamente una realidad y de desviarla de su representación mimética, deja entrever la voz vedada que hay en el centro del relato. Nefer nunca puede nombrar, y mucho menos denunciar, el abuso, ni siquiera para sí misma, y sólo ante la imposibilidad de seguir ocultando su embarazo logra al menos gritar su condición, pero sabe que las palabras “se estrellan contra el poder de los que mandan” (Oliver 1959: 7). Su palabra es negada desde el comienzo, así como su voluntad, su deseo y su capacidad para decidir sobre ella misma, su cuerpo y su futuro. La vida interior que crea a través de su propia fantasía es su única vía de escape, la ficción que le permite transformar su percepción de la realidad, intervenirla a través de situaciones imaginarias o de escenarios felices del pasado:

[...] el alma se le espanta y repliega hacia otros mundos: se encuentra recordando la tela de un vestido de infancia, las florcitas blancas de centro rojo, doña María está mirando, su

caballo tordillo que doña María mira y el doctor aquí con este olor a perfume, su caballo de pasto verde (81)

A partir de una enunciación descentrada que surge del silencio y construye una “gramática narrativa propia” a través de la “síntesis” y la “imprevisibilidad” (Docampo 2012: 162), se pone en evidencia el silenciamiento que se impone sobre el cuerpo y la subjetividad de la protagonista. Y a través de esta exposición de los hechos, que “ni justifica, ni detalla, ni explica” (158), se cuestiona sin embargo una dinámica social. La primera novela de Sara Gallardo, ubicándose en la serie ruralista en una operatoria que la envía primeramente al pasado, mira hacia el presente y se pliega, asimismo, hacia el futuro: centrándose en un personaje femenino y desde su perspectiva, dándole voz a un sujeto silenciado por “dispositivos narrativos practicados en el sistema literario nacional por una mayoría de colegas varones” (De Leone 2012:28). Si según Bourdieu “el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra” (2002: 41), la escritura de Sara Gallardo es disonante porque no se integra, habla desde la diferencia, expone una ausencia en los temas y voces establecidas. Rocco-Cuzzi y Stratta afirmaban en su capítulo acerca de las escritoras de la generación del ’55-’65 que “parecería ser que el ingreso de la mujer en el circuito literario mayor [...] requirió el abandono de una temática diferenciada, propia de lo femenino” (1982: 526), formaría entonces parte de una “treta” mayor de la autora la distancia con respecto a los temas “femeninos”, en la línea de lo autobiográfico y lo sentimental, conduciendo su narración hacia el mundo rural asociado a una tradición literaria masculina. Porque esa distancia enmascara un acercamiento a un conflicto que evidencia los condicionamientos de clase y de género frente a una violación y un embarazo desde la perspectiva de un personaje femenino. Sara Gallardo inventa su propio mecanismo de validación para abordar esa problemática, corriendo el lenguaje de su lugar convencional para desarmar el silencio que existía sobre sujetos como Nefer.

Bibliografía

- Sara Gallardo (2021). *Enero*. Buenos Aires: Fiordo.
- Amícola, José (2013). “Cuerpo, clase y destino en *Enero* de Sara Gallardo”. En Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (comps.), *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: EUDEBA. (47-60).
- Barthes, Roland. (1970). “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. (95-101).
- Borges (1981). “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

- Brecht, Bertolt (1973). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones península.
- De Leone, Lucía (2012). *La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo* [Tesis de doctorado], Universidad de Buenos Aires. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1888>.
- Diz, Tania (2018) “Lectoras y escritoras en *El Grillo de Papel* (1959-60) y *El Escarabajo de Oro* (1961-9)” en *Zona Franca. Revista del Centro de Estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría Poder y Sociedad desde la problemática de género*, 26, 80-106.
- Docampo, Mariana (2013). “Extraña forma de locuacidad (apuntes sobre *La rosa en el viento*)”. Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (comps.), *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: EUDEBA. (151-154).
- Gramuglio, María Teresa (2002). “El realismo y sus destiempos” en *Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista*, Buenos Aires: Emecé.
- Jakobson, Roman (1982) “El realismo artístico”, en AAVV., *Polémica sobre el realismo*.
- Kohan, Martín (10 de marzo de 2013). “Un héroe mitad ángel y mitad monstruo”, *Página 12: Radar Libros*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4970-2013-03-10.html>.
- Laera, Alejandra (2013) “Sara Gallardo: más allá del paraíso”. En Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (comps.), *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: EUDEBA. (33-46).
- Laera, Alejandra (2018). “Sin dios ni ley: Nefer, la personaje de Sara Gallardo”, *Transas*, 6, 1-5.
- Lafleur, Héctor; Provenzano, Sergio; Fernando, Alonso (2006). *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Buenos Aires: El 8vo. loco.
- Lukács, Georg (1965). *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Oliver, María Rosa (1959). “Enero por Sara Gallardo”. *La Gaceta Literaria*, 17 (3).
- Rocco-Cuzzi, Renata y Stratta, Isabel (1982). “Las escritoras. 1940-1970”, *Historia de la Literatura Argentina, Tomo V*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. (505-528).
- Rubione, Alfredo V. E. (1982). “La narrativa de 1955”. *Historia de la literatura argentina, Tomo V*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Terán, Oscar (2015). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Viñas, David (1974). *Literatura argentina y realidad política. Tomo I*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

TEXTOS MUTANTES: LA SERIE ENSAYÍSTICA DE ABDÓN UBIDIA

María Angélica Espinel
UNMDP¹
espinelangelica@gmail.com

Resumen: El objetivo de la presente ponencia es compartir los avances de mi actual proyecto de investigación, "Textos mutantes: la serie ensayística de Abdón Ubidia", que se encuadra en una Beca de categoría Estudiante Avanzado de la Universidad Nacional de Mar del Plata. En línea de continuidad con anteriores planes, que se centraron en la colección de relatos *Divertinventos*, del autor ecuatoriano Abdón Ubidia, el plan en curso atiende la producción ensayística del escritor a partir de la categoría de "mutante" formulada por Orlando Mejía Rivera (2002). Esta matriz conceptual posibilita explorar, entre otros ejes, las hibridaciones de géneros literarios, la mezcla de códigos culturales, la transformación de los horizontes de la escritura, el giro epistémico y simbólico producido en relación con el espacio geográfico y los sentidos de pertenencia, el trazado de genealogías, el escepticismo y la ironía crítica, la apropiación de tradiciones occidentales y no occidentales fusionadas con referentes nacionales, regionales o de extrema localización, la combinación de signos, discursos y tecnologías propias de contextos culturales globalizados.

Palabras clave: Abdón Ubidia – Ecuador – ensayo – condición mutante

Abdón Ubidia nació en Quito en 1944. Se trata de un escritor muy representativo de la literatura ecuatoriana reciente, en gran medida porque forma parte de un grupo de escritores que propició la renovación de los cauces figurativos de la tendencia realista social, imperante en Ecuador hasta la década de 1950, de acuerdo a la periodización de Tinajero y de Donoso Pareja. A partir de 1970, con sus intervenciones en las revistas literarias *Pucuna* y *La bufanda del sol*, y, años más tarde, con la publicación de *Bajo el mismo extraño cielo* (1979) y *Sueño de lobos* (1986), Ubidia se convierte en uno de los principales exponentes

¹ Este trabajo es resultado parcial de un plan de investigación que, bajo la dirección de la Dra. Gabriela Tineo y la codirección de la Dra. Mónica Marinone, se enmarca en la Beca de Estudiante Avanzado de la UNMDP (2023-2024). Forma parte del proyecto general *Latinoamérica y la contemporaneidad. Relatos de las últimas décadas VI. 2023-2024* del grupo de investigación "Literatura y cultura Latinoamericanas" que dirige Marinone y codirige Tineo.

del “Nuevo realismo ecuatoriano” (Donoso Pareja; Ortega Caicedo 2004). Ambas novelas, junto con otras que las suceden, forman parte de la línea realista y urbana de su producción, que es la que ha sido más atendida por la crítica. Sin embargo, el quiteño también ha practicado una escritura posicionada en la órbita del fantástico o de la ciencia ficción, vertiente narrativa compuesta por cuatro volúmenes de relatos designados por el autor bajo el nombre de “Divertinventos”. Con dicha serie inicié, en 2019, mis primeras aproximaciones a su producción. Primero, con un plan de adscripción en la asignatura de Literatura y Cultura Latinoamericanas II y, luego, con dos proyectos enmarcados en la beca CIN, el primero, y en la de estudiante avanzado de esta Universidad, el segundo. En todos los casos, mi interés estuvo puesto en atender el cruce de los géneros literarios a los que aludí (ciencia ficción y fantástico) con una inflexión reflexiva que aproxima las narraciones a la modalidad ensayística.

La investigación que desarrollo actualmente ha variado -o, si se prefiere, ampliado- el corpus de los anteriores trabajos y se concentra en la producción ensayística del escritor. Espero, al finalizar el proyecto, poder articular de forma sistemática las observaciones alcanzadas en las instancias previas con las consideraciones que se deriven del plan vigente. La presente ponencia tiene como propósito, por un lado, introducir un autor prácticamente desconocido en nuestra comunidad y, por otro, trazar algunos lineamientos de interés para un estudio que se encuentra en su primera fase.

La categoría de mutante y la aproximación al corpus

En un libro del 2002, en el que estudia las características de los nuevos narradores colombianos, Orlando Mejía Rivera los denomina como “generación mutante”. Expandiendo los límites geográfico-culturales que lo originaron, me valgo de ese término (“mutante”) y lo concibo como atributo de los ensayos de Ubidia debido a que permite designar, en clave metafórica, el prontuario de mudanzas que, en mayor o menor medida, los textos exhiben. Asimismo, los significados que Mejía Rivera adjudica a dicha noción y algunas propiedades que señala en su itinerario de lectura son productivos para este proyecto, principalmente, aquellos que, trasladados de la biología o de la fonética a los estudios literarios, aportan herramientas para leer la hibridación de géneros, las mixturas de códigos culturales, la transformación de los horizontes de la escritura, la absorción de campos de conocimientos disímiles, el giro epistémico y simbólico en relación con el espacio geográfico y los sentidos de pertenencia, los tintes de escepticismo y de ironía crítica, la apropiación de tradiciones occidentales y no occidentales fusionadas con referentes nacionales, regionales o de extrema localización, la combinación de signos, discursos y tecnologías propias de contextos culturales globalizados.

I

Referentes, el primer libro de ensayos de Abdón Ubidia, fue publicado en el año 2000. Antes hablé de la categoría de “mutante” como productiva para atender el giro epistémico que tiene lugar en el mundo globalizado actual. En gran medida, este volumen delata la crisis que supone tal vuelco. Si, de acuerdo a lo declarado en la introducción, el propósito de la reflexión es “recuperar referentes válidos (..) todos aquellos *referentes* que la humanidad, con paciencia, dolor y esperanza, ha construido en los últimos siglos” (10), cabe preguntarse si lo logra. La respuesta a esta pregunta remite a la forma que adquiere el texto: signado por un movimiento paradójico, de recuperación y pérdida constantes, precisamente porque, enclavado en los debates sobre la posmodernidad, el sujeto de la enunciación asedia la modernidad como marco de referencia. Al hacerlo, no deja de señalar sus fallas, grietas de fuga de un aparato epistemológico del que le cuesta desprenderse. “¿Nosotros que, de todas maneras, hemos bebido de la modernidad, y hemos sido hechos a medida de ella, seremos capaces de renunciar a todos los sueños que, a pesar de sus fraudes, ella también nos prometió?” (19), se pregunta el sujeto ensayístico, en una primera persona que incluye a los lectores, obligándonos a hacer propia la incertidumbre y la alarma, el temor a perder un referente que resulta, de suyo, contradictorio.

Aunque, para dar vuelo a sus cavilaciones, el autor interroga y entra en diálogo con escritores y pensadores europeos, norteamericanos u orientales, el horizonte privilegiado es el ámbito latinoamericano. Allí, observa el fracaso de la modernidad y de su cometido modernizador: “la brecha tecnológica es insalvable y, deuda y polución ambiental incluida, podemos ver bien (...) el rostro caricaturesco de nuestra modernización” (21). Este tono de indignación, queja y, por momentos, denuncia, persiste a lo largo de las páginas. Es que, como declara de entrada, la voz enunciativa se asume, no desde los ojos del antropólogo o del filósofo, sino del de escritor, figura dotada de “cierta sensibilidad” (10) que deja traslucir las pasiones subjetivas que se ponen en juego al momento de asediar los objetos de análisis.

Uno de los rasgos que detecta Mejía Rivera en la condición mutante es que la construcción de los espacios se monta de acuerdo a “la ciudad arquetípica de *Blade Runner*”, o sea: imágenes virtuales, repetidas, que disipan “la fuerza simbólica de lo local” (104). Pero, al mismo tiempo, señala la aparición, en la hibridación de lo popular y de lo urbano, de las ciudades que pertenecen a zonas afectadas por la marginalidad y la violencia. De modo análogo, la escritura de Ubidia piensa la cultura de masas como “una enorme proyección virtual, globalizante (...) del mundo real”, cuya réplica sería “una cultura popular nueva, urbana y marginal” (31). Describe esos espacios, que encarnan el fracaso de las empresas modernizadoras y que no parecen contenidos por la globalización del mundo, como “extensas zonas rurales (...) ciudades hacinadas, cuyos servicios son deficitarios o

inexistentes. Pero, sobre todo (...), suburbios, porque, en América Latina, urbanización quiere decir suburbanización. Hablamos, entonces, de villas miseria, pueblos jóvenes, barrios clandestinos, conventillos” (47) y advierte allí un territorio de reconocimiento e identidad compartida, construido a partir de un entramado simbólico que entrelaza gustos musicales, ritmos regionales y una constelación de objetos, como las mujeres traicioneras, las madremitas santas, la cárcel, el alcohol, el juego (97).

Estos sentidos de pertenencia coexisten, en el seno de la *utopía neoliberal* (como la llama, con ironía, el autor) con “un programa de destrucción metódica de los colectivos, llámense estos Estado nacional, nación, sindicatos, cooperativas, e, incluso familia” (49). A pesar de que la apuesta pronunciada por la voz sea recuperar tales referentes, no los toma en cuenta, al menos de modo explícito, cuando se pregunta por los elementos que deben conformar y caracterizar el “nosotros” del mundo contemporáneo. En cambio, habla de la irrupción de sujetos sociales que la modernidad no admitió y enumera: los indios, las mujeres, los negros, los *gays*. Acaso en una de las zonas de tono más esperanzador, el ensayo propone la asunción de un nuevo sujeto colectivo que sea, paradójicamente, “a la vez no-moderno, anti, ultra y también moderno en todo aquello que la modernidad dejó trunco o no reconoció” (26). Acercarse y alejarse de la episteme moderna, cuestionarla y, desde allí, socavar también el juego de poder de una cultura de “globalización forzada” (45) que no termina de convocar a los sujetos a los que supuestamente da entidad. Pues, en los términos provocativos de Ubidia, la democracia vigente no es sino una más de las representaciones posibles de la sociedad actual, en la que la proclamación de ciertas libertades básicas como las de expresión, de asociación, de culto, es replicada por “líderes de opinión, la publicidad, los espectáculos, las campañas electorales sin que exista una conexión que los retrotraiga del puro universo virtual de las representaciones al de las crudas realidades de los hombres” (30).

En definitiva, *Referentes* reconoce la complejidad de la cultura en América Latina y la conflictividad de su sociedad enclavada en tiempos de globalización, neoliberalismo y cultura de masas, en momentos de crisis de los axiomas modernos, que deben mantenerse como marco de referencia al que interrogar desde una mirada desencantada, desolada, que, no obstante, está intervenida por fugaces momentos de entusiasmo.

II

El otro volumen de ensayos que aborda el plan en curso es *La aventura amorosa y sus personajes*, que data del 2011. Más de una década después de la publicación de *Referentes*, el escritor sigue inquiriendo la modernidad, para cuestionarla y revisarla. Si la familia era la institución que se pensaba, en términos alegóricos, como célula del proyecto

nacional, Ubidia arremete contra ella al abordar su núcleo, la pareja. La voz ensayística sostiene que el debilitamiento del amor conyugal ha modificado también la aventura amorosa y la ha tornado más frecuente. Inmediatamente después, enumera una serie de causas que habrían llevado a la crisis de la institución familiar, entre ellas: las migraciones que destruyen lazos parentales, los nuevos trabajos globales, la conformación de otras formas familiares, las uniones lgbtiq+, la ausencia de voluntad a dejar descendencia. En la detección de estos factores, el autor parece encontrar la manera de hablar de un asunto que es lo suficientemente elástico para aparecer intemporal pero que, de todas maneras, no deja de sondear su contemporaneidad.

En gran medida, el halo atemporal que sobrevuela las páginas se origina en la remitologización de temáticas universales y en las revisitaciones del pasado, otra de las características de la condición mutante que cita Mejía Rivera. De acuerdo al estudioso colombiano, ningún tema está vedado por el hecho de pertenecer un autor a determinada nación o región. De ahí que Ubidia, de forma explícita y sin complejos, entronque con la antigüedad clásica de Occidente al reflexionar sobre un tema que ya había ocupado a Ovidio, a quien remite por medio de dos epígrafes. De allí, también, que active un amplísimo repertorio de alusiones y reenvíos literarios, que van del *Kamasutra*, a Graham Green, de corridos mexicanos, boleros o tangos a Safo, de Marguerite Duras a Nicolás Guillén, a la Biblia, a personajes emblemáticos del cine y la TV como Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, a Hugué Hefner. Esta proliferación de textos prioriza a la literatura y a la ficción como uno de los modos de generar conocimiento de una pasión que se plantea como común a la condición humana. Es por eso que los personajes de la aventura amorosa, referidos en el título, están abordados a partir de la categoría de rol. No se trata de caracteres individuales sino de funciones, de máscaras que todos podemos colocarnos y que pueden superponerse debido a que "podemos ser amantes de nuestra aventura y confidentes de la de otra persona" (24), en una apertura que se extiende al infinito y que replica el gran juego intertextual que propone el ensayo.

El sujeto de enunciación declara que el origen de las reflexiones parte del gran número de aventuras amorosas que ocurrían en su ciudad y, si bien la referencia a "la mirada de los viajeros que la visitaban desde los tiempos coloniales" (7) permite vincularla sino con Quito al menos con alguna ciudad latinoamericana, prontamente el tenor local se difumina para proyectar un alcance universal: "lo que pasaba en su comarca ocurría en el mundo" (7). Paralelamente, al proponer situaciones típicas de una aventura amorosa, los escenarios adquieren una impronta cosmopolita que no remite a un sitio geográfico específico: una sala de espera, un shopping, un aeropuerto. Aun las escenas o los núcleos narrativos proceden de los lugares comunes: el encuentro azaroso de una mirada que despierta el amor (la aventura amorosa) a primera vista, el deseo de mantener oculta la micropasión y el miedo de ser descubierto, o la separación a causa de un viaje, motivos

repetidos hasta el cansancio no solo por la literatura sino por el cine y la industria del entretenimiento. En la misma dirección, las comparaciones también parten del *cliché*: se compara el comienzo de la aventura amorosa con elementos de la naturaleza ligados a lo cursi como mariposas, pájaros cantando, brisas matutinas, periodos estivales.

Estas modulaciones discursivas actualizan un tono que no se pretende grave, como el de *Referentes*, sino ligero, alegre, hasta celebratorio, justamente porque pone su acento no en la etapa final de la aventura amorosa, cuando, de acuerdo con el autor, "deriva en pasión tormentosa o en unión conyugal" (18), sino en su etapa inicial, cuando es superficial y no supone peligros. En este registro tiene cabida un tono humorístico que enciende destellos críticos, a menudo a modo de sentencias, como remates jocosos, pequeños latigazos que aparecen tan pronto como desaparecen y que, por ser dichos así, como un lapsus, pueden pasarse por alto: "en el amor todo es vida, es decir, todo es literatura. Y el resto... Es política" (25) o "el amor conyugal será la historia legada: la sociedad se encargará de que así sea. Para eso están las genealogías y los álbumes familiares. Y las herencias" (45). El primero de estos comentarios exhibe una actitud escéptica con respecto a la praxis política y el segundo acusa el interés económico, la lógica de acumulación de capital presente en la institución matrimonial, que persiste a pesar de su crisis.

Para concluir, en cuanto a la convivencia de diversos géneros, puede señalarse un manifiesto tenor narrativo que busca arrimarse al lector a partir del uso del tiempo presente y del trabajo con figuras arquetípicas. En relación al lector, es interesante señalar que este libro no incluye, como el anterior, un apartado especificando la bibliografía ni notas al pie de página. Esta decisión demanda un rol activo por parte de quien lee ya que "en la era del internet... Qué fácil es (...) buscar un libro o comprobar un dato" (26). No obstante, la ausencia de un apartado con referencias bibliográficas se compensa con tres páginas en blanco intituladas "Notas del lector". De la misma forma en que los roles de una aventura amorosa podían variar en otra, este ensayo invita al lector a trocar su función por la de escritor.

Bibliografía

- Donoso Pareja, Miguel (2002). *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra.
- Mejía Rivera, Orlando (2002). *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos*. Manizales: Editorial de la Universidad de Caldas.
- Ortega Caicedo, Alicia (2004). *Antología esencial. Ecuador Siglo XX: El cuento*. Quito: Eskeletra.
- Tinajero, Fernando (1988): "Rupturas, desencantos y esperanzas (Cultura y sociedad en el Ecuador: 1960-1985)". *Revista Iberoamericana*, Vol. LIV, N°145, 791-810.
- Ubidia, Abdón (2000). *Referentes*. Quito: Abya-Yala.
- Ubidia, Abdón (2011). *La aventura amorosa y sus personajes*. Quito: El Conejo.

Desafíos y abordajes teórico-críticos

SUPOSICIONALIDAD: UN ANÁLISIS DE LOS PROCESOS INFERENCIALES Y SU FUNCIONAMIENTO EN LA COMUNICACIÓN

Lorenzo Marinone Conrado¹

UNMDP

lorenzomarinonec1@gmail.com

Resumen: En esta presentación se describe el proyecto de investigación en desarrollo “Procesos inferenciales: dispositivos suposicionales semántico-pragmáticos; su rol en la dinámica de la comunicación”, enmarcado en el proyecto *Responsabilidad discursiva: grados de integración de los recursos ideativos, modales, temáticos, cohesivos y pragmáticos*. El proyecto se basa en un análisis de la suposición o presuposición, un fenómeno pragmático- discursivo que articula significados que se presentan de forma explícita en el discurso, con otros implícitos que el interlocutor debe reponer a partir de sus conocimientos previos, que conforman el contexto socio-cognitivo y el contexto socio-cultural. El desarrollo del trabajo propone, en primer lugar, realizar un relevamiento bibliográfico básico de los diferentes tipos de dispositivos presuposicionales e inferenciales. En segundo lugar, describir un estado de la cuestión de los procesamientos inferenciales, relacionado con los aportes y discusiones centrales de la suposicionalidad, dados en el campo de la tradición pragmática. El análisis está enfocado en las propuestas de H. P. Grice (1957, 1975), D. Sperber y D. Wilson (1986), J. Gumperz (1982) y Levinson (1983), que postulan distintas teorías que abordan los procesos de negociación de los significados, en el marco del uso del lenguaje para la comunicación en determinados contextos.

Palabras clave: comunicación – suposicionalidad – implicaturas – inferencias

La comunicación, entendida como el intercambio de enunciados entre hablantes oyentes en un contexto determinado, es una actividad compleja, atravesada por variables del orden lingüístico, cognitivo y situacional. Su consecución es relativa: en muchas ocasiones no logramos transmitir aquello que queremos decir, nuestro interlocutor nos malinterpreta y no nos comprende, o

¹ Estudiante avanzado de las carreras de Licenciatura y Profesorado en Letras en la UNMDP. Desde marzo de 2023 es adscripto al grupo de investigación del Dr. Salvio Martín Menéndez, llamado “Lingüística: análisis del discurso”.

directamente la conversación es interrumpida por factores ajenos a nuestro control. El éxito en la conversación es, entonces, un problema de grado, que se alcanza en mayor o menor medida, y prácticamente nunca por completo. Sin embargo, estas cuestiones no hacen de la comunicación un objeto de estudio inaprensible, sino que la convierten en un fenómeno observable, que por su complejidad misma invita a ser estudiado. En efecto, la comunicación y su funcionamiento son el foco central de nuestra investigación: concretamente, nos preguntamos de qué forma opera el intercambio comunicativo, y cuáles son los recursos de los que dispone un hablante oyente para manifestar o interpretar ideas o emociones. Ahora bien, esta ponencia está pensada como una parte de nuestro proyecto principal, y se funda sobre la base de ciertos fundamentos que consideramos centrales para llegar a entender el funcionamiento de la comunicación; por lo tanto, en esta instancia realizaremos una aproximación a dos modelos teóricos que buscaron explicar el modo en el que hablantes y oyentes se comunican y logran – hasta cierto punto – entenderse mutuamente. Para cumplir nuestro objetivo, presentaremos a la suposición, noción que tomamos como punto de partida. Posteriormente, expondremos los principios de las teorías sobre comunicación desde las que partimos para iniciar nuestro estudio: la primera se trata del modelo propuesto por Paul Grice en *Lógica y conversación*, de 1975; la segunda, del modelo ostensivo-inferencial, propuesto por Dan Sperber y Deirdre Wilson, en *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, de 1986. Para concluir, señalaremos las que consideramos las nociones centrales que ambos modelos desarrollaron, sobre las que nosotros profundizaremos en instancias posteriores, con el fin de llegar a entender cómo funciona el intercambio comunicativo.

La suposición es un fenómeno pragmático-discursivo que articula significados que se presentan de forma explícita en el discurso, con otros implícitos que el interlocutor debe recuperar, a partir de sus conocimientos previos y/o del contexto socio cognitivo. Su estudio involucra al rol del hablante o emisor, en tanto usuario del lenguaje que emite enunciados, y al rol del oyente o receptor, en tanto usuario del lenguaje que interpreta los enunciados que recibe: en consecuencia, también se estudian los procesos de codificación y producción de significados, y sus correspondientes procesos de descodificación e interpretación. Se trata, para nosotros, de una noción que nos permite reflexionar sobre la distancia que existe entre lo que se dice y aquello que se quiere decir, una distancia que una teoría puramente semántica – disciplina dedicada al estudio del significado independientemente del contexto (Verschueren, 1999) – no puede explicar. En la cotidianeidad, es normal encontrarnos con situaciones en las que entablamos una conversación con un conocido, para expresarle algo, y este no nos comprende, o comprende algo distinto a lo que nosotros quisimos decir. De igual manera, es posible que nosotros seamos los que no entendemos lo

que alguien nos dijo. Por lo tanto, resulta coherente derivar de este problema el hecho de que existe una diferencia entre aquello que decimos, y aquello que queremos decir. Esta distancia es el punto de partida de la propuesta de Paul Grice.

Herbert Paul Grice fue un lingüista británico asociado al campo de la filosofía del lenguaje. De sus trabajos, se destacan discusiones sobre el problema del significado, y su aporte a este debate, con la noción del significado del hablante, o significado no-natural. En oposición al significado natural, Grice plantea una definición de un nuevo tipo de significado, en función de algo que un hablante quiso decir, para causar un efecto en su interlocutor y, por otra parte, del reconocimiento de la intención que tuvo el hablante, por parte del oyente. Este concepto permite explicar la comunicación en términos de la intención que tiene un hablante de querer comunicar algo, y del reconocimiento que hace su oyente de esa intención, provocando que la comunicación no se produzca si la intención no se comparte. No obstante, el mayor aporte que Grice realizó fue la propuesta de una teoría que explicase cómo funciona el intercambio comunicativo, cuáles son los mecanismos que en él operan y el papel que cumple el hablante, en términos de usuario del lenguaje que imprime un significado en el enunciado que emite, más allá del significado proposicional de la oración que emite. *Lógica y conversación* es uno de los textos principales en los que expone esta idea, aunque existen otros en los que complementa o discute alguno de sus alcances.

Para Grice, en un enunciado podemos encontrar dos acciones simultáneas: decir e implicar. Decir refiere a aquello que se dice, relacionado con el significado convencional de las palabras; implicar se describe como el acto de comunicar toda la información que se transmite con el enunciado, “pero que es diferente de su contenido proposicional. Se trata, por tanto, de un contenido implícito, y recibe el nombre de implicatura” (Escandell Vidal, 2013: 35). Lo dicho es aquello explícito en el mensaje; las implicaturas conversacionales particularizadas – que describiremos posteriormente – son aquellos significados que deben recuperarse por medio de un proceso inferencial y, además, constituyen el centro del proceso comunicativo de este modelo. Según Grice, las conversaciones no son una serie de observaciones inconexas; hasta cierto punto, son esfuerzos cooperativos (1975). Dos hablantes-oyentes que comparten una conversación tienen un propósito o propósitos comunes; para satisfacerlos, ambos deben hacer su contribución voluntariamente, en función de esos propósitos, que pueden estar definidos, o modificarse según avance el intercambio. Sin embargo, en cada momento, siempre se considerará que algunos aportes son inadecuados. Este es el marco en el que funciona la conversación, pero para ajustarse aún más a una adecuación explicativa de su hipótesis, Grice formula un principio general que es esperable que los participantes observen. Se trata del Principio Cooperativo – PC

de ahora en más –, y pauta lo siguiente: “Haga usted su contribución a la conversación tal y como lo exige, en el estadio en que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio que usted sostenga” (Grice, 1975: 516). A él se le agregan cuatro categorías o máximas que el hablante oyente debería seguir, para que su aporte sea lo más contributivo posible. Son: categoría de Cantidad, Calidad, Relación y Modo. La primera refiere a la cantidad de información que el hablante debería dar para acercarse a la satisfacción del propósito comunicativo del intercambio; la segunda exige que el contenido informado no sea falso; la tercera apela a la necesidad de hacer aportes que contribuyan al tema del que se esté hablando; por último, la cuarta exige una sola norma: “sea usted claro”. El PC y las máximas funcionarían como axiomas que permiten acercarse a la satisfacción del propósito de cada conversación. No obstante, este conjunto no debe concebirse como normas estrictas de conducta, y, aun así, es esperable que el PC y las máximas sean observadas durante la conversación, debido a que su incumplimiento puede producir ciertos efectos de sentido (Escandell Vidal, 2013). Ahora, ¿a qué nos referimos con efectos de sentido? Concretamente, a la posibilidad de que, al faltar de manera ostensiva a la observación de las máximas, se generen significados extras, distintos del significado convencional de las palabras que formulamos en un enunciado. ¿De qué modo se generarían dichos significados? Para responder, volvemos a la noción de implicaturas. Grice caracteriza varios tipos de implicaturas: los que nos interesan tienen relación con una distinción entre implicaturas no conversacionales e implicaturas conversacionales. Las implicaturas conversacionales – o IC – surgen de la evocación del PC y las máximas, que regulan la conversación, y entre ellas podemos diferenciar a las IC generalizadas de las particularizadas. Estas últimas son aquellas que dependen decisivamente del contexto, son las implicaturas en las que Grice se detiene, y son el principal objeto de nuestro interés en esta propuesta teórica. Cabe ahora explicar por qué resultan las de mayor interés para nosotros. Por un lado, contamos con el PC y las máximas, que regulan la conversación y se supone que siempre son observados; por otro, contamos con las implicaturas, que interactúan con esos principios. El modelo griceano plantea que las implicaturas se relacionan con el PC y las máximas en cuatro maneras; nosotros nos enfocamos en una sola, la violación ostensible de una máxima. Esta relación refiere al caso en el que una máxima es explotada abiertamente, y de forma ostentosa, y esto es lo que nos interesa. Si tenemos en cuenta la suposición de que el PC y las máximas siempre son observados, y uno de los hablantes ignora abiertamente una de las máximas, el interlocutor buscará relacionar ese abuso con el seguimiento del PC; para ello, se inclinará a pensar que el emisor quería decir algo distinto a lo que dijo. De esta forma, “la implicatura se convierte, así, en el camino necesario para «reconstruir» el auténtico contenido que se ha tratado de comunicar” (Escandell

Vidal, 2013^a: 36). Asimismo, la implicatura puede servir para saldar esa distancia entre la violación de una máxima y la presunción de que el interlocutor todavía adhiere al PC, y desea continuar con la conversación. Hasta aquí retratamos, a modo general, el funcionamiento de la comunicación en términos de Grice. Valoramos su propuesta por los aportes que hizo a la pragmática en general, y a los estudios sobre el funcionamiento de la comunicación – que recuperaremos al final de nuestra exposición –. Ahora bien, con el paso del tiempo se hicieron varias críticas a su teoría e ideas, y para resolver los defectos encontrados, se propusieron modelos alternativos de la comunicación humana: uno de ellos es el modelo de Sperber y Wilson.

A inicios del siglo XX, el modelo de comunicación dominante era el conocido como modelo del código. Su origen se hallaba en las telecomunicaciones mecánicas, y desde ese campo se imponía también para explicar la comunicación humana. Su funcionamiento se basa, simplemente, en un emisor y un receptor que comparten tanto un código como un canal. El emisor codifica su mensaje y lo envía a través del canal; el receptor lo recibe y lo descodifica. Cuando los dos procesos se completan, la comunicación se consideraba efectivamente realizada. La propuesta de Grice fue una alternativa a este modelo. Sin embargo, a ojos de otros teóricos, el enfoque griceano de la comunicación era reduccionista e incompleto. Su teoría no incluía un mecanismo que explicara cómo se derivan inferencias a partir de lo dicho (Félix-Brasdefer, 2019); se señalaba, además, que hablar no consiste únicamente en un ejercicio mecánico, cuyo último fin es la transmisión de información de la manera más eficaz posible. Dan Sperber y Deirdre Wilson, a modo de solución, plantearon un nuevo modelo, que ofrecía “un mecanismo deductivo implícito para dar cuenta de los procesos y estrategias que conducen desde el significado literal hasta la interpretación pragmática” (Escandell Vidal, 2013: 47). Por otra parte, también reformularon la idea de comunicación: para ellos, comunicarse no consiste únicamente en codificar y descodificar señales que contengan mensajes; también implica un esfuerzo de reconocimiento de intenciones. Comprender un enunciado consiste en inferir la intención comunicativa del hablante, ejercicio que se lleva a cabo usando toda la información de la que el oyente dispone a su alrededor. De este modo, al ejercicio de codificar y descodificar mensajes se agregan dos nuevos mecanismos: la ostensión y la inferencia. El primero remite a la producción de pruebas; el segundo, a su interpretación. La ostensión se explica como un tipo de conducta, mediante la que el emisor se comunica con el receptor, a partir de gestos abiertos y patentes, con los que atrae su atención a su intención de comunicarse, y hacia aquello que desea transmitir. La inferencia es el proceso que le corresponde al receptor, el ejercicio de interpretación que consiste en identificar, a partir del gesto emitido por el emisor, qué es aquello que desea comunicarle.

Con estas dos acciones, podemos explicar cómo funciona el intercambio comunicativo. No obstante, antes debemos definir qué es aquello que se comunica. Para S&W, lo que comunicamos puede expresarse – de manera informal – como significados y supuestos. A nosotros nos interesa la noción de supuestos. Un supuesto es un pensamiento que un individuo cataloga como una representación del mundo. Todo supuesto puede caracterizarse como un hecho; cada hecho puede ser manifiesto para un individuo en un determinado momento si este es capaz de representárselo mentalmente, y de aceptar su representación como verdadera o probablemente verdadera. Un conjunto de supuestos que cada individuo posee se constituye en un entorno cognitivo propio. El entorno cognitivo es, pues, un conjunto de supuestos que cada uno puede aceptar como representaciones del mundo real e interno. Asimismo, es el recurso con el que un individuo puede interpretar la información que un emisor le transmite. Ahora, con la noción de supuestos presente, redefinimos a la ostensión como un comportamiento que realiza un emisor, y que hace explícita la intención de transmitir un hecho manifiesto a su oyente, y a la inferencia como el proceso por el cual se reconoce, primero, la intención que tiene el hablante de comunicar algo, y segundo, el supuesto que el emisor desea compartir. Todo el proceso se realiza sobre un entorno cognitivo mutuo, definido como el conjunto de todos los hechos que son manifiestos para ambos. Hasta este punto, presentamos los dos actos involucrados en el intercambio comunicativo del modelo ostensivo-inferencial. Sin embargo, para S&W hay una faceta más de la comunicación, involucrada en el proceso inferencial. Según ellos, las emisiones de enunciados evocan expectativas de relevancia que guían al receptor hacia lo que el emisor quiso decir. La relevancia es entendida como la propiedad que tiene una pieza de información de producir un efecto en el entorno cognitivo del receptor. Para llegar a aquello que se quiso comunicar, los individuos, según S&W, tienden a maximizar la relevancia – idea comprendida en un principio cognitivo– porque resulta el procedimiento más eficiente en términos de costo de procesamiento y beneficios, es decir, resultados. Toda pieza de información emitida – llamada *input* – puede ser relevante para un receptor, aunque la relevancia es una propiedad que se produce en mayor o menor grado, según el efecto que cause. Es necesario dar cuenta, igualmente, de que cotidianamente los hablantes están rodeados de *inputs*, pero no pueden atenderlos a todos. No obstante, cada individuo sólo dará cuenta de aquellos *inputs* que generen un mayor efecto en su entorno cognitivo; calculará los posibles efectos cognitivos, pero se detendrá cuando sus expectativas de relevancia hayan quedado satisfechas. Y, aun así, el emisor puede prestarnos su ayuda para llegar a un efecto cognitivo positivo. ¿De qué forma? Mediante un acto ostensivo. Esta es la idea que cierra el modelo de comunicación: todo estímulo ostensivo conlleva una garantía de relevancia. Un estímulo ostensivo

será tan relevante que merece el esfuerzo de ser procesado. De este modo, podemos trazar la relación entre la ostensión, la inferencia y la relevancia. La ostensión produce un estímulo para comunicar un pensamiento en forma de supuesto; la inferencia procesa ese estímulo, sobre la base de los supuestos que active en el momento de recibir dicho estímulo; la relevancia permite llevar a cabo la inferencia de la forma más eficiente posible. De cierta forma, podemos ver que la comunicación para S&W sigue siendo un esfuerzo cooperativo, tal como lo era para Grice. Ahora bien, el modelo ostensivo inferencial comprende ampliaciones sobre la noción de relevancia, y el trabajo sobre la distinción entre lo dicho y aquello que se quiere decir, sobre los que no ahondaremos aquí.

En este momento nos detenemos, pues hasta ahora sólo presentamos las nociones que servirán como base del proyecto de investigación. De S&W destacamos la ostensión y la inferencia como tipos de conducta dirigidos a enriquecer el proceso de comunicación. También destacamos la relevancia, eje sobre el cual se desarrolla el proceso inferencial, y noción mediante la cual resolvemos uno de los defectos de la teoría de Grice. De la propuesta de Grice recuperamos el PC y las máximas, en tanto recursos para explicar cómo funcionan las conversaciones; por otra parte, las implicaturas, como medio para salvar la distancia entre aquello que un hablante dijo y aquello que quiso decir. Por último, de su propuesta consideramos central la intención del hablante, como factor que involucra al desarrollo de la conversación, sus estadios y el momento en el que esta se interrumpe. De todas formas, todo concepto presentado aquí ha sido explicado de manera superficial; en instancias futuras exploraremos ambos modelos a otro nivel, con el fin de llegar a entender cómo funciona la comunicación humana.

Bibliografía

- Escandell Vidal, Ma. Victoria (2013). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Félix-Brasdefer, Julio César (2019). *Pragmática del español. Contexto, uso y variación*. Nueva York: Routledge.
- Grice, Herbert Paul (1975). *Lógica y conversación*. En Valdés Villanueva, L. (ed.) (1991). *La búsqueda del significado*. Madrid. (511 - 530).
- Verschueren, Jef (1999). *Para entender la pragmática*. Madrid: Gredos.

FUNDAMENTOS SOCIOLÓGICOS DE LA LINGÜÍSTICA SISTÉMICO-FUNCIONAL

Lucas Schiavón

UNMdP - ITeC

lukasschiavon@gmail.com

Resumen: En esta presentación recorreremos los lineamientos generales de la Lingüística Sistemico Funcional para rastrear las referencias explícitas a la teoría sociológica que la sostiene y la valida como una opción viable para el análisis discursivo. La LSF permite describir y explicar las realizaciones lingüísticas con exhaustividad desde una perspectiva funcional del lenguaje. De todos modos, si bien postula una relación dialéctica entre el lenguaje y la estructura social, detectamos como uno de sus puntos débiles (en términos explicativos) que no termina de adoptar explícitamente una teoría sociológica que permita proveer una interpretación sistemática del vínculo lenguaje-sociedad. Por eso nos proponemos un abordaje de la obra fundante de esta perspectiva, El lenguaje como semiótica social (Halliday 1978), para rastrear los aspectos que adopta de los postulados de Basil Bernstein, a quien Halliday retoma sistemáticamente para pensar la relación entre el lenguaje y la sociedad. Si bien es cierto, como decíamos, que, en sus inicios, hay un interés manifiesto por explorar la dimensión social, este interés fue decreciendo con el correr del tiempo en los avances del propio Halliday y pierde relevancia, paulatinamente, en los desarrollos posteriores, que priorizan la dimensión lingüística de los fenómenos que analiza.

Palabras clave: Lingüística Sistemico-Funcional – Halliday – Bernstein

En esta exposición me propongo recorrer los lineamientos generales de la Lingüística Sistemico Funcional (LSF) (Halliday 1970, 1978, 1994), para rastrear las alusiones explícitas a la teoría sociológica que la sostiene y la valida como una opción viable como gramática o lingüística orientada discursivamente.

El análisis del discurso, disciplina a la que me dedico actualmente, se apropia varias teorías de base para dar cuenta de su objeto de estudio, la gramática sistemico-funcional, la teoría de actos de habla, la de la cortesía y la de la valoración, entre otras. El Análisis Estratégico del Discurso, el tipo de análisis que propone el Dr. Menéndez (2000; 2005; 2010), y en el cual inscribo mi investigación, retoma los principios teóricos de la LSF para proponer un análisis discursivo, con un enfoque multimodal, que permite integrar la

gramática y el discurso como dominios complementarios. Así, se define al discurso como una unidad interaccional que surge de la sumatoria del texto, tal como es definido por la LSF, con el sujeto discursivo. Este último es entendido “como una construcción que se produce en el discurso y que incorpora (...) la dimensión pragmática” (2013).

En esta exposición, como decía, centraré la mirada en la LSF que adoptamos como teoría gramatical de base, ya que, si bien ésta postula una relación dialéctica entre el lenguaje y la sociedad, hace tiempo que me tiene preocupado cómo es esa relación en términos de cómo adopta explícitamente una teoría sociológica que permita proveer una interpretación sistemática del vínculo lenguaje-estructura social.

Por eso me propuse rastrear en *El lenguaje como semiótica social* (Halliday 1978) los aspectos que toma de los postulados de Basil Bernstein, a quien Halliday acude sistemáticamente para pensar la relación entre el lenguaje y la sociedad. Me interesa exponer cuáles son los planteos iniciales de la LSF, es decir, lo que Halliday propone en un principio en su libro, un texto que reúne varios artículos de los años 70 y se publica en 1978. Allí sostiene que una realidad social (o una “cultura”) es en sí un edificio de significados, una construcción semiótica. Desde esa perspectiva, el lenguaje es uno de los sistemas semióticos que constituyen una cultura; un sistema distinto en cuanto a que también sirve como sistema de codificación para los demás. En términos resumidos, eso es lo que quiere decir con la expresión “lenguaje como semiótica social”; significa interpretar al lenguaje dentro de un contexto sociocultural, en el que la cultura se interpreta en términos semióticos, como un sistema de información:

Existen dos aspectos fundamentales en la realidad social codificada en el lenguaje, parafraseando a Lévi-Strauss, esa realidad es tanto “buena para pensar” como “buena para comer”. El lenguaje expresa y simboliza ese doble aspecto en su sistema semántico, que está organizado en torno a los motivos gemelos de la reflexión y la acción; el lenguaje como medio de reflexión sobre las cosas, y el lenguaje como medio de acción sobre las cosas. El primero es el componente “ideacional” del significado; el segundo es el componente “interpersonal”: solo se puede actuar simbólicamente sobre las personas, no sobre los objetos. (Halliday 1978:10)

Esto quiere decir que el lenguaje no consiste en las oraciones, sino en el texto o discurso: el intercambio de significados en contextos interpersonales de uno u otro tipo. Los contextos en que se intercambian significados no están desprovistos de valor social; un contexto verbal es en sí una construcción semiótica, con una forma (derivada de la cultura) que capacita a los participantes para predecir características del registro prevaleciente y, por tanto, para comprenderse los unos a los otros a medida que siguen adelante. Mediante sus actos cotidianos de significación, las personas representan la estructura social, afirmando sus posiciones y sus papeles, lo mismo que estableciendo y transmitiendo los sistemas comunes de valor y de conocimiento. El lenguaje se considera como la codificación de un “potencial de conducta” en un

“potencial de significado”, es decir, como un medio de expresar lo que los seres humanos “pueden hacer”, en interacción con otros, transformándolo en lo que “pueden significar”.

El lenguaje no simplemente “expresa” la estructura y el sistema sociales:

sería más correcto decir que el lenguaje simboliza activamente el sistema social, representando metafóricamente en sus patrones de variación que caracteriza a las culturas humanas; eso es lo que permite a la gente jugar con la variación en el lenguaje, utilizándola para crear significados de tipo social. (Halliday 1978:11)

De acuerdo con lo anterior, Halliday piensa un enfoque para estudiar los fenómenos del lenguaje que no se limita al estudio de la lengua con el propósito de entender el sistema lingüístico. Plantea una perspectiva “instrumental”, es decir, estudiar el lenguaje para comprender el sistema social, es decir, como interacción. Por ello elige sostener su propuesta teórica en los postulados del sociólogo Basil Bernstein, que introduce al lenguaje en su teoría no como un extra optativo sino como un componente esencial (1971). Para Halliday los estudios de Bernstein han demostrado “que los sistemas semióticos de la cultura son accesibles en diferente grado a los diversos grupos sociales”. (1978:11)

Las propuestas de Bernstein están fundadas en una idea de sociedad fuertemente estratificada como lo es la inglesa de la primera mitad del siglo XX. Una posibilidad que vemos viable es explorar la interrelación entre los contextos de producción de discurso y la estructura de clases, de acuerdo como la describe Erik Olin Wright en su texto *Reflexionando* (1989). Allí se plantea que, además de los intereses materiales que comparten los integrantes de una clase, éstos “forman parte de la comunidad de clase sólo si generan un conjunto de experiencias sistemáticas que activamente su comprensión subjetiva.” (1989:43) En ese sentido, la experiencia vital común resultaría ser el “contenido abstracto central de la comunidad de clase”. Esta experiencia vivida común está codificada y representada en el lenguaje. Incorporar a su análisis esta dimensión podría permitir una descripción más acabada, tanto de estos discursos como de los rasgos que presenta una determinada clase y codifica en sus intercambios lingüísticos.

Como decía, la LSF ha mostrado desde sus comienzos un particular interés en los contextos de uso del lenguaje. La capacidad para dominar sus variedades, adecuadas a los diferentes usos, es crucial en el éxito lingüístico, y lo es también en la educación de los y las niñas. Enraizada en el concepto básico de “contexto de situación” propuesto por el antropólogo Malinovski y los desarrollos posteriores del lingüista británico John Rupert Firth, la LSF encuentra en la teoría sociológica de Bernstein un asiento fuerte para llevar adelante el estudio del

lenguaje, que tendrá, con el paso del tiempo, una aplicación fuertemente orientada hacia la educación.

En este sentido, Halliday se interesa especialmente en la socialización de los niños y niñas, el desarrollo de las habilidades lingüísticas y la relación que esto entabla con los contextos en los que se encuentran inmersos. Supone que, en términos de su experiencia personal, el carácter único de cada individuo debe evaluarse con respecto a la cultura (entendida como lo señalé). Por ello las condiciones en que los seres humanos desarrollamos la lengua están determinadas culturalmente, lo cual es relevante por varios aspectos. Por un lado, es evidente que un niño desarrolla el lenguaje que escucha a su alrededor; no solo desarrolla la lengua como consecuencia del entorno “lingüístico”, sino que aprende la variedad dialectal que corresponde a su subcultura socio-regional particular. Por otro lado, menos obvio, de acuerdo con Halliday, la cultura forma sus patrones de comportamiento y en gran parte su conducta se ve mediada por la lengua:

El niño desarrolla su lengua materna en el contexto de un marco de conducta en que las normas de la cultura se representan y se enuncian para él, marco de regulación, de instrucción y de interacción personal de los padres (...) y recíprocamente, es “socializado” en los sistemas de valores en los modelos de conducta mediante el uso del lenguaje, al mismo tiempo que lo aprende. (Halliday 1978:35)

Esta forma de entender el rol del lenguaje en la socialización de las infancias lleva a Halliday a recurrir a Bernstein y sus planteos en Socialización, lenguaje y educación primaria de 1971. Lo que importa no es tanto el entorno lingüístico, en el sentido de qué lenguaje o dialecto aprende a hablar el niño, sino el entorno cultural o subcultural, ya que éste queda encerrado en el lenguaje y es transmitido por él. Recurriendo a Bernstein, Halliday cree que lo que determina la verdadera configuración cultural y lingüística es, esencialmente, la estructura social, el sistema de relaciones sociales, en la familia y en otros grupos de pertenencia claves, propios de una subcultura particular. Textualmente, Halliday toma la siguiente afirmación de Bernstein para sostener su forma de estudiar el lenguaje:

Algunas modas del habla, estructuras de consistencia, pueden existir en cualquier lengua dada y (...) esas modas del habla, formas o códigos lingüísticos, son en sí una función de la forma que adoptan las relaciones sociales. Según ese criterio, la forma de relación social o, de una manera más general, la estructura social genera diferentes formas o códigos y esos códigos transmiten en esencia la cultura, limitando así la conducta. (1971:122)

Según Bernstein, para comprender el sistema social, cómo persiste y cambia en el curso de la transmisión de la cultura de una a otra generación, tiene que entenderse el papel esencial que el lenguaje desempeña. Él aborda la cuestión, en primer término, mediante el papel que el lenguaje desempeña en el proceso de socialización; luego prosigue hacia una teoría social general de la transmisión cultural y el mantenimiento del sistema social, donde el lenguaje todavía desempeña una función esencial. “Instrumentalmente” hablando, significa que en la obra de Bernstein se tiene una teoría social, con el lenguaje enclavado en ella, por lo que el estudio que plantea la LSF encuentra allí una referencia en cuyo marco puede desarrollarse. En segundo lugar, eso permite el estudio del sistema lingüístico, por lo que se pueden utilizar ideas tomadas de la obra de Bernstein para responder a la pregunta: ¿por qué es el lenguaje como es? Éste ha evolucionado de cierto modo a causa de su función en el sistema social.

En Bernstein aparece la noción de contextos de socialización críticos; existe un pequeño número de tipos de situación, como el contexto regulador (regulación de la conducta del niño por los padres), que son críticos en la socialización. El comportamiento que se produce en esos contextos es en gran parte lingüístico, es la actividad lingüística que lleva la cultura consigo. La noción de tipo de situación resulta particularmente interesante. Si bien en primera instancia parecería que las personas usamos el lenguaje en un número infinito de situaciones distintas, en realidad, representa un número mucho más pequeño de tipos generales de situación que son posibles de describir. No todos los tipos de situación son igualmente relevantes. Además de que algunos son obviamente triviales; su relevancia está dada por lo que el hablante haga con ella. Es por esto que el alcance del concepto “tipo de situación” está determinado por el papel que algunos desempeñan en el paso del niño al lenguaje adulto.

Otro concepto central de la obra de Bernstein, en el campo de la sociología orientada a la educación, es la “Teoría del código”. Desde el punto de vista lingüístico, lo que Bernstein llama “código” serían los principios de organización semiótica que rigen la elección de significados por parte del hablante y su interpretación por parte del oyente. Halliday toma esta idea de “código” y la confronta con la que aparece en la obra de Aron Cicourel (sociólogo y sociolingüista estadounidense). Opta por una definición acorde con la propuesta general de Bernstein y sostiene que los códigos actúan como determinantes del registro, operando en la selección de significados dentro de tipos de situación. No son ya “significados socialmente distribuidos”, como los piensa Cicourel, sino que “cuando el sistema del lenguaje (...) es activado por las determinantes de situación del texto, ese proceso queda regulado por los códigos.” (Halliday 1978:92)

La teoría de Bernstein, usada e interpretada por Halliday, tiene la característica de sugerir el modo en que la estructura social queda representada en la interacción lingüística. El elemento esencial que rige el acceso a los códigos es el sistema de roles desempeñados por los

hablantes. Bernstein distingue dos tipos principales: el posicional y el personal. En el primero, el rol desempeñado por el miembro es función de su posición en la sociedad (o la familia): el papel corresponde a una posición asignada. En el segundo, el rol es más una función de sus cualidades psicológicas como individuo. Lo que resulta realmente interesante de estos postulados es que ambos tipos de roles se encuentran en todas las clases sociales. Lo que varía, de acuerdo con la clase, es la orientación hacia cada uno de los sistemas, ya individual, ya posicional.

Uno de los problemas que Halliday identifica en la teoría del código de Bernstein es la posible reificación de los códigos, que, sostiene, “no son variedades de lenguaje en el sentido en que lo son los registros y los dialectos sociales” (Halliday 1978:93). La hipótesis que la LSF formulará, a partir de los trabajos de Ruqaiya Hasan, es que los códigos se sitúan en un nivel más general que el sistema lingüístico, en el nivel semiótico:

En tanto que el dialecto social se define por referencia a sus propiedades distintivas formales, el código se define por referencia a sus propiedades semánticas (...) las propiedades semánticas de los códigos pueden predecirse a partir de los elementos de la estructura social que, a decir verdad, dan lugar a ellos. Lo cual eleva el concepto de “código” a un nivel más general que el de variedad lingüística; ciertamente, tiene ventajas considerar el código limitado y el código elaborado como códigos de comportamiento, cuando la palabra “comportamiento” incluye tanto la conducta verbal como la conducta no verbal. (Hasan. 1973, citado en Halliday 1978: 93-94)

Es así que para la LSF el código se realiza en el lenguaje mediante el registro, el agrupamiento de características semánticas de acuerdo con el tipo de situación. Esa es la adaptación (y apropiación) que Halliday hace de la teoría de los códigos (limitado y elaborado) de Bernstein, así como de sus nociones de tipo de situación y contexto de situación crítico.

Como desarrollé hasta ahora, los fundamentos sociológicos sobre los que se funda la LSF están, de alguna manera, limitados a los postulados de Bernstein. La LSF no ha profundizado en la descripción de la “cultura” en la que se inscriben los textos y contextos que son objeto de su análisis. En otras palabras, el alcance mayor de los estudios es la noción de género discursivo entendiendo que cada uno de ellos reconoce una estructura potencial y una finalidad específica, y que ambas deben determinarse a partir de la combinación de los recursos lingüísticos realizados discursivamente. Es decir, que el género se conforma como una matriz de rasgos léxico-gramaticales (y pragmáticos) que permite interpretar y prever los textos que se

producen en una determinada situación; y a su vez, en una relación dialéctica, permite producir textos adecuados a ella.

A partir de este breve repaso, creo que es necesario pensar en una actualización de las teorías sociológicas de base para que el análisis del discurso pueda dar cuenta del contexto de cultura en el que los discursos se inscriben.

Bibliografía

- Bernstein, Basil (1971). *Class, codes and control 1: theoretical studies towards a sociology of language* (Socialización, Lenguaje y Educación Primarias). London: Routledge and Kegan Paul.
- Halliday, MAK (1978). *El lenguaje como semiótica social*. México: FCE.
- Hasan, Ruqaiya (1973) “Código, registro y dialecto social” en Bernstein, B. (comp.) (1973) *Class, codes and control 2: applied studies towards a sociology of language*. (Socialización, Lenguaje y Educación Primarias). London: Routledge and Kegan Paul.
- Menéndez, Salvio Martín (2000). “Estrategias discursivas: principio metodológico para el análisis pragmático del discurso.” En J.J. de Bustos, P. Chareadeau (eds). *Lengua, discurso, texto (I Simposio Internacional de Análisis del discurso)*. Madrid: Visor. (926-945).
- Menéndez, Salvio Martín (2005). “Gramática, análisis del discurso e interpretación crítica: las relaciones no tan evidentes”. *Proceedings of the International Conference on Critical Discourse Analysis*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Menéndez, Salvio Martín (2010). “Opción, registro y contexto. El concepto de significado en la lingüística sistémico-funcional”. *Tópicos del seminario*, 23.
- Menéndez, Salvio Martín (2013). “La clasificación de los verbos en español: el principio de gradualidad. Un enfoque sistémico-funcional” *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

EL FONURBANO: FIGURAS RETÓRICAS FONOLÓGICAS EN LETRAS DEL GÉNERO URBANO

Bernardo Sócrate
UNMdP

bernardosocrate43@gmail.com

Resumen: En esta ocasión presentaremos las líneas generales de un proyecto de investigación incipiente, inscripto en el área de Ciencias del Lenguaje y surgido en el marco de una ayudantía-alumno en la asignatura Gramática I. La investigación se propone analizar (reconocer, clasificar, comparar) el conjunto de figuras retóricas (García Barrientos 2010) que explotan la dimensión fonológica del lenguaje (RAE y ASALE 2011) en un corpus compuesto por letras de canciones pertenecientes al (denominado) Género Urbano. La actual relevancia de dicho género en nuestra cultura parece indudable, dada su amplia difusión no solamente en medios de comunicación tradicionales (televisión y radio) sino, además y fundamentalmente, en los nuevos medios digitales (redes sociales). El trabajo sistemático sobre letras de Freestyle, Trap, Rap y Reguetón, por mencionar solo algunas de sus instancias concretas, conduce hacia dos grandes objetivos diferentes aunque complementarios. Por una parte, desde el punto de vista aplicado, a la elaboración de propuestas didácticas (Camps y Zayas 2006) tendientes a presentar el marco conceptual asociado con la fonología (fonética vs. fonología, fonemas vs. fonos, sílaba y silabificación, diptongos vs. hiatos, etc.) (Hualde et al. 2009) y, por otra, desde el punto de vista teórico, a la búsqueda de respuestas a interrogantes respecto de la definición del modelo de análisis que mejor se adecúe a las particularidades del fenómeno a estudiar, o de los vínculos (por continuidad o ruptura) entre los modos de explotación del plano fonológico entre manifestaciones poéticas alejadas temporal, espacial y culturalmente.

Palabras clave: gramática – fonología – género urbano – figuras retóricas

Introducción

La variedad musical conocida como *género urbano* ha cobrado, en esta última década particularmente, una importancia cada vez mayor en el habla cotidiana de la sociedad. Ya sea para criticarla o adularla, es innegable la presencia de las canciones provenientes de esta esfera, compuesta principalmente por jóvenes que eligen este medio para darle corporeidad a su pensamiento, y que adopta

formas tales como *Rap*, *Reggaetón*, *Freestyle*, entre otras. Entendemos que el origen de dicho fenómeno se encuentra en el alto caudal de difusión posibilitando por las redes sociales o portales tales como YouTube o Spotify, donde aparecen una gran cantidad de producciones de esta índole, con un gran número de visitas que crecen a paso agigantado día a día.

Mencionada su relevancia social, también creemos importante su disposición formal al organizarse en versos, estrofas y estribillos. Por estos dos puntos es que la consideramos un área productiva para explotar, aunque este no es el primero ni será el último trabajo en querer desarrollarse en este ámbito. Escritos tales como *Métricas hispánicas en el freestyle rioplatense* (Massarella 2017) o *La retórica del rap: análisis de las figuras retóricas en las letras de “Violadores del verso”* (2009) poseen como objeto de estudio derivaciones pertenecientes al mencionado *género urbano* (de ahora en adelante, G.U), aunque solo se limitan a hacer un recorrido descriptivo sobre sus características básicas. Es por esto que, en esta ocasión, abordaremos este fenómeno desde una perspectiva fonológica (RAE y ASALE 2011), y diremos que el rastreo de las figuras retóricas que aparecen dentro de él puede resultar una herramienta productiva para presentar el marco conceptual asociado a esta disciplina. En este sentido, creemos que el resultado de esta investigación podría utilizarse en un futuro para realizar propuestas didácticas (Camps y Zayas 2006), dirigidas tanto para escuelas secundarias como para la asignatura Gramática 1 de la carrera de profesorado de Letras. Para cerrar esta sección, diremos que la elaboración de estas nuevas actividades tiene como objetivo reducir los tiempos tradicionales de las clases magistrales que se emplean para la explicación de estas cuestiones, en pos de dinámicas que favorezcan el diálogo entre el docente y el estudiante.

Para llevar a cabo esta tarea, se utilizará como sustento teórico el estudio de García Barrientos en *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2* (2010), ya que presenta una lista detallada y objetiva de una gran cantidad de recursos retóricos que nos resultan funcionales para este trabajo. En este caso, se utilizarán ejemplos de sístoles para distinguir *acento léxico* de *acento ortográfico*, de apócopies para introducir las nociones de *sílaba* y *silabificación*, y de sinéresis y diéresis para profundizar los conceptos de *diptongo* e *hiato*.

Antes de pasar al análisis de los testimonios mencionados, es pertinente especificar qué tipo de metodología utilizaremos a la hora de llevar a cabo el análisis: se abordará este fenómeno bajo una orientación del tipo inductiva, donde se reflexiona primero sobre los casos particulares, es decir los ejemplos del G.U y, en función de ellos, se formula la generalización. En contraposición a ella se encuentra la del tipo deductiva, en donde se parte de la definición para analizar lo particular. Según Bosque y Gallego (2016), esta última ha sido el modelo elegido en el último tiempo para planificar las clases de estos contenidos, haciendo de la

enseñanza de la gramática una cuestión mecánica, rutinaria y sin cuestionamiento sobre el funcionamiento del sistema.

El hecho de optar por la orientación inductiva como hilo conductor de las propuestas didácticas nos permitirá otorgarle ese carácter indagatorio que tal vez la otra opción carecía, permitiendo de esta manera sensibilizar la observación del estudiante, lograr una apropiación del objeto de estudio por medio de la experimentación y no de la deducción, y fomentar esa actitud de sorpresa frente a hechos lingüísticos curiosos. La estructura de Observación, Apropiación y Sorpresa, atravesada por el Diálogo (a partir de ahora, ODAS) será la que utilizaremos para hilar las actividades presentes en este trabajo.

Uso de sístoles para distinguir distintos tipos de acentos

Este recurso será el primero que abordaremos en este trabajo y consiste en el desplazamiento de la sílaba tónica de una palabra a una sílaba anterior (García Barrientos 2010). Para seguir con la configuración mencionada unas líneas antes, procederemos a la observación del caso particular con un fragmento del tema *Cypher Vol. 1*:

1) Flotaré sobre este espacio
que mi pasión es el flow más bien

Kundo -
Cypher Vol. 1

Una vez dado el ejemplo, se proseguirá con el resaltado de aquellas palabras o secuencias de palabras que llamen la atención, es decir, de aquellas formas que no responden a su uso normativo. Mediante un debate o intercambio entre docente y estudiante, se señalará como importante la palabra inicial del segundo verso, es decir *pasión*, resaltando, por un lado, sus particularidades sin entrar demasiado en profundidad con terminología gramatical, y por otro por qué el artista decide utilizar esta figura retórica (en este caso surge de una necesidad procedente de la estructura de rima del verso). Se procederá de esta manera en las tres instancias que planteamos a lo largo de este trabajo porque se entiende que el público al cual está destinada esta propuesta didáctica no tiene conocimientos de esta índole.

Una vez sobrepasada esta etapa, pasaremos a la sección en donde se pretende que los estudiantes se apropien del conocimiento presentado. Para ello, primero se comenzará estableciendo una comparación entre la forma presente en el testimonio, con su respectiva forma que responde a la normativa.

Flotaré sobre este espacio que mi pasión es el flow más bien	Flotaré sobre este espacio que mi pasión es el flow más bien
---	---

Luego, el docente abrirá una nueva instancia de diálogo, esta vez formulando interrogantes que respondan al propósito de esta secuencia didáctica, como por ejemplo: al observar ambas formas ¿podríamos decir que ambas palabras llevan acento? ¿Qué es lo que lleva *pasión* que no lleva *pasion*? ¿Qué se desplaza de *pasion* a *pasión*? ¿Cómo se representa ortográficamente este desplazamiento?, entre otras.

Todas las respuestas que nazcan de estas preguntas servirán para que los estudiantes comprendan por qué fueron elegidos esos ejemplos y cuál es la intención del docente al analizarlos. Pasaremos ahora sí a la cuarta y última instancia del proceso, en donde se profundizará a nivel conceptual lo observado en el caso particular y se dirá que el acento léxico es una propiedad fonológica la cual indica el grado de intensidad mayor en la pronunciación de determinada sílaba. La tilde, por otro lado, es una propiedad ortográfica, y gracias a que existen determinadas reglas de tildación es posible que, por ejemplo, *pasión* ortográficamente tenga tilde por ser aguda terminada en vocal, y la forma que aparece en el testimonio artrítico no lo posea.

Uso del apócope para introducir la noción de sílaba

Proseguiremos con el análisis de la segunda figura retórica mediante la cual profundizaremos nociones pertenecientes a la silabificación, y consiste en la supresión de fonemas o sílabas en posición final. Se procederá con la etapa de Observación de la configuración ODAS y se traerá a colación un ejemplo precedente del G.U.:

Yo soy del barrio de la LB
Azul y oro, nada en los pié
Cuida'o donde te meté;
Trueno - Azul y oro

Procederemos de la misma manera que se hizo en el caso anterior, resaltando aquellas formas que llamen la atención del estudiantado: a efectos del tema a enseñar, nos quedaremos con *pié*, *cuida'o* y *meté*. Mediante la discusión o debate sobre la situación, se va a especificar, por un lado, cuáles son las particularidades por las cuales fueron elegidas las palabras, de nuevo sin entrar en profundidad en terminología gramatical, y por otro cuál puede ser la intencionalidad del artista al utilizar este recurso retórico.

Una vez sobrepasada esta etapa, pasaremos a la sección de Apropiación en donde se pretende que los estudiantes se apropien del conocimiento presentado. Para ello, primero se comenzará estableciendo una comparación entre la forma presente en el testimonio, con su respectiva forma que responde a la normativa:

Yo soy del barrio de la LB	Yo soy del barrio de la LB
Azul y oro nada en los pié	Azul y oro nada en los pies
Cuida’o donde te meté	Cuidado donde te metés

Al plantear esta instancia, se abre una nueva instancia de diálogo, esta vez sí con la idea de comenzar a implementar cierto vocabulario técnico. Como primer paso, por ejemplo, se podría comenzar contando cuántas sílabas posee el verso original y compararlo con el normativo: contaremos con siete unidades en el primer caso (“Cui.dao don.de te me.té”) y con ocho en el segundo (Cui.da.do don.de te me.tés). Si ponemos la lupa en ambos testimonios, podremos hacer que la clase se incline hacia el objetivo central de la propuesta didáctica, al plantear interrogantes del tipo: ¿Qué sonido hay en *cui.da.do* que falta en *cui.dao*? ¿Qué ocurre con las vocales /a/ y /o/ en *cui.da.do* y qué ocurre con ellas en *cui.dao*? ¿Qué sonido hay en *me.tés* que falta en *me.té*? ¿Cómo se ubica la consonante /d/ respecto de la vocal /o/ en *cui.da.do* y cómo se ubica la consonante /s/ respecto de la vocal /e/ en *me.tés*? *Metés* se silabifica *me.tés* y no *met.és*. *Cuidado* se silabifica *cui.da.do* y no *cui.dad.o* ¿por qué?

Las respuestas a estos interrogantes permitirán acceder a la cuarta y última instancia de la estructura, aquella que le coloca una terminología a lo que en su momento había generado “sorpresa” en el estudiante. Todas las sílabas que hemos observado en esta experiencia, al igual que todas las que conforman el sistema lingüístico español, se organizan alrededor de al menos un sonido vocálico, y pueden aparecer en ellas consonantes que anteceden o siguen al núcleo. Al mismo tiempo, se podría afirmar que existen algunas secuencias de vocales que se pronuncian dentro de la misma sílaba, como es el caso de “cui” en *cuidado*, y también que siempre que haya una consonante entre dos vocales, la consonante se silabifica con la vocal que sigue. Tal es el caso de la palabra *meté*, por ejemplo, dado que se separa “me.té” y no *”met.é”.

Uso de sinéresis y diéresis para introducir el diptongo y el hiato

Pasaremos ahora sí a la tercera y última secuencia didáctica de este trabajo, en donde se hará una mirada minuciosa sobre los usos de la sinéresis y diéresis, recursos que son definidos como el cómputo en una sola sílaba métrica de dos vocales abiertas consecutivas que forman por tanto un hiato, pero que excepcionalmente suena como diptongo, y como el cómputo en sílabas métricas distintas vocales que forman un diptongo, pero que excepcionalmente se pronuncia como hiato, respectivamente. Pasaremos ahora a la exposición del caso particular, y dado que estamos trabajando con dos recursos, presentaremos un ejemplo de cada uno:

Sinéresis:

Hervor en mi mente, terror en mis dientes
Entro en calor vomitando fiebre
Mis textos son las galerías que se visitan el
viernes

Acrú - Cypher Vol.1

Diéresis:

Nunca paso desapercibida, mira qué ironía
Elegió el destino qué hacer
Veámonos a diario, vente conmigo, daddy,
oh

Nicky Nicole y Trueno - Dangerous

Como hemos procedido a lo largo de este trabajo, comenzaremos resaltando aquellas palabras o secuencias de palabras que llamen la atención de los estudiantes y que representen una variante diferente a lo que indica la normativa. Puntualmente nos centraremos en *galerías* perteneciente al primer ejemplo, y *diario* del segundo. Se abre entonces la instancia de diálogo entre docente y estudiante, donde se puntualizan las características particulares de cada uno de ellos y se indica la posible intencionalidad de los artistas al utilizar estos recursos.

Se llevará adelante ahora la sección de Apropiación, en donde se pretende que los estudiantes se apropien del conocimiento presentado. Para ello, se seguirán los pasos que se vinieron siguiendo a lo largo del trabajo, y se comparará el ejemplo traído a colación con la versión normativa del mismo:

Mis textos son las galerías que se visitan el viernes	Mis textos son las galerías que se visitan el viernes
Veámonos a diario, vente conmigo, daddy oh	Veámonos a diario, vente conmigo, daddy oh

Planteados los pares a comparar, se continuará con la instancia de diálogo, en donde el docente toma un rol más activo y comienza a hacer preguntas relacionadas con los conceptos a profundizar. Dado que se encuentra relacionado en cierto punto con el concepto anterior, ejercicios tales como el conteo de sílabas de una forma y otra y su respectiva comparación nos puede ayudar también a desmembrar los testimonios. Así, en el ejemplo de sinéresis tenemos dieciséis unidades en la versión original, y diecisiete en la normativa, y en el ejemplo de la diéresis contamos con dieciséis en la original, y quince en la normativa. Ahora, se abrirá el espacio en donde pueden aparecer interrogantes del estilo de: ¿Qué diferencias encuentran en la disposición silábica que generan la diferencia de cantidad de unidades entre la versión original y normativa? ¿Qué sucede con las vocales /i/ y /a/ en

galerías, y qué ocurre con ellas en *galerías*? ¿Qué sucede con las vocales /i/ y /o/ en *diarío*, y qué ocurre con ellas en *diario*?

Las respuestas a estas preguntas permitirán acceder a la cuarta y última instancia de la estructura, aquella que le coloca una terminología a lo que en su momento había generado “sorpresa” en el estudiante. Las diferencias de sílabas que aparecen en los testimonios mostrados son posibles gracias justamente a la función del recurso retórico que estamos analizando, es decir, tanto a la separación del diptongo con la unión del hiato. Desde un punto de vista normativo, la conjunción de una vocal cerrada tónica con una abierta átona generan un diptongo: tal es el caso de *diario* en su última sílaba, y es justamente esto lo que se rompe en la versión original. Sucede en donde el artista decide “jugar” con la normativa.

Conclusión

A modo de cierre, creemos que los ejercicios planteados a lo largo de este trabajo muestra una actitud hacia la enseñanza de la gramática que no es la mayoritaria (Bosque y Gallegos 2016). Esto se puede justificar, por un lado, diciendo que el proceso inductivo que se planteó al inicio promueve una actitud curiosa y de experimentación que beneficia el estudio de la asignatura que nos compete. El hecho de ir de un fenómeno concreto, advertir sus particularidades y luego compararlas con lo que es normativamente “correcto” le permite al estudiante llegar a los conceptos generales sin necesidad de utilizar métodos de adquisición de conocimiento mecánicos tales como la memorización o la ejercitación. En este sentido, nos resulta muy productivo trabajar con fenómenos tan conocidos por los estudiantes como puede ser el denominado G.U. ya que una propuesta didáctica en la que están involucrados artistas como Trueno, Nicky Nicole o Acru puede resultar más atractiva para una mayoría de ellos.

Corpus

Acru, Santoz, Kelo, Kundo, Brapis, Urbanse, Saje – “Cypher Vol.1”. En línea:

https://www.youtube.com/watch?v=Cub8V9DXApI&ab_channel=Acru

Trueno – “Azul y oro”. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=nPmucYoJvXQ&ab_channel=TelevisiónPública

Nicky Nicole, Trueno – “Dangerous”. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=bo6_aIsaIQ8

Bibliografía

Camps, Anna y Zayas, Felipe Hernando (2006). *Secuencias didácticas para aprender gramática*. Barcelona: Grao.

- García Barrientos, José Luis (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros
- Hualde, José Ignacio; Olarrea, Antxon; Escobar, Anna María; Travis, Catherine (2009). *Introducción a la lingüística hispánica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RAE y ASALE (2011). *Nueva Gramática de la Lengua Española. Fonética y fonología*. Madrid: Espasa.
- Cascales, Basilio Pujante (2009). *La retórica del rap: análisis de las figuras retóricas en las letras de “Violadores del verso”*. España: Universidad de Murcia.
- Massarella, Matías David (2017). *Métricas hispánicas en el freestyle rioplatense*. Argentina: UNLP.
- Bosque, Ignacio y Gallegos, Ángel (2016). “La aplicación de la gramática en el aula. Recursos didácticos clásicos y modernos para la enseñanza de la gramática”, *Revista de Lingüística teórica y aplicada*, 54 (2), 63-83.

EN TORNO A LA NOCIÓN DE *RESTOS* EN LA CULTURA ANDINA

María Emilia Artigas¹

UNMdP

meartigas@hotmail.com

Resumen: Esta comunicación busca reflexionar en torno a los desafíos del abordaje teórico en el avance de la tesis doctoral: *Memoria, testimonio y autobiografía en la literatura peruana contemporánea (2010-2020)*. Nuestro corpus corresponde a la última década de postconflicto (2010-2020) y estudia a Lurgio Gavilán Sánchez, José Carlos Agüero y Renato Cisneros. En estos autores se observa la preocupación por el anonimato y posible reconocimiento de los restos de las víctimas del conflicto armado (1980-2000) los cuales, en estos corpus, se vuelven materia poetizable. En la tensión entre la materialidad y la estética es menester el abordaje teórico crítico de esta noción desde concepciones afines a la cosmovisión de la que son oriundos los autores. Esta presentación comentará el cruce de herramientas teóricas que permiten la reflexión sobre los cuerpos víctimas de la violencia y los restos por medio de andamiajes occidentales (Jelin, 2002; LaCapra 2005) pero también, haciendo foco en un saber situado a partir de la concepción del tiempo andino y del mito del Inkari (Mamani, 2021).

Palabras clave: tesis doctoral – literatura peruana – restos – violencia – Sendero Luminoso

Esta comunicación busca reflexionar en torno a los desafíos del abordaje teórico en el avance de la tesis doctoral: *Memoria, testimonio y autobiografía en la literatura peruana contemporánea (2010-2020)*. Nuestro corpus corresponde a la última década de postconflicto y estudia a Lurgio Gavilán Sánchez, José Carlos Agüero y Renato Cisneros. Estos escritores fueron actores activos en el conflicto armado peruano (1980-2000) o bien hijos de protagonistas de la violencia. Esta beligerancia enfrentó a los grupos considerados terroristas, como Sendero Luminoso contra las Fuerzas Armadas y el campesinado y dejó un saldo de casi 70.000 muertos y desaparecidos, según explicita el

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y becaria doctoral de CONICET, docente del Taller de Escritura Académica en la Facultad de Humanidades, Departamento de Letras (Universidad Nacional de Mar del Plata). Es parte del grupo de investigación “Tradición y Ruptura” del CELEHIS y forma parte del Grupo de Estudios Andinos del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA.

Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), publicado en el 2003. En nuestro corpus se observa la preocupación por la memoria individual y colectiva sumado a un trabajo de visibilización de la violencia física, psicológica y estatal, así como el reconocimiento de los restos de las víctimas.

Esta presentación comentará el cruce de herramientas teóricas que permiten la reflexión sobre los cuerpos víctimas y los restos por medio de andamiajes occidentales, pero también, haciendo foco en un saber situado a partir de la concepción del tiempo andino y del mito del Inkari. En la conjunción de distintos sustentos teóricos, se repiensen las exhumaciones, manipulaciones y rearmado de cuerpos en la literatura del postconflicto. En dicho proceso de búsqueda y advenimiento de una voz autoral como tesista intento desplegar variadas estrategias de lectura crítica. Tomamos como punto de partida los aportes teóricos sobre la memoria entroncadas en procesos foráneos, tales como el Holocausto o las dictaduras militares en Latinoamérica, también, pretendemos un abordaje centrado en las categorías del pensamiento andino (como *wakch'a*, alusión a la orfandad; *pacha*, un espacio-tiempo totalizador; *tinku*, que refiere al encuentro de contrarios complementarios, entre otros) para la comprensión del proceso de reconstrucción del pasado violento en los Andes y sus particularidades que no pueden homologarse a ningún otro hecho histórico.

Presentamos un ejemplo: una de los temas recurrentes en la literatura de José Carlos Agüero, hijo de ex senderistas ambos asesinados en condiciones extraoficiales, es la preocupación por los restos de sus padres y de las demás víctimas, desperdigados por la geografía andina hasta la actualidad, motivo irradiador de su narrativa y su poesía, pero también de su quehacer académico. En una primera instancia, el marco teórico de la investigación se vio encausado a partir de la lectura de teóricos como, por citar un ejemplo, Dominick LaCapra (2005) cuya propuesta, entroncada en el psicoanálisis, nos ayuda a entender las huellas traumáticas de un sujeto quien por medio de la poesía arma y manipula los restos. Nos interesa, en este sentido, pensar el trauma enfatizando su carácter paradójico: es un evento que no podemos dejar de recordar, porque no podemos recordarlo. LaCapra ha definido como postraumática a aquella especulación filosófica acerca del silencio ante los crímenes de Auschwitz. En esa línea, resuena las famosas tesis de Adorno según la cual después del Holocausto no puede haber poesía, la idea de George Steiner quien mantiene “el poeta debe arrancarse la lengua antes de que ensalce lo inhumano” (55) y, en general, todo el corpus teórico según el cual existen dificultades inherentes a la inmersión en estos pasados. Existen modalidades de significación que constituyen puertos relativamente seguros para explorar las complejas relaciones entre el *acting out* y la elaboración del trauma, formas como la escritura y el arte moderno (LaCapra: 47). En el lazo de unión con los muertos, sobre todo los más cercanos, puede conferirse valor al trauma y volver a vivirlo como una conmemoración dolorosa pero necesaria a la cual el sujeto queda apegado. Esta situación

puede generar un deseo más o menos inconsciente de no desprenderse del trauma, que se suma a una particular tendencia en la cultura y el pensamiento moderno a convertirlo en ocasión propicia para lo sublime, a transfigurararlo como una prueba del propio yo o del propio grupo, puerta de acceso a lo extraordinario y puerta hacia el futuro.

Dentro de estas aproximaciones teóricas, cabe preguntarse hasta qué punto resultaría operativo acompañarlos estableciendo lazos con un saber situado que dé cuenta de esos procesos dentro de las comunidades víctimas. Así, fue un factor esclarecedor el hallazgo de Kimberly Thiedon (2004) y su estudio sobre los males del campo los cuales permitieron la conceptualización y la puesta en palabras de las huellas traumáticas de los campesinos durante esta beligerancia. Incluso, su lectura abrió el cuestionamiento acerca de la magnitud de la categoría de trauma para expresar estos hechos de violencia. Siguiendo la línea de esta antropóloga, planteamos una interpretación otra, situada en la cosmovisión indígena, la cual señala la reelaboración del concepto de trauma. El uso de esta noción, deudora del psicoanálisis, es una manera de dar cuenta del sufrimiento por medio de un lenguaje, de una hermenéutica reconocible para los expertos pero que desechan la concepción de ese dolor por parte de los protagonistas. Allí donde encontrábamos escenas traumáticas, había, en rigor, y al interior de las comunidades, *llakis* (memorias penosas), uno de los males centrales, producto tanto de la violencia política como de la pobreza, que sirven como un gatillo para el recuerdo de todo lo perdido. Son recuerdos penosos que llegan al corazón, donde son cargados con afecto. Estos "pensamientos emocionales" y ya no, traumas, borran la distinción entre las facultades intelectuales y las afectivas, dado que el corazón es tanto la sede de las emociones cuanto la de los recuerdos (Theidon: 64). Presentan un "modelo hidráulico" de las emociones, más sensoriales y corporales, según explica Kimberly Theidon, pues estas suben, pesan, aplastan, tapan. De esta forma, se registra el dolor con expresiones como "*Yuyanipas tapawan*" como alusión a memorias que tapan, y bajo su peso, el sujeto no puede respirar y el corazón duele de modo insoportable.

Para entender las dimensiones de los restos humanos, revisamos, también, la concepción andina de la muerte según la cual nada muere, se parte para retornar; se siembra a los muertos para que vuelvan a crecer. Desde la tradición del pensamiento andino, también podemos apelar al mito. En el caso de las muertes en el contexto de la violencia, surge explícita o implícitamente, el mito de Inkarrí, recordado en momentos de grandes crisis; por ejemplo, el del conflicto armado interno (Mamani 2021: 269). Estas nociones se despliegan en contacto con otras posibilidades ineludibles de concepción de la memoria, como son los aportes teóricos de Pierre Norá, Paul Ricoeur, Elizabeth Jelin, Andrea Huyssen). Como en *Excavar y recordar*, ese reconocido texto de Walter Benjamin (2010), donde la relación con el tiempo pasado toma la forma de una excavación en la cual el hombre esparce y revuelve la tierra para encontrarse con su pasado sepultado,

así sucede con los sujetos de nuestro corpus: frente a escenarios en descomposición donde solo quedan restos por recomponer, se insiste en imaginar modos de permanencia e inscripción del presente y una actualización del mito de Ikarri. Se excava y se vuelve al origen como un modo de conexión con otras muertes acarreadas por la crueldad de la Historia.

Este mito narra la decapitación del inca Atahualpa, en manos de los españoles y cuyas partes se enterraron en diversos lugares. Sus miembros dispersos crecen bajo la tierra, especialmente su cabeza, y son buscados hasta la actualidad pues la unión de dichas partes, una vez completo y fortalecido el Inca, promete su vuelta a la tierra (*kay pacha*). La cabeza, símbolo de resistencia y orientación, continúa irradiando energía en las comunidades andinas en tanto transmite unión y coraje a los pueblos indios para la liberación y el encuentro de una vida verdadera.

La desmembración de las víctimas anónimas, homologable al cuerpo de Inkarrí descuartizado y disperso, se reactualiza en los poemarios de José Carlos Agüero donde ya no hay cabezas (elemento más obvio de la alusión al Inka) pero, sí encontramos caras, ojos, labios, dientes que remiten a una búsqueda constante donde el sujeto recopila, ordena, rearma, establece orden en el desorden. El sujeto describe en *Enemigo* (2016) “de todos los animales sin cara que me miran hice un inventario/ (...) están los niños que vieron la tierra caer sobre sus ojos/ están los ojos esparcidos por el campo (...) / están las manos sembradas en los caminos/ están las mujeres que solo tienen de sus hijos un recuerdo borroso” (20-21). Vemos, en esta pequeña muestra, la idea de las manos como resto/siembra evidencia de la supeditación del discurso y la memoria al imaginario andino sobre la muerte. Surge, de este modo, la geografía como lugar de los muertos, un no lugar, donde se hallan la materialidad y el recuerdo. Allí, el sujeto observa y es, a la vez, parte de esa geografía, es resto: “me declaro incapaz de tener este cuerpo/denso/sucio/con todo su estorbo muriendo todos los días un día/ por eso ahora que lo queman/celebro estar del otro lado/mirando/el milagro de la carne elevándose a ceniza/ a salvo y puro” (38). La confusión del yo y el otro se equipara en la incorporación de la experiencia y la voz de la víctima, así, su puesta en acto o *acting out*, acá seguimos a LaCapra (2005), evidencia un sujeto poseído por el pasado, aunque dicha posesión vicaria sea muestra de una incapacidad (manifiesta en el verso) trágica que introyecta la voz de las víctimas.

El trabajo con la memoria en Perú, por medio de la estetización de la violencia, actualiza y establece correlaciones con la muerte de Atahualpa, también de Túpac Amarú (I y II) ², como explica Mauro

² La muerte de Atahualpa, en 1533, marca una serie de hechos correlacionados tras la desaparición de su cadáver, que se reactualiza en las muertes de Túpac Amaru I, en 1572, en manos de un verdugo quien corta su cabeza para luego exhibirla. Luego del intento de descuartizamiento en vida y tras su muerte, en 1781, el cuerpo de Túpac Amaru II fue despedazado; su cabeza fue colocada en una lanza para ser exhibida en Cuzco y Tinta y el resto de sus extremidades en distintas zonas: sus brazos

Mamani (2021) de Túpac Katari en Bolivia, en tanto los miembros corporales de estos líderes fueron entregados a distintas zonas peruanas y bolivianas, respectivamente. Estas correlaciones permiten la convergencia de la concepción andina de la muerte, la idea del retorno en tanto la excavación es desenterramiento y liberación, sumado a las luchas sociales para lograr una mejor vida que se suman a los trabajos y luchas por la memoria (Jelin 2002). De este modo, puede evaluarse cómo aquellos indicios traumáticos, pensados en consonancia con el discurso psicoanalítico se resemantizan a la luz de una muerte/siembra que busca entre los restos la cabeza ordenadora y reguladora del *ayllu*. Citamos, para terminar, otro pasaje del poemario *Enemigo* en consonancia con la imagen anterior, “están las sombras ocupando el espacio dejado por los cuerpos/que arden hasta ser ceniza/ está la ceniza en los ojos/ están las flores de la guerra que miran desde las esquinas” (21). De nuevo vemos la imagen de florecer desde la muerte, el retorno según la concepción andina ya no del morir, sino de la partida y la vuelta. Como investigadora, tiene sentido, entonces, recuperar esta idea de la muerte desde la literatura, pero también y más aún, como memorias dolorosas vueltas poesía y cuerpo. También, pensar los alcances teóricos y metodológicos para analizar este corpus como una memoria común, dolorosa y esperanzadora que excede la anécdota personal de un sujeto, en tanto en el universo andino no conviene andar *wacha* o *chulla* (huérfano, solo, impar) porque esta condición se vincula con la desventura, la carencia; por el contrario, la búsqueda y la denuncia, tanto poética como política del yo, lo conecta con la colectividad y con la noción de *yanantin* (equilibrio), vale decir, la complementariedad y la cooperación administradoras de la vida en los Andes (Mamani Macedo 2019). La reconfiguración de un tiempo mítico es el pasado y el futuro, donde hay poesía, hay circularidad: una vuelta de los tiempos del origen, una confianza en el retorno de las partes para conformar la unidad como convergencia y fortalecimiento. En esa línea, cabe la revisión de la noción de restos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2019). *Sobre la teoría de la historia y la libertad*. Eterna cadencia: Buenos Aires.
- Benjamin, Walter. (2010 [1955]). “Excavar y recordar”. *Obras. Libro IV*, vol. 1. Madrid: Abad Obras.
- Degregori, Carlos Iván (2013). *Del mito del Inkarrí al mito del progreso. Migración y cambios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

en Tungasuca y Carabaya mientras que sus piernas en Livitaca y en Santa Rosa. El mismo año, Túpac Katari, cuyo verdadero nombre fue Julián Apaza, muere en Bolivia y fue descuartizado. A modo de escarmiento, se colocó su cabeza en la ciudad de La Paz, primero en la Plaza Mayor y luego en Quilliquilli, la mano derecha se envió a Ayo Ayo, posteriormente, a Sicasica; la izquierda se mandó a Achacachi; la pierna derecha a Chulumani y la izquierda a Caquiaviri, principales pueblos de rebelión.

- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mamani Macedo, Mauro. (2021). “El mito de Inkari en los cantos quechuas”. *Revista Telar*, (27), 259-284. En línea: <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/560>
- Mamani Macedo, Mauro. (2019). “Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino”. *Estudios de Teoría Literaria*, 8(16), 191-203.
- Steiner, George (2003). “El silencio y el poeta”. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa editorial: Barcelona.
- Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Sonidos e imágenes de la poesía contemporánea

LA FIGURA DEL MAPA EN *BLAIA* DE MARCELO DÍAZ EN RELACIÓN A *MIL MESETAS* DE DELEUZE Y GUATTARI

Martín Devoto¹

UNMdP

devotomartin@outlook.com

Resumen: El presente proyecto propone analizar las diversas apariciones del mapa en *Blaia* (por ejemplo, en “patria o suerte”, “usos cartográficos del corazón”, “inutilidad de las representaciones fitomorfas”, “coordenadas para el trazado de un mapa”, “se ha sostenido, no sin razón, que la cartografía precedió a la escritura entre los inventos del hombre”, etc). Para esta tarea nos serviremos de algunos conceptos y herramientas propuestos por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (particularmente el mapa en oposición al calco). Pretendemos evitar una simple imposición de la teoría de los filósofos sobre la obra de Marcelo Díaz y lograr elaborar nuestros propios procedimientos de lectura crítica y desarrollo textual.

Palabras clave: Marcelo Díaz – mapa – Deleuze – poesía

Introducción

Voy a hablar de algunos de los poemas de *Blaia*, un libro de Marcelo Díaz (poeta contemporáneo, nacido en Bahía Blanca). Intentaré leerlos aplicando algunos conceptos de *Mil Mesetas*, de Deleuze y Guattari (particularmente, la introducción “Rizoma”). Elijo estos contenidos, aparentemente dispares, porque me interesa cómo en ambos textos hace presencia el mapa. Comenzaré por observar “Inutilidad de las representaciones fitomorfas” por su cercanía conceptual a la idea de “mapa”, como aparece en *Mil Mesetas*, y luego mencionaré otros poemas en los que la aplicación resulte más problemática.

Inutilidad de las representaciones fitomorfas

Comienzo por la segunda mitad del poema, que presenta una imagen del mapa altamente compatible con la Deleuziana:

¹ Grupo de investigación *Problemas de Literatura Comparada* (OCA 578/93) y, dentro del mismo, el proyecto “Archivos poéticos latinoamericanos: modos de la puntuación y el montaje” (15/F836 - HUM774/22), dirigido por la Dra. Ana María Porrúa y co-dirigido por el Dr. Matías Moscardi.

Yo, por mi parte, me acuerdo de una vez que con / una bic me dibujaron en la mano el recorrido para / llegar a una casa con pileta, y escribieron ahí un / nombre mientras me preguntaban ¿a qué hora venís? / El recorrido, en trazo rojo, partía de la esquina de / Maipú y Garibaldi, para arribar, tras cruzar la última / línea de la palma de la mano, a una suerte de / montecito entre el índice y el mayor, donde una / pequeña flor roja de cuatro pétalos coronaba, bajo el / nombre, el trayecto serpenteante. Recuerdo haber / manifestado no entender del todo ese dibujo que / cubría mi mano casi en su totalidad, con virajes, / espirales y recodos, como una enredadera. / Recuerdo la risa y la respuesta de la cartógrafa: vos / nunca entendés nada. (Díaz: 31).

Comparémoslo entonces con algunos rasgos del mapa de *Mil Mesetas*:

es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación (18).

Resaltan entonces algunos puntos de coincidencia: la naturaleza provisional (o desmontable), su alterabilidad, fragilidad, la superficie no tradicional sobre la que se traza y la oposición con el calco como representación cuyo único propósito es acercarse lo más posible a un objeto concreto (en este caso el espacio). Totalmente distinta resulta la primera parte del poema, que identificamos con el “calco” (aunque sin el elemento representativo ya mencionado). Presenta un mapa jerarquizado en forma de trébol de tres hojas, con un centro claro en Jerusalén que irradia simetría.

De todos modos, si bien el dibujo en el brazo carece de centro, orden y está construido sobre una superficie irregular, tiene una dirección clara (un objetivo en forma de flor) mientras que Deleuze y Guattari caracterizan al mapa como: “una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior” (2004: 26). En este punto, el poema tiene una dirección y un objetivo claro, aunque no estático: lo perecedero de la tinta, que desaparecería con una lavada de manos y lo circunstancial del desplazamiento reemplazan la naturaleza aparentemente eterna de la Ciudad Santa en el centro del mundo. Para nuestro análisis resultará esencial la noción de “mapas en movimiento”. Nos resultará productiva la noción de nomadismo en relación a los poemas de

Marcelo Díaz con mapas que utiliza Ana Porrúa en su introducción a *La estructura del desequilibrio*:

Más que de asentamientos se trata de movimientos nómadas, [...] que mueven el centro de lugar, que representan porciones heterogéneas de territorio y, además, tienen forma de trébol o de corazón, giran como un disco y son, todos, tentativas de asentamientos pero nunca la fijación de un recorrido cierto [...] Todos los mapas, antiguos o contemporáneos, locales o extranjeros son trazados imaginarios, deseosos, políticos como el plano que le dibuja una chica a alguien en la mano para llegar a una casa con pileta con dirección en la ciudad de Bahía Blanca. (2017, 13 y 14).

Orientado ya nuestro análisis a través de la incorporación de estas categorías centrales, pasaremos al siguiente poema “Coordenadas para el trazado de un mapa” (Díaz: 36).

Coordenadas para el trazado de un mapa

En este poema no hay ningún mapa propiamente dicho, sino que, como indica el título, solo hay algunas coordenadas espacio-temporales clave para que tracemos el nuestro: “En un rincón del departamento de Ramiro Murguía, en el 82 [...] En Bahía Blanca”, “Europa” y “Nicaragua” (Díaz: 36). Con estas tres localizaciones geográficas y una temporal, podemos trazar nuestro propio mapa. Lo hacemos con Sandinista! (de The Clash) sonando de fondo y trazando líneas de conexión entre el país centroamericano ligado al conflicto, la banda británica que lo canta y los jóvenes argentinos que lo escuchan.

Ante la ausencia del mapa como objeto, sólo queda el ya referido movimiento, en este caso en manos del lector.

No importan los resultados, los crucigramas están sólo a partir de las preguntas; no suena el punk pero tenemos los acordes para hacerlo sonar. Los acordes son al punk lo que las uñas del topo al túnel o las vías del tren a ese escape desenfrenado, enloquecido del amor. Lo que va por abajo y lo que va por arriba. Máquinas, herramientas: hierro, palabra horizontal y vertical de tantas letras, listas, poemas con la gramática del multiple choice, mapas del mundo con forma de trébol o corazón. (Porrúa 2017: 9).

De esta manera, el poema nos insta desde el vacío a trazar relaciones entre elementos aparentemente inconexos. El trazado del mapa comienza con la escritura del poema (o con la vivencia de la experiencia que lo inspira) y continua en nuestra lectura. Se nos insta a seguir conectando puntos y participando del mapa. Lejos de

funcionar como un objeto cerrado, el poema (y su mapa) crece en cada dirección desde una pluralidad de líneas y sujetos. Observamos un mecanismo semejante ocurre en el siguiente poema.

Se ha sostenido, no sin razón, que la cartografía precedió a la escritura entre los inventos del hombre

El poema invita directamente al lector a participar de una recolección cartográfica:

Con la intención de formar un archivo y montar una muestra, se abrirá una convocatoria a todas aquellas personas que conserven mapas o planos del tipo que uno hace para indicar cómo llegar a nuestra casa o cómo dar con alguien o con algún lugar. (Díaz 2017; 38)

Inmediatamente después, se nos presenta una serie de mapas acéntricos, provisorios, circunstanciales (rizomáticos). En estos casos también hay una dirección clara que contrasta excepcionalmente con el mapa de *Mil Mesetas*. Participamos de la creación de un mundo móvil, orientado hacia un objetivo final que señalará su muerte. A través de esta serie de movimientos autorales, de los que el lector es parte, se desborda la categoría deleuziana de mapa, sin dejar de dialogar con ella.

El topo

Antes de terminar, nos dedicaremos a otra de las series (o mesetas) que atraviesan *Blaia*: el topo, que consideramos íntimamente ligada a los mapas. Aparece por primera vez en el libro en “La fábula, según Hegel, es un enigma acompañado de su solución” (cuyo título acompaña nuestro anterior punto sobre lo “incompleto” en el texto). De todos modos, la figura solo adquiere movimiento en “Problema N° 1”, donde atraviesa, sin llegar nunca a su objetivo, una ciudad, ligado indisolublemente de la misma:

¿Cuánto demora un topo en cavar un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes por la noche, si todos permanecen acostados, el topo avanza a razón de 90 centímetros por hora, cuando de pronto alguien enciende una luz y te pregunta: dormís? (Díaz: 45)

La conexión entre el topo y los habitantes se establece a través de factores en el “problema matemático” que aparentemente no guardarían relación con el resultado (como la posición acostada de los mismos o sus palabras).

El “Problema N° 2” va un paso más allá, confundiendo una pregunta referida al túnel con otra sobre los pensamientos de dos habitantes:

Un topo cava un túnel que atraviesa una ciudad de / trescientos mil habitantes en un tercio del tiempo / que una pareja emplea en buscar razones para / seguir juntos. Si tenemos en cuenta que el topo hace / el trabajo solo y la pareja se reencuentra después de / un par de semanas / a - ¿qué diámetro debiera tener el túnel para / garantizar una salida sin problemas? / b - ¿en qué piensa cada uno, bajo la ducha, después / de haber pasado la noche juntos? (51).

El “Problema N° 3” propone una infinidad de sueños y despertares con una desembocadura única nunca alcanzada:

Un topo cava un túnel que atraviesa una ciudad de / trescientos mil habitantes alternando periodos de / excavación y reposo cuya duración coincide con las / fases alfa y beta del sueño profundo. Si durante los / periodos de reposo el topo duerme y sueña que / cava un túnel que atraviesa una ciudad de / trescientos mil habitantes alternando periodos de / excavación y reposo en los que duerme y sueña que / cava un túnel que atraviesa una ciudad de / trescientos mil habitantes alternando periodos de / excavación y reposo en los que duerme y sueña que / cava un túnel ¿por qué, en el instante previo a cada / despertar, el túnel desemboca en una playa en la / que alguien saluda a lo lejos? (76).

Si bien el topo protagoniza otros poemas en el libro (y, como veremos, le da cierre), consideramos estos ejemplos suficientes. Ciudad, ciudadanos, topo y túnel, sueño y vigilia, se confunden:

Porque el movimiento del amor, como el de la historia, no tiene progreso positivo, no es lineal ni en Diesel 6002, ni en *Blaia*; se da en el movimiento “errante” que conecta (de manera planificada y a la vez azarosa como los túneles del topo) el arriba y el abajo, el afuera y el adentro, el lejos y el cerca; incluso la errancia hace que las coordenadas se coman unas a otras, en tanto el movimiento genera “un orden permanentemente provisorio” que obtiene, en esa precariedad, su fuerza. Va hacia adelante y retrocede, va hacia abajo y sube, al alejarse se acerca (Porrúa 2017: 13-14).

El topo, en su movimiento, presenta una multiplicidad, se funde en mapa móvil con el mundo: “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de

desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze y Guattari 2004: 14).

Cierre

Tanto los mapas caseros como el movimiento del topo tienen un fin concreto (sea una fiesta en las afueras o una playa en la que alguien saluda a lo lejos). El objetivo mata al mapa (y a su definición Deleuziana) y mata al movimiento o le permite reiniciarse en *loop*. Quien se desplaza es un segundo cartógrafo, moviéndose de manera desordenada y desprolija a una meta clara; como quien dibuja de memoria un recorrido sobre una superficie imperfecta, móvil, viva. El topo que cava un túnel bajo la ciudad es parte de la misma y traza, él también, un mapa casero mientras avanza. Cerramos con el mismo poema con el que termina *Blaia*:

EL TOPO COMO CASO DE PERFECCIÓN PRECARIA

Hay quien postula que los topos trazan sus galerías al azar. Otros, sin embargo, consideran que sus diseños responden a un orden geométrico perfecto. Todo lo que es posible decir al respecto es que el topo planifica con las uñas. Mirar no va a andar mirando mucho, porque no ve. Un topo no es un búho, convengamos. Tampoco cava porque sí: negocia un equilibrio entre sus necesidades y los accidentes del terreno. El suyo es un orden permanentemente provisorio. (Díaz: 94)

Bibliografía

- Díaz, Marcelo (2017). *La estructura del desequilibrio (Blaia + Diesel 6002)*. Cáceres [España]: Liliputienses.
- Guattari, Félix y Giles, Deleuze (1985). *El Anti Edipo*. Barcelona: Paidós.
- Guattari, Félix y Giles, Deleuze (2004). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Porrúa, Ana (2017). “Plan b: el movimiento continuo”. *La estructura del desequilibrio (Blaia + Diesel 6002)*. Cáceres [España]: Liliputienses.
- Porrúa, Ana (2013). “La voz y el espacio: documentos artísticos de una filiación”. *Outra Travessia*, 15 (10), 175-187.
- Porrúa, Ana (2014). “Poesía argentina reciente: objetos y series (entre el objet trouvé, el resto histórico y el souvenir)”. *Revista Do Centro de Estudos Portugueses*, 34 (51), 215-233.
- Porrúa, Ana (2003). “Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15 (1) 157-170.
- Yuszczuk, Marina (2011). “El anacronismo como crítica: usos de la tradición en cuatro poetas argentinos de los noventa”, *El Taco en la Brea*, 1 (1). 122-139.

SPECIES PLANTARUM. DICCIONARIO DE POESÍA BOTÁNICA (SEGUNDO TOMO)

Carlos Fratini¹

UNMDP

cf-96@hotmail.com

Resumen: Estas nuevas entradas del diccionario *Species plantarum* se plantean como una continuidad del trabajo expuesto en las *IX Jornadas de Investigación en Humanidades* (Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2022). En esa ocasión se indagó sobre nuevas acepciones posibles para un ‘objetivismo argentino’ en la lectura de algunos poemas de Alejandro Crotto y Joaquín Gianuzzi y, en esa línea, de apropiaciones de Rainer María Rilke y Kilmer Joyce en sus escrituras. En esta segunda parte, las entradas reflexionarán sobre los poemas botánicos “Treinta segundos de ingravidez”, de Daniel García Gelder (1994), “Me hago la boluda”, de Gabriela Saccone (2000), “Dije chau”, de Roberta Iannamico (2001), “La lambersiana” (2013) y “Nota”, de Alejandro Crotto (2023).

Palabras clave: poesía argentina – botánica – objetivismo

Crotto, Alejandro (1978). Poeta, traductor y ensayista. Publicó los libros *Abejas* (2009), *Chesterton* (2013), *Once personas* (2015), *Francisco. Un monólogo dramático* (2017) y *Quiero* (2023). De su segundo libro, *Chesterton*, el poema “La lambersiana”:

Detrás de la pileta hay una lambersiana
del color del limón. Es mediodía
y reverbera el aire en el calor
de febrero y la quieta resolana. Los grandes
ya se fueron a misa,
van a rezarle a Dios, que no se ve y es santo;
mientras tanto los primos nos metemos al agua,
nos secamos tirados entre risas al sol.

¹ Integrante del grupo de investigación “Problemas de Literatura Comparada”, ayudante estudiante con funciones docentes en las asignaturas Taller de oralidad y escritura I y II. Esta propuesta se encuentra enmarcada en el proyecto de investigación “Nuevos horizontes de poesía y traducción en Argentina: el ‘objetivismo’ de Alejandro Crotto”, dirigido por la Dra. Ana Porrúa.

Después yo entré en la lambersiana. Era otro mundo
ahí dentro, como ver otro lado en las cosas,
lo que las sostenía. Afuera los penachos amarillos
en el aire caliente, y una estructura adentro
de ramas resinosas y la luz, la fresca luz
filtrada, que me dura (2013: 7).

El poema posee una estructura de dos estrofas que marca dos momentos distintos. En la primera, opera un contexto, una historia, una narración. El elemento central del poema ya está dispuesto en el primer verso (“Detrás de la pileta hay una lambersiana”), pero lo que viene después es una serie narrativa que forma parte del fondo del objeto. En la segunda estrofa, la escritura ingresa en la planta (“Después yo entré en la lambersiana”). La mirada da vuelta el escenario, y ya no importa tanto lo que contextualiza al objeto como su interior. Esto es algo novedoso en lo que podríamos pensar desde una vertiente fotográfica del poema objetivista en Argentina, es decir, algo novedoso si pensamos en un tipo de poesía que se plantea (simplificando) como una descripción, una fotografía, un dispositivo de observación de un objeto en particular. En general, en esta tipología se proyecta la idea de que la visión parte de un *decir* del poema en que, mayormente, se bordea la superficie externa de las cosas, haya o no intimidad de la voz, haya experiencia o afección con el objeto o no. Sin embargo, en la lectura de este poema, parecíamos estar obligados a darle la razón al viejo Ferdinand de Saussure: “Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto” (2012: 55). “Era otro mundo / ahí adentro, como ver otro lado en las cosas, / lo que las sostenía”, dice el poema. Desde ese lado del mundo, desde el interior de la lambersiana, la *imagen objetiva* (Porrúa 2011) expone su reverso, y el *estar dentro* adopta la forma de una epifanía en quien mira, un punzamiento donde no sólo hay una nueva revelación del contexto de la planta a partir de la planta misma, sino que hay una ostensión de la *experiencia interior* (Bataille 2016), que se abre en el cierre del poema: “y la luz, la fresca luz / filtrada, que me dura”.

En las últimas líneas de un ensayo del año 2017, llamado “El Rilke objetivista”, Crotto planteaba lo siguiente: “del viaje al fondo de la materialidad nace una interpelación espiritual” (2017: 15). La materialidad de lo visto, y en ese proceso, la visión en sí misma, entonces, no revelaría tanto del objeto como de quien lo enuncia, como de quien experimenta esa visión. De esta forma, estaríamos ante lo que Carlos Battilana denomina *una objetividad intimista* (2018: 18), lo que pareciera *a priori* un oxímoron. Curiosamente, en un reportaje que realizamos en marzo de 2022, Alejandro Crotto

profundizó un poco más en esta reflexión, pero para hablar ya no de la obra de Rilke, sino de su propia poesía:

Para mí, la mejor manera de hablar de lo sagrado es hablar de lo material, de lo táctil, lo visual, porque si empezás por lo que está pasando por afuera de los sentidos va a ser muy difícil. Se trata de dar imágenes a algo que está al fondo de la experiencia de los sentidos, no adelante. Trato entonces de llevar lo más lejos que pueda la imagen para ver si con eso logro atrapar algo de lo otro. Me interesa el objetivismo para dar cuenta de lo inmaterial: que al fondo de la materia aparezca un pulso (s/n).

Un poema de su último libro, *Quiero* (2023), deja entrever ese pulso. Se trata de una nota breve, con función epistolar, dedicada a unos álamos vistos en un pasado incierto. Leámoslo:

NOTA

Queridos álamos: Espero
que estén muy bien. Sé que ninguno
de ustedes me recuerda. Eso no importa.

En el verano, arriba
sopló cruzándolos el viento.

Vi la canción entre sus hojas.

La vi mientras duraba (2023: 15).

Los tres primeros versos subjetivan los álamos, le otorgan la capacidad de recordar (y de olvidar), pero las siguientes tres estrofas ya posicionan la mirada sobre ellos, que pasan a ser una naturaleza de una subjetivación ajena; la de la voz. Sopla, entonces, el viento en las copas de los álamos. Y más adelante, puede verse su canción, en un proceso sinestésico donde la visión no es sola y exclusivamente el acto de ver, sino también un entramado auditivo. Existe, por lo tanto, una canción vista y oída, un punzamiento, que como “la luz, la fresca luz / filtrada, que me dura” del poema “La lambersiana”, se sostiene en el tiempo del poema también. Esto es: la duración de la canción entre las hojas de los álamos está dada por el mismo poema; en su gravedad, en su captación del instante, en lo breve y espaciado de los versos, que la hacen durar, que la mantienen en suspenso sobre la letra. El registro de lo que se ve y se escucha, esa segunda parte del poema, no tendría, entonces, un carácter meramente documental, porque, al decir de Ana Porrúa, “no se trata de fotografías que postulan una verdad, sino de la puesta en suspenso de la relación entre el ojo y el lenguaje” (2011: 84).

García Helder, Daniel (1961). Poeta, editor y ensayista. Publicó *El faro de Guereño* (1990), *El guadal* (1994) y *La vivienda del trabajador* (2008). En diciembre del año pasado, ojeando una biblioteca amiga, encontré un ejemplar de *El guadal*; Daniel García Helder era hasta entonces un nombre mítico para mí, que sabía que sobrevolaba la poesía de los '90, pero al que aún no había llegado. Esa idea, la de un poeta que sobrevuela un terreno impreciso, cuyos límites intentamos bordear y escribir todo el tiempo, el de la poesía de los '90, nos lleva a pensar una genealogía, arbitraria por demás, pero tal vez productiva. Empecemos con los ascetas del siglo V.

Simeón el Estilita, un monje nacido en la Siria septentrional, se aleja del tumulto de la civilización y hace penitencia en el desierto. Sus sermones y prédicas se hacen conocidas en la región y se ve obligado a forjar su destino: manda a construir, en Telanisos, a sesenta kilómetros de Antioquía, una columna de tres metros sobre la cual vivirá el resto de su vida, intocado por el bullicio terrenal. A lo largo de los años, va mudándose a columnas cada vez más altas, hasta que muere, famosísimo en toda Europa, en una columna de quince metros, en septiembre del 459. Hasta ahí Simeón, padre de los estilitas, el ermitaño que vivía en las alturas.

En 1905, aparece en Madrid el libro *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío, en cuyo primer poema podemos leer: “La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo, / y tuve hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo”. Darío recupera la noción de la *torre de marfil*, presente en el romanticismo francés y alemán, y la construye ya no en un terreno apartado, sino sobre sí mismo. El poeta, entonces, se vería tentado de alejarse de la sociedad, de recluirse en su subjetividad para, desde esa altura –ya no religiosa, claro– alcanzar otros límites de la poesía (“hambre de espacio y sed de cielo”) y contemplar el propio abismo. Hasta acá Rubén Darío. La genealogía finaliza o se suspende cuando, al abrir *El guadal*, de Daniel García Helder, leo este poema:

Treinta segundos de ingravidez

Yo sabía que las ramas
arriba llevan una vida más libre,
absolutamente aislada, casi abstracta:
pero ahora es distinto, yo también vivo arriba,
mi cabeza y mis hombros se pierden
entre las hojas más altas
y hasta siento y pienso como algo
que está solo, absolutamente aislado
y no tiene raíz (1994: 55).

En principio, el poema no pareciera estar ligado a una descripción o, si se quiere, a un lenguaje despojado cuyo motivo sea la imagen de las ramas, sino que estamos ante una serie de impresiones de la voz que se hacer ver, de entrada, en el primer verso: “Yo sabía”. El sujeto antecede, en eso que “sabía”, en un capital cultural anterior, a la visión, al objeto. Pero en el tercer verso, hay un movimiento muy similar al de “La lambersiana”, de Alejandro Crotto: de lo externo de una visión, a lo interno del objeto; quien mira entra en las ramas, gesta sus treinta segundos de ingravidez, en los que cabeza y hombros se pierden entre las hojas más altas. El “pero” que inicia ese movimiento, el de “pero ahora es distinto, yo también vivo arriba”, da lugar a un nuevo conocimiento del mundo, en el que, como en el poema de Alejandro Crotto, el mundo y el propio sujeto se revelan a partir, o mejor dicho, desde el objeto.

Si en un comienzo, las ramas llevan una vida libre, aislada, casi abstracta, al mudarse de lugar, el yo del primer verso concreta esa vida en su propia experiencia de aislamiento. Pero aquí, a diferencia de los precursores Simeón el Estilita y Rubén Darío, vivir arriba, en la altura, hace que las ramas más altas y el sujeto compartan cualidades: “y hasta siento y pienso como algo / que está solo, absolutamente aislado / y no tiene raíz”. La noción de pensar y sentir “como algo”, y no como “alguien”, podría ser elocuente respecto de esta mimetización entre la imagen de las ramas y la imagen del propio sujeto. Y en algún sentido, el “no tener raíz”, que sí mostraría un aspecto diferencial respecto del árbol, obedece a una profundización de esa experiencia, donde el sujeto se conoce (o se reconoce) a partir del objeto que primero observa y en el que luego ingresa. En palabras del propio García Helder, se trata de un movimiento que va “de lo indeterminado a lo determinado, de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular (...), del sujeto al objeto (para volver del objeto al sujeto)” (2003: 21).

Iannamico, Roberta (1972). Poeta, editora, cantautora, tallerista. De su libro *Tendal*, publicado en 2001, este poema:

Dije chau
y me fui a vivir a las lechugas
con esas sábanas
el camisón
no vale la pena
suave
rugosa
la lechuga
tierna
fresca
es un hogar

ideal para el verano
verde claro
con transparencias
permite que pase
la luz del sol (2021: 78).

El primer verso, “Dije chau”, pareciera ser una respuesta a estímulos que están fuera del poema. Con él se inicia una anécdota, el comienzo de una aventura que es una mudanza, un movimiento hacia “las lechugas”. Este desplazamiento, puesto en perspectiva en la serie ya iniciada con “La lambersiana”, de Crotto, y “Treinta segundos de ingravidez”, de García Helder, plantea un enfoque distinto. En principio porque no hay epifanía o punzamiento. Y en segundo término por las diversas dimensiones de las plantas observadas. Mientras que Crotto y García Helder eligen árboles de gran tamaño, altos o tupidos, que implicarían, sobre todo en el segundo, algún grado de ascensión, Iannamico hace el gesto inverso: una *catábasis* a las lechugas. El ingreso en una de ellas supone una miniaturización, una experiencia a pequeña escala. Para referirse a los espacios en miniatura, Susan Stewart establece una relación entre el mundo representado y el mundo de las hadas: “un mundo de lo natural, no en el aspecto gigantesco de la naturaleza, sino en su atención a la perfección del detalle” (2013: 166). En efecto, tras los dos primeros versos, que operan en un sentido contextual (“Dije chau / me fui a vivir a las lechugas”), este es un poema de detalles, compositivamente formado por dos secuencias complementarias: una descriptiva de la lechuga (“suave”, “rugosa”, “tierna”, “fresca”) y otra que formula una lengua doméstica, donde la planta deviene casa (“con esas sábanas / el camisón / no vale la pena” (...)) “es un hogar / ideal para el verano / verde claro / con transparencias / permite que pase / la luz del sol”). Las dos secuencias indican que la voz que dice “chau”, en el inicio del poema, está corporizada como miniatura, como una especie de ‘pulgarcita’. Y en esa línea también el tono del poema, denodadamente menor, pareciera rehusar una experiencia altisonante, quizás más rastreable en Crotto y García Helder. Podríamos decir, entonces, que ante un mismo movimiento hacia las plantas, los tratamientos varían. Mientras que, en “La lambersiana”, la luz filtrada “dura” en el poema (recordemos: “y la luz, la fresca luz / filtrada, que me dura”), en “Dije chau” no hay sino una descripción que, desde luego, tiene implícita una especie de encanto por la miniaturización, como si se tratara de una historia de hadas, pero que no habla de una epifanía, una iluminación del sujeto: “es un hogar / ideal para el verano / verde claro / con transparencias / permite que pase / la luz del sol”.

Saccone, Gabriela (1961). Poeta. Publicó *Medio cumpleaños* (2000) y *Del pasillo* (2015). Leamos este poema de su primer libro:

Me hago la boluda, me hago la boluda
y limpio una a una
las hojas de la planta, alta como un árbol enano.
No recuerdo, aunque frunza el ceño,
el nombre de esta que me vendieron
cuando cambié de casa.
Resultado del deseo.
Ocultarme detrás de una copa frondosa,
y cumplo apenas con este hatillo de ramas
que suben desde una maceta
con pocas hojas cubiertas de smog (2019:82).

Veamos algunas impresiones sueltas: en primer lugar, la inespecificidad en la especie de la planta contrasta con la datación de lambersiana, álamos y lechuga en Crotto y Iannamico y con el “Yo sabía” que abre el poema de García Helder. Por otro lado, el poema apunta, al igual que en “Dije chau”, a ciertas prácticas domésticas y a la mudanza del hogar principalmente². A pesar de compartir con Iannamico un tono decididamente ‘menor’ que el de García Helder y Crotto, las formas de sus poemas son visiblemente distintas. Iannamico opta por los versos breves que, con una sola excepción (“me fui a vivir a las lechugas”), no superan las seis sílabas. Saccone, en cambio, alterna extensiones y medidas, y ahí donde creemos estar ante un verso libre, surgen combinaciones rimadas de hexasílabos (“Me hago la boluda, me hago la boluda / y limpio una a una”) o decasílabos (“No recuerdo, aunque frunza el sueño, / el nombre de esta que me vendieron”). Estas decisiones podrían emparentar a Gabriela Saccone con una tradición de la poesía rosarina, en la que deberíamos contar a García Helder, y con el trabajo métrico presente en toda la obra de Alejandro Crotto. Finalmente, el poema presenta una urbanidad que no había aparecido en los autores anteriores, visible sobre todo en el hecho de que la planta esté en una maceta y sus hojas tengan una cubierta de smog. Esto imposibilita el movimiento que, observamos, se dio naturalmente en las entradas de este diccionario: aquí no hay ingreso

² En este sentido, Ana Porrúa relaciona las poéticas de Iannamico y Gabriela Saccone: “Quizás habría que revisar este objetivismo (lean varias comillas en el término, sobre todo en relación con la poesía de Iannamico) escrito por mujeres que –en la línea que habilitó Avaro para leer a Saccone– dejan al descubierto cierto tono mayor y proponen una flexibilidad inquieta y también irónica en relación con el control (resuelto compositivamente) de sus contemporáneos varones” (2022: 254). La línea de Avaro a la que se refiere Porrúa está desarrollada en el capítulo “La poeta menor” del libro *La enumeración* (2016).

en la planta observada, más bien se remarca la imposibilidad del desplazamiento. En ese sentido, el sujeto se definiría tanto más por lo que no tiene, lo incumplido, lo que no está concretamente en el poema, que por el objeto observado: “Ocultarme detrás de una copa frondosa, / y cumplo apenas con este hato de ramas / que suben desde una maceta / con pocas hojas cubiertas de smog”. Casi sin darnos cuenta, entonces, hemos pasado de la revelación o epifanía en “La lambersiana” al materialismo descriptivo de Saccone: apenas un hato de ramas.

Bibliografía

- A.A.V.V. (2022). *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*. Santiago de Chile: Bulk Editores.
- Avaro, Nora (2016). *La enumeración*. Rosario: Nube Negra.
- Bataille, Georges (2016). *La experiencia interior. Suma ateológica I*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Battilana, Carlos (2018). “Una experiencia óptica: la poesía de Baldomero Fernández Moreno”, en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. 7 (6). 7-20.
- Crotto, Alejandro (2013). *Chesterton*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Crotto, Alejandro (2017). “El Rilke objetivista”, *Hablar de poesía*, 36.
- Crotto, Alejandro (2022). “Me interesa el objetivismo para dar cuenta de lo inmaterial”. Entrevista con Carlos Fratini, *Bazar Americano*, actualización mayo – junio, año 81.
- Crotto, Alejandro (2023). *Quiero*. Buenos Aires: Audisea.
- Darío, Rubén (1968). *Cantos de vida y esperanza*. En *Poesías completas* Madrid: Aguilar. (623-688).
- García Helder, Daniel (1994). *El guadal*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- García Helder, Daniel (2003). “Episodios de una formación”. Entrevista con Osvaldo Aguirre, *Punto de Vista*, 77.
- Iannamico, Roberta (2021). *Rosa (Poemas 1997-2021)*. Buenos Aires: Gog&Magog.
- Saccone, Gabriela (2019). *Medio cumpleaños y poemas sueltos*. Valencia: La Coz.
- Saussure, Ferdinand de (2012). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Stewart, Susan (2013). *El ansia*. Rosario: Beatriz Viterbo – UNR.
- Porrua, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.

‘LA LEYENDA CON EL TACO SE ESCRIBE’: MEMORIA Y PERFORMANCE EN LA POESÍA DE SUSY SHOCK

Camila Pastorini Vaisman

UNMdP - Celehis¹

pastorinivaisman@gmail.com

Resumen: La obra de Susy Shock, incluida su poesía, está fuertemente atravesada por la performance, el montaje, la teatralidad; en este sentido, es heredera de “los ochenta recién vivos” (Garbatzky, 2013), de Batato Barea, de la ebullición de los cuerpos en la pos-dictadura argentina. Sin embargo, también atraviesa la obra de Shock la vocación (igualmente pos-dictatorial, por cierto) de dar testimonio, registrar, hacer transmisible la historia colectiva del colectivo travesti-trans. El vínculo entre escenario y escritura es fluido en Susy Shock, ambos ámbitos de creación se retroalimentan. La apuesta por lo performático (presente, efímero e irreproducible) se conjuga con la escritura de una biografía colectiva, con una escritura para la posteridad, o para el presente con proyección de futuro del colectivo travesti-trans al que Shock pertenece. Esta doble orientación de la poesía de Susy Shock constituye la hipótesis central de un artículo que estoy en proceso de escribir, como tramo final de mi proyecto de investigación enmarcado en la beca CIN, que se llamó originalmente “Cae un rayo: escenas de utopía en la poesía de Susy Shock” y que hoy podría llamarse de otro modo: “‘La leyenda con el taco se escribe’: memoria y performance en la poesía de Susy Shock”.

Palabras clave: Susy Shock – poesía – memoria – performance

Esta presentación ha tenido por objeto dar cuenta de la investigación llevada a cabo en el marco de la beca de Estímulo a la Vocación Científica del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CIN), vigente desde septiembre de 2022 a agosto de 2023. El trabajo de ese año de beca ha significado la continuación de trabajos anteriores en torno a la poesía de Susy Shock, que he llevado a cabo en el marco de adscripciones y ayudantías estudiantiles.

¹ Forma parte del proyecto “Archivos poéticos latinoamericanos: modos de la puntuación y del montaje”, dirigido por la Dra. Ana Porrúa, inserto en el grupo “Problemas de Literatura Comparada”, dirigido por el Dr. Fabián Osvaldo Iriarte. Adscripta a docencia en las materias Taller de oralidad y escritura I y II, bajo la dirección de la Dra. Ana Porrúa.

Procedamos, en primer lugar, a mencionar que Shock es una artista multifacética y activista travesti. Como dice ella misma, “viene del teatro”, es actriz y dramaturga, pero también es música, poeta y escritora en sentido amplio. Nació en 1968 en la ciudad de Buenos Aires y desde muy joven estudió teatro. En 2007 publicó su primer libro de poesía, *Revuelo Sur*, y en 2011 *Poemario trans-pirado y Relatos en canecalón*. Estos tres libros fueron reunidos en *Realidades*, publicado por la editorial cooperativa Muchas nueces en 2020, y que compila también algunos textos inéditos. En 2016, Shock publicó *Crianzas*, un libro de relatos sobre y/o para infancias, y en 2017 *Hojarascas*, un libro de poema único y fotografías del grupo “MAFIA”. Por último, en 2021 el Instituto Nacional del Teatro publicó *Teatraria*, un tomo que reúne algunos textos dramáticos de Shock, todos ellos inéditos (aunque casi todos han sido, sí, representados). Además, Shock grabó dos discos y apareció en algunas películas, pero no vamos a ocuparnos de eso por ahora.

Otro elemento muy relevante a la hora de pensar la trayectoria de Susy Shock es su activismo político, particularmente visible en cuestiones de género pero que las excede. En las entradas de su antiguo blog, que todavía puede leerse, se encuentran posicionamientos políticos y reivindicaciones a los que Shock ha suscrito también en la calle, en sus shows y en toda aparición pública que la tenga como protagonista. Tanto en su obra como en su activismo (si es que pudiéramos escindirlos tan claramente), las reivindicaciones de la población travesti-trans y del colectivo LGBTIQ+ en general se cruzan con reivindicaciones de clase, ambientales, de los pueblos originarios, latinoamericanistas.

La concepción de mi plan de trabajo para la Beca CIN coincidió felizmente con mi encuentro con el libro *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, de José Esteban Muñoz. Allí, Muñoz piensa en poemas, obras de arte plástica, gestos, actuaciones performáticas, fotos de escenarios de antros punk rock, como escenas y objetos donde aparece la utopía, que “ofrece planos potenciales de un mundo que aún no está aquí, un horizonte de posibilidades, no un esquema fijo. [...] la utopía como un flujo, una desorganización temporal, un momento en el que el aquí y el ahora son trascendidos por un entonces y un allí que podrían y deberían ser” (2020: 182). Para Muñoz, que en esto sigue a Bloch, Adorno y Marcuse, la utopía funciona en este sentido como crítica al aquí y ahora, porque señala la ausencia en el presente capitalista de eso que sólo puede inscribirse en la forma de una utopía: “La performatividad utópica sugiere otra modalidad del hacer y del ser que está en proceso, inacabada. Una modalidad que debe ser descifrada percibiendo lo que Bloch llamó la iluminación anticipatoria que irradia de algunas obras de arte” (2020: 186). Para Muñoz, la performance es un espacio privilegiado para la manifestación de la utopía, y ambos conceptos se trenzan a lo largo de todo el libro, trazando un abundante recorrido de obras y objetos analizados.

En mi proyecto original, entonces, Muñoz ingresaba para iluminar algunas “escenas de utopía” que me proponía rastrear y analizar en la poesía de Susy Shock: con Ana Porrúa y Juan Gómez, mi directora y co-director respectivamente, compartíamos la intuición de que podría ser una puerta de entrada productiva, un primer paso. Comencé a trabajar entonces con un corpus reducido de dos poemas: “Yo monstruo mío” y “Hojarascas”. “Yo monstruo mío”, más conocido quizá como “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”, es un poema-manifiesto de la identidad del deseo, que es la idea sobre la que Shock parece construirse permanentemente. “Hojarascas”, por su parte, es un poema de denuncia urgente, que interpela o busca interpelar a la sociedad y al Estado a propósito de las condiciones de vida (y muerte) de la población travesti-trans: “A nosotras nos matan / aunque el documento diga que nos llamamos Diana Sacayán” (Shock 2017: s/n). Me propuse extraer de esos poemas alguna figura que sirviera como clave de lectura de posibles formas de la utopía y me permitiera avanzar por el resto de la poesía de Shock y ampliar el corpus. Así aparecieron dos: la figura del rayo, y la de la hojarasca, ambas de “Hojarascas”.

En principio, la búsqueda de figuras tuvo sus avatares. En el último Congreso Celehis, por ejemplo, presenté un trabajo que después revisaría y del cual rescataría sólo un par de párrafos, porque en él desarrollaba un pormenorizado análisis en el que falseaba la noción de figura que yo misma me había propuesto. Las figuras que buscaba eran eso que Barthes describía como cuerpo (verbal) en movimiento, en acción, imposible de inmovilizar, ni fijo ni codificado, que escapa al símbolo (Barthes, 1957; Milone, 2016). Al momento del Congreso del Celehis tenía dos, como dije: el rayo y las hojarascas. Leemos, al comienzo de “Hojarascas”:

Se me notan las hojarascas,
 tienen nombre y apellido
 rebotan en el viento de este país que duele
 y mientras hago un paso pegadito al otro,
 a las hojarascas les brotan rostros
 y yo trato de no pisarlas.
 Furioso ejercicio, el de no pisarnos la memoria,
 el de ir caminando ante el triste sonido de alguna
 que el viento, pillo, nos puso en el taco (2017: s/n)

Las hojarascas entonces aparecen asociadas a la memoria, como encarnación del recuerdo de los rostros conocidos pero anónimos, de las caídas en batalla, muertas en travesticidios o por negligencia del Estado y de la sociedad, que las empujan a una vida en las condiciones más precarias. A su vez, bajo la forma de la hojarasca, esa memoria toma cuerpo pero ese cuerpo es convencionalmente el del desecho, aquello que se barre de la calle, que se pasa por arriba, la sobra, el residuo accidental de las plantas.

En este sentido, y en línea con el rastreo de la utopía en la poesía de Shock, la hojarasca era una figuración del pasado o el vínculo con el pasado. Memoria, pasado, rastro y huella se articulan en torno a la figura de la hojarasca, y establecen uno de los planos de una temporalidad sobre la podríamos empezar a montar la modulación de la utopía.

También aparece una ventana muy clara hacia el futuro en “Hojarascas”, articulada a partir de la figura del rayo que mencionaba al principio de esta presentación. Tras el penoso diagnóstico que el poema ofrece a propósito de una humanidad echada a perder, cae un rayo que es amenaza a la vez que concreta: el rayo trava, “este rayo borra todo y nada vuelve atrás” (Shock 2017: s/n). La temporalidad de “Hojarascas” aparece signada de forma total por la figura del rayo, y el poema es escenario de un cambio que tiene la forma del quiebre, no de transición gradual ni de progresión. Ese nuevo tiempo que es el futuro no se construye sino que un rayo parte al medio y borra lo que hay, e ilumina, funda y muestra lo que viene.

Algunos meses después del Congreso Celehis, a fines del año pasado, a instancias del trabajo que presenté al Congreso El huso de la palabra, a mis dos figuras de la hojarasca y el rayo se sumó una tercera: en principio “el taco”, y luego “el taco que escribe”. El hallazgo de esta figura fue como una iluminación, una clave de lectura transversal, una figura que me permitía abordar un matiz que inicialmente me parecía contradictorio y dilemático. Ese matiz, esa tensión que encontraba en la obra de Shock y no lograba sintetizar, era la tensión entre la performance y el archivo, por ponerlo en algún término. Mi investigación partía de la performance como premisa; encontraba rastros de performance en distintos niveles de la poesía de Shock, aun cuando los poemas que estudiaba aparecían fijados en letra escrita, registrados, “inmortalizados” en libros.

Las modalidades de la performance aparecían, en principio, encarnadas en el carácter escénico del mito de origen de Susy Shock: un nombre que comienza como personaje y de a poco comienza a hacerse realidad en la vida de su creador. Por otro lado, sobre todo en los textos que componen *Relatos en canecalón*, encontraba abundantes referencias y registros de espectáculos performáticos y travestis montadas para la escena, y también gran cantidad de referencias a Batato Barea y su troupe, con quien Shock coincidió en el Centro Cultural Ricardo Rojas. También a propósito del escenario, en el prólogo a su primer libro, *Revuelo sur*, de 2007, Shock decía que esos textos allí reunidos ya venían “intentando este viaje de la poeta hace años” circulando como letra de actores y actrices, como música, y que “arrancan su camino, desde el escenario, que les ha hecho ya de editorial al armarles un circuito muy cerca de la gente” (2020: 6). Esta es una idea recurrente en Shock, que con frecuencia habla del escenario como espacio habilitante para la experimentación, y de la experimentación como actuación, como performatividad, como práctica de poder transformador. Así es que aún la escritura empieza

a caminar arriba del escenario, que la letra escrita es sólo (y a su vez nada menos que) la otra cara de lo que los cuerpos performan. En este sentido, la figura de Batato Barea es de suma relevancia. En la poesía de Shock, al menos en sus puntos más potentes, resuenan las performances poéticas que realizara Barea en tiempos del Parakultural y también del Rojas, y que Irina Garbatzky recoge y analiza en su libro *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Este libro, junto con el de Muñoz, ha sido un insumo indispensable para pensar y avanzar con mi investigación.

Como mencionaba anteriormente, la cuestión de la performance encontró su encarnación en la figura del “taco”. Una de las formas de aparición del taco en los poemas (y también en algunos relatos) es como objeto, como accesorio escénico. A diferencia de lo que ocurre generalmente con los objetos provenientes de la naturaleza, que ingresan a los poemas de Shock ya al menos parcialmente metaforizados, objetos como el taco ingresan al texto en su valor y función de uso cotidiano, y en la recurrencia entre textos van acumulando metaforicidad, capacidad metonímica, contenido ético y afectivo. En “Tacos”, de *Relatos en canecalón*, Shock cuenta cómo la colega Dominique Sanders le regala unos tacos que originalmente serían un préstamo. En este caso, “el taco” encarna una ética compartida. Leemos, a propósito del primer uso de los zapatos obsequiados: “Sábado de función. Debajo de mi abajo, iba desapareciendo un ser para nacer otro más afinado, más gato, más bizarria y show” (2020: 113). Los tacos pasan de mano en mano, de artista a artista como una herencia, como un legado estético y político. El objeto es capaz de “hacer nacer”, de hacer distinto, de transformar. Coincide, precisamente, esta cualidad con el hecho de que para la artista travesti, el taco es parte del auto-montaje, no ya en relación a la expresión de género sino al espectáculo. El taco forma parte del vestuario básico, de la armadura que acompaña a la actriz al escenario; lo que disfraza y oculta es en realidad lo que termina dando a ver, lo que habilita y performa.

Como decía, el taco es una figura recurrente en la poesía de Shock. En *Poemario transpirado* encontramos el poema “La leyenda”, que dice:

LA LEYENDA
 con el taco se escribe,
 a veces en la arena,
 a veces en el raso,
 a veces en el ruin rotar de la calle,
 o en el beso extraño,
 en la perla que se esconde detrás de cada hallazgo,
 en el reír en mitad de la marea,
 en saber pisar (2020: 95).

Cuando identificaba solamente “el taco” como figura, corría el riesgo de convertirlo en un símbolo, y a su vez el taco funcionaba como signo capaz de integrarse en niveles superiores del lenguaje, como por ejemplo en “taco que escribe”. La figura del taco podía ser caracterizada de un determinado modo, y luego todos los rasgos acumulados se volcaban sobre la imagen de la escritura del taco. Por el contrario, si la figura es el “taco que escribe”, es el taco en acción, irreductible, imposible de ser inmovilizado. A su vez, una vez que hemos dado con él, siempre que aparezca el taco solo, el taco a secas, percibiremos sobre él la sombra del taco que escribe, acción que realiza secretamente todo taco en la poesía de Susy Shock.

La investigación me había enfrentado al dilema de cómo conciliar la apuesta de Shock por la performance con su vocación casi obsesiva de dar testimonio, de sentar registro de las experiencias de las travestis, su existencia y principalmente su memoria, a la forma de una biografía colectiva. Esta nueva figura era una respuesta posible. La caminata del taco deja su huella tras de sí, como leyenda escrita. La huella permanece como un testimonio de algo pasado, pero precisamente en su condición de testimonio, no es el pasado su orientación. Nadie presta testimonio para un tiempo superado, la leyenda vale como tal cuando puede existir en el presente y proyectarse hacia el futuro.

La construcción de la memoria es central en la agenda estética y activista de Shock. La memoria de un colectivo que no logra constituirse en comunidad porque sus partes están aisladas, porque no viven lo suficiente, porque nadie escribe esa historia. Cito de Hojarascas:

para exorcizar la desesperanza juntas,
aunque ese “todas juntas”
también nos cueste,
porque el trabajo más sutil que han hecho
es desclasarnos,
destravestizarnos,
despojarnos de las otras,
para serles blanco fácil, así una a una (2017: s/n).

Susy Shock la que asume la tarea minuciosa de reconstruir la historia compartida, de registrar las vidas y hazañas de un montón de travestis anónimas para que las generaciones presentes y venideras puedan conocerlas. Shock escribe, poema a poema y relato a relato, una biografía colectiva. Erige una especie de panteón familiar donde pone nombres, apellidos, rescata del anonimato a las travestis legendarias y las junta con sus referentes “maricas”: Fernando Noy, Pedro Lemebel, Batato Barea. El taco escribe entonces, proyecta sus juegos de luces y sombras hacia el futuro, y esa escritura de la que el taco es capaz, a través de la cual el taco actúa y transforma, es utópica. La leyenda, la posibilidad de un relato que se proyecte hacia el futuro

es utópica, y es en la construcción de esa utopía en la que Shock insiste, a fuerza de mucho taconear.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2003 [1957]). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Milone, Gabriela (2016). “Espacio proyectivo de resonancia: las figuras” en *Revista Barda*, 2 (3).
- Muñoz, José Esteban (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja negra.
- Shock, Susy (2016). *Crianzas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Muchas Nueces.
- Shock, Susy (2017). *Hogarascas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Muchas Nueces.
- Shock, Susy (2019). “Como persona trans, como marica sudaca, como la poeta” entrevistada por Pastorini Vaisman, Camila. *Bazar Americano*, septiembre-octubre, AÑO 22, N° 89. En línea: <http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=42&pdf=si>
- Shock, Susy (2020). *Realidades*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Muchas Nueces.
- Shock, Susy (2021): *Teatraria*. Buenos Aires: Inteatro.
- Shock, Susy: *Susy Shock. Que otros sean lo normal* (blog). En línea: <https://susyshock.blogspot.com/>

VOCES QUE SUENAN ENTRE RITMO Y POESÍA. UN ACERCAMIENTO AL RAP ARGENTINO

Marina Sztainberg¹

UNMDP

sztainberg@gmail.com

Resumen: Ritmo y poesía es el significado más usual de la sigla R.A.P (Rhythm And Poetry). Diversos estudios muestran que la práctica poética de la cultura hip-hop ha tenido, desde sus inicios en las fiestas neoyorquinas hasta el momento, a las voces masculinas como sus principales referentes. En este marco, nos preguntamos, también, por el lugar de las voces de mujeres en la producción de rap. Para indagar sobre cómo suenan las diversas voces del movimiento, haremos un repaso por un corpus de raperos y raperas argentinas que actualmente se encuentran produciendo hip-hop.

Palabras clave: poesía – rap – hip-hop – estudios de género

¿Qué significa *represena*? Cuando buscamos en internet esta palabra, es decir el nombre de una de las canciones del rapero argentino Acru, lo primero que aparece es un link para ingresar al diccionario, en este caso, al de la RAE. Sin embargo, nos encontramos con lo siguiente: “Aviso: La palabra *represena* no está en el Diccionario. La entrada que se muestra a continuación podría estar relacionada: representar (representa)” (R.A.E. 2023). Esta página no nos da una definición sino que nos manda a otro lugar, no menos interesante para pensar el hip-hop: la representación. Vale decir que esta sugerencia no nos parece casual. Desde el título, la canción de Acru suena a representar, porque, claro, no podríamos decir que significa eso de modo directo. Una manera de darle un significado a *Represena* podría ser entendiéndose como una condensación entre representar y escena, en consonancia con la letra de la canción del MC que hace constantes referencias a artistas de la escena hip-hop. El rapero se muestra como un conocedor de la escena del rap y como un representante de ella, ya que, entre otras cosas, muestra saber sobre esa cultura. *Represena* nos lleva a un

¹ Grupo de investigación: Problemas de Literatura Comparada / Proyecto de investigación: Archivos poéticos latinoamericanos: modos de la puntuación y el montaje / Materia: Taller de Oralidad y Escritura. Docente que supervisa: Dr. Matías Eduardo Moscardi.

sonido que, a primera escucha, no dice nada de manera clara. Pero en más de una escucha, podemos empezar a detectar algún tipo de sentido. Entonces, ¿importa exclusivamente qué significa la palabra *represena*?

Lxs raperxs le dicen “flow”

Si prestamos atención a las técnicas, como los diversos modos de cortes, acentuaciones y ritmados que muchos MC usan en el lenguaje vamos a empezar a ver la cuestión que nos interesa (mucho más que el significado o el sentido de las letras por sí mismas), es decir, vamos a empezar a ver la sonoridad como una materialidad para la práctica rapera. Algo de esa materialidad tiene relación con las capas de sonido que raperos como Acru forman en el lenguaje desde los usos de la voz, como puede ser, la subida y bajada de tonos, la acentuación en lugares marcados (transformando aguadas en graves, esdrújulas en agudas y todas sus combinaciones posibles) y, también, en el armado de versos no solo con rimas, que es con lo que más se suele asociar al hip-hop, sino con paralelismos, anáforas y sobre todo con aliteraciones que tienden a saturar la voz hasta que se pierda, muchas veces, entre los demás sonidos del beat que acompañan al rapero.

Una de las ideas que parecen más relevantes para el hip-hop es que a una primera escucha podemos detectar una sonoridad más claramente que un sentido, un mensaje o un contenido. La palabra hace rulo, ritma, se mueve, y hasta podríamos pensar que deambula en el sonido como el rapero por el paisaje urbano. La palabra en el rap, muchas veces va, técnicamente hablando, a doble tiempo: dos veces más veloz que la marca del beat. Así, sobre una base musical de cuatro tiempos, el rapero hará fraseos de ocho versos de manera acelerada para que se ajusten a los cuatro golpes de la instrumental. El rap pide, al menos, una segunda escucha que se meta debajo de las diversas capas de sonido, si se quiere conocer el mensaje que por velocidad, acentuación y ritmo termina por ser difícil de captar en un primer momento. Al menos, en este estilo de rapeo.

Veamos ahora unos versos de Acru de “Represena” para intentar percibir la sonoridad como materialidad en la práctica rapera. De todos modos, tengamos en cuenta que sería imposible reponer en la lectura la cadencia de la voz del rapero, su tono y su ritmo, además del acompañamiento sonoro que tiene. En este sentido, escuchar poesía rapera supondría recuperar determinadas marcas materiales de la voz y con ellas, una serie de significados ya que, siguiendo a Mladen Dolar: “La entonación puede dar vuelta el significado (...)” (33). Pero, al menos desde la textualidad, se puede intuir la búsqueda de una sonoridad con el uso de una estructura basada en la repetición, sea con paralelismos o con aliteraciones de sonidos de vocales abiertas como la “A” y la “O”, en las que también

caen los cortes y el ritmo que terminan orientando el “flow” de este fragmento. Dice en sus ocho versos en doble tiempo:

Los mambo' de donde crecimo'
Son una foto de barrio latino
La zurda en punga, la cumbia y el vino
Mesa de gitano' rodea'o de sobrino'
Santo' con vela' prendido'
Salto, el dolor aprendido
La jerga, la trampa, el envido
El malabar es argentino (9-16)

En otra serie de versos, compone algo similar pero con un sonido marcado con la letra “E” y la “I”. Además, da varias referencias a raperos estadounidenses, mostrando algunos de sus conocimientos sobre el mundo del hip-hop. Rapea Acru:

Tu crew se ensaya lo que piensa y calla
Esto es amor por ganjah, Snoop Lion shit
Hago el delivery del pibe win
Reincide mi saliva, vida de Notorious B.I.G (26-29)

Si quisiéramos sostener la lectura en voz alta de una letra completa con este tipo de armado, lo más probable es que el significado pase a un segundo plano en función de la sonoridad del texto. No quiere decir que el sentido no sea importante: de hecho para los raperos el mensaje es fundamental para ser un representante dentro del hip-hop. En este caso, Acru lanza constantes referencias a artistas de la comunidad y la canción termina funcionando como suerte de link a otros lugares del hip-hop y a otros raperos. Con esto, el MC se muestra como un conocedor de la cultura y además su canción sirve para que el oyente tenga un modo de adentrarse en el hip-hop.

La relación entre comunicar y ser un representante de esta cultura se remonta a los primeros momentos del rap y, como marcan varios estudios sobre el hip-hop, el rol del rapero era el de ser la voz de un colectivo (Biaggini 2021; Chang 2017; Data 2020). En los inicios del movimiento, el rapero era representante de la comunidad afroamericana en Nueva York, y después, esto devino en otros grupos y territorios. En Latinoamérica esa representación de la voz se tradujo en otros espacios que muchas veces eran micro, como barrios, y macro, como un país o, incluso, Latinoamérica (Villareal 2020).

La representación: una palabra clave para el hip-hop

En este movimiento el término “representar” se utiliza para nombrar el proceso de identificación y representación entre el rapero y sus

oyentes. Así, al momento de hacer su performance, el rapero representa a un grupo determinado: sea una crew, un barrio, un país, el movimiento hip-hop, entre otras posibilidades. La cuestión de la representación en sí misma podría plantearse como un problema ya que habría que ver hasta qué punto ese rapero tiene el aval de los demás integrantes para que sea algo así como legítima representación.

Si nos centramos solamente en sus performance en vivo, ese respaldo externo proviene generalmente del público. En el ámbito de las batallas de freestyle se denomina teatralidad al diálogo con el público, a las referencias del artista a los oyentes y, también, a la irrupción del público que, por ejemplo, festeja un punchline, es decir, una serie de versos que funcionan como golpe simbólico al oponente. Como sostiene Renata Defelice “el público es concebido como parte de la performance y se lo figura activamente, destacando el carácter dialógico, la polivocalidad y el rechazo de la fijeza y el cierre de los poemas.” (12). Esa teatralidad tiene no solo a la voz del rapero como su herramienta, sino que, por supuesto, el cuerpo se vuelve central y, con él, los gestos. Ahora bien, no es algo específicamente del ámbito de las batallas de rap este uso del cuerpo.

Los MC se valen del cuerpo y los gestos para generar una suerte de identidad común con un grupo particular desde los comienzos del hip-hop. En el rap estadounidense de la década de 1990, con las divisiones de la Costa Oeste y la Costa Este, los raperos formaban una “W” o una “E” con sus manos según quieran indicar su pertenencia a una costa o a otra. En Argentina, el rapero Trueno hace un gesto alzando cuatro dedos de la mano, desde meñique al índice, señalando el número cuatro, por la comuna del barrio la Boca. En este sentido, el rapero continúa una línea del gesto del hip-hop en el que la mano hace referencia al territorio, que termina por ser un lugar de enunciación. Con su mano, se indica que rapea desde el barrio la Boca, desde la visión del mundo que da el barrio y con esos recursos que son materiales, pero también musicales y culturales (elegir qué samplear, qué jerga, qué referencias espaciales se usan). Con esto quiero decir que el gesto en el hip-hop no solo es una mera pose, sino que habla sobre una comunidad y pertenencia que, muchas veces, indica la identidad de una microgrupalidad dentro del colectivo². Vale aclarar que en las

² M. Mafesolli señala que en la posmodernidad ya no son las grandes instituciones las que prevalecen sino aquellas pequeñas entidades que progresivamente reaparecen. Se trata de microgrupos que emergen en todos los campos y que no se reconocen en las certidumbres morales, científicas y políticas de la modernidad. En este sentido, el autor habla de vitalismo y potencialidad subterránea en las tribus, que ya no se reúnen a partir de criterios racionales, sino que los mueve el deseo. Maffesoli sostiene que las sociedades posmodernas encuentran en el tribalismo la metáfora de su contemporaneidad, mediante la cual se puede describir la dinámica social. El autor afirma que “la metáfora de la tribu permite, como tal, dar cuenta del proceso de desindividualización, de la saturación de la función que le es inherente y de la acentuación del papel que

mujeres eso no sucede del mismo modo: el gesto no manda una coordenada espacial del barrio o de una crew. En algunos casos, hay gestos de lucha, como el puño en alto, relacionados con los movimientos feministas.

Sonidos y gestos: dos ejes para indagar sobre rap

Preguntarse qué hacen los raperos con el lenguaje supone, también, tener presente su veta musical y performática. Con el fin de sistematizar una serie de preguntas e inquietudes sobre el rap y la cultura hip-hop, surge el plan de trabajo “El sonido como materialidad poética en la práctica rapera.”, inscripto en el proyecto “Archivos poéticos latinoamericanos: modos de la puntuación y el montaje”.

El plan de trabajo tiene anclaje en las relaciones entre sonoridad y palabra para indagar la práctica de los raperos. En esta línea, se propuso estudiar un corpus de raperos bonaerenses que usan una amplia variedad de recursos, más allá de la rima, para obtener un sonido particular, muchas veces, muy difícil de decodificar a primera escucha, como mencioné antes en el caso de Acru, que es parte del corpus seleccionado. Si una de las características del rap es la de contar lo que se vive y mostrar una visión sobre la realidad, estos raperos parecían dar un mensaje de modo distorsionado, oculto bajo capas de sonido. Como si ensuciaran y oscurecieran el lenguaje en virtud del ritmo o de la sonoridad.

Durante el desarrollo de este plan de trabajo, encontramos que el corpus tenía dos claras limitaciones: se centraba en referentes bonaerenses y estaba compuesto solamente de voces masculinas. En ese sentido, surgió la inquietud sobre por qué no se encontraban casos de raperas que experimentaran de esa manera con la forma del lenguaje y que exploren la sonoridad tal como lo hacían estos raperos. Así, se indagó sobre la escucha de raperas argentinas como Shitsem, Soui Uno y Saga, entre otras, y no se encontró esa misma impronta, sino la de que el mensaje era, de alguna manera, el protagonista. En el caso de Shitsem era muy clara su puesta en valor del mensaje. En la canción “Luro y mitre”, por mencionar un caso, rapea lo siguiente:

Quiero escuchar a más pibas haciendo rap
Quiero ver a las pibas sin miedo al qué dirán
Quiero ver a las pibas copando la escena
Quiero que escuchen a las pibas pa' que vean cómo suena.
(29-32).

cada persona está llamada a desempeñar en su seno.” (48). En ese sentido, entender el Hip-Hop como una tribu urbana nos permite pensar esta comunidad en un contexto en el que los microgrupos ocupan un lugar central en la dinámica social.

Esta voz rapea sobre el deseo de escuchar y de que otros escuchen a las mujeres rapear, sentando un posicionamiento con respecto al lugar de las mujeres en el hip-hop. Muestra sus ganas de que las mujeres ganen territorio para que tengan espacio para hablar por sí mismas y tener una autonomía en un contexto de voces masculinas, que han sido históricamente preponderantes en el rap. En esta y en otras canciones, Shitsem realiza una suerte de puesta en valor de la voz e invita a que las mujeres de la comunidad hagan lo mismo que ella. Lo interesante, además, es que utiliza la voz de modo claro, como si su finalidad estuviera más ligada a lo comunicativo que a la búsqueda de generar capas de sonido sobre el mensaje.

Para terminar, podríamos pensar que, a su modo, ambas formas de rapeo piden una escucha atenta. En el caso de los raperos como Acru, invitan a pensar una sonoridad desde el uso de un slang propio del hip-hop en el que abundan palabras y frases en inglés, en mixturas de idiomas y jergas de barrio. Acru usa un lenguaje que se va de lo estándar, por eso la R.A.E. tal vez no reconozca muchas de sus palabras. Es otro diccionario: el del hip-hop. Estilos como el de este MC invitan a escuchar, a detenerse si se quiere conocer el hip-hop. Parecen decir que quien quiera conocer el movimiento y la cultura tendrá que prestar mucha atención a las referencias de las canciones, a los mensajes debajo de la sonoridad de la voz. El flow no comunica sino todo lo contrario: oculta, encripta, pide escucha atenta. Más de una, al menos.

En el caso de las raperas seleccionadas, no parece haber ese uso de la sonoridad para tapar el mensaje: se trata de menos mediaciones en pos de la escucha del contenido. Será contexto, será lo urgente del mensaje, será que no han tenido la posibilidad de ejercitar tanto la técnica como los varones –tengamos en cuenta que el ejercicio del rap es en la esfera pública, en la plaza, en la calle y que este es históricamente un espacio masculino-. Cualquiera que sea el motivo, o todos juntos, provoca que la voz sea más clara. Sonar fuerte y claro parece ser el objetivo. Ante cierto clima de urgencia, una primera escucha debería bastar.

Bibliografía

- Acru (2021). *Yantaz*. Prod. Veeyam. En línea: <https://www.youtube.com/@AcruOne>
- Barros C., María José (2020). “Vengo (2014) de Ana Tijoux: activismo, descolonización y feminismo” en *Revista de Humanidades* N° 41, 37-73.
- Biaggini, Martín A. (2021). *Rap de acá: La historia del rap en Argentina*. Buenos Aires. Editorial Leviatán.
- Data, Juan (2020). *La evolución del flow: retrospectiva de Moshpit Posse. Un fanzine argentino de hip-hop*. Buenos Aires. Editorial Walden.

- Defeice, Renata. (2020) *El arte de samplear. Transculturación acústica del rap entre el Norte y el Sur*. Rosario: UNR.
- Diederichsen, Diedrich (2011). *Personas en loop. Ensayos sobre la cultura pop*. Buenos Aires: Interzona.
- Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (comps) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jeff, Chang (2017). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafity al gangstarap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Maffesoli, Michel (1988). *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mladen Dólar (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Pinilla Alba, Susana (2021) “Implicaciones teatrales en la performance del rap feminista de Gata Cattana” en *El taco en la brea*. 13 (1).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., En línea: <https://dle.rae.es> [Fecha de consulta: 2023-08-16].
- Schaffer Murray (1998). *El nuevo paisaje sonoro*, Madrid: Melos.
- Shitstem (2020) “Luro y Mitre”. En línea: <https://www.youtube.com/@shitstem8668>
- Szendy, Peter (2003 [2001]). *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona: Paidós.
- Szendy, Peter (2015). *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, Santiago de Chile: Metales pesados. Traducción de Cristóbal Durán
- Villareal, Juan Pedro Martín (2020) “Ante un folio en blanco juramos bandera: feminismo y política en la obra de Gata Cattana”. En *Literatura y política. Políticas de la Literatura*. Editorial: Universidad de Valladolid. (129-144).

Leer y escribir: vivencias, historias, riesgos

ES LA GRANDE CUESTIÓN DE LA EDUCACIÓN CONQUISTAR LECTORES: POLÍTICAS DE LECTURA EN LOS ANALES DE LA EDUCACIÓN COMÚN (1858-1875)

Marinela Pionetti¹
UNMdP - CELEHIS
mpionetti@mdp.edu.ar

Resumen: En 1858 Sarmiento funda los *Anales de la Educación común*, primer periódico pedagógico del país destinado a lograr la adhesión a su proyecto educativo. Se trata de una publicación que revela lazos intelectuales y afectivos tramados entre sus editores y colaboradores, y exhibe el funcionamiento de innovadoras políticas de lectura escolar y extra escolar como clave para la formación del ciudadano moderno. En sus páginas puede seguirse el itinerario de las iniciativas, propuestas y polémicas protagonizadas por Sarmiento y Juana Manso para difundir la lectura en el territorio argentino. Traducciones, conferencias, la fundación y dotación de bibliotecas populares, la delimitación de un canon de lecturas y la producción de material didáctico son algunos puntos sobresalientes de esta empresa que ha permitido considerar al sanjuanino como el “primer productor moderno de políticas públicas de lectura escolar” tal como lo ha definido Gustavo Bombini (Andreychuc 2009). Analizamos algunos de estos aspectos, que forman parte de la investigación desarrollada en marco de la tesis de doctorado en Letras en esta facultad.

Palabras clave: políticas de lectura – *Anales de la Educación Común* – Sarmiento – Juana Manso

*El secreto de la afición á la lectura,
es la afinidad oculta que
existe entre el libro y el lector.*

Juana Manso. *Anales de la Educación Común*

En la “Carta Miscelánea” de febrero de 1868 que Juana envía a Sarmiento, incluida en los *Anales* de ese año, le comenta un artículo sobre Bibliotecas Populares donde él narraba sus iniciativas en Chile,

¹ Ayudante en Didáctica Especial y Práctica Docente de Letras en la UNMdP. Integra los grupos GRIEL (Grupo de Investigaciones en Educación y Lenguaje) y “Cultura y política en Argentina”. Dirigieron mi tesis Mónica Bueno y Carola Hermida.

la apertura, decadencia y cierre de estas instituciones a causa del desinterés general. Y afirma:

Es la grande cuestion de la educacion conquistar LECTORES; pero en esto como en lo demás, el mal está en la ESCUELA-CHUSMA: no hay sino V. para estos hallazgos, ha puesto V. el dedo en la llaga. Las escuelas, como nosotros las usamos, *vestidas de algodón*, en educacion no son DECENTES, solo son propias para inspirar odio y aversion á la instruccion, porque V. lo sabe, las primeras impresiones de la infancia deciden á veces de la vida entera. –

Recuerdo á propósito lo que pasó conmigo:

Aprendí á leer por mí misma, preguntando una letra y otra, combinando los sonidos, y empecé por leer novelas á los seis años de edad; con todo, en la escuela donde me sujetaban al aprendizaje sistemado del alfabeto, no pasaba del Cristo, porque no podía comprender su valor alfabético; y como empacaba allí, no iba adelante. (1868: 216. Cursivas y mayúsculas en el original)

Si bien Juana tituló “Miscelánea” su carta, la variedad de temas que toca se relacionan con la lectura. Habla de métodos, de modos de enseñar, de los textos de lectura obligatoria, de su incidencia en la vida desde la infancia, del rol de las bibliotecas en la sociedad. Son ejes de la llamada etapa fundacional (Bracchi 2015) de los *Anales de la educación común* (1858-1875), dispositivo diseñado por Sarmiento para formar la opinión pública sobre la necesidad de organizar “un vasto sistema de educación común” (1858: 1), en base a lo propuesto en *Educación popular* (1849). En sus páginas, la lectura fue un elemento central y transversal a la vez, puesto que constituía la base de proyecto civilizador y atravesaba todos sus ramos; una práctica que Sarmiento y Juana cultivaron con pasión desde niños y promovieron en distintos medios previo a su gestión en el periódico.² En este espacio potenciaron y pusieron al servicio de su difusión saberes, prácticas de enseñanza, discursos, bibliotecas personales y reflexiones, toda una política de lectura cuya implementación no estuvo exenta de conflictos y puede

² Ambos trazan sus biografías lectoras como carta de presentación, como modo de legitimar un saber y una trayectoria intelectual no avalada institucionalmente y como modelo de la figura de ciudadano que proponían con la instauración del sistema de educación común. Son clásicos *Mi defensa* (1843) y *Recuerdos de provincia* (1850). Por su parte, Juana dejó dispersos en cartas a Sarmiento que aparecen en los *Anales* y artículos periodísticos su pasión temprana y constante por la lectura. Para ampliar, puede verse: Pionetti (2023) *Las primeras impresiones de la infancia deciden á veces de la vida entera*: Juana Manso lectora en revista Alabe (en prensa).

interpretarse desde la lógica schmittiana como un campo dividido entre amigos y enemigos.³

Una perspectiva que motivó a profundizar en el protagonismo de la lectura en los *Anales* es la tesis de Gustavo Bombini acerca de que Sarmiento “fue el primer productor moderno de políticas de lectura escolar” (Andreychuc 2009, s/p), lo cual puede comprobarse en una lectura completa de esta primera etapa.

El hecho de que las primeras políticas se hayan difundido a través de los *Anales* y de que fuera un periódico dirigido al público general, no restringido al ámbito educativo, contribuye a dimensionar su apuesta utópica de crear la opinión pública a través de una publicación educativa y con ello, al mismo tiempo, formar lectores. Esto nos interesa por cuanto “esta valoración sobre la incidencia de la prensa en la sociedad moderna está, en la perspectiva sarmientina, estrechamente relacionada con la promoción de lectura y la formación de lectores” (s/p), según Bombini. La decisión de incluir una variedad textual significativa más allá de lo informativo, de abrir el periódico a colaboraciones espontáneas, de entablar un diálogo con el público y con los demás agentes del ámbito, y de tematizar la lectura en múltiples escritos son los signos más visibles de esta voluntad, que tuvo entre sus puntos álgidos la fundación de Bibliotecas Populares. Allí surgieron los debates en torno a la selección de lecturas que debían complementar y continuar las escolares, los modos de incentivar a la población y el rol de las mujeres en este proceso. Veamos algunos enlaces entre estas variables.

Bibliotecas populares y lecturas públicas

En los *Anales* esta difusión comenzó en el N° 22 de julio de 1861, en el Tercer Informe de Sarmiento como Jefe del Departamento de Escuelas. El apartado sobre “Lecturas y Bibliotecas populares” sostiene que: “las Bibliotecas populares, diseminadas donde quiera que haya una población, completan el sistema que inician las escuelas; y las *Lecturas* llenan el vacío que la educación dejó para la inteligencia de los libros” (687).⁴ Esta consideración de la lectura en voz alta como poderosa estrategia de atracción fue compartida con Juana Manso, tanto que ella fue la encargada de llevar su voz a los pueblos del interior para promover la apertura de dichos establecimientos, inaugurando al mismo tiempo, un género y un modo de intervención pública hasta entonces vedado a las mujeres.

Tanto los discursos como las conferencias públicas habían sido privativas de varones. Como ha observado Liliana Zucotti (1994), Juana “se apropia de un género que requiere/reviste de autoridad al que

³ El concepto de lo político de Carl Schmitt sostenía que “la distinción política específica, aquella a la que pueden reconducirse todas las acciones y motivos políticos, es la distinción amigo y enemigo” (Schmitt, 1991: 56).

⁴ En todos los casos, se mantiene la grafía original, por lo que no será aclarado en lo sucesivo.

está hablando. Una autoridad que, si es ajena a la palabra femenina en el siglo XIX, mucho más lo es cuando se trata de llevar adelante (aun veladamente) una práctica política” (103). Su objetivo era, ante todo, político y, por eso mismo, polémico: difundir la lectura en todos los estratos sociales. Su audaz iniciativa emulaba las *Lectures* de Horace Mann para promover la educación común en los Estados Unidos.⁵ Pero fue un paso más allá que su maestro y les imprimió su sello de artista, organizándolas como un espectáculo con interludios musicales y narración de cuentos o declamación de poesías a cargo de mujeres.

Las Lecturas tuvieron una ubicación táctica en el diagrama de los *Anales* y apuntaron a convencer, lograr la participación e insistir en la formación de la opinión pública. Por eso, estuvieron cargadas de una retórica persuasiva, poblada de datos y estadísticas comparativas, revisiones, contrastes, ejemplos y una serie de estrategias destinadas a fortalecer el valor de las ideas sarmientinas, la imagen del amigo como candidato presidencial y su propia militancia reivindicadora de los derechos femeninos.

Primera Lectura en Chivilcoy

Todo lo referido a la Biblioteca de Chivilcoy ocurre entre los N°40 (octubre 1866) y N°47 (mayo 1867), en los que se aprecia un optimismo acorde a las dimensiones del evento reflejado en el trato entre Juana y el entorno. Además de su biblioteca personal, ella aportó la traducción de reglamentos de Bibliotecas norteamericanas para servir de guía y la organización de Conferencias públicas a su cargo. En carta a Manuel Villarino anunciaba:

Pero yo que atravieso la vida como el mendigo de la Escritura, sola y desnuda: en falta de los millones que no poseo, haré de mi labor intelectual, la alquimia que nos dé los medios pecuniarios que necesita la construcción del Edificio para la Biblioteca. Me propongo dar Lecturas periódicas, cuyo producto se consagre á ese solo objeto (144).

A diferencia de las Conferencias que había dado en la Capital sobre temas de interés general, las de Chivilcoy tuvieron el objetivo primordial de postular la lectura como engranaje fundamental del progreso y la integración social.

En los *Anales*, las palabras de Juana aparecen fragmentadas en dos momentos correspondientes al orden que tuvieron en la apertura del establecimiento. Primero, las “Palabras con que D° Juana Manso inició la planteación de una Biblioteca Pública en Chivilcoy pronunciadas en el acto de la inauguración de la Estátua”, preludian el tema central del evento mediante un hábil funcionamiento retórico que concentra, en un breve espacio, la potencia pasional del exordio y el epílogo para lograr

⁵ Conferencias, pero las llama Lecturas como una traducción cuasi literal de *Lectures*.

la atención del público. La *captatio benevolentiae* es su gran recurso desde las primeras líneas: “No vengo a hablaros a mi nombre; soy nadie” (1866: 72), comienza. Es mensajera, “vengo a traeros el recuerdo y el pensamiento de un amigo que hoy se halla distante de nosotros, en la opuesta ribera del Océano Atlántico. Ese amigo es Sarmiento” (72). La evocación del ausente agiganta la figura profética del futuro presidente y permite un juego dual con la imagen de la oradora que se prolonga hasta la segunda parte de la conferencia. Si la referencia a Sarmiento deja en la sombra la imagen de Juana, simultáneamente es el nombre propio que avala su misión. La dualidad se afianza en el vínculo de admiración y afecto que legitima su voz. En este prelude vemos el doble juego de legitimidad y borramiento en la autofiguración de Juana que impacta, seduce y se extiende a la conferencia propiamente dicha. De él es la inspiración, pero ella es la mano ejecutora, y desde ese lugar estratégico, y ciertamente injusto, moverá los hilos para lograr el proyecto común.

Coincidimos con Liliana Zucotti (1994) en que el motivo de la elusión guarda relación con la tradición del género, “si bien en su carácter de representante intenta ‘desdibujarse’ es el género mismo el que excluye a la mujer, aún en su carácter de mediadora, porque ese género posee una historia, y tiene, si se quiere, una condición previa de existencia” (104). Juana lo corrobora en la respuesta de Sarmiento a la carta de desahogo que le había enviado luego del episodio de las pedradas en Chivilcoy. Allí la consolaba: “Son las lecturas las que irritan. Es la primera vez que se introduce la práctica de hablar al público sobre cualquier materia. El púlpito solo estuvo en posesión de esta prerrogativa. Hoy lo está el pensamiento” (1868: 225). Pero en la reinención del género puesta a funcionar por Juana se lee su confianza en la “alquimia intelectual” y una fuerza inédita que le permite diseñar una estrategia artística y discursiva para postular la figura de Sarmiento y su programa educativo como única solución para la mejora del país.

Conocedora de las artes retóricas, conecta las palabras inaugurales con un epílogo destinado también a conmover al público. Lo hace acudiendo nuevamente a su figura, ya no para borrarla sino para elevarla en la comparación con un personaje bíblico, la viuda pobre a quien Jesús defiende y valora en cuanto da lo que tiene comparada con los más pudientes que dan limosna, “Yo seré, pues, como la viuda del Evangelio” (1866: 74). Para llegar a esta analogía, ha preparado al auditorio exhibiendo sus posesiones: “Relaciones, que me ayudasen y que no tengo, Dinero, que no poseo. Libros. De estos, tengo algunos y son los que vengo hoy a ofrecer a Chivilcoy; no son muchos, pero ya es algo, porque solo soy rica de buena voluntad y de perseverancia” (73). La viuda bíblica es un símbolo de su presente, de su pobreza y su soledad, para “dar el ejemplo”, como pedía Sarmiento al encomendar la fundación de la Biblioteca. En este sentido, su “desdibujamiento” es estratégico, apunta a captar paulatinamente la atención del auditorio y operar por analogía para diseñar una imagen propia despojada del interés material, rica en valores con los que busca empatizar con el

público. El epílogo exhibe su significación en sus dos niveles, el de las “cosas”, donde retoma y resume, y el de “los sentimientos”, en el que emerge la conclusión “patética y llorosa” (Barthes, 1982: 68):

Fundemos una biblioteca popular, como complemento de la Escuela, y ambas como base de toda libertad, imposible sin la educación del pueblo: para llenar este propósito, daré todos los libros de mi pequeña biblioteca, es cuanto poséo Chivilcoy, los traigo con mi corazón a esta fiesta memorable; recibidlos para fundar con ellos la Biblioteca Sarmiento (1866: 74).

Este final sintetiza la política de lectura desplegada en el discurso y en el programa de educación común. Ya no es nadie, sino una mujer poseedora de una biblioteca políglota, un capital excepcional en su contexto, pero también de un saber y de un sentir que pone a disposición de una causa colectiva, donde tales dones adquieren valor asociado a una imagen inédita, la de la lectora pública. No sólo la lectora de novelas concebida como fenómeno masivo en esos años, sino la lectora convertida en ese “público políticamente raciocinante” (Habermas, 1994) capaz de intervenir en la vida política y expresarse en alta voz en una conferencia destinada a hombres y mujeres por igual.

La Conferencia enlaza los valores de la sociedad moderna — libertad, educación y progreso— con la lectura. El despliegue retórico nos hace olvidar que “es nadie” y vemos a través suyo la imagen proyectada de la nación moderna en las alegorías, ejemplos y analogías moduladas por una primera persona fuerte (“Voy a explicar mi pensamiento”, “voy a narrar un episodio...”) para exaltar el valor de la lectura y la importancia de la accesibilidad a los libros en la formación del ciudadano. La lectura es una necesidad espiritual, moral e intelectual, por eso insiste en que: “No basta aprender a leer, es también necesario cultivar el gusto por la lectura, para que ese pasatiempo venga a ayudarnos a la obra de nuestra educación propia, de nuestro progreso moral e intelectual” (75). Y al hablar de su formación, parece inevitable no filtrar su experiencia lectora en clave argumentativa, primero al auditorio en general:

cuando las miserias de nuestras pasiones, traen, al corazón el desencanto de los amores que creímos eternos, de las amistades que supusimos invariables, cuando la muerte en su cosecha incesante, nos roba los caros objetos de nuestras afecciones, qué amigo más fiel, qué consolador más asiduo que el libro, con quien nos hallamos frente a frente en la hora del desconsuelo o de la decepción?! (1866: 77).

El cambio a la primera persona plural, los deícticos y la evocación de experiencias universalmente sentidas (la amistad, el amor, la muerte) interfieren en la narración histórica y apelan a la comunión espiritual con la lectura. Ya no es el progreso sino el alma que se

beneficia con ella. Juana vuelve a su caro tópico de la lectura como consuelo y del libro como cómplice y aliciente contra el infortunio. Más adelante, retoma y focaliza en un sector del auditorio que le interesa destacar. Se dirige a las mujeres de Chivilcoy y las incita a integrarse a esta empresa. Busca mostrar la causa común que las une y apuesta a su reivindicación, a su participación social a través de la promoción de la lectura:

La mujer, pues, no tiene un amigo mas leal que el libro; él sera el cómplice, y el consolador de sus males, él calmará su pesar de un modo mas radical, que los banales consuelos que no llegan hasta su corazon dolorido. La mujer que lee y ama la lectura, luchará mejor contra el infortunio, contra alguno de esos dolores agudos que saben quebrantar las fibras de los corazones mas firmes (1866: 80).

El destinatario general se particulariza, la carga argumentativa procede de su propia experiencia y empatiza con madres, amantes y esposas, apuntando a los lugares comunes del sufrimiento y la abnegación. Lejos de usufructuar la victimización, apela a estas cualidades para dar protagonismo a las mujeres en la empresa lectora, apunta a la acción y les confía el empuje de la biblioteca en ciernes. Los agradecimientos indican que las mujeres asistieron a la conferencia y que desde el comienzo esta iniciativa estuvo signada por su propia marca ideológica. En este sentido, la inauguración del género en voz femenina lo es, asimismo, de su reivindicación.

Hacia el final Juana organiza, ofrece consejos prácticos, descubre los secretos de su puesta en escena: “La lectura es hoy un arte de ornato, es la ciencia de persuadir por el magnetismo de la entonación y la pureza de la dicción” (87), incitando a continuar “en tan buen camino; organizad sociedades de lecturas públicas dominicales; adelante, adelante y el porvenir es vuestro” (87). La cualidad pasional del exordio se realiza en aspectos prácticos, la seducción está en lo concreto, en lo que puede hacerse y en su beneficio cotidiano. La lectura debe entrar en todos los órdenes de la vida, en todos los integrantes de la sociedad como clave para obtener su carta de ciudadanía. La promoción de la lectura involucra la formación de la opinión pública y su periódico es el espacio por excelencia donde esto puede comprobarse. Aclara que todo se publicará en los *Anales*, elogiando a Chivilcoy por contar con más suscriptores que en Buenos Aires. Lejos de ser nadie, esta primera lectura permite ver que Juana también es una hacedora de la educación común.

Bibliografía

Fuentes

- Anales de la Educación Común* (1861). N°22. Vol. II. Imprenta del Nacional.
<https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/issue/view/59>
- Anales de la Educación Común* (1866). N°40. Vol. IV. Imprenta del Orden.
- Anales de la Educación Común* (1866). N°42. Vol. IV. Imprenta del Orden.
<https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/issue/view/81>
- Anales de la Educación Común* (1867). N°46. Vol. IV. Buenos Aires: Imprenta Americana.
- Anales de la Educación Común* (1867). N°47. Vol. IV. Buenos Aires: Imprenta Americana.
- Anales de la Educación Común* (1868). Anuario. Sin datos editoriales.
<https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/issue/view/84>

Referencias bibliográficas

- Andreychuc, Luciano (2009). “Sarmiento y la promoción de la lectura como política de Estado”. Entrevista a Gustavo Bombini. *El Litoral*. Sección Enfoques Educativos. En línea:
<https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2009/05/04/opinion/OPIN-04.html>
- Barthes, Roland (1982). *Investigaciones retóricas I. La Retórica Clásica. Ayudamemorias*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires.
- Bracchi, Claudia (2015). *Anales de la Educación común. Cuando la historia se hizo revista. Anales de la Educación común*. Tercer siglo. Año 1. Número 1-2. Adolescencia y juventud. Septiembre de 2005. Dirección General de Cultura y Educación. (274-287).
- Habermas, Jürgen (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Planas, Javier (2017). *Libros, lectores y sociabilidades de lectura. Una historia de los orígenes de las bibliotecas populares en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.
- Verón, Eliseo (1987). “La palabra adversativa”. En AA.VV. *El discurso político*. Buenos Aires: Hachette. (11-26).
- Weinberg, Félix (1988). *Las ideas sociales de Sarmiento*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zucotti, L. (1994). “Gorriti, Manso. De las veladas literarias a las Conferencias de maestra”. En Fletcher, L. (comp.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora. (96-107).

ESCENAS DE LECTURA Y ESCRITURA EN *DIARIO DE LOS QUINCE. LA AVENTURA DE ESCRIBIR* (2022) DE I ACEVEDO

Chiara Abiuso¹

UNMdP

abiusochiara@gmail.com

Resumen: El presente trabajo forma parte de un proyecto de adscripción estudiantil a investigación que se encuentra en curso. Hasta el momento, nos proponemos analizar, por un lado, escenas de lectura y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea y, por el otro, indagar sobre la narrativa del diario íntimo, un género considerado “menor” dentro del campo de estudios literarios. Para ello, tomamos el texto *Diario de los quince* (2022) de I Acevedo a fin de trabajar estos conceptos en la narrativa latinoamericana actual. Nos detendremos en pasajes que den cuenta del trabajo de investigación que recién comienza y las posibles líneas de análisis que posibilita el texto.

Palabras clave: I Acevedo – diario íntimo – escenas de lectura – escenas de escritura

La presente comunicación dará cuenta del trabajo que se está llevando a cabo en el marco de un proyecto mayor denominado “Escenas de lectura y escritura en *Diario de los quince* (2022), de I Acevedo” recientemente comenzado a propósito de una adscripción a la materia Taller de Escritura Académica. Si bien se espera que, en una ponencia de esta índole, enmarcada en el evento que nos convoca, introduzca una hipótesis o idea rectora, nos pareció más oportuno realizar un análisis descriptivo dado el estado incipiente de nuestra actual investigación. Así, indagaremos sobre los ejes nodales que direccionan nuestro trabajo, las escenas de lectura y escritura, así como también otras cuestiones de interés que abren más entradas al texto y que seguiremos desarrollando en nuestro proyecto.

La obra fue publicada por el sello Bosque Energético, fundado en Miramar, pero con base también en Buenos Aires. Este fue el primer contacto que tuvimos con el texto que presentaremos pues, en un principio, nuestro interés surgió por el proyecto editorial que dirigen Andrés Gallina y Eugenia Pérez Tomas. El rasgo que los diferencia de otros sellos independientes es que se dedican exclusivamente a la

¹ Esta comunicación fue presentada al Grupo de Lectura y Escritura en América Latina y aprobada por la Dra. Pía Pasetti en el marco de una adscripción al Taller de Escritura Académica cuyo docente titular es el Dr. Francisco Aiello.

publicación de autorretratos, cuadernos de artistas, bitácoras de viaje, micrografías y planean novelas camufladas en diarios y falsos diarios.

El *Diario de los quince* de I Acevedo (1983) retrata un período del autor previo a su transición a varón, correspondiente a su adolescencia. A fines del siglo XX, a sus quince años, Acevedo recibió, como regalo de cumpleaños, una computadora. Allí comenzó a escribir parte de su diario íntimo, uso que alternaba con el clásico y analógico cuaderno. Veinte años después, en 2018, con la idea de solicitar una beca del Fondo Nacional de las Artes comenzó a recopilar todos sus escritos a fin de publicarlos en varios volúmenes. No obstante, la magnitud del proyecto tornó imposible la empresa inicial, pero cuatro años después Bosque Energético asumió la publicación de una parte y lanzó el “bloque de los quince”, como lo denomina el autor, correspondiente al período entre 1998 y 2000.

En este trabajo, analizaremos las escenas de lectura y escritura de este texto cuyas características nos permitirán develar algunas cuestiones acerca de cuál es la concepción de escritura y las preocupaciones que ya venían suscitándose desde hace tiempo. Adolescencia, escritura y lectura se convierten, así, en ejes fundamentales para analizar este texto y nos permitirán adentrarnos en la poética del autor desde sus propias reflexiones en torno a estos temas.

Por último, cabe aclarar que, en este diario ya se evidenciaban algunas alternancias en el uso de los pronombres masculinos y femeninos. Al respecto, Acevedo aclara, en una entrevista a *Télam*, que “A veces mientras estaba escribiendo surgía el masculino, sin querer, como por error. Decidí dejarlo así al editarlo. Para mí fue algo que afloró sin que yo tuviese tanta conciencia. Aunque algunas cosas aparecen de mi relación con mi cuerpo y con el ser mujer, pero sin tener tanto protagonismo” (1). Por esta razón, decidimos, en este trabajo, referirnos al autor con pronombres masculinos ya que esa es su decisión actual luego de realizar su transición en 2018.

1. El diario íntimo

Es necesario, en primera instancia, precisar la noción de diario íntimo en el sentido en el que lo trabajaremos. En principio, podríamos decir que existen múltiples tipos de diarios de escritores. Están aquellos que surgen como una práctica de llevar una escritura diaria sobre los hechos de la cotidianeidad o los que son escritos específicamente para acompañar o retratar el proceso de escritura de una obra literaria. A su vez, estos diarios de escritor pueden dividirse entre aquellos que publican los autores en vida frente a los que son hallados fortuitamente y alguien decide convertirse en editor y publicarlos. Sobre estos últimos, podemos mencionar algunos ejemplos célebres como el de Franz Kafka o Virginia Woolf.

A diferencia de este tipo de diario íntimo, nos interesan particularmente aquellos que son publicados por los propios autores. Nos atraen porque convocan a interrogarnos por qué un autor decide

escribir un diario y luego publicarlo, si hay ya planes de publicación en su escritura, cuál es la idea de escritura que se lee en ellos, ente otras cuestiones.

A su vez, es pertinente destacar el hecho de que, en palabras de Maurice Blanchot (1969), el diario íntimo “está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario” (198). Cualidad evidente, si se quiere, pero que no deja de establecer ciertos lineamientos sobre la reflexión sobre la escritura. Quien escribe está bajo esa “regularidad feliz” que implica la escritura diaria, sumada a la estructura que brinda la división de los días y la continuidad cronológica: “Lo que se escribe se arraiga (...) en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita” (198). A esta cotidianeidad se suma otra exigencia: la sinceridad. El escritor sabe que “nadie debe ser más sincero que el autor de diario, y la sinceridad es esa transparencia que le permite no echar sombra sobre la limitada existencia de cada día a la cual se reduce su afán de escribir” (198). A partir de estas precisiones, esperamos que el Diario de I Acevedo cumpla con esta premisa de sincerada y así leeremos sus entradas.

2. El diario de I

Diario de los quince (2022) se divide en tres partes que corresponden a una división cronológica que va de 1998 a 2000. La primera entrada, bastante extensa en comparación a otras, refiere el día martes 11 de septiembre de 1998 y aquí, con este primer párrafo, se introducen casi la totalidad de las cuestiones que se van a problematizar a lo largo de todos estos años como inquietudes recurrentes:

Decidí empezar aquí mi nuevo diario por muy diversas razones (que en realidad no son muy diversas y tampoco muchas). En primer lugar, se me acabó el anterior. En segundo lugar, es más cómodo, más seguro, más fácil de escribir y de leer. No es conveniente porque es de difícil acceso. Si estoy en el campo, no lo voy a poder abrir. Por eso, decidí que en cuanto tenga uno de en serio (ahora no lo tengo porque no tengo plata para comprarme un cuaderno, esa es otra de las razones por las cuales empiezo acá el diario), en cuanto tenga uno, imprimo estas hojas, si tengo tinta, y las pego en el cuaderno. Y listo. (13)

Si bien no hay una mención explícita a la computadora, el autor se encarga de aclararlo en un breve prólogo agregado a propósito de esta edición. La escritura y la lectura como ejes fundamentales, pero también cuestiones relacionadas con la falta de dinero, el trabajo, la adolescencia, la familia, las relaciones, entre otras, se convierten así en problemáticas para la vida de este adolescente que ya se autodefine como escritor. El inicio de este texto coincide con la llegada de la tecnología al seno de la familia de I. En este sentido, vemos una

mención explícita tanto al diario como a su primera particularidad que lo distingue de otros diarios conocidos: el soporte. Es llamativa la distinción que se hace al respecto entre lo que sería un diario digital frente a uno analógico, cuyo soporte es un cuaderno. Para Acevedo, este último entra en la categoría de los diarios propiamente dichos “de en serio” (sic), como si la escritura digital no fuese tan concreta como la escritura a mano.

Más adelante, en la misma entrada, Acevedo enuncia las razones que lo llevan a escribir el diario: “Pero lo peor es mi cobardía: escribo estas boludeces para no enfrentarme con la novela, porque la dejé en una parte que no me satisface para nada. En uno de los múltiples callejones sin salida que me encuentro tantas veces” (15). Tenemos, así, una clara muestra de procrastinación. A propósito de la postergación de la escritura, no podemos dejar de señalar el gesto de Mario Levrero. En *La novela luminosa* (2005), su prólogo-diario (“Diario de la beca”) es más extenso aún que la novela en sí. Levrero escribe el Diario como un testimonio acerca de la ansiedad que produce la escritura, aplazando la tarea de tener que completar una novela para la cual había recibido una beca. Asimismo, Acevedo escribe su diario para postergar la escritura de la novela. Si en el espacio de la obra todo se pierde, el diario “es el ancla que rastrea contra el fondo de lo cotidiano y se engancha a las asperezas de la vanidad.” (Blanchot, 1969: 200). El diario se transforma, así, en un lugar en el que toda escritura está permitida, no hay vallas genéricas ni moldes a los que atenerse: “Quiero decir que es fantástico fantasear acá porque no tengo que estar pensando en que la fantasía quede mal en el texto y en el contexto o que los diálogos queden demasiado extensos y esas cosas que limitan la imaginación” (16). Ante la desesperación de encontrarse perdido en su propia escritura y en aquella novela que lo tiene en constante trabajo, el diario parece ser un lugar de escape cuando la escritura desborda.

3. Escenas de escritura

Para analizar las escenas de escritura y lectura tal como proponemos en nuestro trabajo de investigación, seleccionamos algunas citas que pueden ser operativas para develar ciertas concepciones incipientes que aparecen en el discurso de Acevedo sobre estas prácticas. Además, permitirán referirnos a algunos puntos nodales de nuestro actual proyecto.

Cuando trabajamos escenas de escritura y lectura, se hace imposible pensar una actividad sin la otra. Por su parte, Acevedo también indaga en esta cuestión, ya que vemos cómo, en numerosas entradas, quien escribe conecta ambas prácticas en una misma actividad: “Estoy acostado en la cama. Leo *Andamios*. Ayer, 4 de febrero, empecé a escribir algo titulado *El diario de la gorda*.” (176). Hay una necesidad constante de ligar estas dos prácticas, pues a cada momento que menciona la actividad de la lectura, inmediatamente después enuncia el acto de escribir: “Mi único consuelo ante esta sequía es considerar que leí muy poco, porque sé que, cuando me interno en

un libro que me gusta, me pongo a escribir. (...) Mi ignorancia del mundo me sigue condenando. ¿Cómo escribir si no tengo material?” (166)

Algo propio de los diarios de escritores y que observamos en el de Acevedo, es una tendencia a reflexionar sobre la propia escritura. Esto da como resultado amplios pasajes en los cuales la escritura se cuestiona a sí misma y al rol que ocupa el escritor. La pregunta “¿Por qué escribo?” es la constante en el *Diario*, que Acevedo intentará responder a lo largo de estos años. Otras preguntas parecen adherirse a esta, tales como “¿Por qué escribo?” o “¿Para quién escribo?”: “Pasa que debo escribir, o si no, no podré vivir en paz. Y además, para no perder la mano. (Para eso escribo este diario)” (170). El diario íntimo se transforma, así, en un lugar de entrenamiento que ayudará a otro tipo de escritura que parece perfilarse como la principal (los textos literarios en los cuales I está trabajando en simultáneo a la escritura del diario).

En el segundo volumen, correspondiente a 1999, vemos que se da aquello que Alan Pauls denomina el “principio de la posteridad”, es decir, hay una fuerte relación entre la escritura y la muerte, pues el concepto de posteridad remite directamente a eso. El escritor del diario, entonces, al construir su propia imagen de autor en sus páginas, también está perfilando la de un lector futuro, que lo sobrevive: “Muchas veces creo que escribo para la posteridad. Muchas veces creo esto, pero el hecho es que escribo para la posteridad. Escribo para mis hijos y nietos. Y para todos los que quieran leerlo. Escribo para demostrar algo, para demostrar quién fui cuando ya esté muerta” (112). En el caso de Acevedo, hay una idea de futuro y delimitación de cierto lector, al tiempo que está en constante reafirmación de su propia figura de escritor: “Lucas no sabe que soy escritora” (133). Entre todas las cuestiones e interrogantes sobre su identidad que surgen a través del *Diario*, hay una que se mantiene como aquella que mejor define a su persona: soy escritora. La escritura se propone, entonces, como una forma de organizar la existencia, lo cual también se ve a partir de la proliferación de listas de variada índole diseminadas por todo el texto.

4. Escenas de lectura

En principio, creemos necesario partir de la relación que se establece entre el texto y los intertextos mencionados en las entradas del diario. Sabemos que los textos no se definen como una unidad cerrada sino en relación de reciprocidad con otras voces. En el *Diario* de Acevedo vemos cómo el repertorio de lecturas dialoga con ciertas cualidades que, para el autor, debe poseer un escritor. Se nota una lectura voraz, que arrasa con todo texto que encuentre a su paso. Por un lado, vemos libros con fines didácticos pertenecientes a su madre, “Me cansé y me puse a comer mandarinas mientras leía *Guía moral para jovencitas*, un libretito que encontré en un cajón de mamá, buscando el aceite, pero a los dos renglones me cansé y agarré otro que había encontrado en el mismo cajón, *En el umbral de la vida*, o algo así, que es más entretenido” (18). Estas lecturas arrojan luz sobre dos cuestiones

que también abren otros ejes lectura: la figura de la mujer, vista desde su madre, sus hermanas y sus amigas, los roles de género asignados a ciertas actividades que a su vez se interrelacionan con la lectura y la escritura, como cocinar o limpiar la casa, entre otras.

Pasando por Sartre y Pizarnik, el universo de lecturas de Acevedo desemboca en una acumulación de autores de lo más variada, pero que devela un tipo de lector particular con el cual se identifica. Hacia el final del volumen de 2000, I Acevedo escribe: “{Lista de autores} Alain Fournier, Steiner, Proust, Sartre, Nietzsche, Idea Vilariño, Lautreamont, Rimbaud, Olga Orozco, Octavio Paz, Faulkner, Bernard Shaw, Henry James, Vargas Llosa, Juan Gelman, Julio Iverso, Jules Laforgue, Wells, Onetti.” (176). Vemos una amplia gama de propuestas estéticas de toda índole como narrativa y poesía latinoamericana, los clásicos franceses e ingleses, mujeres poetisas, autores argentinos, entre otras que surgen aquí como una forma de luchar contra aquello que debe leerse por obligación, lo que también nos hace preguntarnos acerca del canon literario escolar de fines del siglo XX: “Hoy cargué en mi mochila: el trabajo de Historia para las chicas, el cuaderno de Historia y hojas en blanco, ficha de lector y libro que o me gusta: *Crónica de una muerte anunciada*, libreta, birome de Lucía. Ahora arreglaré mi biblioteca” (129). Además de la acumulación de elementos y objetos pertenecientes a la vida cotidiana en la cual el sujeto que enuncia ha decidido incluir la obra de García Márquez como un elemento más, vemos que Acevedo plantea a su biblioteca como el lugar que escapa al mandato escolar. La lista de autores previa es un ejemplo de ello, ya que podríamos decir que, de alguna manera, está estableciendo sus propias elecciones literarias que se alejan de la imposición.

Otra cuestión a analizar respecto a las escenas de lectura son aquellas reflexiones tanto sobre la práctica en sí como el acto de releer las propias producciones. En este último punto, a su vez podemos dividirlo nuevamente en dos: las relecturas de sus novelas y cuentos y la relectura de su diario. Sobre el primer punto, vemos como hay una asociación a la práctica de la lectura con la infancia: “Recuerdo, de chica, deleitarme viendo cómo mi velocidad en la lectura aumentaba. Si bien buscaba la acción, me gustaba captar a fondo todo, sentir que entraba ahí, a pesar de que leía desaforadamente, quizás debido a la falta de calidad de la escritura.” (171) En este sentido, la lectura se propone como una capacidad que debe ser entrenada. Respecto al segundo punto, la relectura de sus novelas, observamos un sentimiento de extrañeza ante la propia producción, imposibilitada a emitir un juicio crítico sobre algo que salió de sí: “No recuerdo bien la fecha en la que leí *La ciudad* por última vez, pero recuerdo que fue algo muy extraño leer mi propia novela. ¿Cómo describir algo que yo misma hice?” (47)

Finalmente, en el último punto, vemos como Acevedo se permite correrse de la seriedad del discurso que le otorga a sus apreciaciones sobre la novela o sus cuentos. “Estuve releendo este diario y es divertido. Me sorprenden las pavadas que escribo, pero me divierte y me hace feliz, tan feliz, leer todas estas cosas.” (67) La felicidad, la

novela, el dinero, la familia, los amigos, son temas frecuentes en los primeros volúmenes del diario, los cuales se van decantando para volverse, en el volumen de 2000, una escritura mucho más introspectiva y autorreflexiva.

En conclusión, el texto de I Acevedo arroja una amplia gama de ejes de lectura para ser trabajados en múltiples instancias de nuestra formación en investigación. Creemos que partiendo de este proyecto podremos pensar en futuras hipótesis que permitan adentrarnos en la poética de este autor contemporáneo que aún tiene mucho para ofrecernos.

Bibliografía

- Acevedo, I (2022). *Diario de los quince. La aventura de escribir*. Buenos Aires: Bosque Energético.
- Blanchot, Maurice (1969) “El diario íntimo y el relato” en *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila Editores. (207-212).
- Maraboto, Eva (2023). “I Acevedo: En los diarios tenemos la fantasía de que podemos controlar nuestra vida”. *Télam*. En línea: <https://www.telam.com.ar/notas/202301/616764-i-acevedo-diarios.html>
- Pauls, Alan (1997) “Las banderas del célibe” en *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo. (1-14).

DESAFÍOS EN LA ESCRITURA UNIVERSITARIA. EXPERIENCIAS EN EL TALLER DE ESCRITURA ACADÉMICA (TEA) DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

Marina Gorri¹

UNMdP

marina.gorri62013@gmail.com

Resumen: Desde hace algunos años, me desempeño como adscripta del Taller de Escritura Académica (TEA) del departamento de Letras. Cuando cursé la materia adquirí diversas herramientas para la realización de trabajos escritos, como así también reconocí algunas debilidades y fortalezas de mi escritura. Con el tiempo, ya siendo adscripta, empecé a observar que quienes asistían al taller incrementaban notablemente sus competencias para elaborar trabajos y también desarrollaban criterios más complejos de autocorrección, que iban más allá de los aspectos superficiales. Interesada por este proceso de aprendizaje, el proyecto de investigación de este año se propuso reconocer cuáles son los desafíos que perciben las y los estudiantes relación con su escritura en la Facultad de Humanidades antes de su participación en el Taller de Escritura Académica y observar el impacto de la participación en el TEA sobre dichas dificultades a partir del uso de encuestas de diverso tipo. Esta comunicación busca socializar el trabajo en su etapa inicial y presentar tanto algunos resultados preliminares, como los primeros desafíos y ajustes requeridos por el proyecto una vez puesto en marcha. El interés por estos temas radica en el carácter fundamental de la escritura para el aprendizaje, la apropiación del conocimiento y el desarrollo profesional en investigación.

Palabras clave: escritura académica – investigación de la escritura – educación superior – didáctica de la escritura

Introducción: presentación del proyecto, objetivos e interés

Desde hace algunos años, me desempeño como adscripta del Taller de Escritura Académica (TEA) del departamento de Letras. Cuando cursé la materia adquirí diversas herramientas para la realización de trabajos escritos, como así también reconocí algunas debilidades y fortalezas de mi escritura. Con el tiempo, ya siendo adscripta, empecé a observar que

¹ Miembro de GLEAL (Grupo de lectura y escritura en América Latina) y adscripta al Taller de Escritura Académica, bajo la dirección del Dr. Francisco Aiello.

quienes asistían al taller incrementaban notablemente sus habilidades para elaborar trabajos y también desarrollaban criterios más complejos de autocorrección, que iban más allá de los aspectos superficiales. Interesada por este proceso de aprendizaje, el proyecto de investigación de este año se propuso reconocer cuáles son los desafíos que perciben las y los estudiantes en relación con su escritura en la Facultad de Humanidades antes de su participación en el Taller de Escritura Académica y observar el impacto de la participación en el TEA sobre dichas dificultades a partir del uso de encuestas de diverso tipo. Esta comunicación busca socializar el trabajo en su etapa inicial a fin de presentar tanto algunos resultados preliminares, como los primeros desafíos y ajustes requeridos por el proyecto una vez puesto en marcha. El interés por estos temas radica en lo fundamental que resulta la escritura para el aprendizaje, la apropiación del conocimiento y el desarrollo profesional en investigación y en otros campos.

Inicialmente, en el plan de trabajo, se propuso realizar una encuesta anónima durante la primera semana del cuatrimestre para conocer los motivos por los que se inscriben al taller y las dificultades que perciben en relación a su escritura. Luego, durante la última semana de clases se les realizaría otra encuesta para indagar si han percibido un crecimiento o no en relación con su escritura y en qué residiría tal cambio. Las encuestas serían semiestructuradas para facilitar el análisis de datos. Asimismo, se indicó que la repetición de las encuestas en el segundo cuatrimestre para tener un mayor número de estudiantes. El primero de los cuestionarios indaga sobre los supuestos que hay sobre la escritura y las expectativas sobre el TEA. La segunda encuesta consulta sobre la experiencia en el taller y las herramientas adquiridas.

A partir de la descripción de la “propuesta inicial”, se puede advertir que hubo modificaciones. Los desafíos surgieron principalmente al delinear las preguntas y al revisar las respuestas obtenidas. En primer lugar, la extensión de la encuesta, si era muy larga temía que no quisieran realizarla. En segundo lugar, era importante que las preguntas fueran precisas, es decir, que indagaran de modo preciso sobre la experiencia con la escritura previa y posterior al TEA. Igualmente se aclaró este propósito en los primeros renglones del formulario. En esta presentación, analizo las encuestas hechas en el primer cuatrimestre.

La primera encuesta: la generalidad como respuesta

En el caso del primer cuatrimestre, se utilizó la encuesta como disparador durante la primera clase. Cada estudiante, por medio de un QR, accedió a un formulario de Google y respondió de manera individual la encuesta. Luego, junto al Dr. Francisco Aiello, docente adjunto del taller, hicimos un relevamiento de las respuestas, ocasión propicia para que los estudiantes pudieran intervenir y ampliar sus respuestas. Se pudo observar, así, que muchas de las respuestas hablaban de los aspectos generales de la escritura y no de la experiencia

personal. Es decir, eran respuestas adecuadas, pero no aportaban información sobre la propia experiencia con la escritura. Un ejemplo claro de esto es una respuesta dada a la pregunta “¿Qué características le atribuí a la “buena escritura”?”: “Coherencia y cohesión. Articulación de ideas de forma ordenada utilizando las oraciones y los párrafos debidamente”. Pareciera que brinda información debido a que habla de la escritura de forma técnica, pero es tan amplia que resulta imprecisa e impersonal y, en consecuencia, poco provechosa para los fines de la investigación. La palabra *coherencia* aparece cinco veces como respuesta a esta pregunta en un total de doce. Otro ejemplo, ante la misma pregunta, es “Coherencia, buena ortografía, releer el texto y pulirlo”, que habla de aspectos de la superficie de la escritura como es la normativa o la idea de pulido, que refiere a mejorar la apariencia del texto. Es decir, las respuestas a la primera pregunta de la encuesta brindaron poca información personal. Sin embargo, los comentarios me hicieron reflexionar sobre aspectos no considerados inicialmente. Algunas conjeturas que podemos hacer, a partir de respuestas como los ejemplos vistos, es que quizás los estudiantes brindaron la respuesta “apropiada” porque es la que consideran que el docente busca o porque no han reflexionado respecto de estos temas.

Una respuesta que se distancia de las anteriores es la siguiente: Considero que una buena escritura requiere de concentración, tiempo y dedicación. No se puede escribir todo a último momento ni tampoco en las condiciones inadecuadas. Cumpliendo con estas cuestiones y con un ambiente adecuado [sic] la escritura mejora y da cuenta del tiempo que uno le dedica, ya qué [sic] hay más posibilidades de releer y corregir errores

Esta respuesta es la más desarrollada a la pregunta sobre las características atribuidas a la “buena escritura”. Un problema recurrente en la encuesta es la brevedad. Los y las estudiantes desarrollaron poco y brindaron información mínima en varios puntos. Por otro lado, este último caso citado es diferente porque habla de elementos que impactan en la calidad de las producciones escritas como lo son el tiempo, la dedicación, la relectura y la corrección. Expresa una mirada amplia y no mecanicista que abarca más que el simple hecho de escribir, y se aleja de ideas como “escribir de un tirón”, “la inspiración” o “pasar la ideas que tengo en la cabeza al papel”. Además, habla de “condiciones inadecuadas” y “ambiente adecuado” que, aunque no resulta del todo claro, nos permite pensar en factores aún más externos como el soporte de escritura o el espacio en el que se escribe. Finalmente se refiere de nuevo al “tiempo que uno le dedica”, pero no solo es el tiempo de escritura en sí, sino también al descanso antes de las relecturas, lo cual permitirá tomar distancia con el texto y mejorar la autocorrección.

Después se les consultó sobre sus fortalezas y debilidades en la escritura. Sobre la primera fueron respuestas muy diversas en general,

aunque se repite varias veces “la claridad”, que califica, pero no describe las fortalezas. También se menciona el conocimiento de gramática, el uso de “buenos nexos”, la capacidad organizativa y de síntesis, así como la relectura y la corrección. En cuanto a las debilidades, apareció principalmente la repetición y el “empleo” o “uso del gerundio”.

A continuación, la siguiente pregunta de la encuesta indagó sobre las consecuencias que tuvieron esas debilidades. En este caso, las respuestas apuntaron casi totalmente a las consecuencias académicas como tener que rehacer el trabajo, desaprobado o recibir una nota más baja. Se piensa a partir de la sanción, lo cual resulta bastante lógico si consideramos que la corrección de textos apunta en su mayoría a señalar el error (Navarro, 2014). Solo dos respuestas de doce señalan que las dificultades interfieren en la lectura, aunque no caracterizan la dificultad.

Para cerrar esta primera encuesta, se les consultó qué expectativas tenían en relación al TEA. Una respuesta merece atención particular, ya que considera no solo la escritura, sino también la lectura:

Encontrar nuevas formas de acercarme a los textos, para poder plantear cómo están redactados, y así dar cuenta de otras formas de escribir, así como de otros recursos de escritura. También espero mejorar en mis propios trabajos.

Quien responde piensa en la alfabetización académica, objetivo al que aspira procurando adquirir un nuevo modo de leer para mejorar la propia escritura. Para hablar de la apropiación que cada estudiante debe hacer para adentrarse en su disciplina, Charles Bazerman utiliza la analogía de los lentes y destaca “trabajar por una escritura más precisa y comprensible es ajustar el foco de tu lente disciplinar” (12). Es decir, para mejorar la escritura en el ámbito académico es necesario apropiarse de un nuevo modo de ver y entender el mundo. Por otro lado, el desarrollo de esta mirada atenta es caracterizada por Daniel Cassany (1995) en términos de “leer como escritor”, lo cual consiste en observar lo que dice y cómo se lo dice, al hacer esto se pueden reconocer y capitalizar estrategias y recursos. Estas perspectivas sobre la alfabetización académica atraviesan el programa del TEA. A lo largo del taller, se abordan simultáneamente ambas prácticas, ya que se piensa a la lectura y la escritura como dos caras de la misma moneda (Aiello y Pasetti). El resto de las respuestas señalan que se espera “mejorar” sin precisar en qué aspecto.

La segunda encuesta: relectura y autoconocimiento

La segunda encuesta fue publicada en el aula virtual y estuvo disponible durante la última semana de cursada. Se organizó en dos núcleos. En la primera parte se les consultó si habían mejorado sus habilidades en escritura a partir de su paso por el TEA y se les pidió justificar. La

respuesta fue afirmativa en todos los casos. Entre los motivos se encuentra destacado el autoconocimiento. Algunos ejemplos: “me ayudó a percibir errores organizativos y de redacción que, hasta mi paso por el TEA, tenía naturalizados”, “me ayudó a identificar cuáles eran mis problemáticas puntuales para textos largos y cortos”, “pude reflexionar sobre el qué y el cómo escribo”. Si bien no explicitan esas problemáticas que identificaron en su escritura, resulta valioso que hayan podido percibir una diferencia a nivel personal en las producciones escritas. Paula Carlino señala que se suele entender la escritura, en el ámbito académico, “como un medio universal de registro y transmisión del saber (gramática y ortografía), pero no como un instrumento epistémico (que potencialmente contribuye a conformar el conocimiento) variable de acuerdo a las prácticas sociales” (120), por lo que desnaturalizar la escritura y reflexionar sobre lo que se escribe representa un avance significativo en la apropiación de esta herramienta. Otra respuesta destacó “mostraron un esquema claro y conciso sobre el formato de textos académicos, algo que en las carreras universitarias es más que necesario”. Quien responde hace alusión al uso de textos modélicos, pues en el TEA se trabaja la escritura a partir de los géneros académicos y por medio de guías de lectura y análisis.

En el segundo núcleo se les consultó si habían desarrollado habilidades de autocorrección y si así era, que especificaran cuáles. En este caso, once de doce encuestados indicaron haber incrementado competencias. Las respuestas son variadas y se mencionan distintos criterios que, a partir de su paso por el TEA, consideran desde “repeticiones, temas de sintaxis” hasta organización del párrafo y estructura del texto. Una constante habilidad mencionada es la relectura, ya sea en voz alta o a partir de la revisión entre pares. También se menciona el hábito de dedicar más tiempo a leer y escribir las producciones. Una respuesta expresa: “sí, pude aprender a “leer como escritora” cuando me acerco a los textos académicos y, en particular, en mis producciones, poder pensar el texto “vivo” y mantenerlo en constante diálogo con correcciones y sugerencias tanto mías como ajenas”. Quien responde indica que desarrolló una nueva habilidad lectora, la de “leer como escritora” –ya considerada según el enfoque de Casany– que se distancia de los modos adquiridos en la formación primaria y secundaria en los que se impulsa mayormente la reproducción del contenido. Desde esta nueva posición, quien escribe toma parte activa en la construcción del saber, considerando no solo la potencialidad epistémica de la escritura, sino también su propia subjetividad. Asimismo, la idea de texto vivo da cuenta de la complejidad en el proceso de la escritura y la posibilidad de mejorarlo una y otra vez.

En esta pregunta se les consultó por las habilidades de autocorrección, pero en muchos casos respondieron explicitando a qué elementos de su escritura atendían al momento de revisar los textos. A diferencia de lo que pasó en la primera encuesta en la que recibimos muchas respuestas generales –y, en ocasiones, poco indicativas para

pensar el proceso personal de escritura—, en esta oportunidad se puntualizan elementos que evidencian un aumento en el autoconocimiento de la propia escritura académica, la cual resulta ser una habilidad fundamental para transitar la formación académica y el desarrollo profesional. En una respuesta se lee: “Pude observar algunas características de mi escritura que quiero corregir, tales como repeticiones, estructuras duales e integración de citas de forma adecuada”; en otra se lee: “empecé a prestarle más atención a los gerundios, que antes usaba en múltiples ocasiones, y a los conectores de los que abusaba casi sin sentido ni necesidad”; por último, en un ejemplo se comenta: “ahora sé qué muletillas tiendo a repetir, así que estoy atenta en el proceso de relectura de mis trabajos para procurar evitarlas”.

Ajustes en el plan: las entrevistas y el segundo cuatrimestre

Después de realizar estas encuestas finales, volví a observar que las respuestas eran insuficientes para conocer la experiencia personal con la escritura, aunque observé que en esta ocasión obtuve más información que en el primer cuestionario. Decidí contactar a dos estudiantes por mail y, a través de Whatsapp, realicé dos entrevistas para profundizar en el crecimiento de esta práctica. Tomé preguntas de las dos encuestas. La ventaja principal de esta modalidad fue la repregunta. Aún estoy desgrabando y analizando las entrevistas. Un entrevistado comentó, por ejemplo, que se había anotado al taller para profundizar el conocimiento sobre géneros académicos, ya que había comenzado a formar parte de un grupo de investigación y necesitaba más herramientas. De hecho, el taller le sirvió para armar su plan de trabajo. Por otro lado, la otra persona entrevistada comentó que se anotó al taller porque era parte del plan de estudios y que al cursar descubrió cosas a mejorar en su escritura. Hasta el momento ella no había tenido problemas y consideraba que escribía bien, pero en el taller pudo encontrar aspectos a mejorar. Puedo adelantar que esta experiencia fue reveladora para mí, ya que pude reflexionar sobre la elección de las preguntas y los medios utilizados. Esto me llevó a buscar más bibliografía específica sobre entrevistas, también sobre la investigación en escritura y estudiantes. Respecto a la primera estoy leyendo un texto de Analía Meo y Alejandra Navarro, también de Leonor Arfuch, y en relación a la segunda cuestión algunos textos de Federico Navarro y Paula Carlino.

El segundo cuatrimestre acaba de iniciar y la primera encuesta ya fue colgada en el aula virtual. Intenté contactar estudiantes antes de empezar el TEA por las redes sociales, específicamente por medio de los grupos, pero no logré hablar con ninguno. Por esto, consideré cambiar las preguntas porque no iba a tener sentido pensar en las expectativas del TEA habiendo empezado a cursar. Sin embargo, al conversar con mi tutor, consideramos colgar la encuesta igual que la primera ya que, habiendo tenido una o dos clases, no se iba notar un

cambio significativo en las respuestas, y quizás las preguntas se comprendan mejor. Recordemos que la pregunta sobre las expectativas se caracterizó por respuestas como “mejorar mi escritura” y “escribir mejor”. Es probable que al observar y participar mínimamente de la dinámica del taller en una o dos clases puedan enunciar con mayor precisión qué esperan del TEA. Por último, la encuesta del segundo cuatrimestre tuvo algunos ajustes. En vez de “¿Qué dificultades tenés?” optamos por “¿Cuáles suelen ser tus mayores dificultades a la hora de realizar un trabajo escrito?” y en vez de “¿cuáles son tus fortalezas?” optamos por “¿Cuáles consideras que son tus fortalezas a la hora de escribir?” ya que orientan más a la persona consultada.

Bibliografía

- Aiello, Francisco y Pasetti, María Pía. (2018). “Dificultades en la escritura académica. Experiencias de Taller”. En *Actas 4° Jornadas de investigadores en educación*. En línea: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jie/3jie/paper/view/1278/716>
- Bazerman, Charles (2014) “Prólogo”. En *Manual de escritura para carreras de humanidades*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Carlino, Paula (2005). “Leer textos científicos y académicos en la educación superior: Obstáculos y bienvenida a una cultura nueva”. En *Por los caminos de los semilleros de Investigación*. Medellín: Univ. de Antioquia.
- Cassany, Daniel (1995). *Describir el escribir: cómo se aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.
- Navarro, Federico (coord.) (2014). *Manual de escritura para carreras de humanidades*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Navarro, Federico y Montes, Soledad (2001) “Los desafíos de la escritura académica: concepciones y experiencias de estudiantes graduados en seis áreas de conocimiento”. En *ONOMÁZEIN*, 54, 179 – 202.