

**DE LA PÁGINA A LA PANTALLA:
TRANSFORMACIONES SOCIALES Y
MATERIALES EN LA CULTURA ESCRITA
Y LAS PRÁCTICAS DE ESCRITURA**

LUCÍA COPPARI,
SILVINA MERCADAL
Y LAURA MACCIONI
(COORDS.)

DE LA PÁGINA A LA PANTALLA: TRANSFORMACIONES SOCIALES Y MATERIALES EN LA CULTURA ESCRITA Y LAS PRÁCTICAS DE ESCRITURA

Lucía Coppari, Silvina Mercadal y Laura Maccioni (Coords.)

CUADERNOS DEL CIPECO

Centro de Investigaciones en Periodismo y
Comunicación Héctor "Toto" Schmöcler (CIPECo)
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad Nacional de Córdoba

Staff

Dirección general de la revista: Dra. Paula Morales - CIPECo (FCC-UNC)

Dirección editorial: Dra. María Belén Espoz - FCC y IECET (CONICET-UNC)

Equipo Editorial: Dra. Paula Torres (FCC-UNC), Lic. Esteban Fernández - IECET (CONICET-UNC), Lic. Nerina Filippelli - CIPECo (FCC-UNC), Lic. Florencia Bejarano - CIPECo (FCC-UNC), Lic. Leonardo Corzo - CIPECo (FCC-UNC)

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialCompartirIgual 4.0 Internacional.



COMITÉ DE REFERATO

Carlos Gazzera

(FCC-UNC, Argentina)

María Paulinelli

(FCC-UNC, Argentina)

Jimena Castillo

(FCC-UNC, Argentina)

Sebastián Gastaldi

(FCC-UNC, Argentina)

Ximena Cabral

(FCC-UNC, Argentina)

María Eugenia Boito

(IECET-FCC-UNC, Argentina)

Diego Agustín Moreiras

(FCC-UNC, Argentina)

Cristina Siragusa

(Facultad de Artes – UNC, Argentina)

ÍNDICE

Dossier: “De la página a la pantalla: transformaciones sociales y materiales en la cultura escrita y las prácticas de escritura”

	Prólogo	. 06
	Lucía Coppari, Silvina Mercadal y Laura Maccioni	
	<i>El Apuntador</i> : proyecto editorial y comunidad artística en torno al teatro cordobés	. 13
	Baal Delupi	
	Los espacios negados: crítica cultural y estéticas de escritura en la revista digital <i>El Interpretador</i> (2003-2011)	. 34
	Silvina Mercadal y Diego Vigna	
	Recursos teóricos para el análisis de la edición independiente y las prácticas emergentes en la producción/circulación del libro	. 58
	Lucía Coppari	
	El sujeto mixtópico y las cibercomunidades: notas para una agenda de investigación etnográfica en tiempos de convergencia mediática y nuevas formas de mediatización	. 76
	Pablo Ponza	
	Una aproximación a la trayectoria temprana de Carlos Trillo	. 95
	Sebastián Horacio Gago	
	La polémica Eco/McLuhan en los años sesenta: sobre lenguajes, sujetos y textos	. 124
	Lucas Rafael Berone	
	La ambigüedad como poética de disenso: reconfiguraciones del testimonio y nuevas representaciones del sujeto letrado en las obras de Pedro Lemebel y María Moreno	. 141
	Gabriel Montali	
	Los estudios de las <i>alfabetizaciones académicas</i> como herramienta crítica y reflexiva	. 168
	Fabiana Castagno y Germán Pinque	

RESEÑAS

<i>El libro político no ha muerto</i> : best sellers políticos y editores en acción en un mundo atravesado por las redes sociales	. 194
Gastón Dolimpio	
El archivo de una roca o la materia y su fantasma: una aproximación al materialismo de los medios de Jussi Parikka	. 200
Tadeo Otaola	

P PRÓLOGO





PRÓLOGO

DE LA PÁGINA A LA PANTALLA: TRANSFORMACIONES SOCIALES Y MATERIALES EN LA CULTURA ESCRITA Y LAS PRÁCTICAS DE ESCRITURA

Lucía Coppari, Silvina Mercadal y Laura Maccioni

Los artículos aquí reunidos recogen el resultado de investigaciones que, desde distintas miradas, tienen en común el interés por explorar esa compleja actividad a la que llamamos escritura, una complejidad que se hizo evidente en los numerosos interrogantes que se presentaron desde el momento mismo en que nos planteamos la convocatoria a este dossier. En una época en la que los lugares *propios* de la escritura —aquellos que la modernidad ilustrada le había asignado: el cuaderno escolar, la página tabloide, los carteles en vía pública, el panfleto— han sido desbordados con creces, para adquirir, en cambio, una presencia ubicua en la pantalla de computadoras, textos electrónicos y teléfonos celulares, ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de *cultura escrita*? ¿Cuáles son sus objetos? ¿En qué consisten sus prácticas? ¿Cómo se produce y cómo circula lo que se escribe? ¿Quiénes escriben y bajo qué condiciones pueden hacerlo?

Una larga tradición, tributaria del modelo lingüístico, ha consolidado una noción de escritura que remite a un campo de reflexión acerca de códigos y signos autonomizados de los significados que estos adquieren en su uso. Desde esta perspectiva, las prácticas de escritura son estudiadas por fuera de los contextos sociales en las que ocurren. Se desestiman así tanto las situaciones específicas en las que se escribe, como las reglas que rigen el derecho al ejercicio de la palabra escrita; tanto los criterios según los que se decide el valor de legitimidad y pertinencia de la escritura, como la utilización estratégica de su poder en la esfera pública o privada. Por el contrario, una lectura de los trabajos presentados en este número de los *Cuadernos del CIPECO* permite entender que el acto de escribir no se reduce al empleo de un sistema de signos gráficos que se actualiza atendiendo a las normas del sistema, sino que, fundamentalmente, consiste en una práctica de comunicación/cultura. Desde esta perspectiva, que amplía la mirada y la sitúa en un espacio epistemológico mucho más amplio, las y los autores que participan del dossier coinciden en ciertos supuestos preliminares a la hora de trazar un marco dentro del que se piensan los casos abordados. Mencionamos algunos: la

escritura en tanto práctica se produce en el marco de condiciones históricas y materiales específicas, se efectiviza bajo la forma de distintos géneros discursivos, se ejerce cumpliendo convenciones propias de distintos emplazamientos institucionales, circula por medio de soportes físicos o virtuales en cuya producción pueden intervenir agentes organizados bajo la lógica del mercado o de la producción independiente, e involucra procesos de apropiación, hábitos de lectura y modos de interactuar con textos impresos o digitales.

La diversidad temática de los artículos de este dossier enriquece, así, las entradas analíticas al tema de la convocatoria. Los dos primeros trabajos orientan su análisis hacia el fenómeno de las revistas culturales, y, leídos en conjunto, permiten contrastar los casos de dos publicaciones –*El Apuntador* y *El Interpretador*– que optaron, cada una de ellas, por distintas formas de edición en ese punto de inflexión que ocurrió en la primera década del siglo XXI, cuando se dividieron las aguas entre el soporte virtual y el soporte papel. El artículo de Baal Delupi, *El Apuntador: proyecto editorial y comunidad artística en torno al teatro cordobés*, propone un estudio de esta emblemática revista creada por un grupo de artistas cordobeses organizados en la Coordinadora del Arte Teatral Independiente de Córdoba. Publicada al principio en papel, pero complementada después con una página web que funcionaba como espacio de ampliación de contenidos y difusión de información relevante para la comunidad teatral, *El Apuntador* circuló entre 2000 y 2010, esto es, durante diez de los años más conflictivos de la historia argentina reciente, difundiendo textos de teatro pero también de filosofía y de antropología, entre otros. Apelando a las herramientas de la sociosemiótica, pero incluyendo también un análisis de las condiciones políticas, económicas y organizacionales de la revista, Delupi demuestra los estrechos vínculos que se tramaron entre esta actividad editorial y la consolidación de un tejido grupal entre los miembros de la comunidad de teatristas.

El segundo artículo –*Los espacios negados: crítica cultural y estéticas de escritura en la revista digital El Interpretador (2003-2011)*– emprende una suerte de arqueología de las primeras revistas literarias digitales publicadas en Argentina. Sin embargo, este trabajo arqueológico –que es también voluntad de archivo– no puede desentenderse de una reflexión acerca de la materialidad de las publicaciones en la Web. Surgida de la auspiciosa combinatoria entre un proyecto de construcción de narrativas acerca del presente –a la manera de las viejas revistas culturales– y las ventajas de circulación ampliada que aportan las tecnologías digitales, Silvina Mercadal y Diego Vigna advierten, no obstante, el punto frágil de la edición virtual: porque la fuerte capacidad de incisión sincronizada con los debates de su tiempo que mostraron revistas como *El Interpretador* se conjuga, paradójicamente, con la perentoriedad de su disponibilidad *online*, suscitando interrogantes acerca de las posibilidades de inscripción temporal de esta y otras revistas digitales que han desaparecido de la Web, incapaces ya de seguir ofreciendo lecturas del presente.



Un segundo grupo de artículos se detiene en el análisis de las condiciones materiales de producción y circulación de la materia escrita. Aquí contamos con el trabajo de Lucía Coppari, quien en *Recursos teóricos para el análisis de la edición independiente y las prácticas emergentes en la producción/circulación del libro* aporta una batería de insumos teóricos para el abordaje analítico de las prácticas emergentes en el campo de la edición literaria. Desde diversas sedes disciplinarias, la autora va presentando las luces y sombras del editor independiente, figura que ha ido adquiriendo cada vez mayor protagonismo en un contexto de producción de la cultura escrita que, como el resto de la producción cultural contemporánea, está signado por las exigencias de la economía capitalista en su fase neoliberal. A partir de un minucioso recorrido teórico-conceptual, el artículo va caracterizando los rasgos de un *editor/a malabarista* cuyo trabajo conjuga creatividad con precarización. O, en otras palabras, combina saber especializado desarrollado a lo largo del tiempo y requerido para producir/circular libros que se salen de la oferta de los grandes conglomerados editoriales transnacionales, con altas dosis de flexibilidad para adaptar su apuesta *por cuenta propia* a las circunstancias actuales, con el riesgo de inestabilidad que esto supone.

También desde un interés por la materialidad de la forma escrita, Pablo Ponza aporta su artículo titulado *El sujeto mixtópico y las cibercomunidades: notas para una agenda de investigación etnográfica en tiempos de convergencia mediática y nuevas formas de mediatización*, colocándonos en otra zona de indagaciones, una que tiene que ver con el análisis de las prácticas de escritura propias del ciberperiodismo/periodismo digital, en relación con las operaciones de lectura realizadas por audiencias cuya actividad se efectúa en condiciones que son caracterizadas como *mixtópicas*. El término, tal como sostiene el autor, busca nombrar una recepción inmersa en entornos físicos y mediatizaciones virtuales en las que no sólo se superponen elementos escriturales, sonoros y visuales hibridados en cuanto a géneros y estilos, sino que además alude a una actividad receptiva que resulta del uso de diferentes dispositivos tecnológicos utilizados en contextos *combinados*: privados, públicos, en tiempos de espera o durante traslados. Frente a estas experiencias emergentes, el artículo propone definir una agenda de cuestiones a tener en cuenta a la hora de analizar el comportamiento de las cibercomunidades de audiencias –cuya atención es dispersa, discontinua y/o flotante– en tanto ese comportamiento impacta, concomitantemente, en la construcción de hechos noticiables. Esa construcción, afirma Ponza, apela entonces a estrategias tales como la captación de la atracción por la vía sensorial, la eliminación de lenguaje abstracto, el recurso a representaciones visuales que se organizan en dicotomías de gustos y preferencias (*me gusta* versus *no me gusta*), o la polarización entre grupos y la identificación entre *ellos* y *nosotros*.

Un tercer grupo de artículos se introduce en temáticas que ponen en diálogo la comunicación y los estudios literarios, explorando las mutaciones que experimentan ciertos géneros como la historieta y el testimonio en relación a contextos sociohistóricos que



tensionan y alteran las convenciones de su escritura, resultando en transformaciones novedosas tanto a nivel de las formas como de los contenidos. El artículo de Sebastián Horacio Gago, *Una aproximación a la trayectoria temprana de Carlos Trillo*, examina las contribuciones del reconocido guionista, escritor, ensayista, crítico y editor Carlos Trillo a la renovación de los lenguajes, las formas y los contenidos de la historieta, pero también a la consolidación y legitimación del género a través de su desempeño como crítico. El interés en este guionista, dice Gago, radica en su capacidad de producir la temporalidad del género historietístico, instituyendo los criterios para definir lo contemporáneo en el espacio de la narrativa gráfica a partir de prácticas/estrategias derivadas de una colocación multiposicional dentro del campo historietístico, que posibilitó a Trillo ejercer las funciones de escritor de cómics pero también de crítico que consagra su propio trabajo.

La historieta es también el objeto que está en el centro del siguiente artículo, perteneciente a Lucas Rafael Berone. En *La polémica Eco/McLuhan en los años sesenta. Sobre lenguajes, sujetos y textos*, el autor revisa en detalle los argumentos que tanto Umberto Eco como McLuhan ofrecieron para pensar los medios de masas, sus lenguajes y sus funciones ideológicas, deteniéndose específicamente en la lectura que cada uno de estos autores realiza acerca del cómic. La revisión de la polémica resulta relevante en tanto en ella quedan expuestas las diferentes formas de leer las operaciones retóricas que lleva a cabo el lenguaje de la historieta, en las que cada autor cree constatar funciones ideológicas diferentes. Pese a los años transcurridos, Berone advierte que la discusión Eco/McLuhan deja planteadas preguntas seminales que definen líneas de indagación aún vigentes y activas como, por ejemplo, aquella que se plantea qué ocurre cuando el cómic retraduce lo que sucede en la escena mediática global a los parámetros formales de su propio lenguaje o se apropia de los códigos y formas propios de otros medios.

Un último artículo en este tercer grupo que piensa la escritura dentro del marco de los géneros discursivos es el de Gabriel Montali. En su ensayo *La ambigüedad como poética de disenso: reconfiguraciones del testimonio y nuevas representaciones del sujeto letrado en las obras de Pedro Lemebel y María Moreno*, el autor examina las transformaciones radicales que se produjeron en el género testimonial –género emblemático durante el ciclo insurreccional que va de los años sesenta a setenta en América Latina– tras la derrota de esos proyectos revolucionarios. A partir de los casos de Pedro Lemebel y María Moreno, el artículo registra las mutaciones en las políticas de la escritura del testimonio –visibles fundamentalmente en el reemplazo de las formas del realismo dogmático y pedagógico– por una escritura que establece una relación *insegura* con la realidad. Al problematizar la correspondencia entre hechos e interpretaciones, tal como sostiene Montali, esa inseguridad epistemológica lleva a un debilitamiento de la autoridad del escritor que en el pasado se sostenía sobre el compromiso político como garantía indiscutible de la palabra verdadera. Por el contrario, afirma el autor, la política de la escritura defendida

por autores como Pedro Lemebel o María Moreno es reticente a ofrecer garantía alguna: exponiendo el carácter indecible y extraño de lo real, sus textos hacen del acto de escribir una práctica que busca deliberadamente impedir que los discursos anclen en un punto de vista fijo y definitivo.

El último artículo, que cierra este dossier, aporta una reflexión sobre la escritura que interesa particularmente al público académico hacia el que, en primer lugar, los *Cuadernos del CIPeCo* están dirigidos. Se trata del artículo de Fabiana Castagno y Germán Pinque, titulado *Los estudios de las alfabetizaciones académicas como herramienta crítica y reflexiva*, en el que los autores presentan los resultados de algunos estudios y movimientos curriculares vinculados con las alfabetizaciones académicas. Desde una posición caracterizada por su mayor sensibilidad hacia la diversidad cultural, estos movimientos se distinguen por promover una mirada crítica acerca de las convenciones dominantes en la escritura académica. Tales convenciones, señalan Castagno y Pinque, no sólo definen de manera normativa las condiciones que debe cumplir una escritura para que sea académicamente aceptable, sino que fijan además cuáles son las instituciones y los agentes con poder para establecerlas. El resultado de estas operaciones que regulan la literacidad en la educación superior, tal como sostienen los autores, acarrea severas consecuencias en la forma de evaluar los procesos de aprendizaje. En el marco de esta problemática, se entiende el valor crucial de los estudios de alfabetización académica en tanto estos logran poner en evidencia estas concepciones restringidas y restrictivas acerca de las prácticas de escritura, pero además aportan estrategias concretas para la ampliación del acceso y la inclusión en la educación formal.

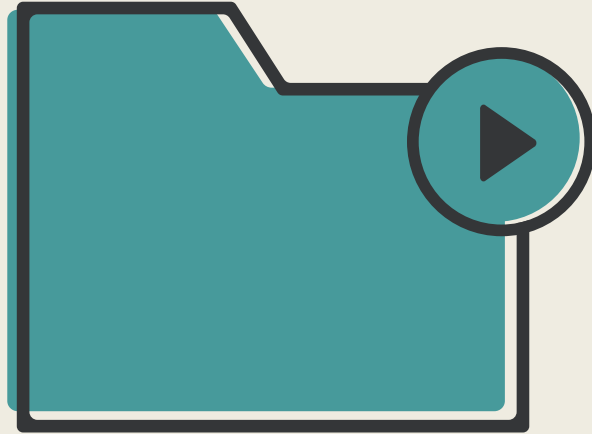
El dossier se completa con dos reseñas de libros que acercan los aportes de investigaciones muy actuales acerca de las cuestiones examinadas en los artículos. En *El libro político no ha muerto: best sellers políticos y editores en acción en un mundo atravesado por las redes sociales*, Gastón Dolimpio comenta un libro de Ezequiel Saferstein que examina la complicada ingeniería editorial requerida para producir un *best seller*; ingeniería que, para lidiar con las lógicas del mercado, excede con creces la mera experticia específica como editor de libro: la fabricación de un éxito de ventas exige también el olfato para leer la coyuntura política en un contexto de ascenso de las derechas y la capacidad de crear y potenciar comunidades conectadas a las ideas que esos libros difunden a través de un uso intensivo de redes sociales y plataformas digitales.

Por último, el comentario de Tadeo Otaola acerca de la traducción reciente de un libro de Jussi Parikka concluye este dossier con una fascinante discusión en torno a la materialidad del mundo de los medios tecnológicos, titulada *El archivo de una roca o la materia y su fantasma: una aproximación al materialismo de los medios de Jussi Parikka*, desde un posicionamiento que refuta la ilusión metafísica acerca de la supuesta volatilidad de lo digital expresada en la engañosa metáfora de la *nube*. A partir de una arqueología de la tecnología mediática, que es también una excavación geológica, Otaola nos anoticia de una obra que pone a descubierto el uso intensivo



y predador de materias primas y fuentes de energía requeridos para la producción de las TIC y pone en crisis el sentido de aquello que denominamos *materia*.

Confiamos en que los/las lectores/as encontrarán en estos textos una diversidad de estímulos para seguir profundizando en el amplio campo de preguntas que sus páginas dejan formuladas antes que respondidas. Agradecemos especialmente a las y los evaluadores de estos trabajos por su trabajo generoso y desinteresado, y al equipo editorial de los *Cuadernos del CIPeCo* por esta invitación a pensar colectivamente.





“EL APUNTADOR”: PROYECTO EDITORIAL Y COMUNIDAD ARTÍSTICA EN TORNO AL TEATRO CORDOBÉS

Baal Delupi

CEA-CONICET y UNLPam

baal.delupi@unc.edu.ar

Resumen

A lo largo de la historia, las comunidades intelectuales y artísticas han difundido sus ideas a través de distintos medios, como revistas culturales, cartas, panfletos o, más cerca en el tiempo, páginas web. El propósito de este trabajo¹ es exponer la trayectoria del proyecto editorial sobre teatro llamado *El Apuntador*, revista que se publicó entre los años 2000 y 2010 en Córdoba, Argentina. En primer lugar, propongo recuperar la historia de la publicación, los reconocimientos y las alianzas estratégicas, para luego analizar desde una perspectiva sociosemiótica, las temáticas y las visiones de mundo que aparecen en el devenir de los números y que permiten reconstruir un estado del discurso social (Angenot, 2010a) en el campo artístico fronterizo con el político. Finalmente, este trabajo se interroga por la configuración de la comunidad artística que se cristalizó en la revista y que se vincula con la memoria cultural de la ciudad.

Palabras clave: El Apuntador – revistas culturales – teatro independiente – discurso social.

Abstract

Throughout history, intellectual and artistic communities have disseminated their ideas through different media such as cultural magazines, letters, pamphlets or, closer in time, web pages. The purpose of this work is to expose the trajectory of the editorial project on theater called *El Apuntador*, a magazine that was published between 2000 and 2010 in Córdoba, Argentina. In the first place, we propose to recover the history of the publication, the recognitions and the strategic alliances, to later analyze from a socio-semiotic perspective, the themes and worldviews that appear in the evolution of the numbers and that allow us to reconstruct a state of social discourse (Angenot, 2010a) in the artistic field that borders on the political. Finally, this work questions the configuration of the artistic community that crystallized in the magazine and that is linked to the cultural memory of the city.

Keywords: El Apuntador – cultural magazines – independent theater – social discourse.

¹ Esta investigación en curso forma parte del proyecto PICT-2019 (código 2019-00176): “Archivo Digital de Revistas y Fanzines de Córdoba. Consignación, establecimiento y análisis crítico de las publicaciones culturales periódicas e independientes de la provincia”, bajo la dirección del Dr. Diego Vigna.

Introducción

Si hablamos de producciones discursivas intelectuales y artísticas en la Argentina, hay que hacer mención de las revistas culturales y las cartas como medios excepcionales para transmitir ideas y establecer diálogos con la comunidad. Las revistas fueron el medio predominante del campo intelectual en las décadas que van desde los años 30 hasta los 90 (Patiño, 2004; Tarcus, 2020), cuando diversos colectivos debatían en torno a cuestiones coyunturales y estructurales configurando visiones de mundo y programas políticos, antagonismos y lecturas sociopolíticas de la situación actual. Las publicaciones *Sur*, *Contorno*, *Pasado y Presente*, y *Crisis*, entre tantas otras, fueron fundamentales para ese período histórico (Prislei, 2015). Estas revistas culturales se pueden definir como “publicaciones periódicas deliberadamente producidas para generar opiniones (ideológicas, estéticas, literarias, etc.) dentro del campo intelectual y cuya área de resonancia sólo cubre sectores más o menos restringidos de los consumidores de obras literarias” (Altamirano y Sarlo, 1983, p. 96). Indagar sobre estos proyectos editoriales posibilita establecer un recorrido de los debates que marcaron las diferentes etapas de la historia del pensamiento intelectual en Argentina.

Ya adentrados en el siglo XXI, los avances tecnológicos introducidos a partir de la creación de Internet modificaron la forma en que las personas se comunican e interactúan, y eso también repercutió en el campo intelectual y artístico a partir de la proliferación de páginas web que forjaron diversos proyectos editoriales y comunidades. Es por esto que el blog, a principios de los años 2000, tuvo gran circulación y reemplazó, en algún sentido, a las revistas y las bitácoras en papel. Como sostiene Vigna (2015):

La existencia de proyectos digitales en torno al debate cultural comienza a explicarse por la reformulación del campo intelectual a partir del contexto sociopolítico que atravesó el país en las últimas dos décadas de marcada concentración económica, pero sobre todo a partir del cambio de siglo. El avance de Internet, de la mano del modelo neoliberal, fue un signo que en sentido amplio generó la incorporación de la tecnología a la producción cultural con una clara impronta modernizante (Echevarría, 2009). La crisis estructural de 2001 en Argentina repercutió en el mercado editorial ya previamente polarizado (Botto, 2006) y, por tanto, en las formas de circulación de la literatura y las ideas. (Echevarría, 2009; Pron, 2009). (p. 27)

La producción, circulación y recepción se modificó vertiginosamente: los intelectuales ya no tenían que esperar procesos de edición extensos propios de las revistas culturales de fines del siglo XIX que llevaban meses de planificación, ya que con un par de *clicks* en la computadora se podía publicar un escrito en cuestión de segundos. En este contexto, la

producción discursiva y el archivo generaron que los intelectuales y los artistas también accedieran a otras dimensiones y alcances, lo que produjo una reconfiguración en la construcción colectiva de esos procesos en el mundo virtual. Con esto se quiere subrayar que los avances digitales no modificaron solamente un formato o una visualización, sino también los tiempos y los lazos que se tejen entre las personas.

Casarin (2022), por su parte, señala algunos de los cambios técnicos y electrónicos que afectaron el proceso de escritura:

La computadora personal (y otros dispositivos similares como tabletas y teléfonos móviles) afectó la rutina del trabajo escritural (...) y también se ha modificado la relación con los soportes materiales: manuscritos y dactiloscritos, gracias a la intervención de la memoria informática, parecen quedar subsumidos en una categoría derivada: el digitoscrito, cuya característica principal es que se trata de un texto inestable pero muy seguro de sí mismo: no ostenta las huellas del trabajo de corrección y revisión porque se sobrescribe. En el digitoscrito, aparentemente, no hay palimpsesto ni pentimento. El escritor camina vadeando el río. (p. 142)

Durante la década de los 2000, de creación de blogs y proliferación de Internet, diversos grupos continuaron –no sin dificultades– realizando revistas en papel, sosteniendo que la materialidad de la hoja no podía ser reemplazada por la virtualidad. Además, a principios de siglo existían dificultades para manejar las herramientas digitales ya que no había tutoriales que facilitaran el acceso a la creación de páginas web, al menos no como ahora.

En este marco se crea la revista *El Apuntador*, una publicación que durante diez años² se dedicó a difundir y pensar el teatro en la ciudad de Córdoba, visibilizando voces, divulgando obras, reflexionando críticamente sobre la relación entre arte y política y creando una comunidad artística que algunos recuerdan hasta el día de hoy. En la actualidad, resulta difícil comprender cómo una revista de estas características atravesó la crisis de 2001 y sus posteriores consecuencias, el restablecimiento del orden institucional con la llegada del kirchnerismo, la profundización de medidas políticas, culturales, sociales y económicas a favor de los que menos tienen, y los primeros cuestionamientos frente a ese proceso, sobre todo a partir del año 2008. Todo esto, además, signado por un avance tecnológico a nivel mundial que no sólo implicó nuevos usos, sino también una nueva inteligibilidad respecto a

² Ese período estuvo signado por acontecimientos de gran envergadura: la crisis de 2001, el restablecimiento del orden institucional con las gestiones kirchneristas, la profundización de políticas redistributivas, las rupturas entre sectores económicos con el gobierno de Cristina Fernández; en el ámbito internacional se puede señalar la unión latinoamericana entre las gestiones progresistas (Lula Da Silva en Brasil, Hugo Chávez en Venezuela, Evo Morales en Bolivia, Rafael Correa en Ecuador), la ofensiva de los poderes mediáticos contra esos procesos, la caída de las torres gemelas, la crisis de la burbuja inmobiliaria en Estados Unidos, sólo por nombrar algunos de los sucesos más relevantes.

cómo pensar, investigar y hacer en la cotidianidad. Recordemos que, a partir del 2007, en Argentina comenzó la proliferación de redes sociales e Internet en los teléfonos móviles de manera masiva.

Respecto a Córdoba capital –lugar donde nace y se desarrolla la publicación– es preciso señalar su carácter paradójico³ expresado en sus grupos de derechas extremas, la Iglesia y los medios de comunicación que funcionan como una tríada panóptica que vigila y controla casi todos los desvíos de la “hegemonía discursiva” (Angenot, 2010a). Sin embargo, esta ciudad también está identificada con la Reforma Universitaria de 1918 y el “Cordobazo”, hitos fundamentales para la historia argentina y latinoamericana que fueron una respuesta al conservadurismo propio de esta provincia del centro del país.

En el ámbito del arte, Córdoba es una ciudad reconocida internacionalmente por sus festivales latinoamericanos de teatro y por la exportación de actores, directores, dramaturgos y técnicos hacia otros países. Uno de los sucesos más importantes en el campo artístico fue el “Artistazo” de 1985, explosión carnavalesca de acciones escénicas en la esfera pública para celebrar el retorno de la democracia luego de la última dictadura militar (1976-1983). En dicha oportunidad, cientos de artistas se volcaron a las calles para festejar el arte y la vida que –al decir de Bajtín (2005)– son indisociables. A partir de los años 90, grupos de activismo artístico como “Las chicas del chanco y el corpiño” irrumpieron en la esfera pública para denunciar distintas desigualdades que tenían lugar en la ciudad de Córdoba y en el país, a través de la realización de *performances* colectivas. Esto muestra la diversidad de prácticas artísticas y políticas en una ciudad conservadora en la que, cuando la olla a presión estalla, son precisamente los intelectuales y los artistas –junto a otros sectores y grupos masivos– los que salen a la calle para imaginar otro mundo de posibles (Delupi, 2020b).

En este territorio, entonces, se crea la antes mencionada revista y algunas de las preguntas iniciales de este trabajo son: ¿de qué manera y bajo qué condiciones surge la publicación? ¿Qué temáticas y visiones de mundo se expresan en la revista teatral? ¿Con qué otros discursos dialoga? ¿Se puede identificar, a través de la publicación, la creación de una comunidad artística? Para responder a estos interrogantes propongo, en primera instancia, realizar una reconstrucción de la historia de la publicación, sus orígenes, su estructura, las alianzas estratégicas y los objetivos principales. Se recuperarán notas periodísticas y la voz

³ Para caracterizar esta contradicción se pueden mencionar hechos como la Reforma Universitaria de 1918, el “Cordobazo” o el “Artistazo”, acontecimientos subversivos y emancipadores, versus el rol estratégico que cumplió esta ciudad en la dictadura militar de 1976 (con la complicidad de los medios de comunicación y la Iglesia), o el histórico ejercicio de vigilancia y represión que lleva adelante la policía local. Todo eso acontece en un mismo sitio.

del director de la revista, Sergio Osses, a partir de una entrevista realizada por el autor de este artículo.

Luego, desde una perspectiva sociosemiótica –específicamente desde la teoría de Marc Angenot (2010a y b)–, propongo analizar la revista a partir del componente de la hegemonía discursiva “temáticas y visiones de mundo”, que posibilita indagar los tópicos que aparecen como regularidades discursivas en el devenir de los números, y la visión de mundo que se asigna a cada tema. Para el teórico belga-canadiense, este componente permite identificar el estado del discurso social que se configura en un momento dado, definiéndolo como el conjunto de repertorios tópicos, encadenamientos de enunciados y sistemas genéricos que conforman un decible global atravesado por una hegemonía discursiva que divide, jerarquiza y asigna lugares de privilegio. Es decir que, a partir de relevar marcas en la materialidad y relacionarlos con el componente seleccionado, podemos reconstruir cierto estado del discurso social, en el campo artístico, que permitió la emergencia de dicha revista en la primera década del siglo XXI. Esto implica también advertir posibles desviaciones o contradiscursos y, por tanto, dilucidar si *El Apuntador* se ubica en el centro del campo artístico o más bien opera en una periferia.

Además, se recuperan los aportes de la retórica de la imagen de Roland Barthes (1992), específicamente la triple dimensión que el autor propone para el análisis fotográfico: el mensaje lingüístico, el mensaje icónico denotativo y el mensaje icónico connotativo. Considero que las imágenes de las tapas de la revista también pueden ser analizadas como temáticas y visiones de mundo particulares.

Periódico teatrero y revista de artes escénicas⁴

La revista *El Apuntador* fue un proyecto editorial surgido de la inquietud de un grupo de artistas locales reunidos bajo la organización de teatristas independientes: la Coordinadora del Arte Teatral Independiente de Córdoba. Su objetivo era promover, divulgar y difundir el pensamiento sobre las artes escénicas, abriendo la opinión hacia otros campos del saber e intentando desplegar un abanico que tuviera como punto de pivote a las artes escénicas para desde allí pensar la cultura, la sociedad y la política. El proyecto arrancó en el mes de junio de 2000 y editó 22 revistas temáticas, once libros de dramaturgia, dos libros de ensayos sobre temas relacionados al campo de lo escénico y variadas actividades de extensión. La revista apuntó a convertirse en un puente de comunicación entre artistas, investigadores,

⁴ Agradezco a Sergio Osses quien con mucha generosidad me brindó el material necesario para poder escribir estas líneas.



estudiantes, docentes de teatro y espectadores, llevando adelante la delicada tarea de documentar, circular, difundir y promover el análisis y el pensamiento sobre las artes escénicas, y extendiendo este espacio reflexivo hacia la cultura y la sociedad en general, en un intento por enriquecer y pluralizar el mapa cultural argentino.

Para comprender el surgimiento de la revista, hay que remontarnos a los años 90 en medio de una Córdoba embestida por el neoliberalismo menemista, pero también por la gestión provincial de Ramón Mestre. En ese marco, surge un movimiento político teatral llamado “Coordinadora del Arte Teatral Independiente de Córdoba” que comenzó en el año 1996 como respuesta al vaciamiento de la cultura. Dos años después, en 1998, este colectivo cuestionó la Ley Nacional de Teatro⁵ por ser muy despareja para el interior. En ese grupo estaban Sergio Osses, Virginia Cardozo y Pablo Belzagui, quienes en el 2000 fundaron *El Apuntador*. Comenzó como un periódico que se propuso visibilizar el teatro en Córdoba como una voz pujante para la cultura (Osses, 2022, comunicación personal), un dispositivo institucional potente hasta que se produjo el quiebre con la Coordinadora.

El Apuntador comenzó como un periódico teatral que rápidamente empezó a perder vigencia por las demoras en la publicación y la distribución a raíz de los altos costos. Es por eso que, a partir del tercer número, se adoptó un formato más pequeño, una revista que comenzó a salir sin una periodicidad definida, un texto colectivo siempre en construcción e incompleto. Además del problema del tiempo —es decir, de tener que sostener una periodicidad definida—, el momento histórico también jugó un papel central. En una nota de *La Voz del Interior*, el diario más leído de la ciudad y uno de los más consumidos a nivel nacional, se empezaba vislumbrar el estado de discurso social de 2001 signado por un pathos de rabia e incertidumbre que atravesaba todos los discursos:

Luego del quiebre institucional a nivel nacional, en diciembre de 2001 y de la depresión económica, política y social de 2002, en la Coordinadora se produjo una fuerte disgregación de fuerzas y un desánimo generalizado. Fue entonces cuando junto a Pablo Belzagui y a Virginia Cardoso, tomaron la decisión de transformar el proyecto editorial. Así surgió la idea de cambiar el formato periódico por el de una “revista de estudio”. (*La Voz del Interior*, 2007, p. 1)

⁵Ley Nº 24.800, que contempla (al menos en su descripción inicial) las diversas manifestaciones del teatro, tanto profesional como independiente en tanto expresión de la cultura nacional, con influencia en todo el territorio argentino; y Decreto 221/98, que aprueba la estructura organizativa del Instituto Nacional del Teatro. Se puede consultar en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/texact.htm>

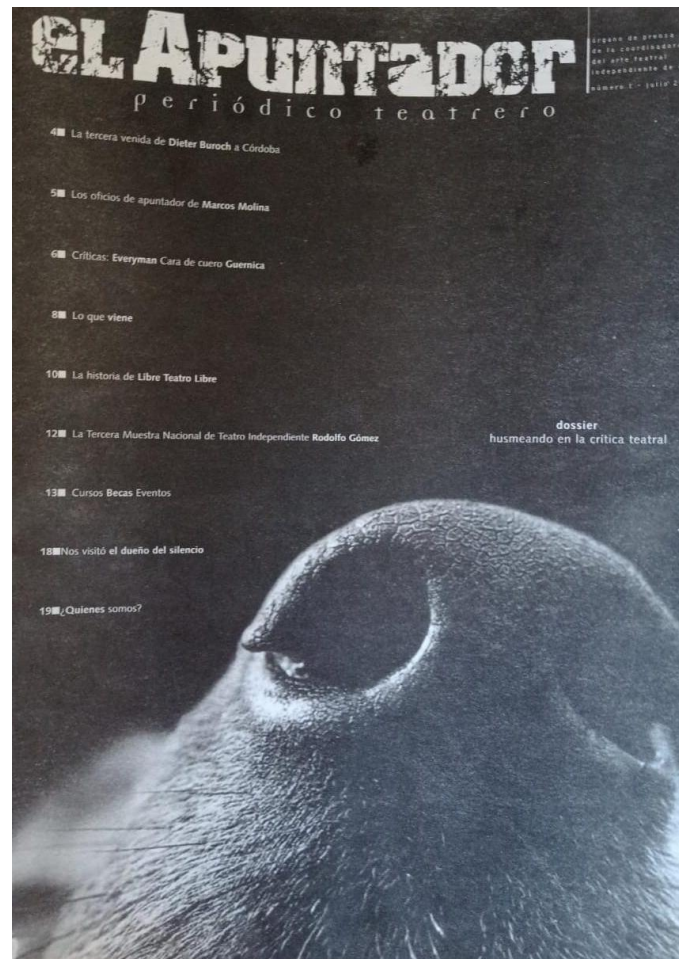


Imagen 1. Revista El Apuntador núm. 1. Fuente: archivo personal (2000)

Se convirtió así en una revista impresa con una tirada de 1500 ejemplares por edición⁶. A partir del año 2004, sus editores empezaron publicar simultáneamente obras dramáticas de autores locales y regionales⁷. La edición impresa se complementó con una edición digital —*el Apuntador Net*—, dato relevante en tanto da cuenta del paso de la cultura escrita (Chartier, 2007) a la pantalla, y cuya finalidad fue: a) incorporar temas de actualidad y desarrollos temáticos que la revista en papel no podía incluir, muchas veces por la extensión de los artículos pero que, dada su relevancia, era necesario que estuvieran en circulación y al alcance de más personas; b) reflejar la actualidad del quehacer teatral independiente de Córdoba, brindando de esta manera un impulso a la difusión y la publicidad de los trabajos y sus

⁶ Su formato fue de 21 x 21 cm, con 40 páginas interiores monocromáticas (papel de 80 gr.) y tapa monocromática en papel ilustración (120 gr.). Su distribución fue de carácter local, regional, nacional e internacional y contó con el Registro de la Propiedad Intelectual N° 411.953 e ISSN N° 1668-2696.

⁷ Estos libros tenían un formato de 14 x 14 cm, con 35 a 50 páginas interiores (papel de 80 gr.) y tapas a dos tintas en cartulina de 240 gr. (con solapas).

hacedores; y c) poner en circulación información sobre becas, subsidios, concursos y/o convocatorias destinados a la actividad teatral.

Además, la revista no contó con un staff fijo de colaboradores y/o columnistas, ya que las personas eran convocadas para un eje temático específico definido para cada número de la publicación. Dichos colaboradores fueron personas ligadas a la actividad cultural local, nacional e internacional. En ese marco, se realizaron numerosas traducciones de artículos que no habían sido editados en nuestra lengua. Desde mayo de 2006 se estableció un consejo de redacción compuesto por Graciela Ferrari (directora de teatro y dramaturga), José Luis Arce (director de teatro y dramaturgo) y Virginia Cardozo (actriz y docente de teatro). El diseño y la diagramación, en tanto, estuvieron a cargo de Matías Riga y Facundo Ramírez (diseñadores gráficos) y su distribución a cargo de Raúl Reynoso (docente). El director responsable era Sergio A. Osses (director y docente de teatro).

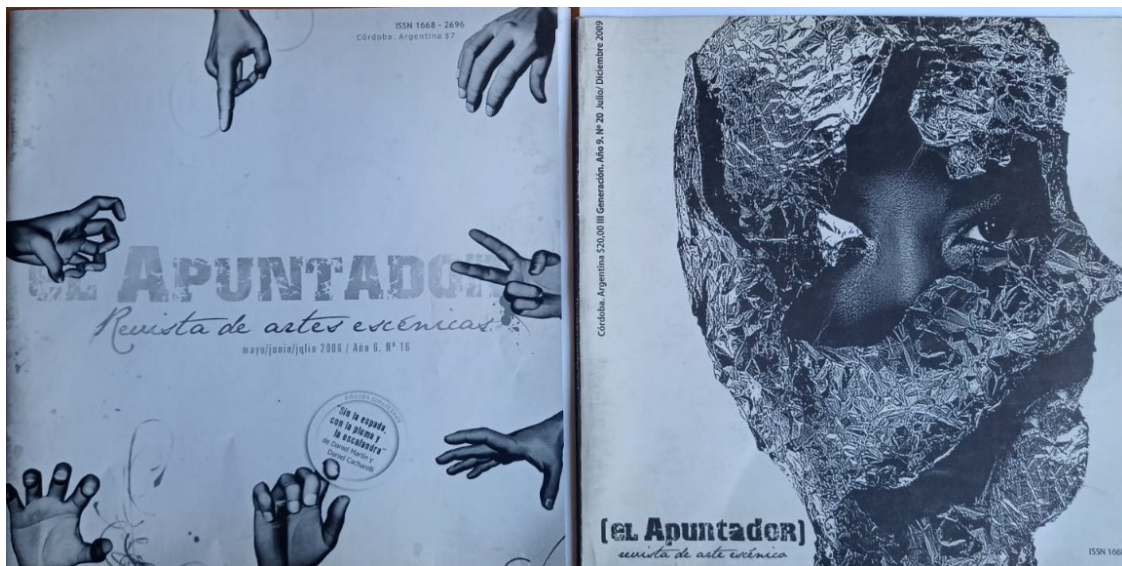


Imagen 2. Revista El Apuntador núms. 16 y 20. Fuente: archivo personal (2006-2008)

El Apuntador se estructuró de la siguiente manera: a) un editorial permanente; b) una sección denominada “Para coleccionar”, donde se publicaban artículos de importantes teóricos; c) “Apuntando”, un espacio dedicado a la difusión de actividades teatrales en Córdoba; d) un dossier temático; e) entrevistas; f) notas especiales (para recordar a algún maestro o maestra); y g) una reseña de libros u obras.

Con el correr de los años, la publicación comenzó a tener reconocimiento tanto local como nacional: invitaciones a participar de diversas Ferias del Libro en Buenos Aires y

Mendoza, como también a encuentros iberoamericanos en Uruguay; la distinción en el rubro Editorial por “Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario” y “¿Quién asiste al teatro? Investigación sobre consumo cultural de teatro independiente en Córdoba”. *El Apuntador* también ganó el premio en el rubro Revistas (soporte papel/virtual) y la distinción en el “Sexto Encuentro Experimenta” por la labor editorial en el campo de las artes escénicas, entre tantos otros. Para dar cuenta de ese reconocimiento, me interesa recuperar un fragmento de una nota del periódico local *La Voz del Interior*:

El Apuntador se ha convertido en una referencia a la hora de pensar y discutir el teatro en Córdoba, una orientación reflexiva que se afirma con la edición de estos dos libros teóricos. El actual director, Sergio Osses, define la acción de la revista como “tráfico de pensamientos”. Emplea la metáfora del “traficante” porque es la persona que está permanentemente cruzando fronteras, llevando y trayendo. (*La Voz del Interior*, 2007, p. 1)

Por otra parte, es menester señalar los trabajos que esta comunidad editorial realizó durante la década en que se publicó *El Apuntador*:

- a) Números editados entre el 2000 y el 2007: Teatro y Crítica; Apuntes sobre la dramaturgia; Por qué, para qué y cómo hacer teatro independiente hoy (parte I); Por qué, para qué y cómo hacer teatro independiente hoy (parte II); Teatro, política y cultura; Las fronteras del teatro; Teatro y representación; Teatro y actor; Teatro, cuerpo y escritura; Teatro y cine; Teatro y unipersonal; Teatro y espacio; Teatro Social I; Teatro Social II; Teatro y estética; Post teatro y post representación; Teatro para niños; Teatro independiente; Teatro, subjetividad y memoria.
- b) Libros de dramaturgia entre el 2004 y el 2008: *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*, de Alejandro Finzi; *Solos & Solas*, cinco monólogos de autores locales; *Inverosímil (una tragedia mundana)* de Ariel Dávila; *Mnemosyne (la madre de la creación)* de José Luis Arce; *Da2*, tres obras de autores locales; *Suplentes... cuando los cerdos arrasan*, del dramaturgo entrerriano Gabriel Cosoy; *El Juego de las Palomas*, de Sonia Daniel (Premio Provincial de Dramaturgia 2005, Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de Córdoba); *Sin la espada, con la pluma y la escafandra*, de los autores Daniel Cacharelli y Daniel Martín; *La influencia del clima en los violines* de Eduardo Rivetto, *Escenas de Penitencias y Autopsias* de G. Marull, J. Sequiera, N. Álvarez, M. Gallo y S. Osses; y *Teatro contemporáneo. Antología de autores cordobeses*, de S. González, N. Rojo, M. Gallo y E. Rivetto.

- c) Colección *Ensayos y reflexiones* en 2007: “Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario”, de A. Finzi; y “¿Quién asiste al teatro? Investigación sobre consumo cultural de teatro independiente en Córdoba”, de Paula Beaulieu.

Las publicaciones y traducciones dan cuenta del espíritu colectivo que tenía la revista, la necesidad de visibilizar obras y artistas y de reflexionar críticamente sobre la realidad cordobesa. No era una publicación informativa, más bien puede pensarse como un *dispositivo* que contenía una multiplicidad de voces, que contaba experiencias y transmitía afectos. En los primeros años de los 2000, en una sociedad devastada luego de la crisis de 2001, el accionar de esta revista fue fundamental para poner al teatro en el centro de escena y compartirlo con otras personas, desde teóricos conocidos hasta actores invisibilizados, principiantes o interesados en el tema.

El problema de la subvención, la distribución y las alianzas políticas

La revista se distribuía en kioscos, librerías y en las principales salas de teatro independiente. También en distintos circuitos artísticos-culturales de Córdoba, como por ejemplo: el Cineclub Hugo del Carril, la Tienda de la Ciudad, la Universidad Nacional de Córdoba y el Departamento de Teatro. Llegaba, además, a ciudades del interior del país, como: San Francisco, Villa María, Paraná, Salta, San Salvador de Jujuy, Junín, Rafaela y Santa Fe. En Capital Federal (Buenos Aires), se distribuía en las librerías especializadas más destacadas: Librería de Ávila, Gandhi, Prometeo, García Cambeiro y Centro Cultural de la Cooperación.

Respecto de los recursos económicos, El Apuntador recibía un subsidio anual del Instituto Nacional del Teatro y el apoyo esporádico de algunas instituciones culturales locales: la Agencia Córdoba Cultura de la Municipalidad de Córdoba, el Instituto Goethe, el Centro Cultural España Córdoba y publicidades de carácter cultural. Más allá de estos ingresos –y aunque los costos de la revista eran muy altos– lo más desgastante era la distribución: salir en colectivo a repartir era no sólo costoso, sino también cansador (Osse, 2022, comunicación personal). En este punto se puede pensar el efecto del desarrollo tecnológico, es decir: antes no existía otra posibilidad que producir y distribuir a pulmón, pero con la proliferación de blogs la situación cambió y los productores comenzaron a reflexionar sobre el desgaste que generaba producir en papel. Este es quizás uno de los



motivos por el que crearon *elapuntador.org*, precisamente para poder hacer circular la información de manera más rápida.

Asimismo, la difusión se hacía a partir de distintos intercambios con otras publicaciones culturales (locales, nacionales e internacionales). Se enviaba la revista a los distintos centros de formación académica y no académica, y circulaba en distintos eventos, encuentros y festivales de teatro, mesas de presentación y/o discusión de proyectos editoriales. También se llevaban a cabo presentaciones de los libros editados contando con la presencia de sus autores y envíos a distintos medios de comunicación donde era reseñada cada publicación. Esto muestra a las claras el espíritu colaborativo y dialógico de la publicación, tejiendo lazos con diversos actores y construyendo una comunidad artística en medio de la crisis de 2001.

Me pregunto si los avances tecnológicos, además de mejorar los accesos y democratizar algunos materiales, no generaron también efectos nocivos en la forma de concebir las publicaciones; como se viene sosteniendo, estas modificaciones no implican sólo cambios en las *formas*, sino que también modifican la experiencia y la comunidad. Un ejemplo puede ser el siguiente: antes la revista en papel requería un momento de encuentro presencial y reflexión crítica, luego uno de preparación y elaboración; después, había que *cranear* todo un sistema de distribución y, finalmente, el director y los colaboradores intercambiaban manualmente los materiales. Sin idealizar el pasado, está a la vista que la manera en que ese conocimiento pasaba de mano en mano, tocando la materialidad y pensando detalladamente el contenido y la organización, generaba ciertas condiciones materiales para la producción escritural muy diferentes a las actuales. Hoy, sobre todo a partir de la pandemia de COVID-19, si bien hay encuentros para coordinar publicaciones *online*, teleconferencias/videollamadas, croquis 3D y diseños novedosos, entre otros avances, el *otro presencial* adquiere una dimensión diferente. Se trata de cambios que se produjeron en los últimos veinte años y *El Apuntador* está en medio de la irrupción de ese debate. Se pasa de un *ser o no ser* a un *digitalizar o no digitalizar*.

En tal sentido, las alianzas políticas *partidarias* pasaban exclusivamente por la Coordinadora de Teatro. No hay en la publicación alusión a otro partido u organización con fines de este tipo. Cuando se generó el quiebre con ese espacio, se acabaron las relaciones partidarias a nivel local, provincial y nacional, aunque esos cambios nunca se vieron reflejados en las tematizaciones de la revista que siempre abordó asuntos bien localizados y centrados en lo teatral.



Ahora bien, si consideramos alianzas políticas en sentido amplio, las relaciones con otros teatros, festivales y publicaciones hacen a la construcción comunitaria (y estratégica) de la revista en todo momento. Para que *El Apuntador* se sostuviera en el tiempo, eran necesarios otros cuerpos que ayudaran a producir, difundir y distribuir, intercambiando saberes y tejiendo nexos estratégicos. Si a un teatro le iba bien, era posible que al resto también. Si un programa de radio sobre la temática tenía éxito, eso repercutía también en la cantidad de espectadores y la recaudación de las salas. Que más personas leyeran la revista implicaba mayor difusión de las prácticas escénicas, configurando desde las periferias modos de comunicación colectiva. De este modo, es posible afirmar que las alianzas fueron fundamentales para poder sobrevivir durante una década de diversas transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales.

Temáticas y visiones de mundo

En las distintas secciones de la publicación se observan regularidades discursivas que dan cuenta de temáticas relacionadas a críticas teatrales, difusión de obras cordobesas, historias de grupos de teatro, lecturas teóricas, aportes de pensadores como Jorge Dubatti y Osvaldo Pellettieri, y análisis de dramaturgias, entre otros tópicos. Un asunto para destacar es el paso de las temáticas que aparecen en “El Apuntador, periódico teatrero” a las que se identifican en “El Apuntador, revista de artes escénicas”. Mientras en el primero se expone la historia de diversos grupos teatrales con trayectoria (núms. 1 y 3) y se hace foco específicamente en el teatro de sala y la difusión de festivales (núms. 2 y 4), en la revista –que empieza con el número 5– se amplía la mirada hacia otros espacios escénicos y otras disciplinas como la danza (núms. 8, 12 y 16), el teatro de objetos (núm. 21), el teatro comunitario (núm. 5) y la *performance* (núms. 8 y 16). Esto no supone un mero cambio de temática, precisamente porque la visión de mundo que se desprende de esa elección establece un marco evaluativo acerca de lo que puede y debe decirse en una revista de teatro o, en este caso, de artes escénicas. La decisión de ampliar una temática, de modelizarla y hacer entrar otras voces autorizadas para enunciar determinado tema, modifica el sentido artístico y político que se configura en la revista.

Además, la publicación de artes escénicas tiene una impronta más política y teórica (en sentido explícito) que el periódico, ya que se tematizan distintos asuntos ligados a la filosofía, la política, la antropología y la acción en el espacio público: “Política para todos” (núm. 5), “Micropolíticas en el teatro” (reflexión de Jorge Dubatti), “Aproximaciones filosóficas a lo



real y lo virtual” de Silvia Debona (núm. 12), “El teatro y lo social” (núm. 13), “La temática de la memoria y el espacio ritual” (núm. 20) son algunos ejemplos. Se recuperan voces autorizadas y se hacen ingresar otras nuevas para reflexionar críticamente sobre el teatro vinculado a lo social. Aparecen autores reconocidos como Jerzy Grotowski, Richard Schechner y Augusto Boal aunque, en su mayoría, los enunciadores legitimados son ciudadanos cordobeses y argentinos. Se configura un etnocentrismo (Angenot, 2010a), es decir, aquellos que se atribuyen el derecho de ciudadanía y que, en general, son teóricos y artistas reconocidos en distintas disciplinas: José Luis Valenzuela, Jorge Dubatti, Mauricio Kartun, José Luis Arce, Ana Yukelson, Cristina Gómez Comini, Sandra Mutal, Gonzalo Marull y Daniela Martín, entre otros.

Es posible asumir, desde la óptica angenotiana, que identificar estas temáticas y visiones de mundo permite reconstruir un estado del discurso social (en el campo artístico) que hace posible, legible e inteligible los discursos *más políticos* en la revista. Por tanto, resulta innegable trazar ciertas relaciones respecto de la crisis de 2001 y, posteriormente, la recuperación del orden institucional y la profundización y ampliación de derechos durante las etapas kirchneristas. No parece casual que la revista comience haciendo una difusión de cartelera teatral junto con entrevistas y editoriales, y luego desarrolle líneas teóricas y planteos políticos y filosóficos. Es ese marco, pos 2003, el que posibilita que la revista *El Apuntador* tenga ecos de voces y pueda trazar alianzas (estratégicas) discursivas respecto a ciertos temas políticos que se volvían a poner en agenda luego de un momento de descreimiento en medio del caos y la ebullición social. No pretendo afirmar que anteriormente la revista no tenía compromiso político, pero sí mostrar cómo el paso del periódico a la revista no sólo implicó una modificación en cuanto al formato, sino también en relación a la construcción enunciativa en medio de un momento bisagra en el campo político y artístico.

Si bien desconozco los motivos por los que la revista rompió con la Coordinadora de Teatro Independiente, no creo que sea casualidad el estado de sociedad en el que se da esa fractura. Son conocidos los quiebres y separaciones de diversos grupos en los años anteriores y posteriores al 2001 signado por un *pathos* dominante (Angenot, 2010a) de enojo y violencia que, si bien produjo una gran movilización espontánea para ayudarse unos a otros (que ya venía desde los años 90), también rechazó enérgicamente toda verticalidad institucional. La famosa frase “que se vayan todos” no sólo incluía a los políticos, sino también a las distintas estructuras jerárquicas que dejaron de tener el valor que habían tenido. Entonces, construir en comunidad alejados de grupos que detentaban “dispositivos de poder” (Delupi, 2020b), se tornó una recurrencia de la época.



Es posible, además, observar otros discursos alojados en el campo artístico, político y mediático que daban cuenta de un decible global, una interacción generalizada (Angenot, 2010a; Bajtín, 2005) que se construye en ese estado de sociedad. Se publicaron libros y películas que analizaban el 2001, al tiempo que se generaban discursos épicos desde el kirchnerismo con una militancia joven que empezaba a crecer cada vez más. En el campo artístico se fortaleció el Instituto Argentino Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), aumentó la producción cultural de la Televisión Pública, y diversos artistas comenzaron a apoyar y hasta ocupar cargos en el gobierno, como fue el caso de la cantora Teresa Parodi. Esto produce *la vuelta* a los temas políticos culturales, que en realidad nunca se habían ido pero que en este período se cristalizaron y visibilizaron de manera más evidente desde el Estado.

Sin embargo, mientras muchas publicaciones, artistas y políticos se volcaron a la militancia kirchnerista de manera explícita, *El Apuntador* tomó distancia de los debates partidarios y se dedicó a tematizar asuntos relacionados con el teatro, el arte y la política en Córdoba. Esto resulta significativo porque permite dar cuenta de que, si bien hay un estado de discurso con una hegemonía discursiva que establece qué puede decirse y pensarse, también se producen “desviaciones” (Angenot, 2010b) que son posibles de ser analizadas – en este caso– en una revista cultural. Como plantea Sergio Osses:

No hay un posicionamiento político partidario, puesto que la revista estaba enmarcada dentro de una organización muy amplia, donde no había este tipo de discusiones; simplemente estaba enfocado a las artes escénicas y a visibilizar todo el potencial artístico y poético, político en otro sentido. (Comunicación personal, 2022)

Para comprender mejor cierto descreimiento frente a la política partidaria, es posible no sólo centrarse en la separación con la Coordinadora (que sí tenía un posicionamiento partidario), sino entender el contexto provincial. En 1999 se inauguró la primera gestión de José Manuel de la Sota, dando inicio a la identidad *cordobesista* que produjo un vaciamiento en el plano cultural y social en connivencia con los medios de comunicación hegemónicos. Sólo se difundía el teatro de cartelera y se le daba más importancia a los nombres que venían de Buenos Aires. Ese período se extendió hasta la actualidad puesto que el Partido Justicialista, conocido también como Unión Por Córdoba, ganó sucesivamente todas las elecciones, intercalando la gobernación entre de la Sota y Juan Schiaretti. Al momento de escribir estas líneas, el partido lleva 23 años de gestión, tiempo en el que si bien se han otorgado subsidios a la cultura (que se cobran meses y hasta años después de que las obras de teatro se realizan), no trazaron políticas culturales estructurales que acompañen el desarrollo de las artes



escénicas en la provincia. Mucho menos lo hicieron las intendencias municipales que, en su mayoría, fueron oposición a la gestión provincial.

Una medida política para destacar de las gestiones provinciales –sobre todo de de la Sota– es el sostenimiento del elenco provincial de teatro “La comedia cordobesa” que lleva décadas de funcionamiento y es prácticamente el único del país con esas características. Sin embargo, no hay desarrollo en la revista sobre estas obras del Teatro Real, posiblemente porque al ser un teatro *oficial*, y no independiente, se aleja de las temáticas y visiones de mundo de El Apuntador.

Volviendo al análisis de las temáticas, es relevante centrarse en los últimos dos números (21 y 22) para el aniversario por los diez años de la revista. Allí se retomaron tematizaciones similares a las expuestas en la primera parte, cuando era un periódico en los que se trataban asuntos vinculados a la práctica teatral en Córdoba, específicamente, y ya no a las artes escénicas o al arte en general. Casi todos los artículos de los últimos dos números llevan la palabra “teatro”: “Teatro mimético, teatro antiemético...” por Daniela Martín; “La percepción teatral...” de Ana Yukelson; “¡Vamos al teatro!” de Paula Beaulieu, Virginia Cardoso y Mariana Pirra; “Teatro con cosas...” de Javier Swedzky; y “El teatro de objetos...” de Sandra Vargas (núm. 22), son algunos de los títulos que permiten identificar la impronta sobre el teatro. Allí se trabajan, por tanto, tópicos exclusivamente de teatro cordobés.



Imagen 3. Revista *El Apuntador* núms. 11 y 12. Fuente: archivo personal (2005)

Por último, comprendo que las temáticas y las visiones de mundo también están relacionadas con las imágenes de las tapas que son diversas a lo largo de los números: por un lado, se trata de fotos y dibujos de objetos de teatro como sillas, escenarios, ventanas, etc. Por otro lado, aparecen figuras abstractas, cuerpos humanos, rostros, sombras, multitudes, marionetas, manos, es decir, una gran diversidad en la selección sobre la imagen que se utiliza en cada tapa. La revista número 14, por ejemplo, tiene una imagen de dos bebés, lo que muestra que no hay una regularidad aparente.

Se pueden retomar, en este punto, los planteos clásicos de Roland Barthes (1992) en retórica de la imagen, en los que el autor plantea una triple dimensión para el análisis fotográfico: el mensaje lingüístico, el mensaje icónico denotativo y el mensaje icónico connotativo. En el párrafo anterior, de manera muy sucinta, me dediqué a pensar *aquello que denota*, los objetos que se pueden identificar rápidamente cuando uno analiza las tapas de la revista y que se vinculan a una temática. El análisis connotativo, por su parte, se puede relacionar con las visiones de mundo propuestas por Angenot ya que ambas implican una mirada implícita que se expresa en la publicación y que puede ser develada a partir de los objetos existentes (nivel denotativo). ¿Qué denotaciones y connotaciones hay en las imágenes de *El Apuntador*? En principio, lo que denota de manera más evidente son objetos teatrales pero no cualquier mobiliario, sino elementos que hacen a la escena teatral de manera particular: una silla vacía que marca ausencia, cuerpos con fondo negro en distintas posiciones, rostros múltiples que exponen enojo, rabia, sorpresa, felicidad, lo que marca la impronta de una concepción de teatro no clausurada sino abierta (nivel connotativo).

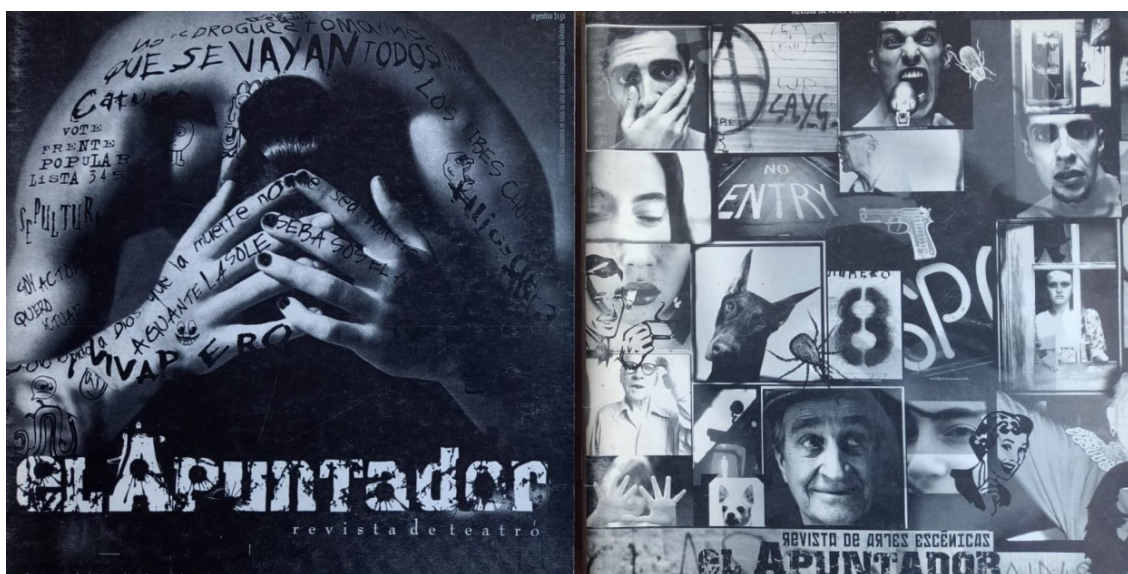


Imagen 4. Revista *El Apuntador* núms. 5 y 8. Fuente: archivo personal (2001)

Estas dos tapas son las más *inteligibles* y reconocibles. En el primer caso, se trata de un cuerpo humano sentado que se agarra la cabeza con distintas inscripciones que permiten identificar el espíritu político de la revista: “que se vayan todos”, “viva Perón” y “vote frente popular lista...” en una misma tapa, permiten visualizar la heterogeneidad de opiniones sobre el contexto sociopolítico, asunto que no es retomado luego al interior de la publicación. La segunda portada retrata diversos rostros de personas y animales junto con signos numéricos y una pistola. Se trata de rostros diferentes que denotan infancia, vejez, animalidad, objetos varios, señal de anarquismo, insectos, etc. Lo que connota es la heterogeneidad constitutiva, la apertura a una imaginación política sin una direccionalidad que absolutice los rasgos de la puesta en escena.

No es posible agregar las imágenes de todas las tapas, pero se puede sintetizar la mayoría de ellas –exceptuando las que ya analizamos anteriormente– bajo el nombre de “figuras abiertas”. Se trata de identificar una regularidad en la distorsión, lo esquivo y lo difuso: se exponen manos, sombras, figuras o dibujos que insinúan estructuras antropomórficas que no llegan a ser una persona; son objetos escurridizos que se escapan y fugan, que no pueden ser capturados en toda su dimensión. El teatro, sin dudas, presenta esa alteración de lo dado que siempre se resignifica en cada nueva aparición y no puede ser sintetizada ni encerrada en una estructura sintáctica de manera definitiva. Son sombras, imágenes que vienen y se van, pequeños rizomas que hacen máquina horizontal y generan sentidos multiacentuados (Volóshinov, 2009).

¿Por qué hablar de comunidad artística?

Como mencioné al principio de este trabajo, Córdoba ha sido y es epicentro de manifestaciones artísticas de gran relevancia para el país y la región. Las marcas del “Cordobazo”, los festivales latinoamericanos de teatro y la producción y difusión teatral –sobre todo independiente– hacen de esta ciudad la segunda plaza más importante del país. En ese marco, esta revista cumplió una función fundamental: la de retratar, comentar, analizar y difundir obras de teatro y experiencias escénicas que se realizaban todas las semanas, dándole voz a aquellos conocidos y legitimados por *el ambiente*, pero también a quienes recién comenzaban y buscaban un lugar en el campo escénico. Es por eso que podemos hablar de *comunidad artística*, puesto que la publicación nucleó a un conjunto de voces que tenía como propósito construir una narrativa sobre el teatro independiente de



Córdoba, primero tematizando cuestiones de cartelera y organización, para luego configurar un espacio abierto, heterogéneo y múltiple en el que se trataban temas filosóficos, políticos y antropológicos, entre otros.

Claro que la comunidad teatral en Córdoba existe desde hace muchas décadas, pero *El Apuntador* materializó ese tejido grupal y le agregó su propia impronta. Además, el objetivo de distribuir la publicación en otras provincias da cuenta de la necesidad de salir de *la Docta* –nombre con el que se suele llamar a la ciudad de Córdoba– para llevar las voces colectivas al ámbito nacional. Quizás una pregunta que se puede hacer a la luz de los hechos es por qué no se buscó integrar de manera más federal discursos de otras provincias. Si bien la revista se centra en las problemáticas teatrales de Córdoba, se recuperan voces autorizadas de Buenos Aires, pero casi nada de otros lugares.

La revista cultural es más que un mero formato, más bien puede considerarse un “género discursivo” (Bajtín, 2005) que hace inteligibles discursos que de otra forma no podrían ser enunciados (Delupi, 2022a). Se trata de comprender que las temáticas y visiones de mundo que se alojan en dicha materialidad proporcionan una inteligibilidad y legibilidad epocal para cierta comunidad, en este caso teatral. ¿Podría haberse generado ese tejido común a través de un blog o un *fanzine*? No es posible saberlo, pero sí se puede argumentar que es a partir de la revista que se genera una identificación y pertenencia. La revista cultural temática abarca problemáticas comunes y busca interpelar a un grupo que comparte ciertas visiones de mundo, imaginarios, sentires y saberes sobre un tema específico.

Ahora bien, la comunidad del teatro independiente en Córdoba es famosa por su producción no sólo en el territorio local, sino también nacional e internacional. Si bien no tiene el mismo desarrollo que en Buenos Aires, miles de artistas eligen *la Docta* para hacer carrera, aún a sabiendas de la dificultad económica que esto conlleva. Claro que la posibilidad de ingresar a la comedia cordobesa en algún momento de la vida (los concursos demoran en aparecer a veces diez años) es un estímulo, pero también es un espacio que diversos artistas independientes rechazan por estar institucionalizado. Sin inmiscuirme en esa problemática, lo que me interesa subrayar es que más allá de algún espacio oficial o subvención, *vivir del teatro* en Córdoba es difícil. Lo que guía el deseo, entonces, es la pasión por lo escénico y es ahí donde aparece un saber común, entendiendo que nadie se salva solo y que todos necesitan que el teatro independiente crezca.

En este marco, la revista *El Apuntador* cumplió un papel fundamental: tejer lazos a partir de esos saberes y deseos, visibilizando voces e intercalando entre figuras de gran



renombre y otras emergentes. Durante diez años, esta publicación fue un lugar de encuentro y conocimiento, de saber y de esperanza para todos aquellos que querían saber de teatro. También puede señalarse, en sus inicios, el carácter “emergente” de la publicación en el discurso social de Córdoba, ya que se ubicó en una periferia de la hegemonía imperante del teatro “oficial” (Angenot, 2010b), y luego se fue corriendo hacia el centro adquiriendo mayor visibilidad con el devenir de los años. Asimismo, supuso una disidencia con respecto al discurso político oficial partidario puesto que, como ya se dijo, se alejó de las disputas kirchneristas abocándose estrictamente a tópicos referidos a las artes escénicas y las reflexiones políticas, filosóficas y antropológicas.

En síntesis, esta revista en tanto discurso se conecta con otros que se expresaron en el “Artistazo” de 1985, en los grupos de activismo artístico de los 90 y principios del 2000, en las manifestaciones y tomas artísticas de establecimientos reclamando por una mejor educación de 2010, entre tantos otros acontecimientos, como eslabones de una cadena de significaciones infinita que posibilita comprender la construcción artística en una ciudad tan paradójica como Córdoba.

Reflexiones finales

Este trabajo tuvo como objetivo exponer la trayectoria del proyecto editorial sobre teatro llamado *El Apuntador*, revista que se publicó entre los años 2000 y 2010. En primer lugar, se reconstruyó la historia de la publicación, los reconocimientos y las alianzas estratégicas. En segundo término, se analizaron –desde una perspectiva sociosemiótica– algunas temáticas y visiones de mundo epocales vinculadas a cierto estado del discurso social (Angenot, 2010a) en el campo artístico fronterizo con el político. Finalmente, el escrito se preguntó por la construcción de una comunidad artística en la revista y de qué modo eso se relaciona con la memoria cultural del teatro en Córdoba.

Respecto al análisis de temáticas y visiones de mundo, la revista abordó asuntos de cartelera teatral, festivales diversos, nuevas puestas en escena, la relación del arte con la política, los análisis antropológicos del teatro, los aportes de la filosofía al hecho escénico, el teatro de objetos, el uso del cuerpo y las nuevas tendencias estéticas, entre tantos otros tópicos planteados a lo largo de la década. Es relevante volver a decir que la publicación no se interesó por participar activa y partidariamente del proyecto kirchnerista –discurso que en ese momento ocupaba un centro del campo político y artístico. Sin embargo, el paso del periódico a la revista evidenció desplazamientos temáticos que pueden explicarse como



consecuencia de la creciente politización tanto en el arte como en toda la sociedad: se pasó de una difusión de cartelera teatral, a reflexiones críticas sobre filosofía, política y antropología en las artes escénicas. Esto nos lleva a una doble conclusión: a) por un lado, los discursos de la revista responden a la época (mayor tratamiento político, filosófico y cultural, y la creación de la página web frente a los cambios tecnológicos y las nuevas posibilidades); b) por otro lado, a diferencia de otras publicaciones *El Apuntador* aparece como una *desviación* del centro político-artístico puesto que no aborda problemáticas relacionadas con el proyecto kirchnerista.

Las imágenes aparecen también como una temática y visión de mundo, construyendo narrativas sobre cada número y abordando problemáticas a partir de lo visual. La regularidad discursiva que se detecta en las 22 tapas podrían ser esas *figuras abiertas* en constante apertura que se describieron anteriormente. Son imágenes escurridizas y poco definidas, algo que en el ambiente teatral suele ser frecuente. Sin embargo, hay algunas tapas que sí son más evidentes y denotan cuerpos más convencionales y rostros u objetos más definidos.

Sin dudas, la publicación permitió la configuración de una comunidad teatral. En esa construcción, la revista cultural en tanto género discursivo epocal continuó, pese a los avances tecnológicos y el desarrollo de nuevos formatos y plataformas como los blogs, funcionando de manera prolífera al menos en esa primera década del 2000 en el campo artístico, particularmente en el ámbito teatral. Resulta relevante seguir indagando el modo en el que la revista funcionó como dispositivo legible e inteligible tanto en el campo artístico, en general, como en otros del mercado discursivo a partir del 2000. Para ello, es necesario analizar otras producciones culturales que posibiliten establecer diálogos, rupturas y disidencias para relevar la compleja trama de producción, distribución y difusión en el paso de la cultura escrita a la pantalla.

Finalmente, me pregunto qué se recuerda de *El Apuntador*, cómo subsiste en la memoria cultural y de qué manera esas voces se resignifican hoy para continuar el diálogo en el “gran tiempo” bajtiniano (1987). Eso implicaría un trabajo de recepción con entrevistas a diversos actores de la ciudad, aunque de manera tentativa puedo afirmar que tanto esta revista como otras forman parte del acervo artístico de Córdoba construyendo un decible que siempre estará ahí latente para ser reactualizado y funcionar bajo condiciones futuras. En ese sentido, este trabajo, lejos de agotarse aquí, es una apertura para seguir reflexionando sobre grupos artísticos y proyectos editoriales. Otras épocas, otros autores y otros objetivos permitirán identificar diversas formas de organización y acción escritural.



Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Angenot, M. (2010a). *El discurso social. Los límites históricos de lo decible y lo pensable*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2010b). *Interdiscursividades. De hegemonía y disidencias*. Córdoba: UNC.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular. en la edad media y en el renacimiento. el contexto de francois rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- _____ (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1992). La retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Casarin, M. (2022). Una literatura sin pretextos. En Vigna, D. y Céspedes, L. (Eds.) *Archivería Contemporánea: revisiones, conjeturas, resistencias* (pp. 129-177). Córdoba: Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad. Recuperado de: <http://ediciones-ciecs.com.ar/wp-content/uploads/2022/06/Archiv.pdf>
- Chartier, R. (2007). “¿La muerte del libro? Orden del discurso y orden de los libros”. *Coherencia*, Vol. 4, Núm. 7. Universidad EAFIT de Medellín, pp. 119-129.
- Delupi, B. (2022a). “Los ‘editoriales-manifiestos’ y las ‘cartas-mediáticas’ como géneros discursivos epocales en las publicaciones *Pasado y Presente* y *Carta Abierta*”. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* (RALED), Vol. 22 (2), pp. 1-16.
- _____ (2020b). Atravesar el apocalipsis: el artivismo como línea de fuga del régimen capitalístico. En *Elogio del apocalipsis. Concurso Nacional de Ensayo en Homenaje a Héctor Schmucler*. Córdoba: EDICEA.
- Patiño, R. (2004). “Intelectuales, literatura y política. Umbrales y catástrofes”. *Epoké Estudios críticos*. Córdoba, pp. 15 a 28.
- Prislei, L. (2015). *Polémicas Intelectuales. Debates políticos. Las revistas culturales en el siglo XX*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Temperley: Tren en movimiento.
- Vigna, D. (2015). “De la tradición de revistas al mundo virtual. Aproximación a las publicaciones culturales digitales en el campo intelectual argentino de la última década”. *Pilquen*, secc. cienc. soc, vol. 18, no. 3, pp. 1-15.
- Volóshinov, V. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Godot.

Otras fuentes consultadas

- Editorial Cultural (5 de diciembre de 2007). *Diario La Voz del Interior*. El “Apuntador”, un proyecto editorial que crece., pp. 1. Recuperado de: http://archivo.lavoz.com.ar/07/12/05/secciones/cultura/nota.asp?nota_id=140910



LOS ESPACIOS NEGADOS: CRÍTICA CULTURAL Y ESTÉTICAS DE ESCRITURA EN LA REVISTA DIGITAL “EL INTERPRETADOR” (2003-2011)

Silvina Mercadal

CIECS-CONICET, UNVM
silvinamercadal@gmail.com

Diego Vigna

CIECS-CONICET y UNC
diegovigna@unc.edu.ar

Resumen

Desde una mirada relacional, este trabajo parte de considerar a las revistas como artefactos constructores de una narrativa de época, en el sentido de que incorporan en su textualidad una reflexividad sobre su propio hacer y las condiciones de producción en que están inmersas. Desde esta perspectiva, aquí abordamos la experiencia de *El Interpretador* (2003-2011) como una de las primeras revistas culturales y literarias que nacieron digitales en Argentina. Nos preguntamos qué vínculos estableció la revista con su presente, tan significativo desde el cambio de siglo, y cómo estas publicaciones tramitan las herencias de la tradición crítica. En suma, pensamos el problema de la experiencia temporal en estos artefactos culturales, y reconocemos su inscripción sintomática en el corpus textual.

Palabras clave: revistas culturales y literarias – crítica cultural – objetos digitales en red – campo literario argentino.

Abstract

From a relational point of view, this work starts from considering magazines as artifacts that build a period narrative, in the sense that they incorporate in their textuality a reflexivity about their own doing and the production conditions in which they are immersed. From this perspective, we address the experience of *El Interpretador* (2003-2011) as one of the first cultural and literary magazines that were born digital in Argentina. We wonder what links the magazine established with its present, so significant since the turn of the century, and how these publications process the legacies of the critical tradition. In short, we think about the problem of temporal experience in these cultural artifacts, and we recognize their symptomatic inscription in the textual corpus.

Keywords: cultural and literary magazines – cultural criticism – digital objects on line – Argentine literary field.

Introducción

En la historia de las revistas culturales, la primera década del siglo XXI constituye un momento de inflexión: la transición hacia los formatos digitales, la migración de soportes – del papel a la Web– y la reconfiguración de las instancias de producción, circulación y consumo, nos colocan frente a la profunda transformación de estos artefactos culturales. En Argentina, el contexto de surgimiento de las primeras revistas digitales se corresponde con el período de crisis estructural post 2001 y –*a posteriori*– con la desaparición de revistas paradigmáticas (*Punto de Vista*, *El Ojo Mocho*). Es decir, no sólo hay un proceso de sustitución o convivencia de formatos, también se produce el relevo de la práctica crítica con una importante tradición que se ocupó de pensar las relaciones entre teoría y crítica, literatura y política (con predominio de la sociología de la cultura o las disputas simbólicas en la cultura nacional).

Así, se puede considerar que las primeras revistas digitales constituyen espacios transicionales –es decir, están situadas en una fase de cambio hacia la popularización de la cultura digital, pero conservan elementos residuales de la fase anterior; transponen características propias de las revistas impresas a la Web, a la vez que exploran la potencialidad de los nuevos dispositivos de difusión. El momento de novedad (2000-2010) muestra también un precipitado de tendencias –antes de la implosión de las redes: proliferación de textualidades, coexistencia de perspectivas críticas, renovadas estéticas de la escritura, etc.

Desde una mirada de los condicionamientos materiales para el sostenimiento de proyectos, la poscrisis de 2001 en nuestro país sirvió como detonante para repensar las dificultades de los costos de edición afrontados por los grupos independientes (que se traducen en horizontes complejos de rentabilidad y subsistencia). Esa crisis en particular afectó notablemente a los vehículos de producción y difusión de objetos culturales por fuera de los grandes conglomerados de medios.

La aparición de Internet como potencia alternativa, y las nuevas posibilidades de consagración autoral que fueron descubriéndose a partir de los nuevos formatos de publicación web, marcan el motor productivo de la época, ya que durante la primera década del siglo, momento de novedad (2000-2010), se mezcló en un mismo espacio virtual a autores prestigiosos con recién llegados al campo intelectual y literario, jóvenes escritores, estudiantes de letras, que buscaban desarrollar una voz entre la literatura y la producción crítica. Todos adhirieron en cierto modo a lo que Ana Wortman (2009) llamó un *ethos epocal* que amplió



estrategias de difusión y volvió a poner de relieve los diversos mecanismos para construir (de nuevo) un público lector.

Pero la inestabilidad de los objetos digitales de cultura creció a la par de esa potencia alternativa. El paso de dos décadas hizo que esos mismos espacios terminaran representando los obstáculos que encuentran los objetos digitales para resistir al tiempo. En Argentina, revistas pioneras y ya desaparecidas como *No Retornable*, *El Interpretador* (en adelante *EI*) o *Los Asesinos Tímidos* reflexionaron parcialmente sobre esto, y por eso nos interesa también pensar cierta temporalidad *trunca* de los artefactos culturales que nacen para circular en la Web.

Desde la revista *No Retornable*, por ejemplo, contemporánea a *EI*, se preguntaron (circa 2009) qué pasaría con las revistas que no duraran, que dieran por tierra esa nueva forma de la conjugación en presente. Qué pasaría con el desplazamiento temporal en ese formato. Dejar de existir en la Web era dejar de abonar un *host*¹ y no aparecer más en pantalla, a diferencia de un medio impreso que puede dormir su sueño eterno en una hemeroteca o colección privada hasta la llegada de algún inquieto extemporáneo. La pregunta que se hacían desde esa revista era si, desde lo digital, es posible seguir interrogando el presente a la distancia. Cómo reacciona un territorio inaccesible que supo construir su propia temporalidad.

Sin embargo, la temporalidad trunca de estos artefactos culturales es lo que nos permite pensar los cambios en la experiencia cultural e histórica, pero también sugiere la necesidad de interrogar estos procesos a partir de una aproximación distinta. La referida temporalidad trunca es índice de la fractura temporal propia de la cultura contemporánea incapaz de articular su presente (*sensu* Fisher). Si las condiciones de producción —esto es, las características del soporte— son un rasgo del presente en el que inscriben sus modos de agencia colectiva, estrategias retóricas y poéticas críticas, el carácter inestable de la materialidad digital requiere otro tipo de abordaje.

Si como afirma Nicolás Rosa (2003), las revistas no son literatura, sino su síntoma, por lo tanto permiten una lectura especular de los espacios negados: ¿qué aspecto resulta revelador de los espacios negados en las revistas digitales? La misma denominación de las revistas pioneras sugiere una lectura: textualidades que se esfuerzan para no caer en la lógica

¹ A mediados de 2018, los editores de *No Retornable* recibieron un aviso de vencimiento para el pago del *host* que alojaba a la revista, ya sin actividad. Cuando quisieron abonar a través del órgano correspondiente, no lo lograron porque alguien había interpuesto un reclamo legal por el nombre del dominio. Sin asesoramiento para poder resolverlo, y frente a la pregunta sobre si seguir abonando una suma importante para mantener una revista digital *quieta*, debieron inclinarse por el no pago y la desaparición de los materiales para la libre consulta.



del desecho, escrituras de procuración –en busca de su interpretador– que suponen una ruptura tímida con la vitalidad política que fosiliza el mundo del papel (en sentido literal, pues en nuestra época hay una fiebre de construcción de archivos digitales que museifican las revistas en papel).

En particular, si consideramos que las revistas son –desde una mirada relacional– constructoras de una narrativa de la época, es decir, incorporan en su textualidad una reflexividad sobre sí y las condiciones de producción, nos interesa pensar la experiencia de la revista *El* (2003-2011) teniendo en cuenta los siguientes interrogantes: ¿qué vínculos establece la revista con su presente? ¿Es pertinente pensar en tales términos en una época caracterizada por la fractura temporal? ¿Qué dicen de sí mismas, sobre lo que hacen las revistas? ¿Cómo tramitan las herencias de la tradición crítica? ¿Qué idea de narrativa se tornaría adecuada para pensarlas? En suma, se trata de pensar el problema de la experiencia temporal en estos artefactos culturales, y de reconocer su inscripción sintomática en el corpus textual (en particular, denominaciones, notas editoriales, organización visual y gráfica, números monográficos y/o dossiers).

Algunos antecedentes en torno a las revistas digitales

Hemos trabajado en textos previos (Vigna, 2020; 2021) la complejidad del contexto de aparición de este tipo de artefactos culturales, tan cambiante en tan poco tiempo. Las primeras revistas digitales de cultura y literatura no buscaron plegarse al movimiento de la Web interactiva (2.0), utilizando la revolución del formato blog para asumir sus estructuras editoriales: se trataba de revistas nacidas digitales que pretendieron ser revistas, deudoras de la herencia de aquellas impresas (que leyeron sus editores) pero atentas a lo que se estaba construyendo: nuevos abordajes para el análisis de obras con el problema de la temporalidad en primer plano.

Si, como escribió Mariano Vilar (2014), el problema central de toda revista cultural es su capacidad de intervención en la esfera pública, la construcción de una temporalidad propia se impone como elemento central. Temporalidad que nace del cruce entre un espacio en el que desea intervenir y las relaciones establecidas por los actores que reconocen esa capacidad de intervención (es decir, un campo: espacio social donde confluyen relaciones objetivas entre posiciones).

La masificación de la cultura conectiva, y la injerencia que esta alcanzó en la producción cultural y artística basada en la expansión de Internet como estructura hegemónica de medios,



parece haber implosionado diversos resortes que constituían el campo literario en el seno de la cultura impresa. Las relaciones que supieron analizarse desde, por ejemplo, las luchas históricas de distinción y legitimación dentro de un campo de producción específico (*sensu* Bourdieu, 2002), o posiciones más culturalistas que analizaron el impacto de la comunicación masiva en la producción cultural y las experiencias de los actores involucrados (*sensu* Williams, 1994), se ven trastocadas en las temporalidades del consumo digital que desbarataron la dinámica corto-largo-placista en los procesos y demandas que definen estrategias de visibilidad, circulación, o búsqueda de prestigio, así como reformularon el cúmulo de experiencias compartidas. Autores, lectores, editores, sellos editoriales, librerías, medios de difusión, periodistas, publicaciones periódicas, han debido adecuarse a las velocidades involucradas en el flujo de datos en red, y ni los objetos impresos en su consideración histórica (expresiones mercantiles de la relación entre agentes, instituciones y consumidores) hoy pueden escapar a las exigencias de la convergencia digital. La misma industria del libro, influenciada por las dinámicas de consumo atravesadas por la lógica digital (circuitos de comercialización de cortísimo plazo, donde prima el reemplazo y la obsolescencia), depende cada vez más de una visibilidad intensa pero efímera sólo para pasar a otra novedad, lo que acerca al libro impreso, más allá de su género y origen, a una dinámica cortoplacista. La pregunta, no obstante, es cómo se llegó a tal implosión. Vale profundizar al respecto el contexto de aparición de las revistas digitales y su carácter transicional respecto de las revistas impresas.

Antes del cambio de siglo ya se hacía hincapié en un contexto de transición para el universo de las revistas. Transición que, como afirma Roxana Patiño (1997), se materializó en las formas de abordar los debates culturales y artísticos de los 80 y 90, sobre todo por la adecuación que hubo en las políticas editoriales que empezaron a interrogarse, primero, por los modos del consumo cultural, y luego por el lugar de la literatura y las artes en los medios. Sebastián Hernaiz (2012) puso el foco en el movimiento que empezó a vislumbrarse en los años 90 de “ensanchamiento de lo literario”, esto es, una ampliación de los objetos de la crítica y de creación y mezcla de registros y géneros, lejanos al campo académico y más cercanos a la industria del entretenimiento. Según el autor, esto introdujo en paralelo un abandono de la potencia ideológica reconocible en la función comunicativa de las revistas, sobre todo a partir de los años 90. También Osvaldo Aguirre afirmó, en esta línea, que el reacomodo de las revistas tuvo hacia final del siglo un intento de cuestionar los perfiles académicos para que las obras literarias llegaran a espacios más amplios de lo que siempre habían llegado (Hernaiz, 2007).



La crisis estructural, a partir de 2002, conllevó en simultáneo el derrumbe económico, la devaluación, la disolución institucional en varios niveles, un mercado editorial deficitario y la popularización de las tecnologías digitales en red. Aquellos primeros años del siglo se caracterizaron por la proliferación de métodos informales de circulación de autores y obras, atentos a la reproducción de nuevos hábitos de lectura que surgieron con la convivencia de soportes. En el universo de las publicaciones impresas que en los 90 comenzaron a llamarse “independientes”, muchos proyectos se discontinuaron e informalizaron (Pron, 2009) y se acentuó la atomización de grupos editoriales pequeños o minúsculos, algunos artesanales, que fueron ganando visibilidad en el medio digital. Hacia mediados de la década se materializó, a pesar de las dificultades económicas, un aumento de textos disponibles y una proliferación de estéticas que antes no eran visibles por falta de cauce editorial. Esto explicó, para Sol Echevarría (2009), fundadora de la revista *No Retornable*, el crecimiento de comunidades literarias y artísticas desfasadas de los cánones editoriales dominantes. Distintos grupos de autores se apropiaron de las lógicas de intervención reproducidas por los formatos web y las alimentaron no solo en la virtualidad, sino también en la digestión del espíritu asambleario que se instituyó con la crisis: festivales de lectura, gestión de nuevos centros culturales, ferias de editoriales. Hernán Vanoli (2015) designó a este proceso como un *boom* de sociabilidad que tradujo la ampliación del campo hacia sitios web, revistas digitales y blogs personales. Una suerte de nuevo *discurso compartido* (bastante caótico) que obligó a repensar la relación literatura-mercado.

Las primeras revistas literarias digitales nacieron de ese *boom* de sociabilidad, sin embargo, asociado a la academia, sobre todo de estudiantes de la carrera de letras. Jóvenes autores que registraron aquel empuje del espacio público hacia nuevos objetos *analizables* y que intentaron adecuar la teoría literaria y los estudios de arte a las singularidades de la producción literaria en presente, y al futuro (por tratarse de un terreno desconocido) de los modos de intervención y crítica. Así es como las revistas del siglo XXI buscaron dar visibilidad a obras de autores jóvenes ignorados por las agendas editoriales y los medios de distribución masiva, a la vez que buscaron continuar la herencia crítica en un terreno sin demarcar: tomando las relaciones estudiadas por los referentes de la academia entre literatura y política —o teoría y crítica— para interpretar nuevos objetos y estéticas atravesados por las nuevas condiciones materiales. Para Daniel Link (2005), este proceso dio cuenta de micropolíticas intelectuales que regeneraron polémicas y discusiones frente a lo que se producía y reproducía en Internet. La condición transicional de las primeras revistas digitales,



como *EI* o *No Retornable*, se encauza en la doble faz de construir presente a partir de la coexistencia de perspectivas críticas.

Significante y síntoma: denominaciones de origen

¿Qué dicen los nombres de las revistas sobre la época donde pretenden intervenir? ¿Qué decían las primeras revistas digitales sobre sí mismas y sobre su hacer? Según la transición referida, las denominaciones de origen hablan de un cambio de mirada y de los movimientos inscriptos en lo que Nicolás Rosa (2003) llamó una “trama textual itinerante”. Si algunas revistas culturales paradigmáticas del siglo XX remitían a un posicionamiento en la tensión centro-periferia (*Sur*, *Contorno*), una forma de mirar (*Punto de vista*, *El ojo mocho*), una materialización del objeto (*Los libros*) o un modo de repensar la lengua desde la crítica (*Literat*), ejemplos que han sido estudiados a partir del vínculo entre escritura y crítica, las primeras revistas digitales que protagonizaron esa transición dieron cuenta de necesidades específicas: reconocer, en la convivencia de soportes, el nuevo valor de la circulación (y uno de sus correlatos: el desecho como riesgo cotidiano), como sugería la revista *No Retornable*; o el impulso por leer la época, frente a la renovada pregunta sobre qué leer en el presente (*El Interpretador*); o la justificación del soporte para repensar la crítica literaria en presente, pero sin saña. Una suerte de parricidio en voz baja (*Los asesinos tímidos*).

Respecto de esta última, en el editorial del primer número (mayo de 2007) enunciaban el deseo de constituir una revista conformada exclusivamente por crítica y opinión literaria, al margen de la difusión de obra, de la que se ocupaban otras revistas. Se establecía el foco en los libros de autores contemporáneos salvando a los editores sobre la elección de temas a tratar, definidos por los colaboradores. No obstante, *Los asesinos tímidos* nació como proyecto sostenido por la creencia en una crítica comprometida con su época. Tal compromiso aparecía traducido en la idea de expresar posicionamientos sin amiguismos o conveniencias, algo que encontraban diseminado en “suplementos culturales de diarios, algunas revistas” (*Los asesinos tímidos*, s/f) y en el fenómeno de los blogs personales como mecanismo formador de opinión y espacio de debate. Había, para la revista, una actualidad literaria que demandaba una atención más amplia que la simple reseña. El hacer enfocado en una respuesta al achicamiento del espacio crítico y a su (tímida) renovación: “nos parece válido seguir escribiendo sobre Borges, Arlt, Faulkner, y todos los grandes nombres que puedan surgir, pero no lo consideramos indispensable, ya se ha escrito bastante acerca de ellos”.



No Retornable se autodefinía en su número 0 como revista surgida de la “búsqueda riesgosa” de dar cuenta de la efímera actualidad². La pregunta explícita era cómo hacer para que una actualidad, que por escurridiza se hacía casi inefable, constituyera un territorio capaz de encontrar una temporalidad propia. De modo que el origen de la revista ya intuía la pregunta por la naturaleza del medio digital en red, sobre todo porque el proyecto se autopercibía como un híbrido entre el paradigma del papel y la creciente virtualidad. La denominación de la revista no proponía el desecho sino una apuesta a la permanencia, donde los materiales se rehusaran a la devolución y obligaran a la apropiación. Algo que, desde el presente, parece haber sido neutralizado por la premisa conectiva y el flujo permanente de datos. Pero la revista apelaba a intervenir en la tensión ostensible entre velocidades: cómo hacer para trabajar un espacio de renovación permanente sin caer en el riesgo de lo efímero. La novedad de la Web era el horizonte al que buscaban adecuar una propuesta de construcción de actualidad y debate con el presente, a la manera de las viejas revistas culturales, pero con las ventajas de la circulación.

En el caso de *EI*, recuperamos su propio mito de (denominación de) origen en el relato de su fundador, Juan Incardona. En 2003 nació el primer número, editado bajo su coordinación, con el aporte de un grupo de estudiantes de letras. Se denominó “La máquina excavadora”, quizás apelando a la falta de cimientos en que nacían –por ese entonces– los proyectos de publicación digital empujados por autores jóvenes que orbitaban en instituciones académicas. El mito de origen refiere a que, en el mismo momento en que se proponía ese nombre, en medio de una reunión inaugural organizada en un bar cercano a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, ingresaba en ese mismo sitio David Viñas, quien había retomado sus clases en la institución.

Tuve el impulso de acercarme, los dejé solos a mis compañeros, y le dije “hola profesor, estamos haciendo una revista, nos gustaría hacerle una entrevista”. Era cualquiera porque la revista ni existía todavía. Y Viñas me dijo, estudiándome, en silencio, “¿cómo se llama usted?”. “Incardona”. “Siéntese, compañero”, me dijo. Tomé asiento. Entonces me observó y dijo: “¿cómo se llama la revista?”. Le dije *La máquina excavadora*. “Máquina”, dijo, y se quedó pensando... “máquina... no me gusta”. Yo no sabía dónde meterme. “Usted sabe... la deshumanización”, me dijo. Me hablaba con pocas palabras. Así que Viñas liquidó ese nombre, que duró un solo número, y después empezó a llamarse “El Interpretador”. (Incardona, 2022)

² Ver en <http://web.archive.org/web/20060906144032/http://no-retornable.com.ar/>



La anécdota es reveladora de la procuración que inscribe el mismo nombre de la revista: para la figura fundacional de la crítica en el campo cultural argentino –como fue la revista *Contorno* de los hermanos David e Ismael Viñas– se trataba de interpretar el texto en su contexto, en un sentido específico: la reflexión sobre la literatura argentina como “hecho político” (Rosa, 2003). En cambio, en el período de transición de soportes resultaba de interés explorar la potencialidad de la máquina (esto es, la Web) y establecer así la base en la que se alojarían las nuevas estéticas de escritura en coexistencia con tradiciones críticas que se reconocen en la figura de “el interpretador”.

En el lanzamiento de *EI* no hay presentación del proyecto, aunque sí una declaración de principios políticos y estéticos a través de una cita textual. En los más de treinta números que publicó la revista es difícil, de hecho, encontrar editoriales sobre temas abordados (veremos esto en relación al trabajo crítico), pero en su primer número, como introducción al sumario, es un fragmento de Roberto Arlt lo que marca el vínculo inescindible entre los responsables y la época, también con la temporalidad en primer plano.

Millares de sucesos se entrechocaban en su mente; los ángulos reverberaban luces de fantasmagoría, su alma desviada en una dirección vive en minutos largas existencias, de modo que cuando regresa de ese viaje lejano le causa terror encontrarse aún dentro de la hora en que ha partido. "Mi día no era un día –dijo más tarde–. He visto horas que equivalían a años, tan largas en sucesos que era joven a la partida y regresaba envejecido con la experiencia de los sucesos ocurridos en un minuto-siglo de reloj. Con mi pensamiento se podría escribir una historia tan larga como la de la humanidad. Arlt". (Sumario, *El Interpretador*, 2004)³

Vida orgánica de una revista en la voz de su editor

A diferencia de otros proyectos nacidos de impulsos colectivos, pero cerca de *No Retornable* (impulsada por la crítica Sol Echevarría), *EI* surgió por la voluntad de su director, Juan Diego Incardona, quien en la referida poscrisis tuvo la idea de iniciar una revista digital después de haber participado como colaborador en revistas culturales de España y México. En Argentina apenas se conocían casos aislados en aquellos años (2002-2003): alguna revista de género como *Axxón* (dedicada a la ciencia ficción, el horror, el *fantasy* y otras narrativas), o “La idea fija”, aparecida en abril de 2000 como revista literaria con objetivos que –según sus directores– pretendían ir a contrapelo de las modas para publicar textos inéditos de poca

³ El fragmento original corresponde a la novela *Los lanzallamas* (1968, p. 91) de Arlt.



circulación (“Una aproximación ecléctica y poco académica a la literatura y el arte en general” (Incardona, 2018).

Según Incardona (2018), los primeros números de *EI* estuvieron marcados por la falta de consistencia colectiva. Él los llevó adelante con algunos pocos colaboradores, como Sebastián Hernaiz. Al sexto o séptimo número se conformó un consejo editorial que integraban Inés de Mendonça, Marina Kogan, Juan Pablo Lafosse y Hernaiz. Este órgano le dio sistematicidad al proyecto, que en su perfil inicial fue claramente literario: el objetivo era materializar la iniciación pública de autores jóvenes. Todos los integrantes del consejo eran estudiantes de la licenciatura en Letras quienes, al propiciar esa instancia de socialización, concretaron proyectos individuales de escritura. *EI*, entonces, significó una puerta de entrada a la literatura para recién llegados al campo (*sensu* Bourdieu), espacio donde compartían trabajo, amistad y herramientas para desarrollar proyectos estéticos siguiendo la línea de las revistas impresas que buscaban irrumpir en una escena de producción para hacerse un nombre.

A diferencia de la estructura del blog, adalid de los formatos de publicación interactivos, *EI* no se montó sobre una plantilla donde los contenidos se fueran actualizando, sino que reprodujo su periodicidad a partir de números definidos, muchos de ellos monográficos. Cada salida de la revista podía ser analizada como un objeto individualizable, siguiendo la tradición impresa. La explosión de los blogs personales, no obstante, fue decisiva para la circulación de las revistas. Antes de la hegemonía luego marcada por las plataformas sociales, la constitución de redes autorales se produjo en las afinidades electivas entre blogs. Cada número de *EI*, “rebotaba en la blogosfera”, como dice Incardona (2018), que se ofrecía como espacio informal de publicación, a diferencia de las revistas donde se buscaba replicar una ética de la discusión permanente. El consejo editorial de *EI* tenía reuniones semanales para la discusión de los sumarios.

A partir de los números 27-28 (año 2006) la revista aumentó exponencialmente su repercusión, traccionada por episodios de debate público en el campo intelectual (entre ellos, la deriva de la discusión sobre el “No matarás” que publicó a lo largo de varios números la revista cordobesa *La Intemperie*, que *EI* continuó dando espacio a un nuevo cruce epistolar). En aquel contexto, recuerda Incardona (2018), llegaron a cosechar cerca de 3000 visitas diarias al sitio web. El reconocimiento hizo que varios de los ensayos publicados a partir de esa etapa fueran incluidos como bibliografía en asignaturas de la carrera de Letras, en la UBA, dando circularidad a la posición crítica inicial. En los últimos diez números forjaron una red



de colaboradores en torno a la crítica cultural (muchos de aparición frecuente: Christian Ferrer, Jorge Panesi, Ariel Schettini, Damián Selci) y publicaron dosieres atentos al cruce literatura/política presente en su mito de origen (algunos como “El trabajo”, “El río”, “30 años de la Dictadura”, “Sobre la época”, en relación a la crisis de 2001, “Evita” y su representación en la literatura argentina, entre otros). Esta suerte de recorrido orgánico da cuenta de un vínculo nunca abandonado con la academia, sino que conjugó el carácter teórico/crítico con la sustancia propia (narrativa) de la generación que representaba: algo que, en palabras de Incardona, era más rebelde y provocador.

El final de la revista comenzó a prefigurarse con la muerte de Marina Kogan, integrante del grupo editor. A partir de ese episodio, Incardona reconoce un quiebre. De hecho, cerca del número 34 él decidió apartarse y las últimas tres salidas fueron sostenidas por el consejo editor.

Sobre los motivos del cierre de la revista (año 2011), Incardona no destaca el apogeo de las plataformas sociales como razón evidente. Distinto es el caso de Sol Echevarría, editora de *No Retornable*, que asoció el final de su revista a la “metástasis digital” (2018) que cambió el paisaje mediático y los objetivos que se habían planteado (metástasis que figura la explosión de *tweets*, *posts*, y el crecimiento de los espacios digitales de empresas periodísticas). *EI* cumplió su ciclo por la evolución personal de sus responsables, sumado al cansancio implicado en el sostenimiento de una publicación periódica que se volvió desmesurada por la abundancia de contenidos cristalizados en los sumarios. Transcurrida la segunda década del siglo, muchos de los estudiantes que habían dado curso a la revista se integraron a la vida académica o encontraron otros espacios dentro del campo literario donde desarrollarse.

Esto desemboca en otro punto crítico: la evolución y persistencia de los objetos digitales nacidos para circular por la Web que, una vez abandonados, resultan inaccesibles al público por razones técnicas, como sucedió con *EI*. Bastante tiempo después de cerrada la revista, en 2017, Incardona decidió abrir un blog para dar forma a un archivo de sus contenidos. Según dijo, la curaduría de dicho espacio se basó en el gusto por ciertos textos que él consideraba interesantes, incluidos en sumarios muy extensos, y otros que habían tenido cierto impacto cuando fueron publicados. El proyecto quedó inconcluso el mismo año que comenzó a seleccionar y subir los textos.

De modo que lo que hoy puede consultarse como *Los archivos de la revista El Interpretador* no refleja cabalmente la historia ni la dimensión de la publicación, que lanzó 37 números a lo largo de ocho años (en palabras de Incardona, “el recuerdo de algo mayor”). Ciertamente es que



no tendría por qué reflejarlos: no hay acto de archivo sin consignación, y por lo tanto sin pérdida. El punto es que la iniciativa de reunir un archivo se sostuvo en la desaparición de *lo que fue*: la revista está *offline* hace años y no se puede recuperar su forma y evolución estética, y sus contenidos, más que fragmentariamente (y sin exhaustividad) gracias al buscador *WayBack Machine* del proyecto *archive.org*. Según el criterio del director, la única forma de recuperar la identidad de la revista sería poniéndola nuevamente *online*. Incluso el consejo editor fantaseó, años después, con volver a ejecutar un trabajo de consignación (selección de artículos) para editar un volumen en papel. Sin embargo, creyeron que la migración al formato impreso también le haría perder la esencia que tuvo al posicionarse como una de las revistas literarias pioneras en Internet.

El programa crítico: la circulación como síntoma

En la presentación que realizó Sol Echevarría en el número de *No Retornable* (núm. 12), dedicado a las revistas, se puede leer el problema de la crítica en el período de transición hacia los formatos digitales. En primer lugar, la época se constituye como problema que exige dirigir la atención hacia el presente, pero además encontrar las herramientas para interpretarlo e intervenir. En ese momento –distante del período de “irrupción de la crítica” (Cella, 1999)– la tendencia a la profesionalización e institucionalización constituyen la formación dominante que resulta interpelada por los espacios alternativos –o formaciones emergentes– que alojan las revistas digitales. Al respecto, Echevarría (2009) sostiene lo siguiente:

Los espacios que habilitan la crítica, los lugares de saber, operan según trayectoria acumulada, en una suerte de burocracia cognoscitiva que, aunque deja ingresar nuevos artistas como objeto de estudio, deja afuera tanto al pensamiento joven como a aquel que resulta alternativo al canon.

Por lo tanto, el espacio de la crítica se coloca en un lugar de disputa, tanto por la creciente institucionalización como el cierre que puede implicar para las escrituras emergentes. En este sentido, Rosa (2003) es categórico cuando se pregunta por el espacio de la práctica crítica y afirma que el espacio institucional es el espacio de la exclusión. Las revistas como “itinerante trama textual”, constituyen también el espacio de reinención de la crítica, aunque esta reinención expone un horizonte de incertidumbre respecto de qué leer y cómo leer, es decir, qué escrituras importan y qué modelos teóricos son pertinentes.



En un texto publicado en el número 31, de julio de 2007, Claudio Iglesias y Damián Selci exponen este problema. Para los autores, si en la década del 80 determinado modelo teórico orientaba la lectura —a saber, el estructuralismo francés, el marxismo culturalista inglés y una serie de estudios interdisciplinarios que van de la deconstrucción a los estudios poscoloniales— tales orientaciones devienen *doxa* institucional. El asunto entonces es cómo desplazar la agenda crítica de “las listas sábana de los programas de estudio de teoría literaria” (Selci e Iglesias, 2007b), y redefinir las estrategias de lectura vinculadas con proyectos críticos propios de un contexto que se ha modificado (distante de la transición democrática y las dinámicas del campo cultural en los años 80). A la vez, constatan que figuras de peso en la tradición crítica se declaran incapaces de leer las nuevas escrituras: Josefina Ludmer y la “post-literatura”, Beatriz Sarlo y el “populismo posmoderno”, Alan Pauls y la “denominación conservadora”, son las referencias.

Para los autores, el modelo teórico que puede resultar adecuado para leer la escritura contemporánea no constituye el principal problema de la crítica, pues debería estar precedido por los problemas que demandan atención. Así, la pregunta por la constitución de un renovado proyecto crítico consiste en determinar los objetos sobre los que resulta importante reflexionar: “se trata —escriben— de articular o sostener en vida el estatuto político de la práctica teórica y su consecuente necesidad de articular en el campo intelectual el reconocimiento de una demanda política” (Selci e Iglesias, 2007b). En verdad, los autores intentan construir una distancia con las condiciones de la crítica en las décadas del 60 y 70, modelada por la “política radical”, en un contexto donde el carácter político de la práctica crítica retorna —es su “fantasma” — para asumir un estatuto trascendental que afirma “todo es político”.

En un contexto donde la política radical se ha retirado, se proponen restablecer para la práctica crítica el lugar central de la economía política. De manera irónica, refieren la incapacidad de los modelos teóricos de las “dos izquierdas”⁴ para dar cuenta de la entronización del mercado, el *marketing*, la “ética burguesa” de la cultura del trabajo, la avanzada del *ethos* empresario. En este marco, se trata de abordar de manera integral los problemas de la economía y la cultura, y consideran “malogrado pero legítimo” el estudio de

⁴ En una polaridad sitúan el análisis cultural de Raymond Williams y los sujetos de la micro-política de Michel Foucault, luego contraponen rasgos de una izquierda “folclórica” y otra “rockera” para concluir diciendo lo siguiente: “Centralmente, decimos, las dos izquierdas se han repartido el mundo, fraccionándolo mal y sentenciándose a la esterilidad: hoy podemos ver cómo los marxistas que todavía mantienen la decencia de hablar de huelgas y reclamos salariales aparecen como dinosaurios incapaces de generar comunicación con las bases (a las que interpelan con sus célebres consignas adverbiales, “Fuera yanquis de Irak”, “Fuera Bush de Mar del Plata”, “Fuera Pablo Schanton”, etc.) y al mismo tiempo podemos percibir en qué consiste hoy la política de las multitudes deseantes de Toni Negri y la *New Left*: el Foro Social Mundial, esto es, el descubrimiento del turismo socialista” (Selci e Iglesias, 2007b).



Frederic Jameson ([1984] 1992) –lo que es bastante discutible– pero el tono provocador, el intento de hablarle a la época y desmontar el aparato teórico de la academia, expresan los problemas de la crítica en ese momento.

En el análisis de Jameson, la red informática y comunicacional es una figura del sistema mundial del capitalismo trasnacional, es decir, sugiere una orientación para pensar ciertas transformaciones culturales. En una suerte de anticipación –sostenida por el tono desafiante, Selci e Iglesias, escriben:

Posmodernismo... nos prometía un intento por comprender el mundo actual, pero lo que encontramos en sus páginas son inmensidades subjetivamente inabarcables, déficits de simbolización, simulacros sugestivos y fortuitos, extensas redes de poder descentradas e ininteligibles, en breve, una realidad enorme y amenazadora que sólo podemos ver a través del espejo anamórfico de la técnica. (2007b)

Por cierto, en poco tiempo “el espejo anamórfico de la técnica” produce importantes cambios en los modos de circulación de los objetos culturales que dislocan también el *locus* de la crítica. En este punto, Selci e Iglesias redefinen el lugar de la crítica cultural y la necesidad de recuperar elementos de análisis de la economía política general. En la sección propositiva del texto, mencionan dos proyectos críticos a desarrollar: a) una teoría de realización del valor y; b) otra de uso social de los objetos culturales, donde estarían involucrados de manera implícita el proceso de producción y la realización del valor en el consumo. Si bien no alcanzan a formular una propuesta consistente, ciertas afirmaciones constituyen *lapses* reveladores: “nada importa verdaderamente –escriben–, ni la tecnología, ni la cultura, ni las costumbres”, “importa la circulación”, y es precisamente en la fase de circulación donde el desarrollo de la tecnología digital y la cultura conectiva aceleran los procesos de la sociedad de mercancías.

En *EI* todas las tradiciones de la crítica se dan cita en un arco temporal que abarca el momento fundacional de “irrupción” (*sensu* Cella) –desde mediados de la década del cincuenta a mediados de la del setenta–, pero esta convergencia produce una suspensión de las tensiones políticas que las atravesaron. Sin embargo, la herencia de *Contorno* dialoga con la coyuntura de manera más directa. “Somos una generación que se fascinó con Viñas”, dice Incardona (2022) respecto de la tradición crítica que resultó relevante en su formación académica y que después se trasladó a la revista. ¿De qué manera aparece la herencia contornista en la revista? En la insistencia que abre el texto de Selci e Iglesias (2007b), el estatuto político de la práctica crítica involucra el mandato de determinar los problemas que



reclaman esa lectura. En otros términos, si la afirmación “todo es político” adquiere un rasgo trascendental, ¿cuál es la especificidad política de la crítica en una sociedad donde el *ethos* mercantil se expande con la velocidad de la cultura digital?

Si decimos que todas las tradiciones críticas comparecen en *EI* es porque en la sección de ensayos y artículos se pueden relevar los representantes más conspicuos de la corriente sociológica inaugurada por *Contorno* (1953-1959), su continuidad con la incorporación de nuevas categorías en *Punto de Vista* (1978-2008), el clivaje que produce en tal orientación el psicoanálisis que asimilan con una creciente sofisticación discursiva figuras como Nicolás Rosa y Josefina Ludmer. ¿Qué implica que se constituya en espacio de convergencia de tradiciones? ¿Es una especie de Aleph que expone problemas que decantan con la convergencia digital? En verdad se podría pensar que la fractura temporal que caracteriza a la cultura del siglo XXI (Fisher, 2018a) se evidencia en el montaje y coexistencia de textualidades de tradiciones críticas diferentes, es decir, no sólo comparecen escrituras sino temporalidades en una “extraña simultaneidad” (p. 34).

En otro texto, Selci e Iglesias (2007a) mencionan el conocido ensayo de Josefina Ludmer “Literaturas post-autónomas”⁵, el que resultó controversial en su intento de renovar el lenguaje de la crítica para abordar las escrituras del presente. Selci e Iglesias insisten en el tono provocador y el ataque dirigido a la academia, aunque admiten las importantes contribuciones de Ludmer a la tradición crítica nacional. En este ensayo –como en el anterior- los autores extravían su objeto al pretender redefinir el enfoque de la crítica. Los argumentos que son puestos en entredicho son precisamente aquellos que permiten pensar los desplazamientos que producen ciertas estéticas de escritura, y si las categorías literarias resultan insuficientes para analizar la narrativa emergente, es porque el régimen de sentido dominante expone la ambivalencia entre realidad-ficción (Ludmer). La categoría de realidadficción –en fusión- indica algo que no se puede leer:

En las literaturas post-autónomas todo es “realidad” y esa es una de sus políticas. Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista (la realidad separada de la ficción), sino la realidadficción producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. (Ludmer, 2007)

⁵ Este texto comenzó a circular en Internet en diciembre de 2006, aunque Ludmer anticipó algunas reflexiones en un ensayo titulado “Territorios del presente: en la isla urbana”, publicado en la revista *Confinés* n° 15 en 2004. Por último, la editorial Eterna Cadencia publicó “Aquí América Latina. Una especulación” (2010) donde desarrolla la idea de literaturas postautónomas –originada en un curso dictado en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el año 2000.

¿Qué no se puede leer? El intento de desmontar el aparato teórico conduce a la imposibilidad de interpretar. En Ludmer la construcción de una estrategia interpretativa hace posible –a partir de la literatura– producir pensamiento sobre la sociedad de los medios y las mercancías.

Estéticas de la escritura: variaciones del presente

Incardona (2022) recuerda que la figura de los hermanos Ismael y David Viñas, como de los hermanos Leónidas y Osvaldo Lamborghini, tiene un lugar central en el último número de la revista. La despedida de la publicación también traza un arco temporal que va del modelo crítico contornista que configura como objeto de análisis la tradición literaria en relación con la historia y la política, a la estética de la escritura que conecta con el presente: la carnavalización, la parodia, la superposición y mezcla de códigos propia del estilo de Lamborghini.

En el blog con los archivos de la revista, el ensayo de Martín Prieto y Daniel García Helder (2007)⁶ sobre poesía ocupa un lugar relevante, aparece entre las primeras entradas y es el único texto crítico junto con el de Ariane Díaz sobre intelectuales y política –donde analiza la experiencia de *Contorno y Pasado y Presente*. La presencia de estos textos críticos en el archivo señala una posición respecto de tradiciones con las que *EI* establece cierta filiación –más afectiva que programática– y los desplazamientos que producen las nuevas estéticas de escritura en ese *corpus* nacional.

El ensayo es parte del número de la revista dedicado a pensar “Los noventas”, es decir, ciertas escrituras comienzan a tornarse legibles en relación con las estéticas emergentes en la década anterior. Para los autores, el problema de los cambios en la experiencia espacio-temporal y la deslocalización del idioma constituyen el punto de partida para la construcción de un panorama, o mejor dicho, para la presentación de las principales líneas de la poesía actual, así trazan una perspectiva que se cierra en las fronteras sólo por razones prácticas:

El país es demasiado grande, el continente es más grande todavía y el idioma casi no conoce límites. Si un panorama-de-la-poesía-argentina-actual fuera factible, el mismo podría o debería incluir, sin entrar en demasiadas justificaciones, por ejemplo, el poema “Bancarota” de un madrileño ignoto residente en Woodstock, Estados Unidos, quien,

⁶ El texto titulado “Boceto n° 2 para un... de la poesía argentina actual” tiene un itinerario previo al dossier de *EI Interpretador* (núm. 32, diciembre de 2007). En el blog se cita ese recorrido: el artículo fue leído el 17 de octubre de 1997 en la ciudad de Santa Fe –en el marco de la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo organizada por la Universidad Nacional del Litoral; luego se publicó en la revista “Punto de Vista” (núm. 60, 1998) y posteriormente fue incluido por Jorge Fondevibrer en “Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)” del año 2006.

deponiendo todo casticismo, es capaz de escribir como un latinoamericano más: *Se acabó la literatura./ Se acabaron los sueños de grandeza. /Y nació un nuevo sueño: comprar a crédito.* (El Interpretador, 2007)

Si la lengua se desterritorializa, también es la materialidad en la que se inscribe la estructura de la experiencia condicionada por el “realismo capitalista” (Fisher, 2018b), y las poéticas son expresión de imaginarios que evidencian la crisis de las ideologías del pasado: los sueños de grandeza de la literatura –las formas diversas de concebir su politización a lo largo del siglo XX– resultan sustituidos por una experiencia cultural atravesada por el consumo y una actitud de distancia irónica con ese pasado.

Los autores deciden circunscribir el análisis a determinados motivos temático-formales de autores a los que denominan “poetas del 90” o “poetas recientes” –nacidos entre 1964 y 1972– los que se caracterizan por el dominio poco convencional de los recursos técnicos, la capacidad de “aprehender los signos del presente” y el vínculo particular con la tradición literaria. Si bien reconocen ciertas excepciones en poetas que buscan establecer una relación más directa con la tradición, en las escrituras que analizan el “coeficiente artístico –escriben– no deberá medirse por su nivel cultural, ni por el largo de sus raíces en la tradición” (Prieto y García Helder, 2007), sino por la capacidad de captar el presente.

En estas escrituras hay una sensibilidad que se aproxima a los hechos y a las cosas de manera inmediata, y así como lo vulgar –o lo fútil– también puede ser aquello “falsamente importante”, aquí precipita el “*insight* metafísico”. Las referencias que incorporan suponen una “participación en lo real” pero, además, en los productos alimenticios, las marcas y modas efímeras es donde se deposita el carácter ontológico del presente: el “vodka con cepita” y el “vodka con sprite” de Martín Gambarotta, el helado Conogol de Fernando Molle, el disfrute de esos “dedos que sólo las chicas saben meter aplastando Bubaloos” de Marina Mariasch, el llanto que se mezcla “con el gustito a dulce/ de leche de alfajores guaymallén” de Santiago Vega.

El presente es precisamente el tiempo de la poesía de los 90. Sin embargo, si es un rasgo que se atribuye a la estética del realismo, los poetas son realistas, objetivos y referenciales en un sentido diferente, pues construyen “máquinas de habla” (Villa, 1993)⁷ que funcionan como artefactos susceptibles de comunicar experiencias, sin desestimar los recursos rítmicos o sonoros. Incluso recusan la tradición realista:

⁷ Ver el prólogo a *Oreja tomada* (1993) de Manuel Alemian.

El cronista de Crónica en su día franco tecléa:/ porque el realismo social nos cagó,/ nos trató como a tarados, y para realismo/ mágico, bueno, en fin, mejor/ el de Tropicana: es mejor, más real,/ visceral. Tropos y pathos en la entrada/ se ignoran, semblantean... (“Romance” de Alejandro Rubio, 1998)

La aliteración o la rima “incidental” se cruzan con cierto tono proverbial: “por el ojo del choto / yo lo veo todo roto” (Daniel Durand); los negros que hacen cola para sacar la cédula de identidad: “miran de este a oeste / como si no hubiese / otro siglo después / de este” (Gambarotta).

Por otra parte, la atención a ciertos detalles en el lenguaje –también cierta literalidad– es lo que produce “la impresión de cosa-viva”, la que procede de las potencias combinadas del lenguaje que no se atribuyen a los contenidos de la representación. En cambio, el contenido puede incluir escenas de racismo, escepticismo, cinismo, vejación, marginalidad; en algunos casos “el estado mental del lumpen” puede virar hacia un sentido político o moral propio del grotesco⁸. A diferencia de los contenidos idealistas en las poéticas del 60, hay una mirada antiprogresista, un *pathos* escéptico, e incluso una deliberada puerilidad, como en esta redundante “miniatura banal” de Fernanda Laguna: “Xuxa es hermosa/ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas./ Yo creo en su corazón”.

Por último, los rasgos de la lírica tradicional resultan modificados por una visión rápida que detecta en lo inmediato los signos del presente: sólo una naturaleza mórbida es digna de mención⁹. En el interés por lo plebeyo advierten la persistencia de una tradición en la poesía argentina, la extensa corriente satírica descrita por Eduardo Romano en 1983 y citada por Prieto y García Helder en la revista:

En el retorno a un discurso poético coloquial, eliminada toda grandilocuencia, atento a las modalidades del habla, incluso en sus variantes más netamente orales y aún callejeras; en una consecuente preocupación por lo cotidiano, tratado a merced de una poética de origen gauchesco que pasó, con los consiguientes cambios y reacomodaciones, a la poesía tanguera, en acudir a técnicas de yuxtaposición o de collage que no son ajenas al periodismo ni a otros lenguajes de las actuales comunicaciones masivas; en una actitud crítica que desdeñó las admoniciones reformistas o futurólogas para emplear no sin sutileza la ironía, los sarcasmos o el humor corrosivo. (Prieto y García Helder, 2007)

⁸ Los autores indican el corpus de lecturas ineludibles en esta línea: “Punctum” de Martín Gambarotta, “La Zanjita” de Juan Desiderio, “Música Mala” de Alejandro Rubio, “Zelarayán” de Santiago Vega, “La Raza” de Santiago Llach.

⁹ Las referencias aquí son poemas de Osvaldo Aguirre (1964) y José Villa (1966). Sin embargo, reconocen que la “lírica pura” tiene cierta persistencia transhistórica y, en esa línea, sitúan el libro “Ambición de las flores” (1997) de Bárbara Belloc.

La poesía reciente se integra como variación de la citada corriente, reconoce además como faros a Osvaldo Lamborghini y a su hermano Leónidas¹⁰, figuras que cierran junto con los hermanos Viñas la trayectoria de la revista, en una especie de síntesis que involucra un modelo de la crítica y estéticas de la escritura cuya escena es el presente, lo que supone también una fijación en esa temporalidad.

Temporalidad de los objetos digitales (una coda)

Este trabajo se realiza en una escena muy distante respecto de aquella en la que intervenía la revista, lejanía que permite construir una perspectiva en torno al problema de la temporalidad de los objetos culturales. Recuperamos un equívoco de Mark Fisher, cuando afirma que “bajo las condiciones de la memoria digital, es la pérdida misma la que se ha perdido” (2018a, p. 26); justamente, los objetos digitales en la red han mostrado una inestabilidad constituyente, por su naturaleza atada a la lógica del sistema de producción y consumo cultural cada vez más asociado a las plataformas¹¹. En ese contexto, la experiencia de las revistas digitales que se han tornado inaccesibles en la red contradice tal presupuesto, entre otros objetos que han desaparecido o resultan irrecuperables. Por eso es de interés reflexionar sobre el estatuto de la pérdida en la cultura digital y las políticas de archivo en una cultura que parece fijada al presente.

En primer término, las características del soporte son un aspecto del presente en el que las revistas digitales inscriben sus modos de intervención –dijimos, sus modos de agencia colectiva y estrategias retóricas–, condiciones de producción que constituyen una materialidad fugaz que puede hablar de un presente a otro. En este sentido el tiempo histórico de *EI* resulta lejano –la poscrisis de 2001–, pero la tentativa de captar los rasgos de ese presente-pasado hablan a este presente. Ahora bien, ¿de qué manera se dirigen a este presente? Aquí asume una nueva actualidad la caracterización de Nicolás Rosa (2003) sobre el formato: si las revistas permiten una lectura de los espacios negados, construir presente supone un modo de intervenir en la temporalidad histórica; capturar determinados rasgos en “retazos de poesía”, “fragmentos de literatura”, y acaso también retener una lectura a “última vista” (Benjamin, 1999).

¹⁰ En nota al pie citan como faros de los poetas del 90 a Osvaldo Lamborghini, su hermano mayor Leónidas, Girri, Giannuzzi, Zelarayán, Marosa Di Giorgio, Saer, Aira, Copi, Pizarnik, Perlongher, Carrera, Bellessi, Aulicino, entre otros. El orden de precedencia no es casual por lo que se puede asignar cierta importancia a los primeros.

¹¹ Véase al respecto el texto de Srnicek (2018).

Las revistas –sean digitales o no– restituyen el lenguaje de una época, y esta es su manera de construir la propia temporalidad y dirigirse al futuro. Como intentamos mostrar en los apartados anteriores, los sumarios e índices son una suerte de compendio de pasiones intelectuales, definen áreas de interpelación e involucran el enlace de deseos, pero también pueden hacer de la historia una matriz narrativa –no lineal, tampoco continua, sino hecha de modos de convocar lo distante en el espacio y en el tiempo.

Desde la perspectiva de Fisher (2018a), la cultura del siglo XXI está caracterizada por la “confusión del tiempo”, la alteración de la temporalidad, la fractura entre pasado y presente que se expresa en el anacronismo (a veces, una retromanía explotada por el mercado) y la superposición temporal. Por eso, referimos la idea de presente-pasado como vector analítico para pensar la relación entre nuestro presente y un presente anterior. Si la historia se aloja en el detalle –como quería Benjamin–, en el primer número de *EI* aparecen dos pequeñas fotografías donde se puede observar una llamarada próxima a la Pirámide de Mayo y un joven enfrentado a un camión hidrante que remiten al contexto de poscrisis y su carácter refundacional. A excepción de la imagen de portada del segundo número, que reproduce la fotografía del joven y el camión hidrante, las imágenes de portada¹² –aunque figurativas– resultan difíciles de situar y no permiten precisar una temporalidad.

Pudimos repensar estos detalles, sin embargo, gracias al proyecto *archive.org* y a su buscador *WayBack Machine*, dedicados a generar respaldos de algunas actualizaciones de páginas web hoy desaparecidas. La dificultad de reconocer una temporalidad en las imágenes de la revista se funde, entonces, con una historia inaccesible porque no pueden consultarse todos los números de manera exhaustiva. Los criterios algorítmicos de preservación en *archive.org*, vinculados a la condición de repositorio documental de la misma red, incluyen parámetros de lo que se considera relevante por su *repercusión* en Internet y descartan muchísimos documentos que con el tiempo podrían resultar valiosos.

La edición completa de *EI* tal como se podía consultar cuando se publicaba, es irrecuperable. Por eso, las políticas de archivo son centrales para pensar la relación entre nuestro presente con otro presente convocado. En esta “era posterior a la escasez”, como la definió Pogačar (2016), constituye además un punto de partida para pensar la especificidad

¹² En el núm. 1 la imagen es “Picasso and Braque” de Mark Tansey; en el 2 la citada fotografía. En el núm. 3 “Golconde” de René Magritte; en el 4 la foto titulada “Plakat”, de Man Ray. En el núm. 5 “Waiting”, de Edgar Degas; en el 6 “Young man beside the sea”, de Hippolyte Flandrin. En el núm. 7 “The lovers II”, de René Magritte. A partir del núm. 8 alternan imágenes de ilustradores con artistas plásticos que se vinculan con lo luctuoso, violento o directamente mortífero.

política de la crítica que resiste o busca intersticios donde intervenir en la velocidad de la cultura digital.

El derrotero de Juan Incardona habla de esto. La voluntad de crear un archivo de la revista, con su curaduría como fundador y director, no alcanzó a dar cuenta de la identidad del proyecto, ni tampoco de su volumen y del cruce de herencias y provocaciones críticas. Esto no quiere decir que ese impulso de archivo no haya funcionado, porque propicia el interrogante, más allá de esas imposibilidades, sobre qué dice el archivo sobre *lo que era* la revista. Qué dice un archivo, de por sí dislocado de la temporalidad original de los documentos, con el agravante de que intenta reproducir el simulacro de un artefacto crítico-estético que pretendió dar cuenta de un presente atado a la promesa de instantaneidad y simultaneidad de los formatos digitales, más desafiante que lo estudiado en la dinámica de las publicaciones impresas.

La mutación en la ontología de los objetos culturales que circulan por las redes traduce la fractura temporal de la que habla Fisher (2018a y b). Vimos cómo ciertas poéticas surgidas en los 90 se consolidan, tensionan o diversifican en los sumarios de revistas como *EI* o *No Retornable*, y cómo estas se pueden distinguir en el doble gesto de lo que implica nombrar una época mientras brota: por un lado, grupos de autores que buscaban construir nuevas *máquinas de habla* susceptibles de comunicar experiencias, y a la vez construir un marco de lectura para lo que producen en un entorno sin reconocimiento inmediato –aunque se puedan leer continuidades y rupturas en el carácter emergente de todo brote. La experiencia cotidiana con Internet como encuadre, para Fisher, alteró sus texturas hasta volverlas irreconocibles, lo que lo lleva a afirmar que –desde el cambio de siglo a esta parte– hay una creciente sensación de que la cultura perdió su capacidad de capturar y articular el presente (2018). Una muestra paradójica de esto sería la “firme persistencia de ciertas formas reconocibles”, el agotamiento de la novedad y el apego formal de muchos artistas a las técnicas y fórmulas del pasado. Una desaparición del sentido del *shock* frente al futuro que formó parte de la experiencia cultural en el pasado siglo (Fisher, 2018a, p. 33), sin por eso procurar, como en este caso, intervenir con la pretensión de ocupar un campo en construcción.

Esto impacta en la incertidumbre cargada de promesas de futuro en torno al devenir de las publicaciones periódicas. Vale, no obstante, retener la siguiente hipótesis: considerar al archivo como un posible gesto de resistencia frente al apego formal del que habla Fisher, una temporalidad latente que puede irrumpir como revelación de los futuros posibles que parece cancelar la dinámica de la cultura digital.



Aunque *El* sea irrecuperable en su condición original, nos servimos del gesto de acceder a sus restos –como a los de *No Retornable*– en la única modalidad posible, fragmentariamente, para convertir al archivo de su archivo en un objeto tan dislocado de su temporalidad como de las dificultades cada vez más notorias para reconocer las texturas críticas de este tiempo conectivo. Puede ser válida la idea de pensar a las revistas nacidas digitales, desde esa condición inestable, como dispositivos de archivo que esperan la llegada de su “envejecimiento patético” (*sensu* Sarlo, 1992)¹³ para rehistorizar desde el detalle y restituir el lenguaje de una época. Dispositivos asincrónicos como todo archivo, modulares, desgranados y regenerativos como todo objeto digital, pero un poco más esquivos al mandato circulante que irónicamente exige, por su potencia ubicua articulada con la idea de presente continuo, imponerse como objeto de interpretación.

Referencias bibliográficas

Alemian, Manuel (1993). *Oreja tomada*. Buenos Aires: Del Diego.

Benjamin, W. (1999). *Iluminaciones II Poesía y Capitalismo*. Madrid: Taurus.

_____ (2019). *Historia de la literatura y ciencia literaria*. Colección Costureras, Sofía Cartonera.

Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Cella, S. (1999). La irrupción de la crítica. En *Historia crítica de la literatura argentina* (Noé Jitrik Dir.). Buenos Aires: Emecé.

Fisher, M. (2018a). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.

_____ (2018b). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Fondebrider, J. (2006). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas/UBA.

Hernaiz, S. (22 de marzo de 2007). “Entrevista a Osvaldo Aguirre sobre revistas literarias de los 90”. *Archivos de la revista El Interpretador*, 32 («noventas»). En: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/03/22/entrevista-a-osvaldo-aguirre-sobre-revistas-literarias-de-los-noventa/>

_____ (2012). Revistas literarias y lugar social de la literatura en los años noventa. En *Rodolfo Walsh no escribió Operación masacre y otros ensayos* (pp. 99-127). Buenos Aires: 17 Grises Editora.

¹³ Para Sarlo (1992), en línea con lo expuesto antes, una revista fuera de actualidad se restringía sólo a su valor arcaico, desprovisto de su aura esencial.

Jameson, F. ([1984] 1992). *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Link, D. (2005). Si a algo equivale internet es a la escritura y, por lo tanto, a la cultura letrada. *Educ.ar*, 28 de septiembre. Recuperado de: <https://www.educ.ar/recursos/115812/daniel-link-si-a-algo-equivale-internet-es-a-la-escritura-y->

Ludmer, J. (2007). “Literaturas postautónomas” (Documento en línea). *Ciber Letras. Revista de crítica literaria y cultura*. ISSN: 1523-1720 NUMERO 17, julio 2007.

Patiño, R. (1997). “Intelectuales en Transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)”. *Cuadernos de Recienvenido*, Posgraduación en Literatura Española e Hispano-América, 4, 5-34. <http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/recienvenido04.pdf>

Pogačar, M. (2016). *Media archaeologies, micro-archives and storytelling. Re-presenting the past*. Londres: Palgrave Macmillan.

Prieto, M. y García Helder, D. (2007). “Boceto No 2 para un... de la poesía argentina actual”. *Revista El Interpretador*, 32 (diciembre).

Pron, P. (2009). “La reinención de lo nuevo: la literatura argentina después de 2001”. *Revista Quimera*, 304, 18-21.

Romano, E. (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEAL.

Rosa, N. (2003). Estos textos, estos restos. En *La letra argentina 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Sarlo, B. (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *Cahiers du CRICCAL*, 9/10, 9-16. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047

Selci, D. e Iglesias, C. (2007a). “Estado de la crítica, después de los muertosvivos”. *Revista El Interpretador*, 30 (marzo). <https://web.archive.org/web/20081120133631/http://www.elinterpretador.net/30ClaudioIglesiasYDamianSelci-EstadoDeLaCritica-DespuesDeLosMuertosVivos.html>

_____ (2007b). “Problemas culturales y economía política: de las condiciones de la crítica a la necesidad de las purgas”. *Revista El Interpretador*, 31 (julio). <https://web.archive.org/web/20071016051439/http://www.elinterpretador.net/31ClaudioIglesiasYDamianSelci-DeLasCondicionesDeLaCriticaALaNecesidadDeLasPurgas.html>

Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Vanoli, H. (2015). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”. *Apuntes de investigación del CECYP*, 15, 161-185.

Vigna, D. (2020). “La forma revista en su versión digital: Propuesta metodológica para el análisis de publicaciones culturales y literarias desde el contexto argentino”. *Cuadernos Del CILHA*, 32, 48-77. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cilha/article/view/2093>

_____ (2021). “Breve historización de las revistas digitales de cultura y literatura en Argentina: el caso No Retornable”. *El Taco En La Brea*, 2(14). <https://doi.org/10.14409/tb.2021.14.e0046>

Vilar, M. (2014). “Revistas, letras, Luthor”. *Revista Luthor*, 22, 1-8. <http://www.revistaluthor.com.ar/pdfs/115.pdf>

Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.

Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba.

Otras fuentes consultadas

Echevarría, S. (2018). Comunicación personal. Buenos Aires, Argentina.

Incardona, J. (2018). Comunicación personal. Buenos Aires, Argentina.

_____ (2022). Comunicación personal. Buenos Aires, Argentina.

Revista *El Interpretador* (abril de 2004). Sumario, Núm. 1. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20071212023317/http://www.elinterpretador.net/Sumario.htm>

Revista *Los asesinos tímidos*. Consultar en: <http://asesinostimidos.blogspot.com/2008/08/editorial.html>





RECURSOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE LA EDICIÓN INDEPENDIENTE Y LAS PRÁCTICAS EMERGENTES EN LA PRODUCCIÓN/CIRCULACIÓN DEL LIBRO

Lucía Coppari

IECET – CONICET y UNC

luciacoppari@gmail.com

Resumen

A lo largo de la última década, los procesos de producción y puesta en circulación del libro por parte de las editoriales independientes se vieron modificados en varios sentidos atinentes a la extensión de los catálogos, los tirajes, las mejoras técnicas, las posibilidades de internacionalización, la formalización de las relaciones contractuales y con el Estado, así también como la puesta en marcha de sistemas eficientes de distribución hacia el canal librero. Con disparidades, estas editoriales formadas al calor del *boom* de principios de siglo, vienen tramando desarrollos profesionales adecuados a los devenires de cada proyecto, pero atravesados por las transformaciones neoliberales en los modos de vida y trabajo, que prescriben la autogestión y la responsabilidad de sí a instancias de una creciente precarización. En el presente trabajo, operamos sobre las categorías disponibles para referenciar estas prácticas y contribuir al conocimiento de los modos contemporáneos de producción/circulación del libro.

Palabras clave: edición – libro – profesionalización – neoliberalismo.

Abstract

Throughout the last decade, the processes of production and circulation of books by independent publishers have been modified in various ways, related to the extension of catalogues, print runs, technical improvements, the possibilities of internationalization, the formalization of contractual relations and with the state, and the implementation of efficient distribution systems towards the book channel. With disparities, these publishers formed in the heat of the boom at the beginning of the century have been plotting professional developments appropriate to the future of each project, but crossed by neoliberal transformations in ways of life and work, which prescribe self-management and self-responsibility in spite of growing precariousness. In the present work, we operate on the available categories to reference these practices and contribute to the knowledge of the contemporary ways of production/circulation of the book.

Keywords: edition – book – professionalization – neoliberalism.

Construcción del objeto

La edición independiente se ha constituido como objeto de estudio sociológico hace poco más de veinte años. Por entonces, el adjetivo afirmaba modos de producir cultura (no sólo libros) diferentes, sino opuestos, a los de la industria de capitales foráneos concentrados, consolidada como *mainstream*. La crisis estructural que atravesó Argentina contribuyó a reforzar esta forma relacional de identificar las propias prácticas –articulada al mismo tiempo por las investigaciones académicas sobre el tema–, definiendo condiciones que favorecieron el activismo cultural (Vanoli, 2009). En ese marco, se formaron editoriales constituidas en muchos casos por escritores/as-editores/as que sembraron un campo de posibilidades para la autogestión, impulsado a su vez por las tecnologías digitales. La propia investigación doctoral recupera este contexto crítico fundante –o al menos estimulante– de la producción independiente y, al mismo tiempo, calibra el foco de análisis sobre las constelaciones de editoriales que iniciaron su actividad promediando lo que va del siglo.

El *boom* nombra la proliferación de editoriales chicas y medianas, con control sobre sus capitales, sin filiaciones con instituciones del Estado, y en las que los/as editores/as delimitan orientaciones estéticas, culturales y políticas, en buena parte de los casos sin descuidar la dimensión comercial y el desarrollo profesional. Aunque la adjetivación independiente se haya mantenido funcional, los estudios sociológicos sobre el libro se han ocupado de registrar y valorar la heterogeneidad característica de esta “zona” del espacio editorial (López Winne y Malumián, 2016): propuestas diversas en materia de catálogos, diferentes planes de edición, técnicas de producción, canales de venta, alcances de distribución y otras formas de mediación. En esta multiplicidad podrían reconocerse unos modos de editar *antes* del *boom* (la transición entre siglos y los años de poscrisis) y otros modos de editar *después* del *boom* (la última década), si lo consideramos en clave de período bisagra o si fijamos allí un mojón¹.

En virtud de esta periodización, optamos por enfocarnos en el estudio de las prácticas colectivas o asociativas entre editoriales después del *boom*, más o menos estructuradas y sostenidas en función de los objetivos: desde participar colectivamente en ferias, coorganizar eventos o cooperar en la distribución de libros, hasta gestar proyectos comunes que las encuentran como aliadas en esas múltiples iniciativas. Indagamos sobre las solidaridades que se concretan más allá o más acá de una institucionalidad desgastada, a la medida de afinidades,

¹ El enfoque es deudor de la periodización que propone Matías Reck en un artículo del libro *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020* (2020). Allí el editor de Milena Caserola lee la historia reciente de las editoriales independientes a partir de la siguiente analogía: I. NACEN de la crisis; II. CRECEN pero siguen siendo independientes; III. Nunca MUEREN a menos que las compre una transnacional. Una de las últimas *postales* que elige retratar en el primer tramo se titula “Editar antes del boom”.

necesidades y aspiraciones compartidas entre editores/as. Para estudiar la actualidad de la edición independiente y, en concreto, este conjunto de prácticas emergentes, es preciso constatar el notable desarrollo del sector, su evidente heterogeneidad, como también reconocer el inicio de un período en el cual los esfuerzos se encauzan hacia el afianzamiento político-cultural de los proyectos, las mejoras técnicas y organizativas, y la sostenibilidad económica.

A lo largo de la última década, estos procesos de edición y puesta en circulación del libro se vieron modificados en varios sentidos, atinentes a la extensión de los catálogos, los tirajes, las mejoras técnicas, las posibilidades de internacionalización, la formalización de las relaciones contractuales y con el Estado, y la puesta en marcha de sistemas eficientes de distribución hacia el canal librero.

Con disparidades, las editoriales independientes formadas al calor del *boom* vienen tramando desarrollos profesionales adecuados a los devenires de cada proyecto, pero atravesados por la reorganización de las relaciones sociales y políticas en el capitalismo postindustrial, y las transformaciones neoliberales en los modos de vida y trabajo –con particular incidencia para el caso de los/as productores/as culturales– que prescriben la autogestión y la responsabilidad de sí a instancias de una creciente precarización: múltiples tareas con una escasa disponibilidad de tiempo y recursos. Con todo, la opción por el asociativismo produce fugas, hace mella sobre las inseguridades y la atomización relativas a estas condiciones de producción.

En el presente trabajo, operamos sobre las categorías disponibles para referenciar estas prácticas asociativas emergentes en el sector editorial y contribuir al conocimiento de los modos contemporáneos de producción/circulación del libro. La interpretación del objeto de investigación nos enreda en la madeja de recursos teóricos que sirven para conceptualizarlo y definirlo, con sus connotaciones y sus efectos performativos.

Marco interdisciplinario

Emprendimos la definición de un itinerario abierto que se interesa por examinar una variedad de fundamentos, tipos y derroteros posibles de estas prácticas editoriales asociativas que se nos presentan en su contemporaneidad y heterogeneidad. Por lo tanto, el marco teórico-conceptual que construimos se sustenta en los lineamientos disciplinares de la sociología, al tiempo que se ve enriquecido por otros aportes y categorías que nos permiten hilvanar aquellas articulaciones complejas y acceder a sus pliegues y bordes menos explorados.



Componemos un enfoque que se establece sobre la sociología de la cultura y la literatura, tomando en cuenta varias tradiciones puestas en diálogo y discusión en este trabajo. Por empezar, las definiciones de Raymond Williams (2009; 2015) en torno de la categoría de “formación”, las reconsideraciones sobre las nociones bourdianas de “campo literario” y “campo editorial”, hasta las revisiones más heterodoxas de Bernard Lahire (2004; 2010), auxiliado por Howard Becker (2008).

Nuestro enfoque también incorpora un conjunto de teorías sobre literatura y arte contemporáneos que nos permiten aproximarnos a unos modos de escribir y disponer los catálogos. Reinaldo Laddaga (2006) elabora un marco para referenciar la emergencia de una nueva cultura de las artes, echando mano de la categoría de “desorganización” trabajada por Scott Lash (2005). Luego, los desarrollos de Josefina Ludmer (2006), Lionel Ruffel (2015) y Boris Groys (2014) se complementan en el abordaje de una serie de movimientos específicos que encontramos en la cultura literaria, cuando se debilitan determinadas instituciones y formas hasta entonces hegemónicas.

Por último, el marco reúne contribuciones de raíz foucaultiana sobre los modos de producción cultural en condiciones signadas por el avance del capitalismo postindustrial y las regulaciones de la gubernamentalidad neoliberal. Jaron Rowan (2010) propone una revisión crítica alrededor de la categoría de “emprendedor cultural”, mientras que Isabell Lorey (2008; 2016) examina la normalización de la precarización e ilumina las posibilidades de devenir común.

Más allá o más acá de las instituciones: formaciones y cultura literaria

A diferencia de la regulación interna y pretendida estabilización de las instituciones disponibles, la categoría de “formación” posibilita el registro de modos de organización variables entre productores/as culturales que, en particulares condiciones históricas, se articulan alrededor de diferentes consensos y, en ocasiones, en términos de alternativa u oposición respecto de aquellas (Williams, 2015 [1981]). Por lo tanto, esta categoría nos abre el juego para indagar sobre la diversidad de relaciones sociales efectivas en cultura, así como para aprehender y analizar elementos culturales emergentes: “los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones” (Williams, 2009 [1977], p. 163). En virtud de estos desacoples, las formaciones –y no sólo las instituciones– pueden tener una participación significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura.



Adicionalmente, para la construcción teórica del objeto disponemos del diagnóstico de Reinaldo Laddaga (2006) en torno al presente de las artes y las transformaciones en las formas institucionales y organizacionales que otrora aseguraban su circulación. El punto de partida es el progresivo abandono de la cultura moderna de las artes regulada por la idea de obra, concebida como la puesta a distancia de un fragmento de materia o lenguaje que vehiculiza un cierto orden del mundo, y del artista como aquel que ejerce una práctica aislada que aparece como exterioridad. Asistimos, entonces, a un momento de transición en el que se evidencia la capacidad de las artes para constituirse como un ámbito de exploración de la vida en común. Un número creciente de artistas (y no artistas) comienza a concebirse como promotores de procesos en los cuales intervienen no sólo en tanto poseedores de saberes de especialista. En cambio, proponen la implementación de formas de colaboración, la composición de relaciones sociales, la invención de mecanismos que modifiquen estados de cosas locales. Estas prácticas suponen “la exploración de modos experimentales de coexistencia de personas y de espacios, de imágenes y tiempos” (Laddaga, 2006, p. 44). De esta manera, inician o intensifican procesos abiertos de conversación, improvisación, disposición de sociabilidades que parecían improbables en condiciones de modernidad.

El diagnóstico de Laddaga se complejiza a partir de sus conexiones con el abordaje crítico de Scott Lash (2005) sobre el despliegue de las “desorganizaciones”. A contracorriente de las organizaciones y las instituciones que son vistas como formas sociales declinantes, en el orden global de la información las desorganizaciones aparecen como formas emergentes de asociación, más dispersas y cambiantes, menos fijas y jerárquicas, por cuanto no se conducen en términos normativos o procedimentales sino en orden a valores que producen colectivamente y someten a reflexión constante. De allí se sigue que el trabajo realizado en las desorganizaciones no es sólo de gestión utilitaria, porque los fines son inseparables de los medios, son móviles y se rediseñan. Entre los ejemplos que enumera el propio Lash, encontramos referenciadas desde algunas subculturas juveniles, pasando por movimientos sociales, hasta las nuevas asociaciones laborales flexiblemente reticuladas.

A estos planteamientos integramos indagaciones sobre la presencia consolidada de Internet, los cambios en los regímenes de producción y las actualizaciones posibles de lo literario y la publicación que formulan, entre otros, Josefina Ludmer, Lionel Ruffel y Boris Groys. En línea con las definiciones de Laddaga, Ludmer (2006) nos sitúa en la era del fin de la autonomía del arte inaugurada por la modernidad y, específicamente, de lo literario con sus instituciones, su lógica interna y leyes inmanentes. Los límites se desdibujan y las formas expresivas quedan fusionadas en la “realidadficción” producida por las tecnologías y la



mediatización de la imaginación pública. Por lo tanto, las escrituras del presente son definidas como “posautónomas”, porque ya no se ajustan a las categorías de la literatura y atraviesan sus fronteras.

Las literaturas posautónomas se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras del presente sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad. O, para decirlo de un modo más preciso: lo cultural y lo ficcional, en la era de la posautonomía, están en sincro y en fusión con la realidad económico-política. (Ludmer, 2006, p. 2)

El trabajo de Ruffel (2015) registra, asimismo, otros desplazamientos que vienen reorganizando la cultura literaria. El autor se retrotrae al vínculo que Jürgen Habermas establece entre las premisas de constitución de una esfera pública política y los espacios de debate intelectual y literario –salones y cafés–, con el fin de mostrar que, en su versión moderna, tanto el público-pueblo de la democracia como el nuevo público masivo de la literatura se tornaron unidades abstractas, idealizadas, que excluían las prácticas *in praesentia* y se basaban en una igualdad de principio que ignoraba las diferencias sociales reales. Al trazar este paralelismo, Ruffel concluye que “la idea de literatura que se impuso durante la modernidad está estrechamente vinculada al silencio” (2015, p. 4). En cambio, el rasgo característico del momento contemporáneo de la literatura es la multiplicidad de espacios públicos que, además, se han diversificado enormemente:

Así pues, lo que caracteriza a nuestra época es el fin de la representación única de la literatura en su relación con la cosa impresa y con una esfera pública idealizada. Una nueva representación surge: la de una arena literaria en mayor o menor grado conflictiva, en la que la esfera pública dialoga con una multiplicidad de espacios públicos, donde se desarrollan las literaturas ruidosas. (Ruffel, 2015, p. 7)

Desde esta perspectiva, la literatura del presente se caracteriza por su inscripción en diversos espacios públicos y, por lo tanto, la idea de publicación se descentra del objeto-libro, se pluraliza y cobra sentido como acción: el hacer público. Asumimos que dicha acción suscita al menos dos derivas posibles y complementarias: el hacer público concerniente a las formas de visibilidad y difusión de lo literario, y el hacer público en términos de producción de vínculos con los/as lectores/as. Así también, puede ser leída como la puesta en escena del *yo público* de los/as productores/as culturales: el trabajo de autopoética que reclama el estado de exposición mediática en el ágora contemporánea (Groys, 2014). Siguiendo a Groys,



las condiciones sociales, económicas, técnicas y políticas del trabajo artístico cambiaron drásticamente debido a la emergencia, sobre todo, de Internet que: “ofrece una alternativa para la producción y distribución del arte, una posibilidad que adopta el siempre creciente número de artistas” (2014, p. 133). Lo que paulatinamente se viene agotando y entra en crisis es el régimen dominante bajo el cual funcionaba el arte, organizado por los lugares de autoridad del artista y un puñado de instituciones selectivas, abocados a producir obras y formar la sensibilidad estética de los públicos.

Del campo y la *doble vida* de los/as editores/as

Como antecedente de aquellas lecturas que nos figuran las mudanzas o los pasajes progresivos en los modos contemporáneos de producir y circular arte, la sociología de la literatura tributaria de los desarrollos bourdianos conserva un lugar destacado en el núcleo de estudios en que la propia investigación se inscribe y pretende contribuir. Por consiguiente, resulta necesario andar y desandar la matriz teórica y metodológica elaborada por Pierre Bourdieu (1995; 1999) alrededor de la categoría de “campo” (campo literario, campo editorial), y para ello nos valemos de una serie de contribuciones y reformulaciones recientes que necesariamente estriban sobre los cambios referidos en las formas y los espacios-tiempos de la literatura y el libro.

En *Las reglas del arte* (1995), Bourdieu argumentaba cómo la modernidad había consolidado el proceso de autonomización del campo artístico. Para el caso francés, el autor daba cuenta de un conjunto de transformaciones –afirmación de la economía burguesa, desarrollo de la prensa, expansión del mercado de bienes culturales y flujo de nuevos/as escritores/as– que correlativamente impactó en las relaciones de los artistas modernos con las instituciones y el Estado. De esta manera, el campo literario se organizaba en el *continuum* entre dos grandes polos: el de la producción pura destinada a un mercado restringido, con mayor autonomía respecto del campo de poder; y el de la producción orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público, con menor autonomía, pero mayor capital económico. Sobre la instauración de aquel “mundo aparte”, Bourdieu señalaba:

La construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción de principios específicos de percepción y de valoración del mundo natural y social (y de las representaciones literarias y artísticas de ese mundo), es decir a la elaboración de un modo de percepción propiamente estético que sitúe el principio de la “creación” en la representación y no en la cosa representada y que nunca se afirma



con tanta plenitud como en la capacidad de constituir estéticamente los objetos viles o vulgares del mundo moderno. (1995 p. 201)

En virtud de estos señalamientos, Bourdieu reconocía tres niveles de análisis de las obras culturales. En el nivel más general, el análisis de la posición del campo literario en el marco del campo de poder y de su evolución temporal. En segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario, las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan individuos o grupos en competencia por la legitimidad. Por último y más específico, el análisis de los *habitus*, es decir “los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario, encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse” (1995, p. 318).

Más allá de las anacronías que se encuentran hoy en el planteo –relacionadas, como veremos, con el debilitamiento de los límites de los campos, las posiciones cada vez más versátiles que ponen en cuestión *las reglas del arte*–, y de las particularidades del campo literario francés como objeto de estudio, su contribución radica en mostrar que el valor del arte no depende exclusivamente del artista. Depende también del campo de producción que promueve la creencia en su poder creador a partir de los conflictos por la legitimidad de los/as productores/as y los productos. Y, además, que las relaciones entre las posiciones en el campo de producción y las tomas de posición en el espacio de las obras no están determinadas mecánicamente: “Todo acto de producción depende en parte del estado de las producciones posibles que se abre concretamente a la percepción bajo la forma de alternativas prácticas” (Bourdieu, 1995, p. 349).

Posteriormente, en su artículo “Una revolución conservadora en la edición” (1999), Bourdieu reprodujo este diseño conceptual sobre el campo de las editoriales literarias francesas. Aquí también argumentaba que las posiciones tienden a regir las tomas de posición de los agentes editores, pero estas determinaciones se ejercen “sólo a través de la mediación específica constituida por las formas y las fuerzas del campo” (1993, p. 70). En efecto, cada editorial ocupa, en un momento dado, una *posición* en el campo editorial, que depende de su lugar en la distribución de los recursos (económicos, simbólicos, técnicos, etc.) y de los poderes que ellos confieren sobre el campo. Es esta posición estructural la que orienta las *tomas de posición* de sus “responsables” (1999, p. 225).

La lectura que hacemos hoy de las contribuciones bourdianas es deudora de desarrollos como el de Anna Boschetti (2010), quien establece una distancia crítica respecto de los usos que naturalizan la noción de campo y lo conciben como una realidad empírica antes que



como un artefacto teórico que, en cambio, permita articular relaciones entre campos en varios niveles y atender a su redefinición constante. Tales precauciones surgen al objetivar la complejidad de factores y dinámicas que caracterizan cada campo (Boschetti, 2010). Groy (2014), con su lenguaje arraigado en los medios visuales y las exigencias contemporáneas del “diseño de sí”, también pone en palabras esta necesaria vigilancia epistemológica, así como la superación de las encerronas disciplinarias:

El arte no puede explicarse completamente como una manifestación del campo cultural y social “real”, porque los campos de los que emerge y en los que circula son también artificiales. Están formados por personas públicas diseñadas artísticamente y que, por lo tanto, son ellas mismas creaciones artísticas. (2014, p. 18)

Por empezar, la restitución de la fuerza heurística de esta noción implicaría dar cuenta de los efectos –cada vez más acentuados– de los procesos globales de concentración y transnacionalización del mercado del libro. En esta línea, Gisèle Sapiro (2016) repone el peso creciente de los condicionantes económicos sobre la producción cultural que ya anticipaba Bourdieu (1999), por la incorporación de nuevos agentes y procedimientos. Además, la autora reivindica el accionar de los Estados en la definición de políticas que contrarresten esta tendencia. Al mismo tiempo, caracteriza al campo literario por su débil profesionalización y pone en evidencia la multiplicación de instancias de difusión y consagración (revistas, editoriales, periódicos, grupos literarios, premios, asociaciones, sindicatos, universidad, etc.). En orden con estas variadas instancias –que constituyen “microambientes” y “redes de relaciones informales”– se redefinen los modos de posicionarse en “el universo de fronteras difusas y porosas que conforma el mundo de las letras” (Sapiro, 2016, p. 72).

En un diálogo más tenso con Bourdieu, consideramos la perspectiva de Bernard Lahire (2010; 2004) para repensar la autonomía literaria (y editorial) y las especificidades de la teoría de los campos. De primera, el aporte del autor es la constatación de una heterogeneidad de experiencias socializadoras: los variados universos sociales de las sociedades contemporáneas generan repertorios de hábitos o esquemas de acción también diversos. Un “actor plural”, dice Lahire, es “el producto de la experiencia –a menudo precoz– de socialización en contextos sociales múltiples y heterogéneos” (2004, p. 54). Luego, se pregunta por la “doble vida” de los/as escritores/as, el desempeño de estos/as productores/as culturales en un universo que con frecuencia no les proporciona trabajos a tiempo completo y/o de manera continua, llamando a reflexionar sobre las particularidades de sus modos de trabajo precario.



Estos señalamientos sobre los/as escritores/as, basados en una reconsideración crítica de la perspectiva bourdiana, pueden aplicar o extrapolarse de manera reflexiva a otros actores de la cadena como son los/as editores/as independientes. El autor señala que el caso de los escritores y el universo literario es solo un ejemplo, más flagrante y agudo que otros, de la participación sincrónica y diacrónica en los marcos sociales heterogéneos característicos de la vida de los individuos en sociedades especializadas (con una fuerte división social del trabajo y una clara diferenciación de responsabilidades, prácticas, apuestas e *illusio*) (2010, p. 446).

Lahire cuestiona, entonces, el uso generalizado e inespecífico de la noción de campo y la reducción sociológica del individuo a su ser como miembro del campo. En cambio, postula que la noción del “juego” le parece especialmente adecuada para describir actividades que, como la literatura, se practican con diferentes grados de inversión, pero que, sobre todo, involucran a personas que no pueden darse el lujo de pasar todo el tiempo jugando el juego en cuestión (2010, p. 454).

La utilidad de la metáfora del juego, tal como es reelaborada por Lahire, radica en la naturaleza *libre*, más incierta y menos impuesta, de las actividades culturales que se realizan en buena medida orientadas por el deseo y la vocación, construidas socialmente a través de múltiples experiencias educativas y familiares. Para el caso de los/as editores/as independientes, aun en un contexto que favorece la profesionalización de sus proyectos, los límites entre *expertos* y *laicos* son difusos. En el *juego* de la actividad editorial independiente pueden coexistir participantes más o menos profesionales, con más de un trabajo, incluso ocasionales, aficionados, con diferentes ambiciones e inversiones en términos de tiempo, capital económico y crédito cultural.

En esa línea, Lahire (2010) pondera el trabajo de Howard Becker (2008 [1982]), cuya relevancia radica en examinar, desde un enfoque interaccionista, la acción colectiva en los mundos del arte. Becker se interesa por los patrones de cooperación y las redes de personas organizadas a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales para producir trabajos artísticos. Al respecto, señala:

Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie –con frecuencia numerosa– de personas (...). Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte. (2008, p. 17)



En estos términos, los/as participantes coordinan las actividades por las que se produce el trabajo artístico y los resultados son, por lo tanto, producciones colectivas de quienes cooperan por medio de las convenciones características de un mundo del arte. Siguiendo al mencionado autor, un mundo del arte adopta la forma que tiene en un tiempo dado en función de las múltiples decisiones que fueron tomando los/as artistas y demás participantes hasta ese momento (Becker, 2008). Por consiguiente, afirma:

La historia del arte se relaciona con los innovadores y las innovaciones que obtuvieron victorias organizacionales, que lograron crear en torno de sí el aparato de un mundo de arte y movilizar suficiente gente para una cooperación regular que respaldara y extendiera sus ideas. Solo los cambios que logran tomar las redes cooperativas existentes o desarrollar redes nuevas sobreviven. (2008, p. 338)

Dicho abordaje, focalizado en los aspectos más microscópicos de las prácticas artísticas, acompaña la comprensión de las rutinas de producción y circulación en los juegos específicos en que se implican los/as editores/as independientes, así como también de la productividad político-cultural de la coordinación en las formaciones emergentes que estudiamos.

Sobre la figura de emprendedor y la precarización de la producción cultural

Estas prácticas y formaciones emergentes en la literatura y la edición –que siguiendo el recorrido podríamos calificar, al menos provisoriamente, como *ruidosas*, porosas, inestables, *desorganizadas*, solidarias– se manifiestan sobre un trasfondo de transformaciones en los modos de vida y trabajo. Consideramos la progresiva afirmación de un nuevo arquetipo para quienes trabajan en cultura y que, en palabras de Jaron Rowan (2010), es necesario interrogar: “el emprendedor cultural”. La figura adquiere un sentido acabado en el marco de las mutaciones contemporáneas del capitalismo y las regulaciones de la gubernamentalidad neoliberal, que dislocan las posiciones y los caracteres del sujeto trabajador. En el tránsito de la industria a los servicios, del trabajo dependiente al trabajo autónomo, del trabajo material al trabajo cognitivo, de la seguridad a la precariedad (Negri, 2010), la racionalidad neoliberal sustenta la ética de la libertad y la responsabilidad de sí como estrategia de gobierno, complejizando el lugar de la crítica social (Rose, O’Malley y Valverde, 2012). En estas coordenadas, Rowan (2010) e Isabell Lorey (2008) formulan sus abordajes para el caso de los/as productores/as culturales.



Emprendedor cultural nombra entonces a una amplia población de productores/as independientes, microempresas o trabajadores/as autónomos/as que operan en el sector integrado por las industrias culturales tradicionales y una serie de prácticas creativas adyacentes ahora consideradas económicamente productivas. La paradoja de estas formas de empresarialidad reside en que:

...tienen que afrontar el riesgo, la discontinuidad y las inseguridades del trabajo por cuenta propia, pero al mismo tiempo tienen que tributar y realizar todos los trámites burocráticos de las empresas, sin que por ello obtengan el beneficio de ninguna de sus prerrogativas. (Rowan, 2010, p. 62)

La cultura devenida recurso emblemático del desarrollo económico contemporáneo (Yúdice, 2002) encuentra asidero en el modelo de emprendedor, signado por las prédicas en torno de la autonomía, la creatividad y, como reverso, la precarización. En este marco, Rowan (2010) observa que muchos/as trabajadores/as culturales son conscientes de que el tipo de labor que han elegido difícilmente les permitirá mantener una situación económicamente holgada, aunque la mayor parte de ellos/as está dispuesta a canjear la seguridad laboral o cierto bienestar a cambio de poder desarrollar sus respectivos proyectos: “la relativa ausencia de beneficios económicos llega a suplirse con otro tipo de gratificaciones que a veces sustituyen o abren la posibilidad de valorar el trabajo en cultura de diferentes formas” (2010, p. 167). En términos de Lorey (2008), la precarización “elegida para sí” contribuye a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales.

Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan de forma permanente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal, son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo (Lorey, 2008, p. 74).

La tesis central de la autora, en diálogo con los desarrollos de Michel Foucault y Judith Butler, es que la precarización se ha normalizado y tornado un instrumento de gobierno neoliberal, asumiendo una serie de cambios en el modo de producción capitalista y el debilitamiento de las prácticas establecidas de lo político legadas por la modernidad (Lorey, 2016). Puesto que las nuevas formas del trabajo son cada vez menos organizables mediante las instituciones corporativas tradicionales de representación de los intereses –más fragmentarios y dispersos– para constituir posibilidades de acción política se vuelve necesario



tomar como punto de partida (y no meramente como carencia o amenaza) tales relaciones precarias de trabajo y de vida.

De esta suerte, las nuevas formas de la fuerza de trabajo y de vida inciertas, flexibilizadas y discontinuas no serían sólo productivas en el sentido de la valorización capitalista, en términos mensurables:

En muchos momentos de los procesos de precarización, surge algo imprevisto, contingente y, también en este sentido, precario. Este aspecto de precarización contiene el potencial de rechazo, produciendo al mismo tiempo una recomposición del trabajo y de la vida, de la socialidad, que a este respecto no es capitalizable ni inmediatamente, ni tan rápidamente y, tal vez, no lo sea en absoluto. En este tipo de recomposiciones, hay interrupciones en el proceso de normalización, esto es, en la continuidad de la valorización capitalista y la gobernabilidad. (Lorey, 2016, p. 109-110)

Para la autora, el éxodo o la deserción de los modos de ser gobernados puede dar lugar a una fundación, un poder constituyente común “que abra el espacio para ponerse de acuerdo acerca del modo en que se quiere vivir, trabajar y determinar lo necesario para el aseguramiento y la protección mutua” (Lorey, 2016, p. 111). Cuando la precarización se normaliza y la política unificadora de la representación se debilita, las prácticas resistentes se centran en “lo que tienen en común las y los precarios en toda su diferencia” (2016, p. 114).

En el mismo sentido, el análisis de Rowan (2010) reconoce incipientes modos de trabajo y producción en los que los objetivos económicos se modulan con valores de otro tipo, lo que permite concebir nuevas formas de relación entre economía y cultura: la introducción de dinámicas de cooperación en lugar de competencia, de responsabilidad social y praxis política, “son indicios de algo parecido a una subversión del emprendizaje” (p. 167) y constituyen una alternativa esperanzadora, contestataria, al modelo de empresarialidad hegemónico propuesto por los planes de promoción oficiales.

La pertinencia de estos/as autores/as abrevia en la necesidad de señalar y problematizar los modos autogestivos en que se despliega el quehacer de los/as editores/as, productores/as culturales, atendiendo a las condiciones de normalización de la precarización de sí, como también a las posibles fisuras o “intersticios” (Wright, 2014)² y los devenires comunes. En efecto, en el repertorio de prácticas de los/as editores/as identificamos un conjunto de tácticas, a diferentes escalas, que consisten en reensamblar multiplicidades dispersas. Esto

² En los términos de Erik Olin Wright (2014), califican como intersticiales aquellas prácticas que ensanchan o abren, gradualmente y de manera deliberada, espacios o *grietas* que modifican cualitativamente la estructura desigual que las contiene.

permite articular formaciones que intervienen los espacios públicos de la literatura y el libro con apuestas renovadoras, aunque –en los términos de Lahire, en concordancia con perspectivas como las de Becker y Lash– raras veces totales.

Palabras finales

Una extensa bibliografía se había ocupado ya de dar cuenta de los coletazos de la crisis económica, política y social de principios de siglo en el terreno de la producción/circulación de bienes culturales: la ulterior democratización, la autogestión y la diversidad contrastivas con los procesos de concentración y transnacionalización de la gran industria. La caracterización de las editoriales independientes se había desplegado sobre la conformación de los catálogos, los procesos de constitución e identificación diferencial respecto de los modos de producción/circulación a gran escala, sus formas de propiedad y de intervenir en el mercado de libros desde posiciones y disposiciones específicas (en el sentido de Bourdieu).

Sobre este suelo firme, surgió la pregunta sobre un fenómeno adyacente y en ciernes: las posibilidades abiertas por el armado de constelaciones de editoriales independientes y la concertación de algunas de sus prácticas para colaborar entre sí y alcanzar objetivos comunes. Buena parte de los/as editores/as independientes, formados/as en un contexto de digitalización y accesibilidad de los medios de producción posterior a la crisis, fueron desarrollando habilidades y adaptando procedimientos en concordancia con las condiciones imperantes para la profesionalización de sus proyectos y la competencia en un mercado fluctuante, con nuevas demandas. Armonizaron sus prácticas para *jugar* como pequeñas o medianas empresas que producen y circulan bienes culturales. En concreto, la profesionalización de la actividad sobrevino con la emergencia de necesidades compartidas para resolver de manera articulada entre colegas.

Para dar cuenta de los cambios alrededor de las prácticas colectivas y asociativas en la edición, construimos un enfoque teórico que las define como “formaciones” (Williams, 2009; 2015). La categoría encierra sentidos relativos a los modos de producción cultural no complacientes con lo instituido: aquellos significados, prácticas y relaciones emergentes que pueden definirse en términos de alternativa u oposición, y que producen desacoples en la organización dominante de la cultura, o eventualmente van configurando nuevas formas hegemónicas. Las formaciones rehúyen de las regulaciones institucionales vigentes, constituyéndose a partir de nuevos y efectivos consensos entre productores/as culturales. Por lo tanto, estimamos el valor contestatario y la apertura de la categoría de formación: en



cada caso los agrupamientos entre editores/as independientes van encontrando formas variadas, que se concretan a partir de un desacuerdo. En los términos de Jacques Rancière (1996), el desacuerdo opera desclasificando el régimen de asignación de lugares para los sujetos, redefiniendo quiénes y cómo entran en la cuenta. Nos referimos a las discrepancias con los modos hegemónicos, serializados y fragmentarios, de producir y circular libros, y con los espacios y los mecanismos establecidos para la agremiación y la acción política. De allí las tentativas de ajustarlos, recrearlos e inventar otros que armonicen con sus prácticas y proyecciones actuales.

Los/as editores/as independientes han ido (re)diseñando una cartografía de ferias y agrupamientos alrededor del libro que muta y se expande de manera acelerada, a tono con una cultura de las artes que, como señala Reinaldo Laddaga (2006), genera condiciones para la experimentación, la co-producción de horizontes y, en los términos de Scott Lash (2005), estimula “desorganizaciones” que no se rigen por patrones jerárquicos ni normativos. En efecto, en la era del fin de la autonomía (Ludmer, 2006), las formas institucionales y organizacionales que garantizaban la circulación y la legitimación de las obras y los bienes culturales, han ido dando paso a formas de sociabilidad caracterizadas por su dispersión, versatilidad y horizontalidad.

Las retículas flexibles y cambiantes de este mapa contrastan con la clausura que subyace a la categoría de “campo” (Bourdieu, 1995; 1999). Las nociones de campo literario y campo editorial gozan de una saludable vigencia en el núcleo de estudios sobre el libro y la edición, pocas veces relativizada. No obstante, los límites y las posiciones de campo en ocasiones no son suficientes para definir y caracterizar las prácticas emergentes en la literatura y la edición. Por lo tanto, han ido reclamando reformulaciones que rectifiquen dicha clausura. Hemos echado mano de los desarrollos de Gisèle Sapiro (2016) y Anna Boschetti (2010), quienes en sus análisis reponen las dinámicas contemporáneas que complejizan determinadas aplicaciones ortodoxas y naturalizadas del marco bourdiano. Los procesos de transnacionalización que inciden de múltiples maneras sobre la propiedad y las tomas de posición de los/as productores/as culturales, la introducción de Internet y la diversificación de los soportes, los modos de publicidad, intercambio y legitimación entre escritores/as, editores/as, libreros/as, lectores/as. Sobre los usos anacrónicos o indistintos para interpretar objetos de estudio múltiples, se ha pronunciado y extendido Bernard Lahire (2010). La operación crítica, como hemos visto, se monta sobre la transposición del modelo teórico sobre mundos sociales pobremente institucionalizados o codificados.

Las reconsideraciones en la sociología de la literatura tributaria de los desarrollos bourdianos y las contribuciones sobre las derivas actuales en la cultura de las artes habilitan una mirada menos rígida y más aguda sobre los modos contemporáneos de producir/circular literatura y libros, que constatamos inestables, *desorganizados*, al tiempo que solidarios y coordinados. También sabemos que, con frecuencia se materializan a través de la copresencia y el “ruido” en los espacios públicos (Ruffel, 2015), y son ejecutados por “editores/as malabaristas” (Marcos Almada, comunicación personal, 2019) con variables posibilidades de compromiso e inversión. La metáfora adquiere relevancia como fruto del trabajo de campo y por su cualidad para nombrar las prácticas en estudio: un/a malabarista es aquel/la que hace converger el saber especializado desarrollado a lo largo del tiempo y requerido para *jugar*, con las destrezas para combinar y adaptar movimientos según lo requieran las circunstancias actuales particulares. En los términos de Lahire (2010), un juego escasamente reglado y metódico.

A lo largo de nuestra investigación se nos fueron revelando estas dislocaciones del sujeto trabajador y, en particular, del/la productor/a o *emprendedor/a cultural*, en condiciones de gubernamentalidad neoliberal. Con Jaron Rowan (2010) e Isabell Lorey (2016; 2008) constatamos que las regulaciones que prescriben la ética de la autogestión encarnan paradójicamente la precarización, la elección para sí de un trabajo *por cuenta propia* que normaliza el riesgo y la discontinuidad. La figura del/la *editor/a malabarista* condensa estas formas de vida y trabajo inciertas que sirven al estadio de acumulación y valorización capitalista pero también, de manera contingente, pueden producir interrupciones y desvíos con posibilidad de afirmar la potencia común y recomponer las sociabilidades en el sentido de la coordinación y la in(ter)dependencia mutua.

Referencias bibliográficas

Becker, H. S. (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Traducción de Joaquín Ibarbaru.

Boschetti, A. (2010). Pour un comparatisme réflexif. En *L'espace culturel transnational*. París: Nouveau monde, 7-51. Traducción de Mariana Cerviño.

Bourdieu, P. (1993). La lógica de los campos. En Bourdieu, P. y Wacquant, L. *Respuestas para una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 63-78.

_____ (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1999). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 223-267.

Cerviño, M. (2018). “El estudio de la literatura y el arte en las ‘periferias’”. Algunos aportes de la perspectiva transnacional”. En *Apuntes de investigación del CECYP*, 30, 161-170.

Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lahire, B. (2004). *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Bellaterra.

_____ (2010). “The double life of writers”. En *New Literary History*, 41, 2, 443-465. Traducción de Gwendolyn Wells.

Lash, S. (2005). *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 57-78.

_____ (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo.

López Winne, H. y Malumián, V. (2016). *Independientes, ¿de qué?* México: Fondo de Cultura Económica.

Negri, A. (2010). Los orígenes de la biopolítica. Un seminario. En Altamira, C. (comp.). *Política y subjetividad en tiempos de governance*. Buenos Aires: Waldhuter, 151-173.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva visión.

Reck, M. (2020). La oportunidad como crisis. Neo-concentración o editoriales independientes en venta. En Badenes, D. y Stedile Luna, V. (comps.). *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020*. La Plata: Club Hem.

Rose, N., O’ Malley, P. y Valvedere, M. (2012). “Gubernamentalidad”. En *Astrolabio*, 8, 113-152.

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños.

Ruffel, L. (2015). “Los espacios públicos de la literatura contemporánea”. En *Cuadernos Lírico*, 13. Traducción de Florencia Justo. Disponible en: <http://lirico.revues.org/2112>

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Laura Fólica.

Vanoli, H. (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. En *Apuntes de investigación del CECYP*, 15, 161-185.

Williams, R. (2009 [1977]). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta. Traducción de Guillermo David.

_____ (2015 [1981]). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Graziella Baravalle.

Wright, E. (2014). La transformación intersticial. En *Construyendo utopías reales*. Madrid: Akal.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa. Traducción de Gabriela Ventureira.

Otras fuentes consultadas

Ludmer, J. (18 de diciembre de 2006). “Literaturas postautónomas”. [Entrada o publicación en el blog]. Disponible en: http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html



EL SUJETO MIXTÓPICO Y LAS CIBERCOMUNIDADES: NOTAS PARA UNA AGENDA DE INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA EN TIEMPOS DE CONVERGENCIA MEDIÁTICA Y NUEVAS FORMAS DE MEDIATIZACIÓN

Pablo Ponza

FCC y IECET-UNC-CONICET

pabloponza@yahoo.es

Resumen

El objetivo general de este artículo es ofrecer un acercamiento contextual previo a la confección y desarrollo de técnicas e instrumentos para un estudio etnográfico sobre usos y consumos infocomunicacionales en la ciudad de Córdoba (Argentina). El objetivo específico es sistematizar una serie de reflexiones teórico-conceptuales y notas de investigación que permitan enmarcar dicho relevamiento. Ese marco consigna tres dimensiones de análisis interdependientes, pero que presentamos discriminadamente por razones operativas y expositivas: 1) la dimensión histórica, relativa a las características materiales de los soportes. Esto es, los cambios y las continuidades en cuanto a la incorporación de nuevas tecnologías de distribución de medios; 2) la dimensión sociocultural, relativa a prácticas, usos sociales y consumos infocomunicacionales concretos y situados geográfica y temporalmente. Y 3) la dimensión signifiante, que vincula medios de comunicación y discursos periodísticos en un contexto de nuevas formas de mediatización, con especial atención al uso de imágenes en medios gráficos.

Palabras clave: tecnología – mixtopía – usos sociales – medios gráficos – imagen.

Abstract

The general objective of this article is to offer a contextual approach to the preparation and development of techniques and instruments for an ethnographic study on infocommunicational uses and consumption in the city of Córdoba (Argentina). The specific objective is to systematize a series of theoretical-conceptual reflections that allow framing said survey. This framework consigns three interdependent dimensions of analysis, but which we present separately for expository reasons: 1) the historical dimension, relative to the material characteristics of the supports. That means the changes and continuities regarding the incorporation of new media distribution technologies; 2) the sociocultural dimension, relative to practices, social uses and specific infocommunicational consumption and geographically and temporally located. And 3) the significant dimension, which links the media and journalistic discourses in a context of new forms of mediatization, with special attention to the use of images in graphic media

Keywords: technology – mixtopia – social uses – graphic media – image.

Introducción

El vínculo entre la esfera social y la esfera mediática ha sufrido significativas transformaciones en los últimos veinte años. Si bien se trata de mundos con fronteras mutuamente articuladas e interdependientes (Boutaud y Verón, 2007), la rápida modernización que han experimentado las tecnologías de distribución de medios de comunicación en las dos primeras décadas del siglo XXI no tiene correlato simétrico ni homogéneo en cuanto a consumos infocomunicacionales y usos sociales. Advertimos allí desfases generacionales, cuya segmentación etaria y sociocultural irrumpe en y tensiona la convivencia entre los modos tradicionales de acceso a la información y las nuevas experiencias de lectura, recepción y circulación de contenidos. Asimismo, por elevación, analizar la relación entre ambiente sociocultural y universo tecno-productivo se torna problemático en tanto la naturaleza de ese vínculo y sus intercambios están regidos por una creciente estratificación de públicos y/o audiencias.

Dicho problema o preocupación investigativa es la que da origen a este texto. Sin embargo, para ubicar al lector y comentar brevemente cómo surgió la idea de este artículo cabe mencionar que, a fines del año 2020, se realizó un estudio cuantitativo de consumos culturales y comunicacionales en la ciudad de Córdoba¹. La investigación tuvo como meta obtener un mapa actualizado de la incidencia alcanzada por la digitalización en las prácticas y consumos, así como de la penetración de las nuevas tecnologías en Córdoba Capital. Desde el punto de vista institucional, el propósito del estudio era potenciar las capacidades de los y las investigadoras a través de un insumo de acceso público que permitiera el desarrollo de conocimiento crítico y socialmente relevante para aquellas instituciones y/o actores interesados. Finalmente, en 2022 los resultados del análisis se publicaron en el libro *Consumos mediáticos, culturales y tecnológicos. Ciudad de Córdoba en contexto de pandemia*².

Si bien la valiosa potencialidad cuantitativa de la muestra relevada logró trazar los contornos de un mapa actualizado de consumos, no ofreció información significativa de la dimensión cualitativa. Para decirlo resumidamente, puesto que los datos cuantitativos que arrojó la encuesta no se proponían explorar aspectos subjetivos, motivaron interrogantes e

¹ Se trató de una investigación desarrollada por la Facultad de Ciencias de la Comunicación en el marco de un proyecto institucional de investigación, desarrollo tecnológico y artístico en áreas prioritarias (Res. 180/2020) de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), financiado por la Secretaría de Políticas Universitarias.

² Junto a la Dra. Fabiana Martínez participamos con un capítulo titulado “Equipamientos”, donde se analizan someramente los datos que comprueban el proceso de modernización, los cambios y continuidades que la población local incorporó en ese período en concreto.



hipótesis de investigación en el plano cualitativo. Además, esto impulsó la idea –que circuló entre los investigadores e investigadoras intervinientes– de hacer un aporte etnográfico cuyo abordaje complementario nos permitiera conocer, analizar y comprender ciertas tramas interiores, desde operaciones de selección y consumo, hasta diferentes formas de apropiación y usos por parte de sujetos, grupos, nichos y/o colectivos específicos.

Recordemos que durante la década de 1990 los estudios de consumos culturales desarrollados en Argentina no acostumbraban indagar sobre operaciones de selección, consumo, apropiación y uso de los equipamientos. Recién a partir de la encuesta del Sistema Nacional de Consumos Culturales realizada en 2008, Pini, Musanti, Kaufman y Amaré (2012) pudieron consignar, en la introducción del estudio sobre jóvenes entre 13 y 18 años, la relevancia de incorporar este enfoque e indicaron la creciente personalización de los consumos. Esto dio lugar, por primera vez, a la idea de que el uso de los equipamientos tecnológicos había superado la tradicional dimensión familiar. Esta sugería una tendencia de uso unipersonal creciente que se advertía, por ejemplo, en la ubicación espacial que las tecnologías tenían en el hogar.

En este sentido, entre otros aspectos, pudimos comprobar que en la ciudad de Córdoba los televisores inteligentes ya no se ubicaban mayormente en la sala/living/comedor, sino en las diferentes habitaciones de la casa, revelando –además– que los circuitos de compra y apropiación están ligados a usos personales, particulares y privados, y no necesariamente colectivos o familiares. Sólo por mencionar un dato que grafica dicha transformación: el 71,3% de los cordobeses encuestados modernizó su equipamiento y dispone de un televisor inteligente con tendencia a la multiposesión de dispositivos. De los datos se infiere, también, que los dispositivos digitales con conexión a internet y con capacidades tecnológicas convergentes son la preferencia. Asimismo, en los últimos quince años dicha tendencia parece haberse consolidado en base a la complejidad añadida que vienen incorporando los teléfonos celulares inteligentes que, paradójicamente, han logrado magnificar la desmasificación de las redes de contacto y de acceso a contenidos.

Sin embargo, estas ideas no dejan de ser meras intuiciones en tanto no dispongamos de estudios etnográficos específicos cuya información fehaciente nos permita reconstruir itinerarios de usos, prácticas y consumos concretos y situados. En concreto, el grupo de investigación bajo mi dirección planea constituir grupos focales con jóvenes de entre 19 y 29 años de edad, con formación universitaria de grado (finalizada o en curso) y que residan de



manera permanente en la ciudad de Córdoba³. El objetivo es llevar a cabo una observación, recolección y análisis de información orientada a diseñar una “cibergrafía” (Álvarez, 2004). Esto es, una suerte de reconstrucción cualitativa de realidades estratificadas por grupos de usuarios o audiencias específicas. Nos interesa analizar el uso de los nuevos canales de distribución de medios en general, y la pregnancia de los medios de comunicación gráficos en sus versiones digitales, en particular. Es decir, en primer término, buscamos relevar el vínculo establecido con la multiposesión de dispositivos para analizar las circunstancias y circunscripciones espacio-temporales donde los usan, con énfasis en medios infocomunicacionales gráficos. Y, en segundo lugar, dentro del menú de opciones que ofrecen los medios gráficos digitales, determinar qué criterios operan en la selección de información y noticias políticas, atentos especialmente al uso de las imágenes.

Por ello, el objetivo general de este artículo es ofrecer un acercamiento contextual previo a la confección y desarrollo de técnicas e instrumentos para un estudio etnográfico que considere las características que tienen no sólo las nuevas formas de convergencia mediática y mediatización, sino también los sujetos entre 19 y 29 años que las utilizan. En específico, el texto se propone sistematizar una serie de reflexiones conceptuales y notas de investigación útiles para dicho relevamiento. A continuación, presentaremos tres secciones o dimensiones de análisis que, sabemos, son interdependientes, pero que vamos a discriminar por razones operativas y expositivas:

- 1) La dimensión histórica relativa a las características materiales de los soportes, esto es, los cambios y las continuidades en cuanto a la incorporación de nuevas tecnologías de distribución de medios (Zuboff, 2019). Los interrogantes que distinguen esta sección son: ¿qué tecnología de distribución de medios utilizaba en el pasado?, ¿cuáles ha ido incorporando y cuáles predominan en su uso cotidiano actual?
- 2) La dimensión sociocultural relativa a las prácticas, consumos y usos sociales situados, habituales y concretos que nos permitan comparar los cambios y las continuidades en las experiencias de lecturas que aplican los sujetos a través de la prensa gráfica. Esto es, primero, analizar los criterios u operaciones de selección de medios, para luego acceder a noticias e información política desde entornos virtuales. Los interrogantes que guían esta sección son: ¿a través de qué medios se informa?,

³ Proyecto subsidiado Categoría A Consolidar (2018-2021). “Estudio comparativo de prensa gráfica, diarios, revistas y publicaciones político-culturales argentinas de la segunda mitad de siglo XX a la actualidad” (Res. SeCyT 455/18).

¿consumía y consume ahora información política?, ¿a dónde, cuándo y con qué frecuencia?

- 3) La dimensión significativa, es decir, la relación e impacto que existe entre medios de comunicación, discursos periodísticos y la producción de sentidos en un contexto de nuevas formas de mediatización, con especial atención al uso de las imágenes. Los interrogantes que distinguen esta sección son: ¿cómo y por qué selecciona los medios de comunicación gráficos a través de los que se informa? ¿Qué operación realiza cuando selecciona una noticia política? ¿Qué lugar ocupan las imágenes en esa selección? ¿Cuándo considera usted que está bien informado/a?

Sobre los cambios y las continuidades en las tecnologías de distribución de medios de comunicación

Partimos del supuesto de que los medios de comunicación no están regidos únicamente por la novedad y la modernización, sino también por la pregnancia que han adquirido en cuanto a usos sociales a lo largo del tiempo. En otras palabras, los discursos circulan y se leen en un marco escénico pleno de innovaciones, pero que consigna múltiples continuidades. Desde el punto de vista técnico-productivo, material y fáctico asistimos a un proceso de convergencia y concentración mediática (Jenkins, 2008). Por un lado, la convergencia es resultado de la paulatina concurrencia de soportes y contenidos que antes fluían a través de múltiples tecnologías de distribución de medios. Y, por otro, es producto de la concentración oligopólica o la incidencia de pocas empresas en la cadena de valor de una actividad económica, la cooperación, las alianzas y la fusión de compañías de tecnología que paulatinamente han ido concentrando las funciones y servicios que anteriormente eran distribuidas por diferentes empresas a través de distintos soportes o canales (McChesney y Nichols, 2002).

Es preciso destacar que, en el pasado reciente, cada medio dominaba funciones y mercados de carácter específico –fueran de información o de entretenimiento-, y ahora la superposición de intereses tecnológicos, productivos y financieros ha integrado las compañías de información con los gigantes del entretenimiento. Según De Moraes (2013), no hay diferencias relevantes en los perfiles corporativos y oligopólicos de las empresas de infocomunicaciones y entretenimiento pues ahora son parte de un mismo negocio: se han penetrado mutuamente. Información y recreación están mixturadas; por ejemplo, las estructuras operativas y los objetivos comerciales de *Time Warner*, *New Corporation*, *Disney*,



Sony, CBS, Viacom o CCMedia Holdings están integrados. Tal como señala Waisbord (2012), que la primacía de contenidos informativos esté atravesada por el entretenimiento, refleja no sólo los intereses comerciales de los anunciantes y de las empresas, sino también las apetencias de un público que ejerce cada vez mayor influencia. Dicho de otro modo, los intereses corporativos se organizan y buscan ser concurrentes con los modos de recepcionar que tienen los públicos.

En las últimas dos décadas, la estructura económico-financiera y la infraestructura técnica tienen más incidencia que nunca sobre las condiciones productivas de los medios de comunicación y todas sus instancias superestructurales. Nos referimos, por un lado, a los aspectos político-administrativos y, por otro, a la orientación ideológica de los aparatos discursivos. Para Srnicek (2019) este modelo de acumulación económica se caracteriza por orientar sus plataformas a la extracción de datos personales y la explotación de la atención de los usuarios y consumidores, fundamentalmente, con fines publicitarios, comerciales y políticos. Su objetivo último sería influenciar o incidir sobre la percepción, los comportamientos y las decisiones de los sujetos. Para ello dispone sinérgicamente de dispositivos electrónicos, *software*, imágenes, videos, sonidos y textos, que se combinan e intercambian a través de Internet, sea para crear, transformar, conservar o compartir contenidos –indistintamente– entre personas, entre máquinas y, también, entre personas y máquinas.

Asimismo, esta es una característica del rubro a escala planetaria que tiene expresión a escala local. Según indica Becerra (2017), para el sistema de medios argentinos la intersección entre capital financiero y capital mediático es cada vez más significativa, en la que los contenidos infocomunicacionales y de entretenimiento fluyen mancomunadamente y desde un mismo origen geográfico hacia distintos puntos de recepción. Esto permite proyectar los intereses concentrados y maximizar la escasa pluralidad de voces, las asimetrías económicas, sociales y culturales de nuestro territorio. El ejemplo paradigmático es la fusión de Clarín con Telecom el 29 de diciembre de 2015, que desde entonces dispuso del uso y explotación del llamado “cuádruple *play*”⁴. Siguiendo al mismo autor, la fusión entre estas empresas marcó un nuevo estadio en el proceso de concentración empresarial y modernización tecnológico-

⁴ La expresión se utiliza para designar la combinación de servicios de teléfono, internet y televisión. La novedad consiste en que los suscriptores pueden añadir servicios móviles con la misma lógica con la que adquieren servicios de telefonía fija pero con acceso inalámbrico, es decir, sin infraestructura vía cable. La desregulación que permite la concurrencia empresarial para la explotación de estos servicios fue habilitada por el ENACOM a través de la Resolución 5644-E/2017 del 21/12/2017. Expediente EX-2017-20912532-APN-AMEYS#, Ley N° 27.078, Ley N° 26.522, y Decreto N° 267.

comunicacional que selló una relación oligopólica fuertemente asimétrica en el sistema de medios a escala local (Becerra, 2017).

Ahora bien, dijimos partir del supuesto de que los medios de comunicación no están regidos únicamente por la novedad y la modernización, sino también por la continuidad y la pregnancia que han adquirido en cuanto a usos sociales a lo largo del tiempo. Esto significa que asumimos que en la arena mediática no todo es innovación y cambio, y si bien la convergencia y la concentración marcan una poderosa tendencia, este proceso no ha implicado de facto la sustitución de medios tradicionales –como los diarios, la televisión o la radio– por medios interactivos especializados y a demanda.

Este fenómeno se explicaría principalmente por tres razones. En primer lugar, por la doble temporalidad que existe entre cambio tecnológico y usos sociales. En segundo lugar, porque la creciente longevidad de la población ha permitido una inusitada superposición y convivencia generacional. A ello cabe añadir que los costos de los productos tecnológicos son más accesibles permitiendo el consumo de nuevas tecnologías incluso entre aquellos públicos acostumbrados al uso convencional de medios de comunicación. Y, en tercer lugar, como indica Waisbord (2019), porque los medios tradicionales adoptan nuevas estrategias, se fusionan y reemplazan antiguas tecnologías por aquellas que les permitan ofrecer un menú modernizado de opciones comunicacionales que garanticen su continuidad.

En cierto modo, los medios digitales son extensiones evolutivas de los medios tradicionales pues nacen y se desarrollan alienados en los bloques de poder histórica, económica, técnica y políticamente constituidos que los sustentan y hacen posible su reproducción. Sin embargo, la aceptación social de nuevos formatos y canales requiere de una transición paulatina y sutil, que no implique la defeción de usos, prácticas, consumos y lenguajes que se consolidaron a lo largo del tiempo. Entonces, si hay una lenta mixtura de soportes y entornos convencionales con virtuales, ¿dónde radica la diferencia entre medios tradicionales y digitales?

De modo general –y únicamente a los fines de conceptualizar de forma esquemática una diferencia de entornos que nos permita avanzar en el desarrollo de instrumentos para una investigación etnográfica–, podemos decir que la singularidad de los medios digitales respecto de los tradicionales no radica en su formato de producción, distribución y acceso diferenciado, sino en la interactividad. Para Warley (2010), la especificidad más significativa de los medios digitales es que han logrado desmasificar sus redes y dispositivos de contacto gracias a la llamada interactividad, es decir, gracias a la capacidad de medir y tabular las



respuestas de los usuarios, identificar sus consumos, sus modos de acceso, sus formas de socializar y hacer circular los contenidos. Mientras los medios tradicionales están limitados a emisiones cautivas, masivas y unidireccionales, los medios digitales disponen de flexibilidad para diferenciar contenidos y estandarizar segmentos de consumo por estrato socioeconómico, sociocultural o etario.

Sobre las prácticas, consumos y usos sociales situados: el sujeto mixtópico y las cibercomunidades

Analizar la dimensión sociocultural relativa a las prácticas, consumos y usos sociales situados y concretos que nos permitan comparar los cambios y las continuidades en los lenguajes, las experiencias de lecturas y las operaciones cognitivas, implica concebir la esfera social como una trama heterogénea de sujetos, colectivos y/o comunidades con tiempos de incorporación e internalización diversos. Es decir, con temporalidades múltiples en cuanto a la aceptación y asimilación tanto de nuevas tecnologías, como de nuevos lenguajes mediáticos. Pero ¿a qué nos referimos con temporalidades múltiples? Utilizamos la idea de temporalidad múltiple para señalar que en un mismo tiempo histórico convive una transformación mediática regida por una dinámica técnico-productiva veloz, convergente e incesante, que se combina con una transformación de los usos y las costumbres que se instituyen e introyectan gradual y lentamente.

Ahora bien, todo análisis de temporalidad generacional que articule mediatizaciones virtuales con nuevos usos sociales debe tomar en consideración su inscripción contextual específica, las características culturales y/o regionales, así también como las singularidades de los subgéneros comunicacionales que se tomen en consideración. Es decir, lograr una observación y recolección de datos acumulables orientados a una “cibergrafía” (Álvarez, 2004) para analizar realidades específicas y discriminar los comportamientos de las audiencias en términos cualitativos, requiere la confección de métricas que distingan el cruce de afinidades entre consumo de tecnologías y consumos de contenidos digitales por grupos o comunidades, atendiendo circunscripciones espaciales, etarias y temporales específicos.

Los territorios físicos de socialización convencional, como el hogar (familia), la escuela (educación) y el barrio (amigos), han dado paso a nuevos espacios de influencia virtual que hacen a la configuración de las subjetividades y las significaciones. Desde hace ya un tiempo las relaciones interpersonales –sean laborales, académicas o de socialización e integración con una comunidad– transcurren a partir de una combinación de entornos que incorpora y



combina nuevas percepciones sensoriales e implica nuevos procedimientos cognitivos. Esta composición y concurrencia de entornos físicos y mediatizaciones virtuales es definida por Traversa (2014) con la idea de “mixtopía”, una suerte de intersección entre lo físico-material y lo virtual-digital compuesta por un solapamiento de elementos escriturales, sonoros y visuales que, según Klinenberg (2005), hace a una hibridación de géneros y estilos. Esto no es únicamente resultado de la mezcla de diferentes dispositivos tecnológicos, sino también de la incidencia de los usos en contextos combinados, contextos privados, públicos, en tiempos de espera o durante traslados, por ejemplo.

Asimismo, para Zuboff (2019), en el desplazamiento desde territorios convencionales hacia entornos virtuales y/o mixtóticos hay que tener en cuenta la necesidad de contención que tienen los sujetos, cuyo devenir parece haber conducido a la creación de ciberculturas y/o cibercomunidades. Estas son entendidas como un conjunto de personas que se reúne en el ciberespacio de manera regular para compartir nuevas experiencias de información y entretenimiento mediadas por la tecnología. Como indica Gatto (2018), se trataría de personas que incorporan nuevas gramáticas para imaginar su realidad y proyectar el futuro superando la idea de cronología, territorialidad y materialidad convencional, con potenciales derivas a nivel de lenguaje; esto es, ciertos cambios morfológicos, sintácticos, semánticos y fonéticos, a los que podemos agregar cambios a nivel de sentidos y significaciones. En esta línea, incluso el más avezado de los cibernativos –sea o no miembro destacado de una cibercomunidad– sigue creando su realidad mixtótica en grupo, pues sigue siendo un ser gregario que necesita identificarse con otros, reunirse, compartir intereses, aceptar ciertas reglas y actividades, sentirse integrado a un grupo que lo contenga y lo circunscriba a un entorno cuya afinidad lo haga sentir seguro, contenido y contento.

Por su parte, Jenkins (2008) denomina este trasvase y mixtura de entornos bajo la idea de “cultura de la convergencia”. Para el autor, la naturalización de estas prácticas socioculturales, de estas nuevas experiencias de acceso, de lectura y socialización de contenidos, supondría una cultura de consumos más activa y participativa por parte de los usuarios. Estos, a su vez, construirían sus propias representaciones y sentidos a partir de una selección aleatoria, libre y fragmentaria de información que ellos mismos extraerían del incesante flujo mediático. Desde nuestro punto de vista, y sin soslayar la noción de cultura de la convergencia propuesta por Jenkins, nos gustaría matizar la idea diciendo tres cosas. En primer lugar, que en países en vías de desarrollo parece bastante evidente que la participación de los usuarios continúa fuertemente limitada, quizás no tanto por su capacidad



para adquirir dispositivos tecnológicos, sino más bien por las condiciones de acceso a la conectividad.

En segundo lugar, creemos que la interactividad, la participación y la creatividad de los usuarios siguen circunscriptas a los diseños informáticos ya que el usuario o consumidor no puede modificar contenidos, sólo puede receptionar, comentar y compartir. Si bien es cierto que se han diversificado los perfiles identitarios y ahora las programaciones reflejan un menú más amplio de preferencias, el universo de opciones sigue tipificado por la matriz en base a etiquetas o palabras clave. En tercer lugar, no creemos que debamos hablar de una cultura en singular, sino más bien de culturas en plural, es decir, de una pluralidad de culturas reflejo de una diversidad combinada de composiciones sociológicas en los consumos, pero donde también variables culturales, políticas e ideológicas juegan un papel relevante. Esto es lo que revelan estudios de escala nacional como el que periódicamente realiza el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) del Ministerio de Cultura de la Nación con la Encuesta Nacional de Consumos Culturales o, a nivel regional, el Sistema de Información Cultural del Mercado Común del Sur (SICSUR)⁵.

Otro elemento significativo para tener en cuenta a la hora de analizar el uso social de medios digitales, es el acceso y consumo eminentemente doméstico a través de terminales telefónicas móviles e inteligentes. Según el estudio “Perspectivas del escenario digital latinoamericano” realizado en 2020 por *Comscore* –una compañía que mide y monitorea audiencias digitales–, en Argentina el 86% del tiempo de consumo digital se produce a través de teléfonos celulares, mientras que en países como India e Indonesia alcanza el 94% y el 93% respectivamente. Según Fosk (2021), vicepresidente *senior* de *Comscore* para América Latina, la comparación entre septiembre de 2019 y septiembre 2020 arroja que en América Latina las categorías digitales que más crecieron fueron la mensajería instantánea (127%), la educación (64%) y las noticias de negocios y finanzas (56%).

Por otra parte, el estudio arroja que en septiembre de 2020 Argentina lideró el consumo en la región con un promedio de 137 horas por visitante, mientras que México y Brasil consumieron 89 y 108 horas respectivamente. Cabe señalar que el caso más significativo en un año signado por la pandemia de COVID-19 fue *Zoom*, que creció un 2.711% en septiembre 2020. Por otra parte, y según un informe de *The Global State of Digital* divulgado por la empresa *Hootsuite*, en 2019 el 45% de la población mundial estaba activa en redes sociales, razón por la que el marketing *online*, sea comercial o político, se ha convertido en el

⁵ Véase: <https://www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx>

principal centro de inversión publicitaria. Sangalli (2020), gerente de análisis de productos de mercados internacionales de *Hootsuite*, señala que los teléfonos móviles continúan representando el principal canal de consumos digitales en línea. Según el mismo autor, además, esta tendencia consigna una preeminencia de la imagen sobre el texto y el avance de una creciente enunciación no verbal que guarda coherencia con la diminuta corporeidad y la baja complejidad que han ido adquiriendo las tecnologías de la comunicación.

Para finalizar y mencionar nominalmente el atravesamiento específicamente político del apartado, cabe indicar que partimos de un diagnóstico general que supone que, en lo que va del siglo XXI, la dinámica en Argentina estuvo atravesada por una paulatina y creciente espiral de polarización ideológica entre los dos principales bloques prehegemónicos de poder que, entre el 2003 y el 2023, pueden ser esquemáticamente identificados con el par binario kirchnerismo/anti-kirchnerismo. Esta disputa tuvo un lugar protagónico en los medios de comunicación y en las redes sociales. Desde nuestra perspectiva, y como hipótesis de trabajo, consideramos que a lo largo de dicho período se produjo un lento tránsito desde una preeminencia relativa de identidades prehegemónicas de centroizquierda, hacia una hegemonía relativa en favor de una constelación diversa de identidades de centroderecha.

Además, en los medios de comunicación gráficos, comerciales y concentrados –tanto en sus versiones convencionales como digitales–, predomina la presencia discursiva de la corriente liberal conservadora, misma que se advierte, por ejemplo, en el *mainstream* informativo y la visibilidad adquirida por candidatos como Horacio Rodríguez Larreta (PRO), Patricia Bullrich (PRO) y José Luis Espert (Avanza Libertad), así como especialmente Javier Milei (Libertad Avanza), quien ha capturado el interés de una significativa porción de la audiencia entre los 19 y los 29 años de edad.

No obstante, como ocurre con toda periodización, es importante tener la precaución de no considerarla compactamente, sino servirnos de ella como un esquema conceptual general que nos ayude a pensar la naturaleza de las transformaciones y las singularidades que consigna todo proceso sociohistórico. Por ello, a modo de guía que nos permita visionar el posible mapa de lectura político que expresen los grupos focales (especialmente si se trata de jóvenes de entre 19 y 29 años), consideramos que en estos últimos veinte años se consignan configuraciones cambiantes, con distintas texturas y momentos, donde la maduración del campo político presenta una trama interna que puede ser dividida en, al menos, cuatro subetapas: 1) 2003-2008: la de la dispersión orgánica; 2) 2008-2015: la de la movilización



integrada; 3) 2015-2019: la de la institucionalización fallida; y 4) 2019-2023: la de la fragmentación balcanizada⁶.

Sobre la dimensión significativa: medios de comunicación, discursos periodísticos y producción de sentidos en un contexto de nuevas formas de mediatización donde prima la imagen

Nos referiremos, por último, a la dimensión significativa que asocia medios de comunicación con discursos periodísticos y producción de sentidos en un contexto de nuevas formas de mediatización, con especial atención al uso de las imágenes. Pero ¿cómo interrogar esta relación?, ¿en base a qué consideraciones conceptuales?

Definamos en primer término qué medios de comunicación son objeto de nuestro interés. Este acercamiento preliminar busca relevar el impacto de medios gráficos concentrados en sus versiones digitales. Según los resultados del estudio de *Comscore* (Fosk, 2021) que analiza el tiempo de permanencia y fidelidad de los usuarios de medios informativos digitales argentinos, a partir de una metodología unificada que involucra datos de panel y datos censales vía etiquetado de sitios y/o *apps*, durante el último trimestre de 2020 se advierte que *Infobae*, *Clarín.com* y *Lanacion.com.ar* son los tres sitios de mayor visionado con una burbuja promedio de entre 48 y 64 minutos mensuales. Estos son seguidos por *Mdzol.com*, *Página12.com.ar* y *Tn.com.ar*, con un promedio de visionado de entre 25 y 30 minutos mensuales; y *Perfil.com*, *Lavoz.com.ar*, *Ambito.com* y *Losandes.com.ar*, con un promedio de visionado de entre 18 y 25 minutos mensuales. Al respecto, Rojas (2021) señala que los anunciantes diseñan sus estrategias de inversión no sólo tomando en consideración el tamaño de las audiencias, sino que –además– evalúan el tiempo de involucramiento y fidelidad de los usuarios. “La probabilidad de que las audiencias sean impactadas por pautas publicitarias aumenta si hay más consumo en vistas y tiempo en los medios. Por tanto, sin duda, son variables que los compradores de medios deben tener en cuenta” (Rojas, 2021, p. 6).

En segundo lugar, y en cuanto a discursos periodísticos, nuestro interés se centra en las prácticas del llamado ciberperiodismo/periodismo multimedia de redes, o lo que nosotros

⁶ La especificidad de esta periodización en cuatro subetapas responde a un proyecto de investigación plurianual (PIP-CONICET), en etapa de evaluación, cuyo objetivo es analizar la escena política, social y cultural de la Argentina actual, y donde se observan las semejanzas, diferencias y transformaciones que expresan sus corrientes político-ideológicas. Asimismo, se investigan los dispositivos de enunciación que componen las matrices discursivas y las huellas discursivas que vinculan redes, actores e instituciones de las élites económicas locales –en especial las agroindustriales cordobesas–, así como las modalidades de intervención y estrategias de interpelación de discursos políticos en un escenario mediático caracterizado por un veloz proceso de incorporación de nuevas tecnologías en la producción, circulación, recepción, uso y consumo de medios de comunicación y bienes culturales.

denominados “periodismo descentrado” o “transgénero” (Ponza, 2021), que no es una práctica nueva, sino que ya viene siendo objeto de nuestro espectro investigativo. Dicha práctica periodística también ha sido definida por Amado y Bongiovanni (2016) con la noción de “infoentretenimiento” o “periodismo de servicios”, que estaría enfocada en explotar los intereses de los públicos, cuya atención sería dispersa, discontinua, impaciente y/o flotante. La atención de las audiencias buscaría ser captada por los anunciantes a través de recursos estilísticos, narrativos y visuales orientados a explotar la emoción, el entretenimiento y lo lúdico para lograr un bombardeo eficaz de estímulos publicitarios, políticos o de cualquier otra índole.

Este tipo de periodismo o forma de comunicación se propone así establecer una agenda conveniente y acotada de temas; habilitar las voces y opiniones de especialistas afines a su universo de intereses. Además, tal como indica Pariser (2011), busca que esas voces y opiniones logren instalar representaciones informativas y/o noticiables que se apeguen a una estructura de creencias y emociones que reafirmen las expectativas de su comunidad objetivo a partir de la construcción de hechos políticos noticiables, entendido este último como el producto resultante de una selección arbitraria y deliberadamente organizada de información referida a actividades, rutinas y procedimientos relativos al gobierno de los Estados en sus diferentes niveles institucionales.

Una vez aclarada la naturaleza de estos elementos, concentrémonos ahora en analizar qué lugar ocupa la imagen en la comunicación visual multimedia en general, y en el ciberperiodismo, periodismo digital, periodismo descentrado o transgénero, en particular. Es decir, en el rol que desempeña la imagen en la construcción y enunciación de hechos noticiables. Para comenzar podemos decir que la imagen se ha vuelto estratégica, no sólo porque superaría el rol complementario que desempeñaba antiguamente en los medios gráficos convencionales, sino por su capacidad para establecer connotaciones y construir significantes. La composición de hechos noticiables no estaría ya estrictamente subsumida a las abstracciones y sentidos que ofrecen los textos, títulos, epígrafes, bajadas, resúmenes o desarrollo *in extenso* de los artículos, pues la tendencia en esta comunicación sería dar preponderancia a los accesos sensoriales, a recortar y/o suprimir las abstracciones textuales en virtud de establecer imágenes, representaciones o enunciados visuales más esquemáticos. Esto, a su vez, permitiría abonar macroestructuras interpretativas simplificadas, con frecuencia binarias y orientadas a la acumulación dicotómica *me gusta-no me gusta*, la polarización nosotros versus otros y/o la identificación amigo-enemigo. Se lograría así la



construcción de universos paralelos que organizan su registro de significaciones en base a contrastes antagónicos.

Dentro de este paradigma, tanto la idea de verdad como la de objetividad quedarían relativizadas frente a relatos que sencillamente persiguen guardar coherencia con una cadena de sentidos previamente tipificada. En el extremo de esta forma de identificación, se ubicaría un público sólo capaz de tolerar aquellos mensajes y datos que corroboren o refuercen sus sentidos, deseos e imaginarios preinstalados de la realidad. Dicho de otro modo, una afirmación no necesita ser ni rigurosa, ni fidedigna, ni certera, así como tampoco debe regirse por los parámetros del contrato mediático que Escudero Chauvel (2012) definió a partir del concepto de “acuerdo tácito y de confianza” entre medios de comunicación y público que es –desde nuestra perspectiva– un contrato mediático anticuado, basado en una suposición voluntarista que pretende validar la existencia de una supuesta objetividad que se enfrenta a una función informativa sin comprobaciones. Es decir, partimos de la idea de que, para el ciberperiodismo o periodismo multimedia de redes, el infoentretenimiento o periodismo de servicios, un hecho noticiable es valioso porque conmueve a su público, porque es eficaz en términos de atención e identificación, no porque sea cierto o tenga correlato material en la realidad objetiva.

En cuanto a la comunicación visual en medios gráficos –esto es, el uso de las imágenes como forma de comunicación– queremos puntualizar que las fotografías y videos son objeto de gran interés en un futuro estudio etnográfico, no sólo porque se han convertido en la puerta de acceso a la información, en la mirilla que abre a un universo exterior iluminado por el reflejo de las pantallas, sino también porque es la forma más frecuente de mediatización que abona y cultiva la percepción de los jóvenes entre 19 y 29 años de edad que residen de manera permanente en la ciudad de Córdoba. Según Valero Sancho (2001), la comunicación visual y las unidades gráficas elementales que la componen, son imágenes con funciones comunicativas afines, de acceso rápido y lineal, que se proponen alcanzar una representación explicativa sencilla de hechos o figuras, destinada a que el intérprete componga una representación mental no verbal del cuadro. En las imágenes de prensa gráfica digital, a diferencia del periodismo gráfico tradicional, las unidades gráficas ya no están constituidas por un texto y una imagen locativa, sino por una imagen escénica (o video editado) de lectura en *scroll*, seguidos por un resumen informativo o texto de anclaje. Esto no es nuevo y no se trata de una transformación menor. Si bien toda expresión periodística gráfica está asociada a un enunciado, en las últimas dos décadas la imagen ha ido ganando importancia e independencia en relación al texto, así como también en las operaciones cognitivas que

implica en términos de abstracción mental. No es el tema en cuestión, pero pensemos en las dificultades que presentan los y las jóvenes estudiantes de Ciencias de la Comunicación a la hora de leer, comprender y retener ideas de un texto y cómo apelan al auxilio de imágenes y videos para formarse, informarse y elaborar sus trabajos prácticos.

Contrariamente a lo que ocurría en los medios gráficos tradicionales, las imágenes digitales han desbordado la función subordinada que históricamente desempeñaban respecto del texto. Tal como señala Costa (2020), si bien texto e imagen siguen vinculados a través de títulos, subtítulos, copetes y/o epígrafes, han venido alterando su jerarquía y ya no están plenamente articulados entre sí. Tampoco buscan una correspondencia empírica óptima en cuanto a la composición general del cuadro, sino más bien establecer y articular un marco interpretativo cooperativo. Dicho de otra manera, el título que acompaña a la imagen ofrece razones semánticas que buscan dar mayor verosimilitud a la representación gráfica, y no a la inversa. Si bien ambos elementos –texto e imagen– son fuentes de un mismo enunciado discursivo, en los medios digitales la imagen ha pasado de complemento visual explicativo no textual a convertirse en un dispositivo gráfico que frecuentemente adopta significados autónomos dentro de una cadena discursiva. Esta última no sólo articula de manera secuencial los enunciados informativos, sino que representa una identidad periodística cuya expresión estética –en última instancia– busca la misma legitimidad y fortalecimiento corporativo que el resto de sus elementos, sean económico-financieros, tecnológicos o políticos.

Como ha señalado Van Dijk (2012), las ideas son imágenes que circulan en nuestra mente y, al igual que estas, las imágenes no se leen: se captan y se instalan. Esto se aplica también –por supuesto– al ámbito de la comunicación política a través de medios gráficos digitales. Entonces, así como ocurre con las ideas, las imágenes circulan en una aparente sincronía por los monitores solapando los planos que separan materialmente al intérprete del público y su lectura de la realidad. Sin embargo, la imagen no sólo ofrece información espacial, temporal y circunstancial no textual que restringe la complejidad perceptiva, sino que propicia un enfoque, un sentido y –sobre todo–, un efecto sensible y de identificación. Es decir, para un ojo no especializado, una imagen fotográfica o un video aparecen como reproducción de lo real, como emulación de neutralidad. Cuando estos logran diluir las huellas del recorte subjetivo y el punto de vista, la composición alcanza su óptima verosimilitud, su máximo efecto de cercanía en armonía con la diminuta corporeidad que han adoptado los teléfonos celulares inteligentes en los últimos años, en tanto principal soporte y vector de la relación percibida entre sociedad y medios de comunicación.



Por último, cuando una imagen no devela su posicionamiento ni sus referencias ideológicas y políticas, y logra plasmarse como fiel reflejo de las formas objetivas del ser afuera, consigue virtualmente suprimir la distancia que separa al público del intérprete estableciendo connotaciones autónomas de los códigos textuales que en el pasado eran insumo central de una comunicación y un periodismo convencional. Este no sólo apelaba a la materialidad del papel plegado tipo tabloide que vendía nuestro quiosquero de confianza, sino también a la de un contrato tácito de confianza y fidelidad con los lectores, cuya relación se construía por años y se reproducía en base a costumbres. Por ejemplo, cuando las personas se reunían en estricta presencialidad a tomar café los domingos en un bar mientras leían un diario cuya nomenclatura y organización interior era exclusivamente informativa y textual, y donde la idea de verdad ordenaba buena parte de los sentidos. Porque si estaba escrito, debía ser cierto, ¿por qué nos mentirían?

Breve comentario final

Como síntesis de las notas desarrolladas a lo largo del texto, emergen tres precauciones a tener presentes a la hora de confeccionar los instrumentos y diseñar las técnicas de recolección etnográfica. En primer lugar, tanto la dimensión histórica relativa a las características, los cambios y las continuidades en los procesos de innovación y los canales de distribución de medios de comunicación; pasando por la dimensión sociocultural relativa a las prácticas, los usos sociales y los consumos infocomunicacionales concretos y situados geográfica y temporalmente; así como la dimensión significativa que vincula medios de comunicación y discursos periodísticos en un contexto de nuevas formas de mediatización, con especial atención al uso de las imágenes en medios gráficos, deben ser integradas en tanto dimensiones porosas o plásticas y no como compartimentos estancos deliberada y consistentemente desagregados por los públicos y/o los usuarios.

En segundo lugar, el llamado sujeto mixtópico se socializa e integra a una cibercomunidad a través de una combinación de entornos que incorpora nuevas percepciones sensoriales y procedimientos cognitivos que modelan el comportamiento tanto del individuo como del conjunto. En este sentido, el sujeto mixtópico de atención flotante no ha dejado de ser un ser gregario y sigue creando su realidad en grupo, necesita identificarse con otros, reunirse, compartir intereses, aceptar ciertas reglas y actividades, sentirse integrado a un grupo que lo contenga y que lo circunscriba a un entorno cuya afinidad lo haga sentir seguro, contenido y contento. Esta concurrencia de entornos físicos y mediatizaciones



virtuales constituye una suerte de intersección entre lo físico-material y lo virtual-digital que solapa elementos escriturales, sonoros y visuales que hacen a una hibridación de géneros y estilos que no es únicamente resultado de la mezcla de diferentes dispositivos tecnológicos, sino también de la incidencia de los usos en contextos combinados.

En tercer y último lugar, cuando se interroga sobre las operaciones de selección de noticias e información política en medios gráficos digitales, es importante tener claro que las imágenes son parte estratégica de las narrativas periodísticas y no necesariamente tienen una correspondencia empírica óptima con los textos. Más bien establecen un marco interpretativo cooperativo con razones semánticas y significación autónoma, que puede solapar los planos que separan materialmente al intérprete del público y su lectura de la realidad. Es decir, la imagen no sólo ofrece información espacial, temporal y circunstancial no textual que busca restringir la complejidad perceptiva, sino que propicia un enfoque, un sentido y –sobre todo–, un efecto sensible y de identificación.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, A. (2004). “Cibergrafía. Propuesta teórico metodológica para el estudio de los medios de comunicación social cibernéticos”. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, núm. 43. Pp. 101-118.
- Amado, A. y Bongiovanni, M. (2016). *La prensa de la prensa: periodismo y relaciones públicas en la información*. Buenos Aires: Konrad Adenauer Stiftung.
- Becerra, M. (2017). Macri y lo que sigue. En Mastrini, G. y Becerra, M. *Medios en Guerra. Balance, crítica y desguace de las políticas de comunicación 2003-2016*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 135-151.
- Boito, M.E.; Espoz Dalmaso, M.B.; Martínez, F.; Parisi, M.; Ponza, P.; Filippelli, N. y Sánchez Ceci, P. (2022). En *Consumos mediáticos, culturales y tecnológicos. Ciudad de Córdoba en contexto de pandemia*. Córdoba: Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba.
- Boutaud, J.J. y Verón, E. (2007). *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en Communication*. París: Hermès Science.
- Costa, M. (2020). La infografía en medios periodísticos. Del papel al dispositivo digital. Tesis del Doctorado en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba (inédita).
- De Moraes, D. (2013). Sistema mediático y poder. En De Moraes, D., Ramonet, I. y Serrano, P. *Medios, Poder y contra-poder. De la concentración monopólica a la democratización de la información*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 19-45.

- Escudero Chauvel, L. (2012). "Espacio público y espacio de los medios: la agenda y las elecciones mexicanas". *Cuadernos de información y comunicación*. Vol. 17. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- Gatto, E. (2018). *Futuridades*. Rosario: Casagrande.
- Jenkins, H. (2008). *La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Klinensberg, E. (2005). "Convergence: News Production in a Digital Age". *ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 597, 1: 48-64.
- McChesney, R.W. y Nichols, J. (2002). *Our media, not theirs: the democratic struggle against corporate media*. New York: Seven Stories.
- Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. New York: Penguin Books.
- Pini, M.; Musanti, S.; Kaufman, G. y Amaré, M. (2012). Consumos culturales digitales: jóvenes argentinos de 13 a 18 años. Ministerio de Educación de la Nación Buenos Aires: Educ.ar. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL004932.pdf>
- Ponza, P. (2021). "Identidades políticas y disputas culturales en los medios digitales: significaciones históricas y arquetipos aspiracionales en el espacio liberal-conservador argentino". *Cuadernos de H Ideas*, Vol. 15, núm. 15. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. ISSN: 2313-9048, e051.
- Srnicek, N. (2019). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Triquell, X. y Ruiz, S. (comp.) (2019). *Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina*. Córdoba: Editorial de la UNC. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes.
- Valero Sancho, J.L. (2001). *La infografía: Técnicas, análisis y usos periodísticos*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Van Dijk, T. (2012). *Discurso y Contexto*. Una aproximación cognitiva. Barcelona: Gedisa.
- Waisbord, S. (2012). Repensar la agenda de investigación sobre periodismo y política en la academia globalizada. En Berrocal Gonzalo S. y Campos Domínguez E. (coord.) *La investigación en periodismo político en el entorno de los nuevos medios de comunicación*. Salamanca: Sociedad Española de Periodística.
- _____ (2019). *Communication: A Post-Discipline*. George Washington University.
- Warley, J. (2010). *Semiótica de los medios. Signo, representación, ideología, política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: Profile Books.

Otras fuentes consultadas

Fosk, A. (2021). Comscore: “Perspectivas del escenario digital latinoamericano”, disponible en: <https://www.comscore.com/lat/Prensa-y-Eventos/Comunicados-de-prensa/2021/2/Consumo-digital-2020-en-Latinoamerica> consultado el 18/02/2021.

Rojas, L. (2021). Rankings de Medios en Argentina: ¿dónde queda el engagement? Comscore Whitepaper South-Cone, Edición Argentina 2020. Disponible en: <file:///C:/Users/Pablo/Downloads/Rankings-De-Medios.pdf>

Sangalli, A. (2020). Comscore: “Global State of Mobile”. Disponible en: <https://www.comscore.com/lat/Prensa-y-Eventos/Presentaciones-y-libros-blancos/2020/Global-State-of-Mobile> consultado el 16/11/2020.





UNA APROXIMACIÓN A LA TRAYECTORIA TEMPRANA DE CARLOS TRILLO

Sebastián Horacio Gago

IECET – UNC y CONICET

sebastian.gago@unc.edu.ar

Resumen

Carlos Trillo fue el referente central del campo de la historieta argentina a lo largo de casi cuatro décadas. Agente multiposicional del campo cultural, innovó introduciendo formas de producción narrativa basadas en estilos dominantes en países centrales de Occidente, y, por otro lado, contribuyó a fundación del espacio de la crítica y la reflexión sobre el cómic en el país, que le permitió mantener una mirada global acerca de este medio estético y expresivo. En este trabajo, reconstruimos una parte de la trayectoria y la obra inicial de Carlos Trillo, inspirándonos en elementos teóricos de las perspectivas sociológicas de Pierre Bourdieu (1995) y de Raymond Williams (1994). Analizamos las disputas y estrategias de innovación y de *construcción del tiempo* de un campo cultural específico, observando las innovaciones en las formas artísticas y culturales que el autor introdujo (géneros, lenguajes estéticos, temas, su construcción de la posición del crítico del cómic).

Palabras clave: Trillo – historieta – trayectoria – géneros – contemporaneidad.

Abstract

Carlos Trillo was a central figure in the Argentine comic book field for almost four decades. As a multipositional agent in the cultural field, he innovated by introducing narrative production methods based on dominant styles in Western central countries. Additionally, he contributed to the establishment of comic book criticism and reflection in the country, enabling him to maintain a global perspective on this aesthetic and expressive medium. In this paper, we reconstruct a portion of Carlos Trillo's trajectory and early work, drawing inspiration from theoretical elements of Pierre Bourdieu's (1995) and Raymond Williams' (1994) sociological perspectives. We analyze the disputes and strategies of innovation and the construction of time in a specific cultural field, observing the author's innovations in artistic and cultural forms (genres, aesthetic languages, themes, and his construction of the position of a comic book critic).

Keywords: Trillo – comic book – trajectory – genres – contemporaneity.

Introducción

En este texto consideramos los inicios de la trayectoria y de la obra del guionista Carlos Trillo como parte de las luchas y las competencias en el campo de la historieta argentina, dentro del que fue un referente clave. Desde un enfoque teórico y metodológico cualitativo que se provee de herramientas de la sociología cultural y de la comunicación, indagamos las estrategias llevadas adelante por el autor –conscientes o no, dictadas por las empresas en que trabajaba o no– considerando tres dimensiones de análisis que brindan una aproximación a nuestro objeto de estudio:

- a) las disputas del autor por *temporalizar* el campo de la historieta, y los posicionamientos que asumió en relación con otras posiciones en este espacio;
- b) el uso de los géneros narrativos y del lenguaje historietístico, especialmente en relación con el *régimen del decir* o enunciación (Berone, 2014), y también –y consecuentemente– en la relación entre imagen y palabra dentro de un sistema predominantemente visual como la historieta;
- c) las características de los modelos de orden social construidos y los temas tratados en los guiones (*campo de lo mostrable* o enunciado).

Concebimos esas dimensiones como prácticas/estrategias a partir de las cuales un agente construye el tiempo del campo cultural dentro de una determinada *contemporaneidad*. Estas categorías nos permiten entender una trayectoria cultural/profesional a partir de una hipótesis de trabajo que aplica a la mayoría de los campos de producción estético/artística –al menos como los concibe Bourdieu: los agentes del campo cultural, en un determinado estado del mismo, ponderan en su producción las tensiones entre la profesionalización de su actividad y la apuesta por *hacer obra*. En el caso de Carlos Trillo –y, en particular, durante su trayectoria temprana como guionista de cómics iniciada en la segunda mitad de los años setenta del siglo XX–, ese estado del campo se caracterizó por unas condiciones de producción signadas por el predominio de la industria editorial profesional, que implicaba la forma asalariada dentro de la relación trabajo/capital. Como objetivo más amplio de indagación, este análisis de la obra temprana de Trillo nos permite reconstruir un proceso de innovación narrativa en el último período de esplendor de la historieta argentina en su fase industrial.



Para cumplir con nuestro objetivo, asumimos una perspectiva *comparativa* o *diferencial*. Eso quiere decir que analizamos una *contemporaneidad* específica construida en el campo de la historieta realista argentina, que se define por las distancias que irían, en primer lugar, de un autor respecto de los demás autores y, en segundo lugar, con respecto a sí mismo, en una etapa inscrita en un período más *largo*: la era de la industria editorial profesional.

Nuestro corpus de análisis se compone de una selección de textos críticos y tres obras de narrativa gráfica representativas de esas primeras posiciones y posicionamientos de la trayectoria de Carlos Trillo como guionista, en contextos editoriales diferentes, y que redundaron en la obtención de distintos tipos de ganancias o “capitales” (Bourdieu, 1995). Las historietas elegidas son *Un tal Daneri* (dibujada por Alberto Breccia, seriada discontinuamente entre 1974 y 1978), *El Loco Chávez* (dibujos de Horacio Altuna, 1975-1987) y *Alvar Mayor* (dibujos de Enrique Breccia, 1977-1982).

Nos limitamos al material producido y editado dentro del período recortado para nuestro análisis, es decir, la segunda mitad de los años setenta del siglo XX. El comentario y análisis de ambos universos textuales (los historietísticos y los metahistorietísticos) nos permitirá realizar una mejor comprensión al recorrido creativo inicial de Trillo y abrirá continuidad a esta investigación en un futuro trabajo académico.

Breve reseña sobre el autor

Carlos Trillo (Buenos Aires, 1942 – Londres, 2011), miembro de una fracción intelectual de la clase media porteña, fue un autor versátil e inquieto. Su formación autodidacta abrevó en fuentes como la cinefilia, su conocimiento de los cómics de las tradiciones anglosajonas y europea continental, sus gustos literarios –en particular era un ávido lector de Borges– y de otras lecturas que formaban parte de la doxa porteña de su época (el marxismo, la semiótica, el psicoanálisis, etc.).

La significativa capacidad reflexiva y analítica de Trillo fueron disposiciones culturales base para el ejercicio de una *mirada global* y permanentemente actualizada sobre la historia y el lenguaje del cómic. El autor nunca dejó de prestar atención a lo producido más allá de las fronteras del país ni de participar en discusiones teóricas y críticas sobre el medio.

La obra de Trillo marcó a generaciones de lectores y trascendió las fronteras de su país. De su pluma nacieron personajes considerados clásicos del cómic nacional, como *El*



Loco Chávez (Horacio Altuna, 1975), *Alvar Mayor* (Enrique Breccia, 1977), *Las Puertitas del Sr. López* (Horacio Altuna, 1979), *Cybersix* (Carlos Meglia, 1991), *Clara... de Noche* (1992)¹.

Además de narrador gráfico, Trillo fue ensayista, crítico y editor. A lo largo de la década de 1970, supo forjar y dar forma a un relato modélico del medio historietístico que luego sería parte de una tradición teórica e historiográfica. Al dar forma a una *historia de la historieta argentina*, Trillo fue adquiriendo un rol de pionero de la crítica especializada y la divulgación (agente de consagración), a la par que construyó una sólida posición como autor (productor cultural). A continuación, realizaremos un acercamiento sociológico a la obra y trayectoria de este guionista fundamental en la historia de las narrativas gráficas rioplatenses a través del desarrollo de las dimensiones de análisis previamente delineadas. En nuestro recorrido analítico, esas dimensiones se interpretan entrecruzadas aunque finalmente diferenciadas y organizadas en apartados específicos, con arreglo a nuestra hipótesis de trabajo.

Cómo estudiamos con y desde la teoría de Bourdieu

Inscribimos las dimensiones de análisis comentadas en un programa de estudio que sigue los lineamientos teóricos del sociólogo Pierre Bourdieu. En particular, nos interesan los puntos segundo y tercero de su propuesta de “la ciencia de las obras culturales” (1995, p. 318), que coinciden con sendos niveles de la realidad social que nos interesan en esta investigación: el análisis de la estructura interna del campo de la historieta en la década de los 70 en Argentina, y el análisis de la génesis de los *habitus* y sentidos prácticos de los ocupantes de las posiciones de ese campo. Transcribimos la cita textual del programa de Bourdieu en sus tres operaciones analíticas, que encabeza el segundo apartado de la segunda parte de *Las Reglas del Arte*².

La ciencia de las obras culturales supone tres operaciones tan necesarias y necesariamente unidas como los tres niveles de la realidad social que aprehenden: en primer lugar, el análisis de la posición del campo literario (o artístico en general) en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario (etc.), universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los *habitus* de los ocupantes de estas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que,

¹ Los años consignados junto al nombre del dibujante, colocados entre paréntesis, corresponden al momento de inicio de cada serie, no se incluye el año de finalización.

² La propuesta de programa de investigación de Bourdieu se puede leer al iniciar el segundo apartado de la segunda parte de su libro (“Fundamentos de una ciencia de las obras”). El apartado se titula “2. El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural”.



al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (la construcción del campo es lo previo lógico a la construcción de la de la trayectoria social como serie de posiciones ocupadas sucesivamente en este campo). (Bourdieu, 1995, p. 318)

De acuerdo con el autor francés fallecido en 2002, este esquema es apto para estudiar el conjunto de los campos de producción cultural. Nosotros, pues, nos basamos en parte de ese programa analítico de la sociología de la cultura para indagar esas tres cuestiones o dimensiones de análisis de la trayectoria, el habitus –y su evolución– y las prácticas –entendidas en términos de estrategias (Gutiérrez, 2006)– del guionista Carlos Trillo. Podríamos pensar que la primera dimensión/estrategia que planteamos en el resumen del trabajo (las disputas por *temporalizar* el campo de la historieta y la construcción de una nueva *contemporaneidad*), se correlaciona con las segundas y terceras operaciones analíticas de la ciencia de las obras culturales de Bourdieu citadas anteriormente; mientras que en las dos últimas dimensiones analíticas (el estudio de las innovaciones temáticas y estético-formales y de las modelizaciones de orden y de relaciones sociales construidas en la ficción) entran en contacto exclusivamente con la tercera operación bourdiana.

Al estudiar la génesis de los habitus de los productores culturales, Bourdieu (1995) se centra no sólo en el origen social sino en la trayectoria del agente y cómo esta es producto de las disposiciones culturales, al mismo tiempo que las modela. Consideramos, al respecto, que la reposición de las estructuras sociales internalizadas del autor bajo estudio es un ejercicio necesario para la comprensión de una fase crucial de su carrera –sus primeros años como guionista de historietas de aventuras–, en la que debió ponderar y sopesar las tensiones entre la profesionalización de la actividad de productor cultural y la apuesta por la innovación creativa en un contexto de trabajo asalariado dentro de la industria editorial.

Contemporaneidad: la construcción del *tiempo* del campo

En este apartado completamos nuestro esquema teórico, que parte de los desarrollos de Pierre Bourdieu. En primer lugar, nos interesa la noción de *contemporaneidad* para el análisis de la trayectoria de Carlos Trillo, o más bien, de las maneras en que este guionista se construyó como *contemporáneo*. Esto significa una posición de innovación en el campo de la historieta argentina en los años setenta del siglo XX, lo que le permite *producir el tiempo* de un espacio de producción cultural (Bourdieu, 1995).

Desde la etimología, podemos definir lo *contemporáneo* como aquello que existe en un mismo tiempo. El término proviene del latín medieval “contemporarius”. Cuando se trata de periodizar una *historia larga* –de un país, de una región del mundo, del mundo todo o, en otras palabras, niveles macrosociales de análisis– se incluyen períodos que exceden a lo que existe estrictamente en el presente, a quienes conviven en el mismo tiempo. No deja de ser problemático convenir qué número de años de convivencia o de particulares acontecimientos debe compartir un conjunto de agentes sociales para ser considerado *contemporáneo*.

Desde un enfoque sociológico, las periodizaciones son marcas o recortes en el tiempo que se trazan como una herramienta metodológica e interpretativa a partir de ciertos criterios. La forma en que recortamos produce sentidos particulares en cuanto es resultado de las luchas por categorizar la historia. Explícita o soterradamente existe, de parte de los investigadores, una lucha por construir lo contemporáneo. Al mismo tiempo, los agentes que intervienen en el campo luchan por temporalizarlo. En el caso de los campos de bienes simbólicos, en numerosas ocasiones estos agentes no sólo son productores culturales sino también agentes reflexivos o especialistas respecto de su propio campo. En el caso particular que tratamos, veremos cómo un individuo puede, tanto en su rol de investigador/crítico como de productor cultural, construir lo *contemporáneo* y, a su vez, temporalizar el campo o esfera de actividad cultural.

Nos resulta interesante la perspectiva de Fredric Jameson (1997) acerca de qué implica construir períodos dentro de la historia de un campo cultural. Lejos de suponer que la periodización cultural implica la existencia de una homogeneidad o identidad en un período dado, este consiste en “...el hecho de compartir una situación objetiva, frente a la que es posible toda una gama de respuestas variadas e innovaciones creativas, pero siempre dentro de los límites estructurales de esa situación” (Jameson, 1997, p. 575-576).

De esta manera, el *período* no implica la vigencia de un estilo o modo de pensar y actuar compartido, omnipresente y uniforme, sino que a partir de esa categoría se puede concebir lo que es históricamente hegemónico o “dominante”, siempre en relación con lo excepcional o aquello que Raymond Williams (1994, p. 190) define como lo “residual” y lo “emergente”³.

³ En su investigación sobre las relaciones entre el cambio social y el cambio cultural, Raymond Williams distingue distintas formas dinámicas de producción cultural. En primer lugar, un bien cultural bajo una forma de producción *dominante*, tiene su génesis en un contexto institucional donde rigen formas claras de dominación, aunque puedan existir ciertos márgenes de autonomía de los valores estéticos y profesionales. En segundo lugar, la forma *residual* de producción cultural es definida por Williams como un tipo de “obra realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesible y significativa”, y agrega que lo residual “(...) es con frecuencia una forma de alternativa cultural a lo dominante en sus formas reproductivas más recientes” (Williams, 1994, p. 190). En tercer lugar, el sociólogo galés se refiere a una forma dinámica de producción *emergente*, que da lugar a nuevas formas, innovadoras o no. Según Williams “(...) casi siempre hay

En términos de periodización, si tomamos el último medio siglo de historia de la historieta argentina, los recortes deben construirse alrededor de un punto de inflexión o quiebre entre conjuntos relativamente diferenciados de condiciones y modos de producción. En ese sentido, son *contemporáneos* los autores que comparten condiciones y modos en un contexto determinado. Según este criterio, definimos la contemporaneidad no en términos biológicos, en cuanto se construye un grupo multietario forjado en ciertos espacios profesionales y de encuentro, que va constituyendo reglas determinadas para el funcionamiento del campo.

Notamos que en el último cuarto de siglo, se constituyó una nueva contemporaneidad a partir de la desaparición de la industria editorial profesional de historietas –cuyo modelo de publicación era la revista antológica que se distribuía en los tradicionales kioscos de diarios y revistas. Ese quiebre derivó en el surgimiento de distintas estructuras de producción que contaron con un mayor grado de autonomía relativa con respecto al mercado. Por lo tanto, la desaparición de la industria editorial del medio marcó un límite entre dos períodos del campo en Argentina considerando su último medio siglo de existencia: a) el cómic en su última fase *industrial*, iniciada a partir del primer momento de “conmoción del sistema de géneros” (Berone, 2014, s/p) entre fines de los 60 y mediados de los años setenta, período que culmina justo a finales del siglo XX con la desaparición de las viejas editoriales tradicionales; b) y el cómic *postindustrial presente*, que se inicia a partir de ese quiebre que coincide con el cambio de siglo.

Siguiendo la teorización de Lucas Berone (2014), podemos conjeturar que la obra temprana de Trillo es expresión de ese primer momento de *conmoción en el sistema de géneros* narrativos de la historieta (como totalidad histórica, no lógica). Berone indica que esa conmoción tuvo lugar a través de tres “operaciones”, a las que define de la siguiente manera:

1- modificación del campo de lo “mostrable” (enunciado) (no ampliación, incluso podría hablarse de “reducción”; porque de lo que se trata es de recortar el perfil de un público “adulto”, definido negativamente, como “no-infantil”), en dos direcciones: violencia (terror) y sexo (erotismo). En cierto modo, se prefigura aquí el lugar de algunas propuestas que irrumpieron en el campo de nuestra historieta, como la de las revistas de Ediciones Récord, por ejemplo.

2- modificación del campo de lo “nombrable” (enunciado) (operación de acercamiento a la cotidianidad del lector “adulto” de historietas), a partir de dos vectores centrales: la actualidad (que siempre es “política”) y la vida moderna (que siempre es “social”). Esto está anunciando el futuro lugar de la historieta en otros “medios” (las revistas

obras nuevas que intentan avanzar (y a veces lo logran) más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socioformales” (1994, p. 190).

políticas, de actualidad, los semanarios), y su imbricación más fuerte con el campo del humor gráfico (en Satiricón, en Humor, etc.).

(...)

3- modificación del régimen del “decir” (enunciación) (aparecen “grados de legibilidad”, que van desde la legibilidad-iconicidad absoluta, buscada por la historieta tradicional, hasta ciertos niveles de legibilidad-iconicidad restringida), a partir de dos disposiciones diversas: la “caricaturización” (emparentada con la ironía, la distancia del artista) y la “experimentación” (vinculada con la elaboración, el oficio del artista). (Berone, 2014, s/p)⁴

Carlos Trillo desarrolló la mayor parte de su trayectoria de historietista dentro del último cuarto del siglo XXI, última fase del *período industrial*, dentro del que se destacan dos publicaciones erigidas respectivamente como vanguardia del campo –y donde este guionista se posicionó como firma importante, sucesivamente: *Skorpio* (iniciada a mediados de la década del 70) y *Fierro* en su *primera época* (mediados de los 80). En ese extenso período, el autor *hizo época* continuamente, es decir, produjo *el tiempo* en el campo de la historieta argentina. Si bien sus movimientos más importantes se sitúan dentro de su primer posicionamiento en la década de los 70, luego supo rehacer siempre su *contemporaneidad* operando a partir de innovaciones en los tres *campos* del sistema de géneros conceptualizados por Berone (2014). Definimos a Trillo como un agente multiposicional (Boltanski, 1973) de la historieta argentina teniendo en cuenta que, ni bien se insertó en la industria editorial profesional de la historieta argentina, desarrolló dos estrategias de *temporalización* del campo, a saber: 1) los trabajos de reflexión, divulgación y crítica; 2) las producciones de narrativa gráfica que marcaron un punto de innovación narrativa y formal.

Ambas estrategias representan formas de posicionamiento asumidas por Carlos Trillo en relación con otras posiciones del espacio cultural que definimos como el campo de la historieta argentina, e implican distintos tipos de ganancias materiales, sociales y simbólicas. El historietista se constituyó como generador y agente central del por entonces espacio vacío de la reflexión sobre el medio, así también como un autor (guionista) en constante movimiento hacia la innovación estético-expresiva. Trillo escribió, en simultáneo, dentro de varios géneros y en proyectos editoriales significativamente disímiles –aunque todos insertos

⁴ La cita corresponde a un extracto completo de una clase de Lucas Berone, en la que teorizó sobre los géneros de la historieta. La actividad académica se tituló “El sistema de los géneros en la historieta argentina contemporánea. El caso de la historieta histórica”, que Berone impartió como parte de un curso de extensión en la por entonces Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, el martes 23 de septiembre de 2014. Texto inédito del autor.

en la industria editorial, ya sean periódicos, revistas literarias, de historietas de aventuras o humorísticas.

Continuamos nuestro trabajo haciendo un análisis sucinto de la primera de las estrategias mencionadas, es decir, las disputas e intervenciones de Carlos Trillo en el ámbito de la crítica y la reflexión sobre el medio historietístico en Argentina en la segunda mitad de la década de 1970.

El campo de la crítica: hacer la historia escribiéndola

La aparición en 1974 de Ediciones Récord significó el surgimiento de un espacio de crítica sobre la historieta en el país. La propuesta de este sello, cuya política consistía en la publicación de material que tenía como destino final el mercado italiano —de ese origen era su dueño, Alfredo Scutti—, promovía una mayor reflexividad sobre la historia y los principales referentes del género.

Según Bourdieu (1995), la reflexión es indicio de una mayor autonomía de un espacio de actividad cultural. En el caso del campo de la historieta argentina se dio una paradoja: el espacio de crítica surgió como parte de una estrategia empresarial de distinción con respecto a la oferta preexistente en el mercado editorial de ese entonces. El sello Récord, al que Carlos Trillo se incorporó en 1975, sostuvo publicaciones de carácter comercial aunque de un perfil distinto al de la empresa más poderosa de ese entonces, Editorial Columba. La editora de Alfredo Scutti priorizaba y recuperaba *grandes maestros* nacionales e internacionales, además de apostar a una relativa experimentación gráfica y a la inclusión de nuevos temas en la historieta de aventuras. La operación de construcción de un repertorio selecto de autores clásicos y nuevos, y la habilitación, dentro de las propias revistas de la editorial, de un espacio para el ensayo y la reflexión sobre el medio (“El Club de la Historieta” en *Skorpio* e “Historia de la Historieta” en *Tit-Bits*), hicieron de Récord una “empresa de construcción de canon” que selecciona y consagra aquellos materiales y autores más idóneos de la historieta nacional (Vázquez, 2010, p. 213).

Cierto es que Carlos Trillo había iniciado su labor de reflexión y crítica sobre el medio historietístico algunos años antes de incorporarse a Récord. En 1972, bajo el sello del Centro Editor de América Latina, publicó en coautoría con Alberto Bróccoli tres libros: *Las historietas*, *El humor* y *El humor gráfico*. Podemos conjeturar que *Las Historietas* fue un borrador de las notas de historia, informaciones y ensayos sobre el género que Trillo y Guillermo

Saccomanno realizaron durante media década en la revista *Tit-Bits* –editada por Récord. Esas notas fueron recopiladas en el libro *Historia de la Historieta Argentina* (ver imágenes 1 y 2), que la misma editora de Scutti publicó en 1980, y donde los propios autores presentaban una declaración de intenciones en relación con la construcción de una historia de las narrativas gráficas en la Argentina.

Siguiendo la teorización de Bourdieu (1995)⁵, estimamos que la operación historiográfica de Trillo fue doble y la explicamos en los siguientes puntos:

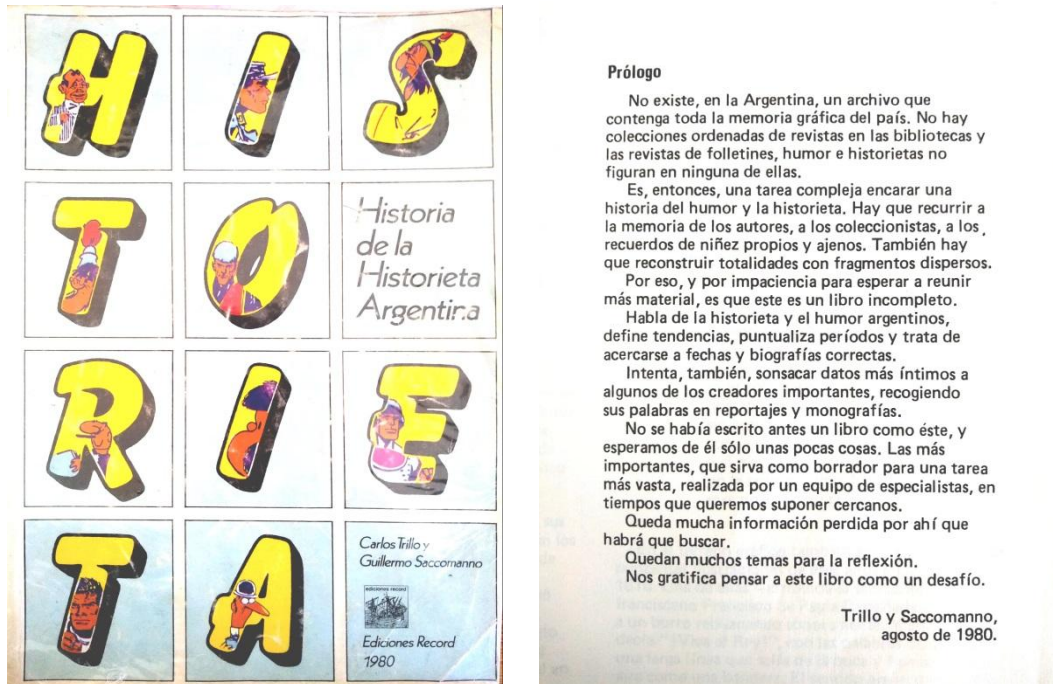
1- por un lado, rescató una vanguardia anterior que había innovado en la narrativa y la estética del cómic dentro de unas condiciones de producción de historietas marcadas por el predominio de la industria cultural (los autores clásicos del cómic norteamericano como Chester Gould y Alex Raymond, y referentes de la historieta argentina de la generación previa, tales como Alberto Breccia, Leopoldo Durañona, Alfredo Grassi, Ray Collins, Juan Zanotto, Héctor Oesterheld y el italiano formado en Argentina Hugo Pratt). Al repasar el contenido de la obra historiográfica y crítica de Trillo y Saccomanno, notamos la valoración del guionista Héctor Oesterheld como el autor central de la historia del campo (aunque en su posición de historietista, Trillo acabaría diferenciándose de la forma de guionado del creador de *El Eternauta*, pródigo en narración textual). Desde sus escritos críticos, consideraron a las obras tempranas del autor desaparecido como parte de la “era dorada” de la historieta local⁶, junto a otras producciones publicadas por Dante Quinterno y Editorial Abril.

2- Por otra parte, en la operación selectiva de forjar una historia de la historieta, Carlos Trillo y su colega Guillermo Saccomanno relegaron a un lugar secundario a las editoriales –también comerciales– de la competencia y, en particular, omitieron y remitieron al pasado a la editora Columba. En sus escritos recopilados de *Historia de la Historieta Argentina*, dedicaron muy poca atención a la producción de este sello editor, líder en público y ventas en aquel momento, y a su guionista estrella, Robin Wood (Gago y von Sprecher, 2013). La empresa editorial decana del cómic nacional quedaría prácticamente afuera de esa selección de lo mejor de la narrativa dibujada del país. Desde su posición de asalariados en una editorial comercial, ambos críticos/autores escribieron una historia oficial de la historieta, es decir, “...lograron

⁵ Para profundizar sobre este punto, sugerimos consultar: Gago y von Sprecher, 2013.

⁶ Los títulos creados por Oesterheld que alcanzaron masividad, aunque sin llegar a las ventas de Columba ni de otros sellos como Dante Quinterno, fueron los que produjo en Editorial Abril y en Editorial Frontera, en los años cincuenta. Algunas de esas series serían reeditadas por Ediciones Récord en los setenta y ochenta, lo que promovió su visibilidad y el reconocimiento autoral.

imponer un relato modélico del desarrollo histórico del campo de la historieta en nuestro país tan interesante y eficaz, que aún hoy no ha sido puesto en tela de juicio ni ha podido ser reemplazado por otro modelo” (Berone, 2010, p. 1).



Imágenes 1 y 2. Tapa y prólogo de *La historia de la Historieta Argentina*.
Fuente: Trillo y Saccomanno (1980)

A través de su labor de crítica e historización del campo, Trillo ganó en capacidad reflexiva y conocimiento del lenguaje y las formas del género. Asimismo, el autor porteño reforzó y consolidó su posición de *contemporáneo*, dotándose a sí mismo de un poder consagrador que le sirvió para legitimarse como guionista frente a otros autores del campo. Es decir, al operar la construcción de un canon de la historieta, Carlos Trillo se tornó agente consagrador para autoconsagrarse. Un ejemplo lo encontramos en la sección de ensayos críticos “El Club de la Historieta” del número 33 de *Skorpio* (julio de 1977). En ese texto, Trillo hizo una declaración de principios sobre cómo se debe producir un cómic al resaltar que, durante cinco entregas diarias, en *El Loco Chávez* no había aparecido ningún texto:

¿Puede una tira diaria dejar transcurrir cinco días sin que los personajes digan una sola palabra y que ningún texto explique lo que está ocurriendo? Sí, puede. Y la cosa puede quedar muy bien, comprensible y de gran impacto. Así lo demostró la historieta **El Loco Chávez** del diario **Clarín** entre el 29 de abril y el 4 de mayo, en un bello episodio romántico. Chaplin decía que “el cine aprendió a hablar para darse cuenta de que

cuando calla se encuentra a sí mismo”. La definición corre para el cine y, seguramente, también para la historieta, como lo viene demostrando Pratt desde hace tanto tiempo, como lo enseñó Caniff en un memorable y ya clásico episodio de la década del 40’... (Trillo y Saccomanno, 1977, p. 95; las negritas pertenecen del texto original)

Agente cultural multiposicional, el autor y escritor generó un espacio de circulación de paratextos metahistorietísticos desde una concepción de la revista de historietas –un producto de la industria editorial profesional– como un material formativo que interviene en las disputas del campo cultural, a la vez que pretende ampliar los límites del campo de lectores y de lecturas. Trillo entendió que existían lectores de *El Loco Chávez* –seriada en el diario de mayor tirada del país– que también consumían las revistas de Ediciones Récord, donde otras historietas de su autoría eran publicadas, como es el caso de la consagrada *Alvar Mayor* (seriada en *Skorpio*). Teniendo en cuenta que la práctica capitalista organizada dentro de las estructuras de las publicaciones –en tanto objeto impreso– tiende a la generación de “simultaneidades” (Anderson, citado en Nascimento, 2022, s/n/p; texto inédito)⁷, Trillo creó una *comunidad imaginada*, apostando a la fidelización de lectores (Anderson, 2008, p. 70) con disposiciones lectoras diferentes y repartidos entre publicaciones de la propia editora Récord e impresos pertenecientes a otros espacios de la industria editorial y mediática. El creador de *El Loco Chávez* empleó las secciones de crítica especializada y divulgación de las revistas de Récord como parte de una estrategia comunicacional –que en parte se autonomizaba de la política de la editorial– dirigida a integrar realidades de diferentes niveles en una propuesta de unidad con códigos culturales y gustos compartidos. Esa propuesta de unidad también incluyó una *historia del medio* y una memoria cultural y lectora compartida, respecto de las que la historia escrita por el propio Trillo, en coautoría con Guillermo Saccomanno, constituye un documento fundacional.

Tensiones entre la autonomía y el mercado

En este apartado trabajaremos otro aspecto de nuestra primera dimensión de análisis, que consiste en el estudio de la trayectoria temprana de Carlos Trillo a partir de los posicionamientos y la construcción de *contemporaneidad* que asumió como guionista.

Entre fines de los sesenta y mediados de la década siguiente, este guionista porteño se insertó en la industria editorial profesional escribiendo cuentos, relatos y artículos

⁷ El texto citado integra un borrador de una tesis de maestría en Historia, aún no defendida e inédita, del autor Leonardo Pires Nascimento (Facultad de Historia de la Universidad Federal de Goiás). Se incluye en las referencias bibliográficas.

humorísticos, y guionando algunas historietas en distintas publicaciones de humor (*Patoruzú*, *Satiricón*) y para público infantil (revistas *Antejito* y *Antifaž*).

Cabe señalar que en el momento en que Carlos Trillo realizó sus primeras historietas de aventuras, fundadoras de su *posición* como autor en el campo, la Editorial Columba lideraba el mercado en Argentina. Fue en la revista *Mengano*, en la que ejercía como jefe de redacción, donde publicó su ópera prima, el primer episodio de *Un Tal Daneri*. Allí la dupla autoral exhibe en grado máximo la disposición a la búsqueda experimental tanto en narrativa como en la estética visual. Desde ese hito inicial de su trayectoria como autor de historietas de aventuras, Trillo fue protagonista del primer momento de *conmoción del sistema de géneros* de ese campo cultural (Berone, 2014). A partir de ese marco interpretativo, discernimos la apuesta de Trillo en *Un Tal Daneri* como totalmente incompatible con la propuesta editorial y estética del sello Columba, más allá de que esa serie *noir* le diera prestigio sólo al interior del medio pero no visibilidad dentro del público, en razón de que la obra circuló por fuera del circuito masivo y tradicional de las revistas de historietas.

Su afianzamiento creciente desde su incorporación a Ediciones Récord, en 1975, deriva del hecho de haber introducido un nuevo método de guionado que, básicamente, consistió en reducir al mínimo indispensable la cantidad de texto que acompaña los dibujos de las historietas –ya sean estos globos de diálogo o cartuchos. Alejándose de las formas de la oferta cultural preexistente en un período determinado de la historieta argentina, Carlos Trillo también se alejó de la demanda preexistente en ese campo o, al menos, comenzó a construir un nuevo espacio de recepción. Consiguió desde temprano realizar títulos muy variados en estilo y temáticas e incluso construir demanda para sus propias historietas, a través de diversificar apuestas en espacios profesionales disímiles de la industria editorial del momento. Las series *El Loco Chávez*, serializada en el diario *Clarín* (1975-1987), y *Alvar Mayor*, en *Skorpio* (1977-1982), le reportaron visibilidad y éxito profesional, además de prestigio entre sus pares. *Alvar Mayor*, sin dudas su primera serie de aventuras relevante, le permitió al autor consolidar su posicionamiento inicial y ganar un rápido reconocimiento en Europa.

Siempre atento a los cambios del mercado y de los gustos de los lectores, Carlos Trillo abrió el juego a una multitud de universos ficcionales posibles. Un dato no menor es que, en la etapa bajo análisis, el autor trabajó en al menos seis espacios editoriales distintos y situados en distintas regiones del campo cultural, como por ejemplo un diario de tirada masiva y revistas de humor y de literatura y ciencia ficción. Su *multi-posicionalidad* profesional y creativa prefiguró un componente central de sus disposiciones posteriores: Trillo supo ser

contemporáneo sin quedarse quieto en un sólo lugar del campo cultural, aprovechando las posibilidades de autonomía que encontraba en cada proyecto editorial para desarrollar una variada producción y su propio estilo. Sin esa condición de “artista anfibio” (Gandolfo, Turnes y Vázquez, 2021), Trillo habría continuado, como le pasó a otros historietistas, trabajando durante muchos años con el mismo estilo con que lo hizo para *Skorpio*. Igualmente, el no limitarse a la profesionalización dentro de la industria editorial de la historieta, redundó en la posibilidad de alcanzar un público más amplio que excedía el perfil del lector tradicional de historieta –con códigos de recepción formados en el *dibujo realista*.

Al construir su posición de autor, Trillo no limitó sus estrategias de distinción a marcar distancias respecto del tipo de historietas de aventuras predominante en la mayor empresa del mercado, Editorial Columba, sino que posteriormente –a comienzos de los años ochenta, cuando trabajaba para Ediciones de la Urraca– haría lo propio respecto del sello Récord, renovando temáticas y líneas narrativas.

Si consideramos la relación “habitus-estrategias” (Gutiérrez, 2006), estamos ante un agente cultural que desarrolló prácticas razonables, aunque no necesariamente racionales, que son explicables por la posición desde la que constituyó su habitus cultural-profesional, que incluye disposiciones tendientes al desarrollo de una mirada global e intelectual del mundo de la historieta. Ese *sentido práctico* es comprensible atendiendo a uno de los puntos centrales de la operación tercera del programa de Bourdieu (1995), que atiende al momento subjetivista del análisis: Carlos Trillo expandió sus márgenes de autonomía como creador, dentro de un campo por entonces dominado por las normas de las empresas editoriales, merced a su bagaje de lecturas y su experticia en universos culturales como la literatura, el cine y la historieta (su historia, sus géneros, su lenguaje); un capital cultural en estado incorporado que aseguró al autor un alto grado de reflexividad en su producción. Sin abandonar su posición de profesional ni salirse de las normas de la industria, Trillo se condujo con versatilidad e inventiva logrando introducir “formas innovadoras” (Williams, 1994) de producir historieta. Y consiguió, con el paso de los años, mantener sus normas iniciales sobre el lenguaje del cómic, las que con el tiempo adquirieron el carácter de *formas dominantes* de producción (cuestión que desarrollaremos en el apartado siguiente).

Finalmente, Trillo aumentó su capacidad de generar condiciones relativamente autónomas de producción a partir de la década del ochenta, cuando se dedicó a escribir casi con exclusividad para editoriales de Italia y Francia, con normas menos estrictas que las

locales. Así, el mercado argentino pasó a constituirse en un lugar donde Trillo republicaría producciones historietísticas originalmente editadas en Europa. Esa estrategia, que le permitiría sobrevivir económicamente y estar al tanto de las novedades editoriales y creativas en otros mercados situados en los centros de producción editorial de Occidente, realimentó su conocimiento y reflexividad en y sobre sus prácticas en tanto productor cultural.

Innovaciones narrativas y formales tempranas

Las innovaciones narrativas introducidas por Carlos Trillo en la historieta argentina se dieron en un marco de esperanzas de libertad creativa que se había generado en el breve período democrático de la Argentina de mediados de los años setenta (cercenado definitivamente por el golpe de Estado de marzo de 1976). En esos años, Trillo debutó como guionista de historietas de aventuras, aunque –como ya hemos referido– su obra más relevante dentro de su primer posicionamiento como productor cultural fue *Ahar Mayor*. El primer episodio de esta serie de tema histórico data de octubre de 1977, momento álgido del terrorismo de Estado dictatorial en la Argentina.

En general, los guiones de las historietas de Trillo otorgan al arte gráfico una mayor relevancia narrativa y expresiva, aprovechando las imágenes para expresar pensamientos, sentimientos y emociones de los personajes, evitando al máximo la inclusión de textos de apoyo. En relación con la tercera operación de *conmoción del sistema de géneros* en la historieta argentina, podemos reconocer en el arte de Trillo un empleo integral de la “modificación del régimen del ‘decir’ (enunciación)” (Berone, 2014, s/p).

En primer lugar, la experimentación gráfica vinculada con la elaboración, el oficio del artista, expandió las posibilidades expresivas de sus narraciones. La disminución de la “legibilidad-iconicidad” a través del *extrañamiento de la representación* (Berone, 2014), genera una exigencia al lector, quien no puede ubicarse de entrada en un lugar, una acción o una situación sino al costo de un aprendizaje de códigos nuevos (imagen 5). En segundo lugar, las representaciones grotescas y la monstruificación (de cuerpos y rostros) funcionan como recursos expresivos que dotan axiológicamente y aportan tensión dramática o emotiva al relato, las acciones y los personajes, dependiendo del caso (imagen 3). Este tipo de operaciones contribuye a una toma de distancia irónica o un desvío del artista respecto de las convenciones de los géneros narrativos.





Imagen 3. Episodio “El Corregidor de Villarica”, de *Alvar Mayor*. Fuente: Trillo y Breccia (2004)

En términos comparativos, las narraciones de Trillo —en particular *Alvar Mayor* y *El Loco Chávez*— se tornaban más amigables de leer que las producciones de las revistas tradicionales de la época en Argentina. La innovación estilística del autor porteño se resume en la fórmula “menos es más”, o más bien, “se puede hacer mucho con poco”. Esa forma cultural innovadora se inspiraba en el estilo de autores clásicos de mediados del siglo XX, y un poco antes también, tales como el italiano Hugo Pratt (formado en la Argentina) y el norteamericano Milton Caniff, quien pasó a la historia con su célebre tira *Terry y los Piratas*. No por casualidad Carlos Trillo y Alberto Bróccoli reprodujeron una página de la obra de Caniff en el ensayo *Las historietas*, en clave de homenaje (imagen 4). Ya nos hemos referido

al hecho de que, mientras Trillo iniciaba un sólido camino profesional en Ediciones Récord, comenzó a colaborar con otros medios por fuera del campo de la historieta de aventuras, tales como el diario *Clarín* y algunas revistas humorísticas y culturales. Ese carácter multiposicional de su trayectoria se manifiesta hasta en sus elecciones en términos de coautoría, que fueron inteligentes, variadas y efectivas: las duplas creativas con los dibujantes Alberto Breccia, Horacio Altuna y Enrique Breccia fueron la llave con la que Trillo entró por la puerta grande al mundo de la historieta nacional e internacional.



"Terry y los piratas",
por Milton Caniff.

Imagen 4. Página de *Las Historietas*. Fuente: Trillo y Bróccoli (1971)

Analizaremos en lo que sigue las tres obras de nuestro corpus, las más relevantes —a nuestro juicio— de ese período inicial de la trayectoria del guionista.

Un tal Daneri es un policial negro con un arte gráfico fuertemente experimental, a cargo de un ya consolidado y experimentado Alberto Breccia⁸. Iniciada en la revista *Mengano*, esta

⁸ Fue un historietista nacido en Montevideo y formado en la Argentina. Inició su trayectoria en la década de 1940 y su consagración le llegó entre fines de los años cincuenta y a lo largo de la década del sesenta con sus dibujos para varias series guionadas por Héctor Oesterheld, entre ellas: *Sherlock Time*, *Ernie Pike*, *Mort Cinder*, *Vida del Che* y la remake de *El Eternauta*.

serie de ocho episodios autoconclusivos tuvo una errática trayectoria editorial, “siendo publicada intermitentemente en diferentes medios entre 1974 y 1979” (Turnes, 2015, p. 189). La obra fue clave en la constitución de las líneas narrativas en las que el guionista se destacaría dentro de la historieta de aventuras.

Indicamos en el apartado anterior que, en *Un tal Daneri*, las decisiones narrativas y estético-formales van a contramano de la política de la industria editorial profesional de historietas que dominaba en la época. Por ejemplo, dentro del esquema de producción de la Editorial Columba, la prioridad era que sus “novelas gráficas” pudieran ser leídas en largos trayectos de viaje (Vázquez, 2010, p. 238), conforme su público destinatario estaba compuesto por las clases trabajadoras que se desplazaban en tren desde el conurbano bonaerense a la Capital del país. Por tal razón, los editores pedían a los autores que los cómics tuvieran mucho texto y que sus páginas estuvieran estructuradas en muchas viñetas de menor tamaño. Según el propio Carlos Trillo: “El error principal de un editor como Columba ha sido premiar la producción y no el talento. (...) Entonces han bastardeado la calidad de sus autores de arriba para abajo” (Accorsi, 2012, s/p). Es decir, de acuerdo a la *forma dominante* en la Argentina de ese entonces, la producción apuntaba a cubrir una necesidad de consumo en términos cuantitativos.

En relación con la hipótesis de trabajo que guía nuestro análisis, y que problematiza las tensiones entre la autonomía creativa y la necesidad de profesionalización, nos interesa observar cómo *Un Tal Daneri* rompía con ese esquema hegemónico. La serie de Trillo y Alberto Breccia circuló en los márgenes del sistema editorial dominante y su público objetivo no coincidía con la masa de lectores tradicionales de historietas. Un guión innovador que conjugaba economía textual y desperdicio de espacio en página, otorgaba centralidad al componente visual, marcado por el expresionismo del dibujo de Alberto Breccia. Y fue precisamente la pérdida de narración literaria y el desperdicio de espacio en página lo que les permitió a Trillo y a Alberto Breccia producir un efecto artístico a través de esta historieta (imagen 5).

Un tal Daneri podría considerarse una historieta de autor por excelencia, por su innovación en narrativa y en estética. Por ejemplo, la repetición de una escena que prolonga una secuencia, el mayor tamaño de una viñeta –que daba como resultado páginas con una menor cantidad de viñetas y la ralentización del relato– que implica la decisión de enfatizar un gesto, una acción o la importancia de un objeto o de un desenlace. El componente visual dicha historieta es parte de la búsqueda experimental del dibujante, disposición creativa



presente también en sus más reconocidos trabajos, especialmente *Mort Cinder* (1962-1964) y la remake de *El Eternauta* (1969), ambas con guiones de Héctor Oesterheld.

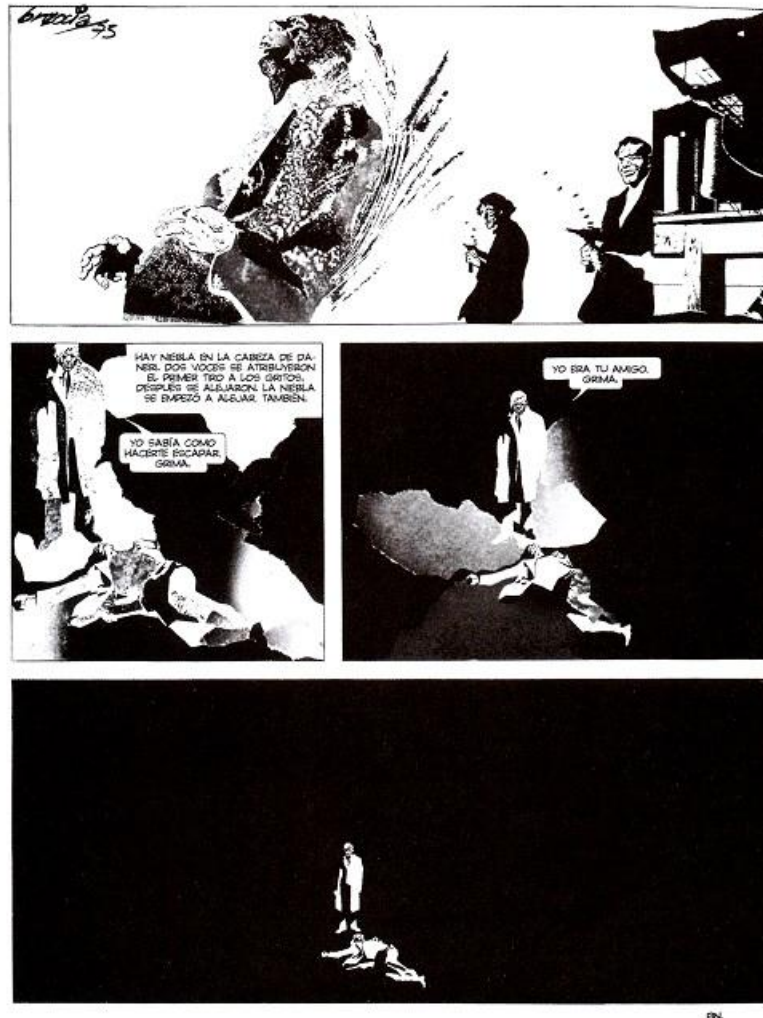


Imagen 5. Página de *Un tal Daneri*. Fuente: *Un Tal Daneri*, de Carlos Trillo y Alberto Breccia (2003)

En *Un tal Daneri*, cuyo protagonista es un detective privado y matón por encargo, se lleva casi al extremo el extrañamiento de la representación (Gago y Berone, 2018), creando una atmósfera opresiva y desdibujada. La intención de los autores pareciera ser que no se sepa de entrada el lugar, el gesto o los sentimientos de los personajes, o el nivel de violencia. El alejamiento del estilo realista y verista en la representación gráfica se expresa a través de diversas técnicas de dibujo: "...el collage, los recortes, el uso invertido de los claroscuros. Las figuras no son más que pinceladas, manchas de cuerpos apenas reconocibles y, en las peleas, los contornos se desdibujan hasta ser un puro remolino de trazos" (Fellinger, 2012, p. 226). Ese clima construido se torna una forma de representar la violencia y la represión en

que la sociedad argentina se había sumergido durante la segunda mitad de la década de 1970, entre el terrorismo estatal de la Triple A, primero, y el terrorismo estatal dictatorial, después.

Considerando el esquema teórico de Lucas Berone (2014) que refiere a las operaciones que conmocionan el sistema de géneros en la historieta argentina en ese momento, *Un tal Daneri* opera modificaciones en sus tres aristas, es decir, el “campo de lo mostrable” (se introduce la violencia como tema), el “campo de lo nombrable” (o el enunciado) y el “campo de la enunciación (o el “régimen del decir”, en el que esta obra hace época por su fuerte carga de experimentación gráfica y narrativa).

En *Un tal Daneri*, el estilo borgeano es un punto alto en la narrativa de Trillo: los hechos de las historias parecen ligados a un destino inevitable, como parte de un plan maestro que está por encima y se impone a los individuos y del cual no se reconoce autor o creador. Daneri, cuyo nombre se inspira en Carlos Argentino Daneri, personaje del cuento “El Aleph”, falla y no logra salvar a alguien que se encuentra en peligro, pero cuando lo logra, también falla. Esto sucede en el episodio “Nélida”, una vedette entrada en años, a quien Daneri salva de ser asesinada por un femicida de frondoso prontuario penal. Pero ella se lamenta porque, en el acto de salvarla, el veterano detective la privó de “un buen final”: “Con las fotos en los diarios en primera plana, como en los viejos tiempos” (Trillo y Breccia, 2003, p. 37).

Nuestro segundo caso de análisis, *El Loco Chávez*, es una tira diaria que relata las aventuras del personaje principal y homónimo, un periodista audaz e ingenioso, en cuyas andanzas se entremezclan los quehaceres profesionales y la amistad y la vida amorosa. Dibujada con estilo clásico por Horacio Altuna y publicada en el diario *Clarín* entre 1975 y 1987, la serie oscila entre la comedia costumbrista y la aventura (imagen 6). *El Loco Chávez* nunca renuncia al humor, incluso cuando se abordan temas delicados o conflictivos. Por sus características narrativas, estéticas y temáticas, esta tira diaria es sin duda un exponente de las ya referidas tres operaciones constitutivas del *primer momento de conmoción del sistema de géneros* en la historieta argentina. Ya nos hemos referido, en el apartado “Hacer la historia...”, a las innovaciones narrativas que Trillo introdujo desde esta serie y de las que él mismo se jacta en su rol de crítico, como la minimización del componente verbal-textual y la primacía de la narración visual en sus guiones.





Imagen 6. Página de *El Loco Chávez*. Fuente: *El Libro del Loco Chávez*, de Trillo y Altuna (1978)

Finalmente, nos detendremos en *Alvar Mayor* (imagen 7), en coautoría con Enrique Breccia, hijo de Alberto Breccia, serializada en la revista de historietas *Skorpio* desde 1977 hasta 1982. Pionera del género de historieta de época o ficción histórica, con toques de realismo mágico, esta serie está ambientada en tiempos de la conquista y la colonización de la América hispana.

Los relatos de *Alvar Mayor* se ubican dentro de una sociedad y un período histórico pasado reconocibles por el lector. El hilo conductor de los relatos de esta serie podría resumirse en que el protagonista, un blanco americano hijo de uno de los hombres que acompañó a Francisco de Pizarro en la Conquista del Perú, siempre es requerido como guía de viajeros, exploradores oportunistas y adelantados. Como personaje aliado destaca su inseparable amigo Tihuo, un guía nativo americano con quien Alvar Mayor recorre el continente y, no de forma continua pero sí frecuente, comparte sus aventuras.

Algunos temas e ideas del universo narrativo borgeano, que ya hemos observado en *Un tal Daneri*, se dan cita también en *Alvar Mayor*, como la fatalidad del destino, el concepto circular de la historia y la metaficción. Respecto a este último aspecto, los mecanismos de metarrelato, queda en evidencia el alto grado de reflexividad de Carlos Trillo sobre un lenguaje expresivo y un formato massmediático como es la historieta. El quinto episodio de la serie, titulado “Una profecía”, es ejemplo representativo de ello. La historia, marcada por

una lógica circular y fatalista, puede ser resumida así: Alvar Mayor recorre una selva y es alcanzado por una cerbatana de indígenas jíbaros, lo que le produce fiebre. Acechado por visiones, se encuentra con su propio yo anciano, quien le transmite una profecía: va a matar a un tal Mones con el cuchillo que este le hizo en Lima “hace treinta o cuarenta años” (pero que, desde el punto de vista del Alvar Mayor que vive el presente de la narración, ese tiempo se reduce a un puñado de años atrás). La premonición se cumple unos instantes después, en medio de la misma selva. La historia cierra con Alvar cuestionándose esa fatalidad del destino que desencadena la muerte anunciada de su amigo en manos de él mismo. El episodio resulta una condensación del mecanismo de metarrelato, la inclusión de lo onírico, la fantasía y la creación de un tiempo circular (que impregna de fatalidad al destino de los personajes).

Al igual que el detective Daneri, Alvar Mayor es un personaje que en más de una ocasión no posee control de los hechos que acontecen, y hasta se torna un testigo de acontecimientos cuyo curso él no puede torcer. Un elemento innovador en la narrativa de Trillo, y que tiene que ver con la cualidad moral del personaje, es que, una y otra vez, al inicio de cada episodio y aventura, Alvar emprende una búsqueda de algo que no sabe qué es, aunque siente que es su verdadera causa, y renuncia o rechaza pelear por causas ajenas, sobre todo si no valen la pena –salvo que se trate de conflictos donde se vea obligado, por la fuerza, a luchar.

El control de los hechos y las acciones también se expresa en el carácter múltiple del punto de vista que adopta la narrativa de Trillo (2018), y que puede apreciarse no sólo en algunos guiones de *Alvar Mayor*, sino en otras historietas del autor: suele existir más de una versión sobre la verdad de los hechos, el punto de vista objetivo se pierde y la verdad pasa a depender del lugar desde donde se ve o juzga. Ese rasgo de la poética de Trillo refuerza la particular cualidad heroica de Alvar Mayor, demasiado humana e incompleta.





Imagen 7. Historieta *Alvar Mayor*. Fuente: Suplemento de la revista *Skorpio* n° 2, *Alvar Mayor – Volumen 4* (Trillo y E. Breccia, 1991)

Ya sobre el final de este apartado, no podemos soslayar una paradoja en la trayectoria de Carlos Trillo. Si bien distanciado –desde lo ideológico, estilístico y narrativo– de la popular y exitosa *Nippur de Lagash* (creada por Robin Wood y Lucho Olivera en 1967), la serie *Alvar Mayor* se acerca a la anterior en cuanto su contribución a la invención de un género, el *cómic de época*, eso que Judith Gociol y Diego Rosenberg llaman “trotamundos” (2000) y Francisco Lladó Pol, “ambientación histórica” (2001). Tal vez la innovación en el panorama de géneros narrativos de aventuras operada por Trillo a mediados de los setenta, se haya debido a un posible *efecto de campo* o, para decirlo de otra manera, aquello que Robin Wood inició unos años antes en la Editora Columba terminó extendiéndose a la empresa donde Trillo trabajaba en ese entonces, Ediciones Récord, sello posicionado como vanguardia creativa de la

historieta argentina. Si las grandes editoras de revistas de historietas debían cubrir la grilla de géneros existentes y *Alvar Mayor* surgió como una respuesta a las necesidades de la demanda de ese entonces, ampliando la oferta de aventuras dibujadas de Ediciones Récord, podemos conjeturar que, en ese sentido, Robin Wood pudo influenciar a Carlos Trillo, su acérrimo antagonista artístico/profesional durante décadas.

Originalidad en los temas y las modelizaciones sociales

Las innovaciones de Trillo en el guionado de historietas involucraron no sólo aspectos formales, sino que, siguiendo la teorización de Berone (2014), involucraron estrategias de modificación en el “campo de lo mostrable” y en el “campo de lo nombrable”. Dentro de su programa estético-ideológico, reconocemos una propuesta narrativa que procura circunscribir una poética de la interioridad del sujeto como la superficie donde algo del orden de lo verdadero sería localizado en el relato ficcional (Berone, 2018), y que abre la posibilidad a equívocos morales de los personajes. Ya nos hemos referido en el apartador anterior al carácter múltiple del punto de vista que adopta la narrativa de Trillo. La verdad de los hechos no está afuera del sujeto, como un dato objetivo e inteligible. La narración, al no ofrecer un único punto de vista, clausura la posibilidad de objetividad, pues si la verdad depende de la coincidencia entre la afirmación y el hecho, la presentación de perspectivas dispares u opuestas sobre un hecho (encarnadas por distintos personajes con intereses diferentes) invita al esfuerzo estético del lector de reconstruir la verdad –si ello fuera posible– manteniendo la intriga en torno a la decisión y la resolución de los acontecimientos.

En correlación con ese rasgo de la poética de Trillo, encontramos en sus historietas héroes bastante cercanos a personas comunes, sin superpoderes, que dudan, se equivocan y sufren emocionalmente como cualquier ser humano. Se trata de un esquema de generación de modelos de sociedad alejados del esquematismo del cómic norteamericano de la época. En los guiones del autor encontramos complejidad en la psicología y la moral de los personajes, relativización de cualquier esquematismo moral y, como consecuencia, modelos alternativos de héroes, sobre todo en los géneros narrativos donde la existencia del personaje heroico se hace necesaria, como en *Un Tal Daneri* y *Alvar Mayor*. La dicotomía entre personajes *buenos* y personajes *malos* es puesta aquí en cuestión, o más bien “...lo que pasa es que el Bien y el Mal nunca están delimitados por la ley” (Breccia citado en Turnes, 2015, p. 191).



Ese carácter falible, complejo y moralmente contradictorio de los héroes de Carlos Trillo, se aleja de las fórmulas más exitosas de la historieta argentina del momento, surgidas del ingenio de Robin Wood, guionista estrella de la Editorial Columba a partir de 1967 y durante tres décadas. Nos referimos al modelo de héroe justiciero e incorruptible que representó, por ejemplo, la ficción histórica de aventuras *Nippur de Lagash*, creada por Robin Wood y Lucho Olivera en 1967. En las historietas de Trillo, la sordidez o el Mal parecen habitar en las redes de dependencia mutua que vinculan, aprisionan y condicionan el accionar de los personajes, y no en los personajes en sí. En los guiones de *El Loco Chávez*, por ejemplo, reconocemos temáticas recurrentes como la tensión entre la ética y la corrupción, la decadencia y el declive vital, la codicia, el desdibujamiento de la figura de la ley y de la autoridad, la inseguridad laboral, los desencuentros en las relaciones de amistad, en el trabajo y el amor, y la contradicción aparentemente irreconciliable entre el éxito económico y la libertad o autonomía del sujeto, cuestión que, por cierto, no deja de ser el asunto central de nuestra reflexión sobre este multifacético guionista (imagen 6). Estos rasgos de los temas y modelos de sociedad construidos en sus historietas, implican, de acuerdo a Berone (2014, s/p): “una operación de acercamiento a la cotidianidad del lector ‘adulto’ de historietas, a partir de dos vectores centrales: la *actualidad* (que siempre es ‘política’) y la *vida moderna* (que siempre es ‘social’)”.

Las largas charlas de café entre amigos y la inmersión del personaje en situaciones y contextos que remiten a la agenda pública nacional e internacional, convierten a *El Loco Chávez* en una historieta *contemporánea* de su tiempo. Esto al punto de que su construcción narrativa adopta la forma de un melodrama *telenovelesco* (el género massmediático más popular entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta), con historias que fluyen sin que el lector perciba los cambios de temas y de acciones, *pasando de todo sin que pase nada*.

Conclusión

En este texto, abordamos una serie de dimensiones para acercarnos a los inicios de la trayectoria de Carlos Trillo, situada en las postrimerías del período industrial del campo de la historieta argentina. El interés en este guionista radica en su originalidad y capacidad de *producir el tiempo* de este espacio cultural a partir de prácticas/estrategias dobles derivadas de su ejercicio de una *multiposicionalidad* compleja.

En el espacio de la reflexión, Trillo produjo investigaciones críticas de corte ensayístico que son consideradas valiosos aportes al conocimiento del campo del cómic, y le granjearon

al autor un lugar dentro de un incipiente espacio intelectual abocado a las discusiones que se daban por aquellos años sobre la cultura de masas. Desde ese lugar, defendió el estilo de guionado que él mismo realizaba, basado en una mayor importancia relativa del componente visual e icónico en comparación con el componente textual del lenguaje de las historietas. Si, como indica Bourdieu (1995), la existencia de un ámbito de crítica se torna condición necesaria para el crecimiento de la autonomía de un campo cultural, la posición construida por Carlos Trillo se ha tornado el modelo de perfil de productor cultural para los guionistas y dibujantes de la *contemporaneidad* actual de la historieta argentina. Adicionalmente, este guionista canalizó sus producciones de crítica especializada sobre el medio desde distintos espacios editoriales (libros publicados en colecciones culturales, secciones al interior de revistas de historieta y de humor), estrategia comunicacional a partir de la que gestó una *comunidad imaginada* de lectores conformada por distintas fracciones de públicos, además de conseguir mayor visibilidad para sus producciones de narrativa dibujada. Se autoerigió como *revalorizador* en el campo de los agentes destinados a la consagración, estableciendo una jerarquía de autores y obras. Asimismo, fue revalorizador del *presente* o la contemporaneidad de aquel entonces, como lo expresó en su permanente tarea de minimizar la importancia de Editorial Columba en ese relato en el que prometía “encarar una historia del humor y la historieta” (Trillo y Saccomanno, 1980, p. 5).

A la par que se hacía un nombre como crítico y agente de consagración, Trillo diversificó sus inversiones creativas, y a los pocos años se tornó uno de los guionistas más importantes de la entonces novel Editora Récord (1974-1996). El guionista porteño supo construir una *forma narrativa innovadora* en un campo dominado por las normas de la industria editorial y tensionado entre el imperativo de la profesionalización y el imperativo de la originalidad y creatividad artística. Prueba de ello fue la temprana obtención del premio *Yellow Kid* al Mejor Autor Internacional (1978).

Si supo instalar el debate de cómo hacer historietas desde su rol de crítico y divulgador, también lo logró como autor. Agente multiposicional en el campo cultural, Trillo demostró ser un guionista con un grado muy alto de conciencia de los recursos que utilizó y una fuerte tendencia a exhibir o desarrollar esos recursos al máximo, con el fin de experimentar y explorar el lenguaje de la historieta. A partir de distintas operaciones en el “régimen del decir” y en el campo de lo “nombrable” (Berone, 2014), Trillo consiguió construir la interioridad y complejidad de sus personajes y también plasmar críticas al orden social. Un ejemplo lo tenemos en la consagrada *Alvar Mayor*, donde la experimentación narrativa y la exploración gráfica adquieren la forma de experimentos metahistorietísticos en cada uno de sus episodios,

relativamente autoconclusivos. En esta serie de tema histórico, Carlos Trillo y Enrique Breccia parecen haber ensayado un tratado de las formas de la narrativa gráfica, aunque sin perder la aspiración de alcance de un público amplio y masivo, armando una efectiva narración de aventuras. En esta ficción histórica y en las otras dos obras importantes que forman parte de su posicionamiento inicial en los años setenta, y que hemos indagado, Trillo sentó las bases del programa estético-narrativo que luego desarrollaría durante toda su carrera. Ese programa estuvo orientado siempre por una estrategia: el mantenerse actualizado leyendo y viendo lo que se producía en otros mercados y renovando el estilo para producir nuevo material, en espacios editoriales y profesionales distintos. Así, a través de variantes creativas—más leves o más significativas dependiendo del caso—, a lo largo de cuatro décadas Carlos Trillo supo mantener su vigencia y constituirse en un autor *contemporáneo*.

Referencias bibliográficas

Accorsi, A. (2012). Astrovista: Carlos Trillo. Tercera y última parte de una entrevista originalmente publicada en el número 27 de la revista *Brújula*, en 1999, en *Soretas Azules. Blog sobre Carlos Trillo*. Entrada subida el día 15-07-2012. Recuperado de: http://soretasazules.blogspot.com/2012/07/astrovista-carlos-trillo_15.html

Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Berone, L. (2010). Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase. Ponencia presentada en Congreso Viñetas Serias. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.

_____ (2013). Fierro versus Skorpio en los años ochenta: la historieta contemporánea en cuatro dimensiones. En Gago, S.; Lomsacov, I. y von Sprecher, R. (Eds.). *Recuerdos del presente. Historietas argentinas contemporáneas* (13-28). Córdoba: Taller General de Imprenta, Universidad Nacional de Córdoba.

_____ (2014). El sistema de los géneros en la historieta argentina contemporánea. El caso de la historieta histórica. Clase impartida el 23 de septiembre de 2014 en el curso “¿Y qué pasó con la autonomía? Debates en torno a las nuevas prácticas en el campo de la historieta”, Proyecto de Extensión desde las Cátedras: Autonomía y nuevas posiciones en el campo de la historieta argentina. Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba. Texto inédito del autor.

_____ (2018). La intención es joder un poco. Algunas claves de lectura sobre la obra de Carlos Trillo. En Gago, S. y Lomsacov, I. (Eds.) *Viñetas bajo la lupa. Algunas claves de lectura sobre historieta argentina* (39-52). Colección Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, vol. 10. Córdoba: Dirección General de Publicaciones (ex Taller general de Imprenta), Universidad Nacional de Córdoba.

Boltanski, L. (1973). "L'espace positionnel: multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe". *Revue de sociologie française*, Vol. 14, Nuº 1, 3-26. París: Presses de Sciences Po.

Broccoli, A. y Trillo, C. (1972). *Las historietas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Fellinger, C.M. (2012). *Alberto Breccia. La pulsión de un ideario*. [Tesis doctoral no publicada]. Valencia, España: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/15177?show=full>

Gago, S. y Berone, L. (2018). Alberto Breccia: entre o sistema e os quadrinhos de autor (1958-1969). Quintas Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 22 a 24 de agosto de 2018. Recuperado de:

http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais5asjornadas/q_comunicacao/sebastian_lucas.pdf

Gago, S. y von Sprecher, R. (2013). Carlos Trillo: el hombre que casi siempre supo ser contemporáneo. En Gago, S.; Lomsacov, I. y von Sprecher, R. (Eds.), *Recuerdos del presente. Historietas argentinas contemporáneas* (pp. 29-49). Córdoba: Taller general de Imprenta, Universidad Nacional de Córdoba.

Gandolfo, A.; Turnes, P. y Vázquez, L. (2021). "Introducción: la historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante". *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 125, pp. 11-15. Recuperado de: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/4550>

Gociol, J. y Rotemberg, D. (2000). *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gutiérrez, A. (2006). *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Jameson, F. (1997). *Periodizar los 60*. Anisacate: Alción Editora.

Lladó Pol, F. (2001). *Los cómics de la transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona: Glénat.

Nascimento, L.P. (2022). "Una aventura nueva con sabor argentino", em defesa da historieta nacional na Argentina a partir da revista *Suplemento Semanal Hora Cero (1957-1959)*. Borrador de tesis de Maestría en História del Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás. Texto inédito.

Trillo, C. y Breccia, A. (2003). *Un tal Daneri*. Buenos Aires: Doedytores.

Trillo, C. y Breccia, E. (1977-1982). *Alvar Mayor*. Buenos Aires: Ediciones Récord.

_____ (2004). *Alvar Mayor. La Ciudad de Oro de la Patagonia*. Buenos Aires: Doedytores.

Trillo, C. y Altuna, H. (1978). *El Libro del Loco Chávez*. Año 1, número 1. Buenos Aires: Ediciones Récord.

_____ (2004). *El Loco Chávez*. Biblioteca Clarín de la Historieta, vol. 3. Buenos Aires: Diario Clarín.

Trillo, C. y Saccomanno, G. (1977). “El Loco Chávez” en *El Club de la Historieta. Super Colección Skorpio*, n° 33 y 34. Buenos Aires: Ediciones Récord.

_____ (1980). *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Récord.

Turnes, P. (2015). “La milonga del destino. Héroes y anti-héroes en Un tal Daneri, de Alberto Breccia y Carlos Trillo”. *Acta Iassyensia Comparationis*, n° 15, vol. 1. Iași, Rumania: Alexandru Ioan Cuza University. Faculty of Letters. Department of Comparative Literature. Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/44363>

Vázquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.



LA POLÉMICA ECO/MCLUHAN EN LOS AÑOS SESENTA: SOBRE LENGUAJES, SUJETOS Y TEXTOS

Lucas Rafael Berone

UNC – UADER

lucasberone@yahoo.com.ar

Resumen

Los estudios académicos acerca de la historieta se fundan en los trabajos pioneros de Umberto Eco, incluidos en su libro *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964), de inspiración estructuralista o semiológica. Resulta de común conocimiento que, en ese libro, Eco asume una posición explícitamente polémica frente a las ideas y categorías interpretativas propuestas por el teórico canadiense Marshall McLuhan, acerca de los modernos medios de comunicación de masas (contenidos en sus dos famosos libros: *La galaxia Gutenberg*, de 1962, y *Comprender los medios*, de 1964). Ahora bien, lo que no ha sido suficientemente señalado hasta ahora, desde nuestra consideración, es que los sentidos tramados en semejante polémica –entre esas dos perspectivas igualmente totalizadoras– marcan fuertemente los modos de pensar y definir las relaciones entre tres conceptos centrales de todo abordaje académico global acerca de la comunicación de masas: el *lenguaje*, el *sujeto* y los *textos*.

Palabras clave: Eco – McLuhan – cómic – polémica.

Abstract

Academic studies on the comic strip are based on the pioneering works of Umberto Eco, included in his book *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964), inspired by structuralism or semiology. It is also known that, in this book, Eco assumes an explicitly polemical position against the ideas and interpretative categories proposed by the Canadian theorist Marshall McLuhan, about the modern mass media (contained in his two famous books: *The Gutenberg Galaxy*, 1962, and *Understanding Media*, 1964). However, up to now it has not been argued sufficiently, it seems to me, that the meanings plotted in that controversy, between two equally totalizing perspectives, will strongly mark the ways of thinking and define the relationships between three central concepts of all academic approaches to of mass communication: *language*, the *subject* and *texts*.

Keywords: Eco – McLuhan – comic – controversy.

La polémica Eco/McLuhan en los años sesenta: sobre lenguajes, sujetos y textos

Generalmente, suele repetirse como un hecho establecido que los estudios académicos acerca de la historieta, el cómic o el tebeo se fundan en los pioneros trabajos de Umberto Eco, incluidos en su libro *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964), de inspiración estructuralista o semiológica –es decir, en la línea de la *fundación* que estaba llevando adelante Roland Barthes en el contexto académico francés de la semiología como disciplina de análisis de los signos o textos de una cultura. También son recurrentes las afirmaciones que sostienen que, en ese libro, Eco asume una posición explícitamente polémica frente a las ideas y categorías interpretativas propuestas por el teórico canadiense Marshall McLuhan, respecto de los modernos medios de comunicación de masas (contenidas en sus dos famosos libros: *La galaxia Gutenberg*, de 1962, y *Comprender los medios*, de 1964), en contraste con la valoración relativamente positiva que le merecen en ese momento los otros estudios producidos por la tradición o la línea norteamericana de la *mass communication research*.

Ahora bien, lo que no ha sido suficientemente señalado hasta ahora, en mi opinión, es que los sentidos tramados en semejante polémica –entre esas dos perspectivas igualmente totalizadoras acerca del fenómeno de los medios de comunicación de masas–, marcan fuertemente las formas, los contenidos y las orientaciones de los futuros estudios sobre la historieta, tanto en el contexto europeo como en el latinoamericano.

Una introducción: sobre el *pathos* metodológico

Cuando Umberto Eco escribe sus tres ensayos sobre el cómic –especialmente el primero, *Lectura de Steve Canyon* (los otros dos, *El mito de Superman* y *El mundo de Charlie Brown*, son aplicaciones del modelo o *estudios de caso*)–, resulta evidente que lo hace poseído por un *pathos* metodológico: de lo que se trata es de definir, en última instancia, el lugar específico que le correspondería a una descripción semiológica o estructural de los mensajes de la historieta, en el contexto de una teoría general acerca de la comunicación o la *cultura de masas*.

En su *Lectura de Steve Canyon*, a propósito del examen metódico, *cuadro a cuadro*, de la primera página dominical de la historieta de Milton Caniff, Eco (1968) busca inferir las características básicas de un “lenguaje del cómic”, señalando especialmente los elementos y las reglas que conformarían los niveles de una “semántica del cómic” y una “sintaxis específica” o una serie de “leyes de montaje”. A partir de esto, continúa Eco, de lo que se trata es de determinar la relación entre esas propiedades estructurales del lenguaje con los modos de producción y las formas de fruición efectivas de los mensajes producidos.



Una lectura crítica de este género se ha resuelto, en definitiva, en un análisis descriptivo que nos ha permitido esclarecer las “estructuras” del cómic. Pero detenerse en este orden de consideraciones, impediría identificar el valor de tales estructuras en relación a un contexto cultural más amplio. Una definición de las estructuras, en todo caso, no puede ser más que la operación introductoria a otros niveles de investigación, so pena de resolverse en una mera justificación técnica del hecho, de todo hecho que parezca definible estructuralmente. (Eco, 1968, p. 176)

En este sentido, abundan las prevenciones de Eco en las dos direcciones del argumento. Será indispensable, para él, completar todo análisis del valor cultural o de la orientación ideológica de los cómics con un esclarecimiento de sus características formales¹ y, al mismo tiempo, no bastará meramente con una descripción estructural del cómic para inferir de ella las necesarias implicancias culturales e ideológicas de su producción y de su consumo.

La investigación sobre las estructuras del producto puede solamente preceder a una investigación interdisciplinaria en que la estética puede definir las modalidades de organización de un mensaje, la poética que se halla en su base; la psicología estudiará la variabilidad de los esquemas de fruición; la sociología aclarará la incidencia de estos mensajes en la vida de los grupos, y su dependencia de la articulación en la vida de los grupos; la economía y las ciencias políticas deberán poner en claro las relaciones entre tales medios y las condiciones de base de una sociedad; la pedagogía se planteará el problema de su incidencia sobre la formación de quienes pertenecen a esta sociedad; la antropología cultural establecerá, finalmente, hasta qué punto la presencia de estos medios es función del sistema de valores, creencias, comportamientos, de una sociedad industrial, ayudándonos a comprender qué sentido asumen en este nuevo contexto los valores tradicionales del Arte, la Belleza, lo Culto. (Eco, 1968, p. 198-199)

Nada de semejante programa –inter o multidisciplinario– podría ser localizado en la escritura derivacional de Marshall McLuhan, cuyo estilo expositivo se desentiende completamente de cualquier prevención metodológica formal y pareciera sobrevolar, *navegar* o desplazarse aleatoriamente, de un punto a otro del vasto campo de producciones y lenguajes culturales que ha tomado como objeto de su reflexión, entre uno y otro de sus dos libros fundamentales.

Desde este punto de vista, acaso resulte aleccionador contrastar la sola página de historieta a la que pretende ceñirse rigurosamente la argumentación de Eco, con el conjunto

¹ Dice Eco en una nota al pie: “el análisis de los contenidos resulta incompleto si no se hace al mismo tiempo otro de las estructuras formales, para determinar la dependencia de una opción ideológica de una determinada solución estilística, o para demostrar que una solución estilística quita importancia a una determinada opción ideológica” (1968, pp. 182-183).

heterogéneo y abrumador de la “galaxia Gutenberg” a la que McLuhan se remite en sus análisis. En un texto crítico que republicó en Argentina la revista *Los Libros*, y acerca de McLuhan, Edgar Morin nota en él (y valora) “la existencia de un pensamiento galáctico, es decir, que se esfuerza por establecer grandes configuraciones donde aproximaciones no frecuentes traducen una investigación flexible de compleja estructuración” (Morin, 1970, p. 23) —o de ninguna estructuración, si hemos de atender a la dura crítica formulada por Eco².

El último capítulo de la edición española de *Apocalípticos e integrados* —dice Oscar Traversa, en su reseña crítica para *Los Libros*— está dedicado a Marshall McLuhan. Hacia el final Umberto Eco nos recomienda la lectura de aquel autor, pero con la condición de contarle a nuestros amigos: “así os veréis obligados a seguir un orden y despertareis de la alucinación”. (Traversa, 1970, p. 3)

Y, sin embargo, lo más interesante de una interpretación actual de esa polémica, que permaneciera atenta por igual a los contenidos y las formas de una y otra propuesta analítica, no pasaría por la discusión de sus diversos procederes metodológicos, sino que estriba especialmente en los modos por los que uno y otro intelectual (Eco y McLuhan) pensaron y definieron las relaciones entre tres conceptos centrales de todo abordaje académico acerca de la comunicación de masas: el *lenguaje*, el *sujeto* y los *textos*.

Algunas consideraciones acerca de los lenguajes/medios de la comunicación

1. Lo que inicialmente habría que decir acerca del primer concepto propuesto para este análisis, es que Eco (1968) concibe o cree poder llevar adelante una descripción de los lenguajes o los medios de la comunicación de masas en la línea de la tradición saussureana, con independencia de todo valor estético e ideológico. Para el semiólogo italiano, nada existe en los lenguajes de la comunicación que determine de alguna manera la naturaleza estética e ideológica de los mensajes que se producen a partir de esos mismos lenguajes.

Ahora bien, esta concepción condiciona al mismo tiempo la forma en que se presentan las *relaciones* entre los lenguajes o los medios, en un determinado momento de la historia de la sociedad: en el contexto de la propuesta de Eco, las relaciones entre lenguajes o discursos de la cultura sólo pueden ser de pura *exterioridad*; es decir, a partir del reconocimiento de los límites precisos que separarían a uno y otro código.

² Sobre los diferentes lugares de la recepción de McLuhan en Argentina, ver Diviani (2011), Scolari (2015) y Mayorá (2015).

De este modo, para Eco, las relaciones entre lenguajes se reducen al *préstamo* o al pasaje de elementos de uno a otro conjunto de signos, siendo de *promoción*, por ejemplo, cuando el lenguaje del cómic transfiere sus propios recursos hacia otras esferas de la comunicación (de masas o no), y de *parasitismo*, cuando el lenguaje del cómic, inversamente, toma elementos forjados en otras zonas de la producción cultural, como la pintura o el cine³.

Véanse por ejemplo el conjunto de convenciones gráficas que concurren en la representación del movimiento en el ámbito del encuadre. No es difícil observar una estilización gráfica de los dinamismos, que recuerda mucho las soluciones del futurismo. (...) En el caso de la representación del movimiento, puesta en vigor por el cómic, nos hallamos frente a un típico fenómeno de transmigración a nivel popular de un estilema que ha hallado un nuevo contexto en que integrarse y en que reencontrar una fisonomía autónoma. De parecido modo, parece superfluo indicar los parentescos entre técnica del cómic y técnica cinematográfica. (Eco, 1968, p. 176-177)

2. Por su parte, el despliegue del pensamiento mcluhaniano sugiere, como sabemos, una concepción bien diferente respecto de los medios de comunicación y sus interrelaciones. Para McLuhan (1994), la afirmación de que “el medio es el mensaje” supone que los lenguajes de la comunicación sí adquieren un valor cultural *per se*, y esto lo hacen en función de las relaciones que establecen con los otros medios y con las características de sus receptores/usuarios, en un momento dado de la evolución histórica de la sociedad.

De esto derivan algunas de las ideas más reconocidas o interesantes del planteo mcluhaniano. En primer lugar, la afirmación de que todo nuevo medio de comunicación asume como su *contenido* (o transfiere al plano de sus contenidos) las propiedades formales de alguno de los medios ya existentes. Esto es: que los medios de comunicación tradicionales pasan a ser *contenidos* de los nuevos medios. Así: “El contenido de la escritura es el discurso, del mismo modo que el contenido de la imprenta es la palabra escrita, y la imprenta, el del telégrafo” (McLuhan, 1994, p. 30)⁴.

En segundo lugar, podemos citar la popular (y muy criticada) distinción entre *medios fríos* y *medios calientes*. Según esta, son *medios calientes* aquellos que transmiten una gran cantidad de información y, por lo tanto, casi no admiten la participación del espectador en la configuración final del mensaje (ejemplos: la radio, el cine). En cambio, constituyen *medios*

³ En cierta manera, la propuesta de D. Barbieri (1991) constituye una expansión o una ampliación minuciosa y exhaustiva de dicha premisa analítica.

⁴ Vale la pena citar las siguientes dos prevenciones que podemos leer en la argumentación de McLuhan, continuando sus razonamientos acerca de los *contenidos* de los medios, preñadas de consecuencias y de resonancias sugestivas. Dice: “el «mensaje» de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos”. Y luego: “En realidad, lo más típico es que los «contenidos» de cualquier medio nos impidan ver su carácter” (McLuhan, 1994, p. 30).

fríos aquellos lenguajes con un bajo nivel de información y que requieren, pues, de un alto grado de participación por parte de los receptores para completar la significación de los mensajes que transmiten (ejemplos: la televisión, la historieta). Pero, en tercer lugar, y relacionado con lo anterior, no deberíamos olvidar tampoco que los efectos de los medios varían según las características de las culturas o los grupos sociales en las que se insertan y sobre los que operan –que pueden ser también, a su vez, clasificadas/os en *calientes* o *frías/os*.

De este modo, una cosa sería el impacto de los medios fríos de la *era de la electricidad* en las sociedades occidentales recalentadas tras la era industrial mecanicista, mientras que en condiciones bien diferentes de recepción habrían de encontrarse los miembros de ciertas culturas *tribales* o preindustriales del resto del mundo.

Una jerarquía tribal o feudal de tipo tradicional se colapsa rápidamente al toparse con cualquier medio caliente de tipo mecánico, uniforme y repetitivo. Los medios del dinero, de la rueda o de la escritura, o cualquier otro medio especializado de intercambio e información, pueden fragmentar una estructura tribal. (...) Sin embargo, los países atrasados que han experimentado poca penetración de nuestra cultura mecánica y especializada están mucho mejor preparados para enfrentarse a la tecnología eléctrica y para comprenderla. Las culturas atrasadas y no industriales no sólo no tienen que vencer hábitos especializados (...), sino que conservan parte de su cultura oral tradicional que tiene el carácter de “campo” total unificado propio del nuevo electromagnetismo. (McLuhan, 1994, pp. 45 y 47)

Entre los textos y el sujeto: los lugares del sentido

1. El abordaje de Umberto Eco, así como tiende inevitablemente a la reificación de los códigos o lenguajes de la comunicación, considerándolos como sistemas autónomos y autoejecutables, lleva del mismo modo a restaurar al sujeto humano en tanto origen soberano (y destino final) de cualquier proceso de significación.

Para el autor, los mensajes de los medios de comunicación de masas, como cualquier otra producción simbólica/cultural, sólo tienen dos opciones frente a sí: o conectan con (revelan y ayudan a manifestar) una suerte de inalterable *condición humana*, atrapada en los engranajes perversos de un orden social injusto (el de la sociedad burguesa); o bien, extienden sobre dicha condición o naturaleza, invariablemente, los velos interesados de la *mitificación* ideológica, puesta al servicio de una dominación social (la de la burguesía).

En el contexto de una concepción puramente *instrumental* de la comunicación humana –que hace de los mensajes simples vehículos de unas significaciones gestadas desde una

particular intencionalidad comunicativa, anclada, a su vez, en la confluencia de determinadas restricciones objetivas—, el sujeto se sitúa en el borde exterior de sus lenguajes. Además, se dirige a ellos (y, por extensión, a sus receptores) tironeado por el dilema de una disyuntiva implacable:

- puede plegarse obediente a la naturalización y la reproducción simbólica de ciertas relaciones sociales de dominación;
- o bien, elige develar la verdad de los códigos en los que toda representación se sostiene (es decir: su naturaleza de puro artificio, su carácter exclusivamente convencional) y la verdad de las condiciones socioculturales a las que cualquier representación se refiere (es decir: la historicidad de su génesis, el carácter meramente contingente de su eficacia).

Como ejemplo elemental de la primera orientación, según Eco, tendríamos el *mito de Superman* (y, en general, el de todos los superhéroes del cómic), acerca del que:

Si examinamos los “contenidos” ideológicos de la historia de Superman, nos damos cuenta de que, por un lado, se sostienen y funcionan comunicativamente merced a la estructura de la serie narrativa; y por otro, contribuyen a definir la estructura que los expresa como una estructura circular, estática, vehículo de un mensaje pedagógico sustancialmente inmovilístico. (Eco, 1968, p. 287)

Por otro lado, respecto de las posibilidades abiertas por una orientación comunicativa asociada a “una función crítica y liberadora” (Eco, 1968, p. 301), el semiólogo italiano las ve materializadas en otros cómics, acaso más vinculados con las soluciones temáticas, compositivas y estilísticas de lo que podríamos denominar la *caricatura* o el *humor gráfico*.

Los dibujos de Jules Feiffer; el *Krazy Kat*, de Herriman; los *Peanuts*, de C. Schultz: se trata de creaciones que, concebidas en el interior de un sistema de producción cultural “ordenado desde arriba” y que “funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores” (Eco, 1968, p. 299), les permiten sin embargo a sus lectores (y a sus autores) salir “del círculo banal del consumo y de la evasión” y alcanzar, de esta manera, “casi el umbral de una meditación” (Eco, 1968, p. 305).

2. La argumentación de Eco deja al sujeto-autor aislado y soberano, portador de su singularidad, frente a la disyuntiva (política, en última instancia) de reforzar o denunciar las condiciones objetivas establecidas por un sistema social dominante —según una concepción

romántica de la producción cultural que se ha continuado y utilizado en las proposiciones adornianas sobre el arte, o en los textos de la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer, 1988). Por su parte, en cambio, la mirada que McLuhan tiende hacia el funcionamiento contemporáneo de los medios de comunicación de masas puede entregarnos de repente una imagen acaso más compleja (y diferente), donde las nociones de *sujeto* y de *sistema* se hallan mutuamente imbricadas o comprometidas, en tanto artífices de una interacción (y una mutua implicación) que no las deja inalteradas o que las transforma fundamentalmente.

El pensamiento y la argumentación mcluhaniana asentado/a en la premisa de que los sistemas o las formas de la comunicación social se constituyeron históricamente como *extensiones* técnicas de ciertas capacidades o cualidades del sujeto humano, se propone indagar los modos en los que el funcionamiento y determinadas propiedades formales de las nuevas tecnologías de la comunicación condicionan o afectan la experiencia que el sujeto humano hace del mundo, y las prácticas por las cuales traduce las características de su medioambiente en *información*.

En un tono provocador y profético, acaso, podemos leer en la Introducción de su libro *Comprender los medios*, la siguiente declaración:

En las edades mecánicas extendimos nuestro cuerpo en el espacio. Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere. Nos estamos acercando rápidamente a la fase final de las extensiones del hombre: la simulación tecnológica de la conciencia, por la cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana, de un modo muy parecido a como ya hemos extendido nuestros sentidos y nervios con los diversos medios de comunicación. (McLuhan, 1994, pp. 25-26)

Según el filósofo, lejos o más allá de actuar como vehículos-transmisores de una posición autoral o de un sistema de ideas, los medios de comunicación en tanto *extensiones* del hombre operan como máquinas de traducción que transforman la experiencia humana en información.

Todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas. El habla fue la primera tecnología con la que el hombre pudo soltar su entorno para volver a asirlo de una manera nueva. (McLuhan, 1994, p. 78)

Ahora bien, lo que sucede con las nuevas tecnologías de la comunicación surgidas desde principios del siglo XX –en lo que el teórico canadiense llama la “era

electromagnética”, o de los “medios eléctricos”– resultaría clave por el cambio revolucionario o la radical ruptura de escala que involucra su puesta en funcionamiento.

Al situar el cuerpo físico dentro del sistema nervioso extendido con los medios eléctricos, hemos desencadenado una dinámica por la cual todas las tecnologías anteriores, que no son sino meras extensiones de las manos, de los pies, de los dientes y de la termorregulación –todas ellas, ciudades incluidas, extensiones de nuestro cuerpo–, serán traducidas en sistemas de información. La tecnología electromagnética exige del hombre una docilidad extrema y la quietud de la meditación, como corresponde a un organismo cuyo cerebro está fuera de su cráneo y cuyos nervios están por fuera de su piel. (McLuhan, 1994, p. 78)⁵

Queda claro, entonces, que semejante perspectiva implica un tipo de interrogantes y un modo de abordaje analítico muy diversos respecto de los estudios presentados por Eco. Es decir, ya no se trata solamente de atravesar la superficie significativa de los mensajes en busca de la intencionalidad del autor y de delinear el complejo de sus relaciones con un sistema ideológico o un horizonte sociocultural. A partir de aquí, también ocurre que se torna posible indagar, en los textos singulares, los modos generales en que los medios llevan a cabo la *traducción* de la experiencia humana en información; y simultáneamente –dadas las consecuencias derivadas del axioma inicial, acerca de que *el medio es el mensaje*–, las operaciones por las cuales un lenguaje determinado se sitúa en el *ecosistema* mediático de su época y reelabora en sus propios términos los parámetros formales de los otros medios de comunicación.

3. Como se puede observar a partir del texto, la posición mcluhaniana orienta la reflexión crítica en direcciones bastante inéditas desde el punto de vista de los abordajes característicos de los lenguajes y textos de la cultura de masas, en general, y de los cómics, en particular.

Consideremos el ejemplo de la historieta. Según McLuhan (1994), el estudio de los cómics configura en ese momento (mediados de los años sesenta del siglo XX) la clave para acceder analíticamente, por contraste, a la comprensión de la imagen televisiva.

El tema de la televisión resulta tan difícil para las personas alfabetizadas que debe enfocarse indirectamente. De los tres millones de puntos por segundo que componen la imagen, el telespectador sólo puede captar, en un abrazo icónico, unas cuantas docenas, setenta más o menos, con las que se elabora una imagen. La imagen así

⁵ Vale la pena continuar brevemente la cita de este pasaje, por las obvias resonancias que semejante planteo tiene en relación a nuestra más urgente actualidad: “Con la tecnología eléctrica, toda la actividad humana se convierte en aprender y conocer. En términos de lo que todavía consideramos «economía» (palabra griega que se refería a una unidad familiar), significa que todos los tipos de empleo se convierten en «aprendizaje remunerado» y que todos los tipos de riqueza resultan de movimientos de información” (McLuhan, 1994, p. 79).

elaborada resulta tan tosca como la de los tebeos. Por este motivo, la imprenta y los tebeos son un enfoque práctico para comprender la imagen televisiva, ya que brindan muy poca información o detalles asociados. (McLuhan, 1994, p. 177)⁶

Asimismo, y puesto sobre otras coordenadas, el cómic aparece como un medio de comunicación que, heredero de la imprenta, llega a traducir (y transformar) los parámetros técnicos y formales de ciertos medios denominados *calientes*, como el cine, la radio y la fotografía. Medios correlativos o solidarios, a su vez, de los acelerados procesos de industrialización, mecanización y especialización que sufrieron las modernas sociedades occidentales, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

De este modo, desde su origen histórico, la historieta —en especial, el *comic book*— constituiría un lenguaje que resuelve, en el nivel de su organización formal (es decir, como conjunto de unidades significantes y reglas combinatorias), y finalmente revela, *en negativo*, las características fundamentales de la vida humana en el contexto de las nuevas sociedades, *recalentadas* y fragmentadas por el trabajo industrial, mecanizado y especializado.

El primer tebeo se publicó en 1935. Al no estar relacionado con nada ni tener pinta de literatura, y al ser tan difícil de descifrar como el Book of Kells, arraigó entre los jóvenes. Era difícil que los mayores de la tribu, que nunca habían reparado en que el periódico de turno era tan frenético como una exposición de arte surrealista, se dieran cuenta de que el tebeo era tan exótico como las iluminaciones del siglo VIII. Así, al no darse cuenta de nada respecto a la forma, tampoco podían distinguir nada del contenido. Sólo se fijaron en la destrucción y la violencia. Por lo cual, con una ingenua lógica literaria, se pusieron a esperar que la violencia inundara el mundo. O bien atribuyeron a los tebeos la delincuencia del momento. (McLuhan, 1994, p. 181)

La argumentación mcluhaniana se preocupa, pues, por revertir o por invertir el sentido de las acusaciones acerca de los efectos perturbadores de la lectura de los cómics que se habían difundido y popularizado en los Estados Unidos tras el éxito del libro de F. Wertham, *La seducción del inocente* (1954)⁷. McLuhan reivindica, por contrapartida, el trabajo profundamente esclarecedor y revulsivo de una serie como *Li'l Abner*, del humorista Al Capp (tira que se produjo entre los años 1934 y 1977 y fue distribuida en Estados Unidos, e internacionalmente, por el *United Feature Syndicate*). Cito nuevamente, *in extenso*:

⁶ La argumentación de McLuhan (1994), acerca de los cómics o tebeos como modo de acceso a la comprensión de la imagen televisiva, sigue un poco más adelante: “Las cualidades estructurales de la imprenta y de los bloques tallados también se dan en la historieta; dichas cualidades comparten un carácter de participación y de «hágalo usted mismo» que también impregna una gran variedad de las actuales experiencias de los medios. La imprenta es la clave del tebeo, y éste, la clave para comprender la imagen de televisión” (p. 178).

⁷ Sobre el fenómeno del libro de Wertham y la campaña *anti-cómic* generada en los Estados Unidos, durante los años cincuenta ver: Pérez Fernández (2009) y Fernández Sarasola (2019).

Vivir y experimentar cualquier cosa consiste en traducir su impacto directo en muchas formas indirectas de conciencia. Hemos proporcionado a los jóvenes una ruidosa jungla de asfalto al lado de la cual cualquier selva tropical llena de animales parece tan inofensiva y pacífica como una madriguera de conejos. La hemos llamado normal. Hemos pagado empleados para que la mantuvieran en su intensidad máxima porque era muy rentable. Cuando las industrias del espectáculo intentaron proporcionar una copia razonablemente fiel de la vehemencia urbana, la gente frunció las cejas. (...) Fue Al Capp quien descubrió que resultaba divertido, al menos hasta la llegada de la televisión, cualquier grado de mutilación a lo Scragg o de moralidad a lo Phogbound. A él, no le parecía divertido. Ponía en su tira exactamente lo que veía a su alrededor. Pero nuestra incapacidad adquirida para relacionar una situación con otra permitió que su realismo sarcástico fuera considerado humor. Cuanto más mostrara la aptitud de la gente para meterse en horribles dificultades y su completa incapacidad para ayudarse unos a otros, más divertido resultaba. (McLuhan, 1994, pp. 181-182)

Luego, a la vez, reconoce e identifica, proféticamente, las razones por las que la televisión relega paulatinamente al cómic hacia zonas cada vez más marginales y reducidas del entretenimiento masivo. Vale la pena detenerse en este momento del razonamiento. Aquí, McLuhan muestra que la principal novedad formal del lenguaje de la imagen televisiva radica en la transmisión *en vivo y en directo*, lo cual sanciona definitivamente el triunfo de la literalidad (del periodismo o de la *información* como discurso social, podríamos decir) y desarticula o desactiva la potencia del gesto de la ficcionalización, de la alegorización que está en la base del funcionamiento del cómic como medio de comunicación.

Simplemente, la televisión involucraba a todo el mundo con todo el mundo mucho más profundamente que antes. (...) Una implicación en profundidad anima a todo el mundo a tomarse a sí mismo más en serio que antes. A medida que la televisión iba enfriando al público norteamericano (...), se iba haciendo necesario rebajar la maravillosa mezcla de Al Capp. (...) Como lo descubrió la revista MAD, el nuevo público encontraba tan divertidas las escenas y temas de la vida cotidiana como el lejano Dogpatch. (McLuhan, 1994, p. 179)

Finalmente, y último rulo del bucle, semejante movimiento hermenéutico le permitirá a McLuhan poner de cabeza las tradicionales jerarquías entre arte de vanguardia y arte popular, jerarquías y divisorias que la propuesta crítica de Eco sólo había vuelto a trazar una vez más.

Para el canadiense, el artista de vanguardia de nuestra época no hace otra cosa que repetir o reproducir, en su arte, las proezas técnicas de la especialización que dice combatir. Muy por el contrario, el arte popular o de masas confrontaría con la fragmentación impuesta



por la modernidad y la industrialización, con la representación ingenua de un *individuo integral*, a partir de una imagen que funciona como totalidad de sentido.

El arte popular es el payaso que nos recuerda toda la vida y las facultades que hemos dejado de lado en la rutina cotidiana. Se atreve a llevar a cabo las rutinas especializadas de la sociedad, actuando como un individuo integral. Pero el individuo integral es del todo inepto en una situación especializada. Al menos, ésta es una manera de llegar al arte de los tebeos, al arte del payaso. (McLuhan, 1994, p. 180)

Un caso testigo: en torno a *Li'l Abner* (de Al Capp)

1. Ahora bien: ¿qué queda de todo esto? Sin dudas, no se trata de establecer, hoy, cuál de las dos posiciones autorales finalmente contaba con los argumentos más consistentes o más valederos. Tampoco si hubiera sido deseable que una de ambas posturas se impusiera sobre la otra, a pesar de todo, definiendo así una agenda de discusiones y de investigaciones (sobre la comunicación de masas y sobre el cómic) que resultaría radicalmente alternativa respecto de lo que sucedió, efectivamente, a partir de las fundaciones disciplinares de los años sesenta.

Creo que se trata, más bien, de darnos una ocasión para ensayar nuevamente algunos movimientos críticos indispensables; una serie de operaciones que, en el campo de la reflexión académica:

Iº- nos permitan eludir algunas encerronas discursivas, cifradas en un conjunto de temas afines (los de intencionalidad, autonomía, especialización, metodología), y

IIº- nos ayuden a resituar la historieta en un lugar teórico acaso más productivo, en tanto encrucijada semiótica y cultural en la que resulta posible indagar cómo se conectan y se ponen en diálogo algunos de los problemas más interesantes relativos a las formas y las condiciones de la comunicación, en las actuales sociedades del consumo masivo y de la mediatización. Esto es, por ejemplo, ¿cómo traduce la historieta lo que sucede en la escena mediática global, a los parámetros formales de su propio lenguaje? O también: ¿qué función cultural, qué operaciones discursivas pueden verificarse en los nuevos géneros dominantes del campo de la historieta, con relativo reconocimiento estético y puestos a distancia del sistema de géneros (fccionales) tradicionales: el cómic autobiográfico, el cómic periodístico, el cómic histórico?

2. En este sentido, puede resultar muy útil a nuestros fines la revisión del debate académico suscitado, entre los años sesenta y setenta del siglo XX, respecto de la mencionada serie de Al Capp, *Li'l Abner*, su popularidad y su significación política, social y cultural.

La *pedra de toque* del origen del debate residió en la común aceptación y celebración de la serie, su consumo en tanto producto privilegiado del entretenimiento de masas y su interpretación, por parte de sectores reconocidos y prestigiosos del mundo académico y de la creación artística de vanguardia, como un discurso notoriamente crítico en relación a la cultura y la sociedad norteamericana.

El hecho es enfáticamente subrayado por Javier Coma, por ejemplo, en el comienzo de la detallada reseña que le dedica a *Li'l Abner* en su libro de 1978 (*Los cómics, un arte del siglo XX: el primero de una larga producción crítica, que se extendió principalmente durante la década del ochenta del siglo pasado*).

Desde la segunda mitad de los años 30, la serie de Al Capp es el espectáculo por antonomasia de América; el espejo en que se ha mirado, día a día, año tras año, la sociedad norteamericana a todos sus niveles, gozando en verse retratada con una comicidad y una ferocidad impresionantes. Obra cumbre de los cómics, triunfante a escala masiva, *Li'l Abner* ha conseguido el aplauso de los intelectuales (Charles Chaplin y Orson Welles, entre ellos) y ver reclamado el Premio Nobel para su autor, Al Capp, por John Steinbeck. (Coma, 1978, p. 124)

También se refiere a esto Umberto Eco quien, hacia el final de su “Lectura de Steve Canyon”, vuelve sobre *Li'l Abner*, preocupado especialmente por develar con precisión la postura ideológica (reaccionaria) del autor, Al Capp.

Después de que decenas de escritores y publicistas solventes han empleado ríos de tinta para celebrar a Al Capp, ¿no será obligado poner en duda el alcance innovador de este cómic y preguntarnos si éste –reduciendo todo problema al plano de una sátira amablemente qualunquista– no vacía de hecho las situaciones y ridiculizándolas las desdramatiza? Ayudado por un diseño ingenioso y original, ¿no hará Al Capp de todo personaje, no un alma desvelada por el lápiz (como podía ocurrir con Grosz, o más sencillamente con Feiffer), sino una caricatura? (Eco, 1968, p. 202)

Desde allí, y a lo largo de muy diversas sedes críticas, se repetirá la discusión polémica en torno a *Li'l Abner*, Al Capp y la probable definición de sus valores estéticos, su sentido ideológico y su relevancia sociocultural.

Ahora bien, lo interesante sería repasar las distintas argumentaciones y, sobre todo, los modos en que se ejerce cada vez una mirada comparativa sobre el objeto, atenta siempre a

establecer el lugar diferencial de la serie de Al Capp en relación con otras producciones contemporáneas, y su posición respecto de la realidad social, política y cultural a la que pareciera referirse constantemente.

3. En principio, Eco contrasta el estilo de Al Capp con las búsquedas gráficas de Jules Feiffer, con el uso (joyceano) del lenguaje verbal que se verifica en *Pogo* (serie de W. Kelly) y con la poetización de las neurosis modernas y posmodernas que tendría su lugar en la famosa creación de Schulz (los *Peanuts*).

Así, por el análisis comparativo, lo que encontraría Eco en el estilo de Al Capp es una marcada tendencia a imitar (exageradamente, bajo el régimen lúdico de la caricatura humorística) una serie de lugares comunes *formales* (visuales, por ejemplo, como la representación de la belleza femenina instalada en la cultura de masas norteamericana); los cuales serían solidarios de un conjunto bien definido de lugares comunes *ideológicos*: los valores establecidos del *american way of life*.

La identidad ideológica es reconfirmada por una identidad formal (...). En su raíz, tanto Steve Canyon como Li'l Abner, en medida muy distinta, se basan en una asunción naturalista. (...) El respeto por los endoxa en el campo del gusto no puede dejar de implicar el respeto por los endoxa en los demás campos. (Eco, 1968, p. 209)

De este modo, según Eco, *Li'l Abner* se sostiene en una poética estrictamente naturalista, en tanto tiende a caricaturizar (y preservar, en esencia) una determinada lógica social y cultural –más los problemas subjetivos o morales que dicha lógica engendra y, finalmente, permite resolver⁸.

Por contrapartida, el ya citado Jorge Coma, al tratar extensamente de *Li'l Abner* (Coma, 1978), opta por no suprimir la discordancia o la distancia que va desde la sátira de la sociedad y la política norteamericana de derecha, propuesta abiertamente por Al Capp, hasta la desenfadada creación y proliferación de mundos imaginarios y seres maravillosos, en el interior de la misma serie y por obra del mismo autor. Antes bien, el crítico catalán se esfuerza por delimitar claramente ambas dimensiones del mensaje, poniéndolo en fase con otras producciones de la época, de similares características (el *Thimble Theater*, o *Popeye*, de Elzie C. Segar, por ejemplo). Y cifra en esa *doble valencia* –que abre la posibilidad de leer la creación de

⁸ Acerca de *Li'l Abner*, precisa el semiólogo italiano: “en el fondo, su base ideológica sigue siendo la de *Steve Canyon*. Allí donde Caniff acepta como buenos todos los mitos del hombre americano y los manipula, Capp los somete a continua revisión, pero el objetivo final es la salvaguardia del sistema mediante la reforma. Capp sabe que, si no los mitos, el hombre que los profesa queda, en medida substancial, preservado” (Eco, 1968, p. 209).

Al Capp como una obra realista y fantástica, al mismo tiempo— las razones del éxito comercial inmediato, su futura remanencia y la riqueza hermenéutica de su propuesta ficcional.

En Argentina, por fin, la discusión en torno a *Li'l Abner* se traslada a los tempranos ensayos críticos que abordaron, desde una perspectiva semiológica, las cuestiones relativas al origen y la evolución del cómic norteamericano, en especial, *La historieta en el mundo moderno*, de Oscar Masotta (libro publicado en 1970), y *Leyendo historietas* (cuya primera edición es de 1977), recopilación de artículos del semiólogo Oscar Steimberg⁹.

Particularmente atento a la condición metalingüística de la historieta como signo, la presentación histórica que hace Masotta (1982) se ocupa de subrayar las constantes remisiones de la tira de Al Capp a las instituciones más evidentes y establecidas de la sociedad norteamericana —y a los estereotipos discursivos más obvios emanados de esas instituciones¹⁰.

Estilo “dicharachero”, no tanto porque comenta los objetos que representa, sino porque lo logra utilizando con bonhomía un código invariable: hay una sola manera de representar la femineidad, otra para evidenciar la masculinidad, y siempre se repiten. (...) Sería interesante comparar el dibujo y los personajes de *Li'l Abner* con los de Dick Tracy; aparentemente carnales, los personajes del primero son convincentes porque son significaciones, instituciones personificadas... (Masotta, 1982, p. 60)

Así, termina concluyendo el crítico, *Li'l Abner*, que “siempre había sido una historieta ‘sociológica’, en la medida en que la vida de los personajes aludía a aspectos reales de la sociedad norteamericana”, se transformará con el paso de los años en “un friso simbólico directamente panfletario sobre la actualidad política norteamericana e internacional” (Masotta, 1982, pp. 61-62).

El texto de Steimberg, en cambio, si bien no contradice abiertamente los asertos de Masotta —“cada anécdota no parece ser sino una enseñanza novedosamente contada sobre las reglas de hierro de una estructura encajada en un medio geográfico preciso y en ciertas instituciones” (Steimberg, 2013, p. 81)—, se preocupa sin embargo por dejar a resguardo el potencial revulsivo de un estilo marcado y perturbado por las conmociones de la *hipérbole*.

En suma: hipérbolas narrativas, gráficas y verbales, de lo conocido sobre esas instituciones, esos montañeses, esas tierras; y sobre los textos o refranes que han

⁹ Sobre la singularidad y las características de la *fundación semiológica* del discurso sobre la historieta en Argentina, ver Berone (2011).

¹⁰ El señalamiento de la posición esencialmente meta-lingüística de *Li'l Abner* también se halla en la reseña crítica que escribió Ron Goulart para el volumen 10 de la *Historia de los cómics*, editada por Toutain desde 1982 (Goulart, 1982, p. 256-257); aunque, para este último crítico, la tira de Al Capp aparece como especialmente deudora del estilo visual y de los mecanismos narrativos que desarrolló el cine de Hollywood, durante las décadas del treinta y cuarenta del siglo XX.

generado. Pero caligrafiadas con un desenfreno manierista que alcanza a enrarecer (a des-simplificar) la atmósfera de sentido común del relato, con disparos casi surrealistas (...). Todo lo esencial del mundo se mantiene, pero una montaña de detalles nos sugiere la posibilidad de que ese mundo encierre en realidad un sinsentido infinito. (Steimberg, 2013, pp. 81-82)

En el cierre, y otra vez: ¿qué queda de todo esto?

Más allá de las intenciones autorales, con relativa independencia de los límites y las jerarquías que (todavía hoy) puedan ser trazados/as entre los diferentes lenguajes del arte, cabe hacer lugar aún a otras modalidades y otras intervenciones de la interrogación crítica. A saber, por ejemplo: ¿qué clase de operaciones retóricas serán las que habilitan las mediaciones y rigen los intercambios y los diálogos entre la historieta y las otras zonas de la discursividad social? ¿Se cifrará en la *hipérbole*, como parecen indicarlo los análisis en torno a la singularidad de *Li'l Abner*, una de las claves para entender críticamente el tipo de transformaciones a través de las cuales el lenguaje del cómic traduce a sus parámetros e incorpora a sus mensajes los materiales de la comunicación mediática global, incluso en el caso de géneros tales como la *nueva historieta histórica* (Berone, 2020), o el cómic autobiográfico y periodístico?

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barbieri, D. (1991). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Berone, L. (2011). *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina: de la "operación Masotta" a un campo en dispersión*. Córdoba: UNC. Disponible en: <https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2021/09/la-fundacion-del-discurso-sobre-historieta-l-berone.pdf>
- _____ (2020). "Historieta rioplatense y memoria histórica: algunas dificultades contemporáneas". *Revista Nona Arte*, vol. 9, núm. 1 (primer semestre de 2020), 14-34. São Paulo.
- Coma, J. (1978). *Los cómics, un arte del siglo XX*. Madrid: Guadarrama.
- Diviani, R. (2011). La recepción de McLuhan en la Argentina de los años 60. Una lectura sobre lecturas. En S. Valdetaro (Coord.), *El dispositivo-McLuhan: recuperaciones y derivaciones*, 181-197. Rosario: UNREditora.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Sarasola, I. (2019). "Gaines vs. Wertham. La campaña anticómic en las sátiras de EC Comics". *Revista CuCo – Cuadernos de Cómic*, nº 13, 52-70.

- Goulart, R. (1982). “El estilo Dogpatch”. En J. Coma (Dir.), *Historia de los comics*, vol. 10, 253-259. Barcelona: Toutain Editor.
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- Mayorá, R. (2015). “Pop atmosférico. Sobre Marshall McLuhan y la estética contemporánea”. *La Trama de la Comunicación*, vol. 19, 331-345. UNR.
- McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios*. Paidós: Barcelona.
- Pérez Fernández, F. (2009). “Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y la seducción del inocente”. *Revista de Historia de Psicología*, vol. 30, núm. 2-3 (junio-septiembre), 301-309. Universidad de Valencia.
- Scolari, C. (2015). “Los ecos de McLuhan: ecología de los medios, semiótica e interfaces”. *Revista Palabra Clave*, vol. 18, núm. 4, 1025-1056.
- Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Traversa, O. (1970). “Umberto Eco: ¿Cultura de masas?”. *Revista Los Libros*, núm. 10 (agosto), 3-4. Buenos Aires.



LA AMBIGÜEDAD COMO POÉTICA DE DISENSEN: RECONFIGURACIONES DEL TESTIMONIO Y NUEVAS REPRESENTACIONES DEL SUJETO LETRADO EN LAS OBRAS DE PEDRO LEMEBEL Y MARÍA MORENO

Gabriel Montali

CConFInES (UNVM-CONICET)

gabrielmontali@hotmail.com

Resumen

Este trabajo analiza los cambios que se produjeron en la literatura testimonial del Cono Sur tras la derrota de los proyectos revolucionarios de las décadas de 1960 y 1970. La hipótesis es que el estallido de las dictaduras motivó tanto un proceso de desmontaje del testimonio en sus fundamentos de verdad y transparencia argumentativa, como una progresiva reconfiguración de esta corriente a partir de enfoques que asumieron el concepto de ambigüedad como una condición *sine qua non* del ejercicio de las ideas. Frente a esas circunstancias, el trabajo se propone un doble objetivo. Por una parte, identificar los aspectos más significativos de las teorizaciones que abordaron dicha tradición desde una perspectiva crítica con los dogmatismos ideológicos. Y por otra, indagar cómo se redefine esta corriente estética en las obras de Pedro Lemebel y María Moreno, dos escritores representativos de los procesos de desmontaje del testimonio en el Cono Sur.

Palabras clave: literatura testimonial – política – intelectuales – periodismo

Abstract

This paper analyzes the changes that occurred in the testimonial literature of the Southern Cone after the defeat of the revolutionary projects of the 1960s and 1970s. The hypothesis is that the outbreak of the dictatorships motivated, at the same time, a process of dismantling the testimony in its foundations of truth and argumentative transparency, as well as a progressive reconfiguration of this aesthetic current from approaches that assumed the concept of ambiguity as a *sine qua non* condition for the exercise of ideas. In this sense, the work proposes a double objective. First, to identify the most significant aspects of the theories that approached this tradition from a critical perspective with the ideological dogmatism. And second, to investigate how this aesthetic current is redefined in the works of Pedro Lemebel and María Moreno, two representative writers of the processes of dismantling the testimony in the Southern Cone.

Keywords: literary testimony – politics – intellectuals – journalism

Introducción: de la idea de totalidad a los imaginarios de la incertidumbre

En uno de los pasajes más desgarradores de *Días y noches de amor y de guerra*, crónica testimonial publicada en 1978, Eduardo Galeano –por entonces exiliado en España– se hacía una serie de preguntas que sintetizan buena parte de los conflictos que debieron afrontar los intelectuales de izquierda tras la derrota de los proyectos revolucionarios de las décadas de 1960 y 1970. Se trata de interrogantes en los que el registro introspectivo confluye con un tono de reproche personal que, lejos de exonerar al autor de las posibles causas de ese fracaso, buscaba identificar los motivos de la derrota en el devenir de su propia biografía. “¿Cuántas veces he sido un dictador? ¿Cuántas veces un inquisidor; un censor, un carcelero? ¿Cuántas veces he prohibido, a quienes más quería, la libertad y la palabra?”, se cuestionaba para luego concluir de manera determinante: “¿De cuántas personas me he sentido dueño? (...) ¿A cuánta gente usé, yo que me creía tan al margen de la sociedad de consumo?”, y finalmente: “¿Quién no reproduce, dentro de sí, al mundo que lo genera?” (Galeano, 2000 [1978], p. 112).

De acuerdo con los estudios de Pablo Ponza (2010; 2013), Roxana Patiño (1997), María Laura Maccioni (2011; 2015) y Claudia Gilman (2012), fueron fundamentalmente dos los conflictos que motivaron esta clase de discursos de inquisición autocrítica. El primero remite a la progresiva consolidación de perspectivas dogmáticas y autoritarias entre la militancia socialista, derivadas tanto de la radicalización de la conflictividad social como de la propia concepción de la política con que las izquierdas afrontaron tales circunstancias. En efecto, la bibliografía sobre el pasado reciente muestra que el período de intensas expectativas de cambio inaugurado por la gesta cubana en 1959, poco a poco fue subordinándose a la *lógica de la guerra*. Me refiero a la cosmovisión, antinómica y lineal, que definía al combatiente como el verdadero revolucionario y a la lucha armada como la vía estratégica principal para la transformación del *statu quo*. Esto es, aquella a la que debían supeditarse las demás formas de lucha política, fueran culturales, sindicales, electorales o estudiantiles. De esta manera, a instancias de un enfoque para el cual las pugnas sociales acabarían resolviéndose –tarde o temprano–, mediante la violencia, el imperativo de la acción llegó a constituir un mandato moral incuestionable que funcionó como principio de autoridad en sí mismo. Dicho en otras palabras, en la medida en que *ser revolucionario* pasó a significar –en forma taxativa– *hacer la revolución*, cualquier otra actividad como, por ejemplo, el ejercicio del arte y de las ideas, fue paulatinamente minusvalorada e incluso llegó a ser definida –en casos extremos– como una defección que habilitaba a identificar al disidente en tanto sujeto que no estaba dispuesto a asumir los ideales y costos del proceso político.

Junto con esto, el segundo conflicto es aún más evidente en las palabras de Galeano. Se trata del reconocimiento de que la praxis intelectual también había sido cooptada por enfoques totalizantes para los que había acción o había complicidad, había voluntad, decisión y valor o había renuncia y cobardía. En ese sentido, las trayectorias biográficas de referentes como el ya mencionado escritor uruguayo, y Francisco Urondo, Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, Roque Dalton, Pedro Lemebel y Néstor Perlongher, visibilizan casos concretos de escritores que se habían incorporado a la política con ambiciones contrahegemónicas en los planos sexual, cultural, artístico e ideológico, y que vivieron con angustia y desencanto la emergencia de cosmovisiones *anti-intelectuales* dentro del campo de las ideas.

Gilman (2012) denomina a este fenómeno como una “vituperación” que se tradujo en una pérdida de centralidad del ejercicio letrado frente al sobredimensionamiento de la lucha armada, o bien frente a la supuesta mayor eficacia del combatiente en términos de consecución de objetivos políticos. Así, la valoración de la conducta de los escritores de acuerdo con modelos identitarios férreos y la consolidación de esquemas de pensamiento dicotómicos y unidimensionales –en tanto se basaban en certezas que no era pertinente discutir, porque ya habían sido comprobadas de antemano–, fueron algunas de las consecuencias de una praxis intelectual que resultó más adecuada a los rígidos lineamientos que exige la actividad militar, antes que al pluralismo, la deliberación y la tolerancia con el disenso.

En cuanto a los leudantes de este fenómeno dentro del campo de la cultura, los estudios sobre el período señalan, por una parte, la tendencia de las izquierdas a concebir al marxismo como una doctrina omnicomprendiva de lo social. Esto es, no como uno entre otros instrumentos de análisis sino como *la verdad científica*, empíricamente comprobada y por lo tanto infalible. También destacan la preeminencia del modelo de concepción del intelectual en términos de faro o demiurgo. Ello debido a que su distinción entre un pueblo sumergido en la penumbra y una vanguardia esclarecida, poseedora de saberes que las clases populares ignoraban, redundaba en una perspectiva elitista al definir que era la posesión de conocimientos lo que habilitaba a los letrados a erigirse en el rol de guías del proceso histórico.

A ello debemos añadir un último factor. Me refiero al voluntarismo que caracterizaba a las dos corrientes de pensamiento marxista más convocantes de la época: el existencialismo sartreano y la teoría del foco de Ernesto Guevara. Recordemos que según estas doctrinas el hombre de ideas se convertía en intelectual –y se redimía de su origen burgués– cuando



abandonaba su torre de marfil para *embarrarse* en el pantano de la historia o, en otras palabras, cuando asumía una actitud de compromiso público, explícito, con la resolución de las problemáticas de su tiempo. Una actitud que no sólo le exigía orientar sus tareas profesionales hacia el logro de ese objetivo, sino que también le demandaba colocar su propio cuerpo en la geografía de la contienda. Y esto porque para dichas corrientes era en el terreno de los actos, y no en el de los discursos, donde el intelectual se agenciaba un argumento incontestable: al poner en riesgo su propia vida por el fin superior del cambio social. El letrado demostraba con hechos –y en los hechos– que su actitud era coherente y que estaba comprometido con esa actitud hasta las últimas consecuencias¹.

En definitiva, puede afirmarse que el autoritarismo afectó en varios sentidos el desempeño de los intelectuales. Primero, porque devaluó la naturaleza política de sus prácticas, que perdieron densidad y legitimidad frente a los repertorios militaristas al no poder traducirse en resultados inmediatos en la lucha por el socialismo. Y al mismo tiempo, porque al juzgar como cobarde o traidor al sujeto que no se decidía a tomar las armas o que, por algún motivo, cuestionaba los mandatos partidarios, estas exégesis también pusieron en evidencia que el proyecto socialista no necesariamente era sinónimo de la construcción de un orden más justo. En parte porque sus metodologías obturaron el debate y la diversidad de ideas al interior del campo cultural, a punto tal que la duda y la crítica a menudo fueron objeto sanciones e incluso de persecuciones ideológicas. Y en parte, o quizás sobre todo, porque erigieron nuevas formas de desigualdad social sobre los militantes que por asumir posiciones disidentes o por su condición de género –en el caso de los activistas homosexuales–, no se ajustaban a los estereotipos de identidad y conducta que supuestamente debían distinguir al verdadero revolucionario.

De ahí que la etapa posterior al estallido de las dictaduras estuviera caracterizada, entre otras cosas, por el intento de reconfigurar la auto-representación de los letrados desde una perspectiva crítica con los dogmatismos políticos. En efecto, las investigaciones de Ponza (2013), Patiño (1997) y Maccioni (2015) sitúan esa búsqueda dentro del amplio proceso de revisión de la teoría marxista que las izquierdas desarrollaron tras la derrota; un fenómeno que signó las actividades del campo cultural latinoamericano durante la década de 1980 y que, a criterio de estos autores, encontró en la revalorización de la democracia republicana la clave que permitió procesar ese cambio de paradigmas. De hecho, la perspectiva democrática ganó

¹Al respecto, aunque el paradigma sartreano sostenía que el ejercicio intelectual podía hacer aportes al proceso revolucionario, por ejemplo, mediante la denuncia de las desigualdades e injusticias del orden burgués, el énfasis que dicho modelo otorgaba a las ideas de conducta y voluntad, situadas en el plano de la vida, sentó un precedente que poco a poco inclinó el ethos del compromiso hacia el terreno de la acción.



protagonismo en esos años porque su praxis encajaba a la perfección con las necesidades de las izquierdas. Esto es, con el desafío de encauzar el profundo cisma ideológico provocado por los discursos maximalistas y por el colapso de las expectativas de cambio social. Sobre todo porque dicho concepto, a instancias del anti-intelectualismo, facilitaba el pasaje hacia una manera no restrictiva ni excluyente de entender de la política. Es decir, hacia una toma de posición que evaluara la disidencia, el pluralismo y el reconocimiento de la alteridad como condiciones *sine qua non* para la construcción de una sociedad más igualitaria.

Al mismo tiempo, sin embargo, la idea de democracia resultaba útil por otro motivo: es que también permitía canalizar el reemplazo del modelo del intelectual como faro o como voz esclarecedora, portadora de verdades reveladas, por aquello que Zygmunt Bauman (1997) y Norberto Bobbio (1998) califican como el arquetipo del letrado en tanto “intérprete” o “mediador”, en referencia al sujeto que asume sus reflexiones como una opción entre otras alternativas posibles –con las que se muestra abierto al diálogo–, y que niega que ese saber sea suficiente para agotar la compleja multiplicidad de sentidos de los hechos sociales. En otras palabras, se trata del intelectual que huye de los discursos absolutistas y que expresa su subjetividad como una conciencia desgarrada frente a la incertidumbre del devenir histórico².

Los círculos literarios, por supuesto, no se mantuvieron al margen de esas circunstancias. Las investigaciones de Elzbieta Sklodowska (1992), Ana María Amar Sánchez (2014), Miriam Chiani (2014; 2020) y Teresa Basile (2014; 2020), entre otros y otras especialistas, muestran que la derrota y el viraje democrático provocaron tanto un replanteo de los vínculos entre política y literatura como, a su vez, una redefinición de las matrices estéticas empleadas para intervenir en el espacio público desde el campo cultural. Tanto es así que, en el caso específico de los escritores más radicalizados, lo que se observa en esa etapa de transición es el pasaje desde una retórica incendiaria e insistentemente anunciatoria de un destino manifiesto –que tuvo entre sus máximas referencias a *Las venas abiertas de América Latina* (1971)–, a otra que se destaca por lo que estos autores denominan como *estéticas alegóricas* o narrativas de la *diáspora*, la *ambigüedad* y la *incertidumbre*. Hablamos, entonces, de discursos en los que toda certeza se difumina en un lenguaje dubitativo, vacilante, fragmentario; un lenguaje anti-determinista que desconfía de sus posibilidades de

² Es preciso aclarar que hasta entonces casi el conjunto de las izquierdas había menospreciado a la democracia republicana, a la que concebían como un sistema exclusivamente favorable a los intereses de los grupos de poder. El examen de esos postulados, por cierto, representa apenas un capítulo dentro del proceso de renovación teórica del pensamiento marxista, proceso que marcó en esos años los debates de las izquierdas a escala internacional. Como se trata de un fenómeno que excede los intereses de esta investigación, para más información consultar los textos de Ponza (2013), Patiño (1997) y Maccioni (2015).

representación y que se muestra incapaz para organizar la realidad en un relato coherente, en una mirada sin fisuras.

En efecto, en esta investigación analizaré el impacto de estos fenómenos en la literatura testimonial, corriente que hacia finales de los años sesenta llegó a ser considerada como la máxima expresión del arte comprometido, debido a que sus propiedades discursivas la presentaban como el mecanismo ideal para el diseño de una obra que pudiera hacer aportes al desarrollo del proceso revolucionario.

A estos fines, el estudio se dividirá en tres secciones. La primera estará dedicada a indagar los rasgos principales que caracterizaron a esta corriente en los sesenta/setenta. La segunda, por su parte, sintetizará las críticas que en la etapa posterior, tras el estallido de las dictaduras, reconocieron puntos de contacto entre la estética testimonial y las cosmovisiones anti-intelectuales. Y la tercera, por último, abordará un conjunto de textos de dos escritores representativos de los procesos de desmontaje del testimonio en sus fundamentos de verdad, coherencia y transparencia argumentativa, con el propósito de identificar las estrategias de escritura a partir de las que se plasma en sus producciones la reconfiguración de dicho género literario. En concreto, el análisis se centrará sobre todo en las crónicas de *La esquina es mi corazón* (2013 a, b y c [1995]), de Pedro Lemebel, y en dos libros de María Moreno: *Black out*, autobiografía publicada en 2016, y el ensayo *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, publicado en 2018.

La hipótesis es que la línea de abordajes críticos del testimonio en la que se inscriben estos autores no propone ni una escisión entre política y literatura, ni una toma de distancia con respecto a la concepción del ejercicio letrado en tanto práctica capaz de intervenir en los conflictos sociales. Muy por el contrario, lo que se observa en este sector del campo intelectual es una nueva *política de la escritura* o, para ser más específico, un cambio en las consideraciones en relación a qué se entiende por política y qué vínculos puede y debe mantener el arte con ella. Como veremos, dichos cambios se plasman en el diseño de estrategias narrativas a través de dos operaciones fundamentales: el reemplazo de las formas del realismo dogmático y pedagógico –que había distinguido al testimonio en los sesenta/setenta³–, por aquello que Miriam Chiani (2014) denomina como la modalidad del “realismo inseguro”, aquel que problematiza la distancia y la posible correspondencia entre los hechos y nuestras interpretaciones. Y junto con esto, la puesta en escena de recursos que

³ En las distintas secciones del texto emplearé la categoría testimonio setentista o testimonio radicalizado para referirme, en concreto, al estilo de las obras testimoniales publicadas en aquella época por escritores pertenecientes a las elites letradas de izquierda de la región.

desestabilizan la identidad del autor, que ya no consigue afirmarse ni como una conciencia sólida y autosuficiente ni como una voz capacitada para iluminar la verdadera esencia de los sucesos históricos.

Así, para esta nueva corriente la literatura deja de ser un mecanismo de registro o constatación de lo real –de aquellas verdades ocultas que supuestamente están allí para ser desentrañadas y reveladas al lector– y pasa a constituirse como una práctica que apunta a impedir que los discursos anclen en un punto de vista fijo y definitivo. De allí la permanente tensión que se manifiesta en sus obras entre el deseo de aprehender la realidad y la evidencia de que esta tiene siempre un costado incompleto, inasible, paradójico. Y de allí, también, que la noción del compromiso letrado ya no dependa para estos autores de la adhesión a un marco rígido de ideas, sino de la disposición a visibilizar aquellas situaciones que provocan extrañamiento. Es decir, aquellas situaciones cuya complejidad materializa un vacío de sentidos que desestructura nuestra perspectiva y que, por ello, opera como un resguardo contra la consolidación de lógicas dogmáticas y autoritarias.

Características del testimonio setentista

Para empezar, podemos situar al testimonio dentro de lo que Fabiana Grasselli (2011) denomina como la tradición de las escrituras “urgentes”, aquellas que buscan influir en el aquí y ahora de su enunciación y que, por ello, aspiran a interpretar el presente desde una perspectiva crítica con ciertos aspectos del orden establecido. Su materia narrativa, por lo tanto, hace foco en un conjunto de preocupaciones que caracterizan a una escena social determinada a punto tal que, aunque es posible observar cambios al interior de esta corriente según el contexto histórico, se trata de escrituras que encuentran en la *política* su palabra clave, el eje que organiza su estructura estética y sus objetivos. Y es que aquello que las distingue es el ímpetu de sus autores por intervenir en las pugnas que orientan el desarrollo de una comunidad y que definen, en última instancia, los axiomas, ideales y patrones de funcionamiento de un modelo de convivencia colectiva.

Antes que nada, entonces, el testimonio debe considerarse como un discurso contestatario. Un contra-discurso de impugnación que cuestiona las jerarquías político-culturales existentes, cualidad que ha sido señalada por diversos especialistas como un rasgo común a las distintas formas del género (Gilman, 2012; Yúdice, 1992). Dicho de otra manera, su origen se funda en acontecimientos traumáticos que movilizan desafíos al *statu quo*; desafíos que involucran la denuncia de ciertas condiciones de injusticia u opresión, la



visibilización de la palabra de las víctimas de esos hechos y la relectura de las interpretaciones oficiales en torno a esas circunstancias, sean actuales o históricas, pero que también suponen el diseño de una estética alternativa a las instituciones hegemónicas de la cultura. Me refiero con esto al entramado de un contra-estilo iconoclasta y anti-canónico que impugna los principios de construcción de legitimidad cultural –en este caso literaria– al evaluarlos como expresiones representativas del poder de las ideologías dominantes dentro del campo simbólico.

En el caso latinoamericano, por cierto, estos atributos hicieron del testimonio un género sumamente atractivo para las izquierdas, cuyo acervo teórico encontró y aún encuentra puntos de contacto con la retórica testimonial. Tanto es así que diversos estudios han identificado estas conexiones en el curso de la historia intelectual del continente. Para especialistas como Beverley (1987), Yúdice (1992), Sklodowska (1992) y Gilman (2012), por ejemplo, la genealogía del testimonio no sólo se remonta a la tradición del ensayismo decimonónico, en especial a la vertiente que abreva en el *ethos* socialdemócrata y anti-imperialista de José Enrique Rodó y José Martí. A su vez, a juicio de estos autores, y pese a los cambios de contexto, todavía puede detectarse en estas escrituras la influencia de la perspectiva gramsciana, una de las teorizaciones más difundidas en el campo intelectual de la región desde la década de 1960 en adelante.

Recordemos que este imaginario establece puntos en común entre política y cultura – y, con ello, entre marxismo y testimonio– al otorgar a las vanguardias culturales un papel protagónico en el devenir de la conflictividad social. En rigor, su hipótesis respecto a que la consolidación de un modelo de orden no depende únicamente de la conquista del Estado, sino también de la construcción de discursos capaces de crear consenso en torno a sus disposiciones; lleva a que los proyectos contrahegemónicos consideren indispensable emprender una disputa ideológica en pos de subvertir la legitimidad de esos discursos. Esto es, en pos de fracturar el conformismo que la ciudadanía ha establecido con ellos. De manera que, bajo el amparo de esta doctrina, la praxis letrada –en general– y el testimonio –en lo que aquí nos ocupa– se reconfiguran como herramientas de discusión de los valores, normas y objetivos de un determinado esquema de poder y, en definitiva, como ejercicios susceptibles de contribuir al cambio social a partir del aporte de datos y la reflexión político-ideológica acerca de las desigualdades que dicho sistema promueve.

Ahora bien, como veremos enseguida, esa confianza en la potencialidad transformadora del arte no se expresa, del mismo modo, en las distintas etapas de la tradición



testimonial. De hecho, lo que distingue a esta corriente en los sesenta/setenta, sobre todo en el caso de las vanguardias culturales más radicalizadas, es la singularidad con que los escritores plasmaron esa articulación entre estética y política. Para ser más concreto, me refiero a cierta manera específica de implementar los tres recursos característicos del testimonio, aquellos en los que se procesa su aspiración a intervenir en los conflictos sociales. A saber: el abordaje de hechos reales, la participación del autor en esas circunstancias y la combinación de los registros discursivos del ensayo, la ficción y el periodismo, técnica cuya finalidad trasciende el mero propósito de entretener a los lectores.

En cuanto al primero de esos recursos, y en sintonía con los análisis de Sklodowska (1992), Sarlo (2005) y Gilman (2012), el estilo *documental* del testimonio setentista se rige por un principio de condensación, una praxis reduccionista que opera, en forma velada, mediante una lógica de análisis selectivo. Esto porque los acontecimientos en los que se enfoca su montaje, lo que Mónica Bernabé (2006; 2010) califica como “el recorte de una perspectiva”, no sólo deben poner en evidencia las arbitrariedades e injusticias del capitalismo. Además, deben ajustarse a las presuposiciones teóricas del autor sobre lo necesario –e inevitable– de la lucha revolucionaria, motivo que lo conduce a omitir todos aquellos detalles que lo obligarían a incorporar matices en sus reflexiones.

En ese sentido, como lo importante es que el texto deje en claro que la revolución es la única vía posible para el desarrollo de una sociedad más justa, su estructura narrativa generalmente se organiza a partir de la identificación de un suceso particular que se asume como el arquetipo de una totalidad, sea por convicciones ideológicas y/o por la intervención de técnicas de escritura que permiten ese desplazamiento. Así, puede que la obra se dedique al análisis de un hecho específico, concreto, que se ofrece como la síntesis de la historia de una nación, o puede que esté dedicada al relato de un testigo que expone “una vivencia particularmente significativa” (Beverley, 1987, p. 9). Sea cual sea el caso, las dimensiones excepcionales de aquello que se relata siempre presentan, al escritor del testimonio, un conjunto de elementos sobre los que puede proyectarse la definición de lo narrado en términos de “experiencia representativa de una memoria e identidad colectivas” (Yúdice, 1991, p. 17).

A juicio de Sklodowska (1992), entonces, no hay nada casual en esta suerte de sinécdoque totalizante, de texto que toma las penurias de los oprimidos para convalidar, por un lado, una tesis sobre esas penurias y para legitimar, por otro, lo que se prescribe como la única vía de resolución de esas problemáticas. De modo que, lejos de ser azarosa, la selección



de esos elementos opera de acuerdo a criterios de funcionalidad, en la medida en que su carácter de fenómenos traumáticos permite presentarlos como la síntesis del despotismo del sistema y, a su vez, como un argumento favorable al deseo de transformar sus estructuras.

De ahí el interés de los escritores por visibilizar la palabra de las víctimas de esos acontecimientos, cuyas memorias se incorporan al relato en orden de fortalecer la verosimilitud de sus interpretaciones. Lo mismo puede decirse del empleo de otros procedimientos de veridicción, como la saturación de detalles costumbristas e históricos: fechas, datos, estadísticas, citas de autoridad, personajes y notas al pie de página. Todas estas técnicas apuntan a construir un *efecto de verdad* que permita un doble movimiento: disimular lo que en el testimonio hay de montaje –de exégesis en pugna con otras posibles interpretaciones de los hechos– y conceptualizar su denuncia y su propuesta como un discurso transparente, auténtico, genuino; esto es, como la “encarnación ‘imparcial’ de la realidad histórica” (Skłodowska, 1992, p. 15).

En otras palabras, los testimonios del período recurren a esta especie de sinécdoque con un propósito de *eficacia discursiva*: la confección de lo que se asume como una denuncia incontestable sobre las injusticias del orden burgués. Es decir, como una crítica que encuentra en esos episodios extremos –dado que se trata de crímenes políticos o experiencias de marginación u opresión–, la prueba definitiva de que la propia lógica de funcionamiento del capitalismo se basa en esas arbitrariedades. Y vale la pena insistir en este punto. Si los hechos o los testigos son considerados idóneos siempre y cuando se correspondan con los intereses del autor –esto es, que puedan describirse como paradigmas de la historia nacional y que, para quien escribe, sean sujetos modelos de una clase tanto como buenos narradores y actores protagónicos de la vida comunitaria–, ello se debe a que el objetivo de estas escrituras “no es etnológico, sino político” (Skłodowska 1992, p. 13). O, para ser más concreto, se debe a que remiten a una concepción maximalista de la política que fue específica de la época y que, como veremos, se revertiría tras la derrota. Es por eso que, antes que al deseo de abordar un fenómeno en toda su complejidad, en toda su pluralidad de matices, el propósito de este tipo de testimonios es hacer de la obra otro engranaje de la lucha revolucionaria, motivo que conduce a sus autores a acomodar sus diagnósticos –selectivamente– en función de persuadir al lector para que adopte una actitud de oposición al capitalismo⁴.

⁴ Un caso emblemático es el de *Las venas abiertas de América Latina* (1971). Entre sus puntos más discutibles, la obra selecciona sólo aquellos episodios que le permiten elaborar una representación idealizada del modelo de Estado castrista. Sin embargo, omite mencionar los diversos conflictos que las perspectivas dogmáticas ya habían comenzado a promover, por ejemplo, al interior del campo cultural cubano. En líneas generales, la obra no problematiza ni su acervo ideológico ni sus construcciones teóricas, que se asumen como verdades ya comprobadas que no precisan ser objeto de ningún tipo de debate.

A ello también contribuye el segundo de los recursos característicos del género: la participación del testimonialista en los conflictos sociales a los que está dedicada su escritura. Como he sugerido en investigaciones previas (Montali, 2021), en los testimonios radicalizados este recurso, habitualmente, se plasmó en lo que puede denominarse como el gesto ético de *vivir para contar*, de ser y estar compartiendo el yugo cotidiano de los excluidos. Dicha maniobra parte de la decisión del escritor de convertirse en protagonista de los sucesos que relata. Así, obras célebres como “Pasajes de la guerra revolucionaria” (1963), de Ernesto Guevara; “Las venas abiertas de América Latina”, de Eduardo Galeano (1971); y “Un grano de mostaza (El despertar de la revolución brasileña)”, de Márcio Moreira Alves (1972), se destacan por el hecho de que sus autores se inscriben en cuerpo presente en el espacio concreto de la acción, abandonando el papel distante del periodista clásico a los fines de intervenir en el propio núcleo de los conflictos.

No es casual, por lo tanto, que sus voces pasen a expresarse en el texto desde la primera persona del singular, en una simbiosis entre las figuras del autor y el narrador. Después de todo, según las observaciones de Gilman (2012), la voluntad de “correr la suerte del agredido” (Guevara, 1967 [2020], p. 55) y compartir tanto sus riesgos como su sufrimiento, representaba una manera de aproximarse a la figura del *Che*, de forjar semejanzas con el camino que había trazado su biografía. Y es que desde la óptica de los intelectuales de izquierda de la época, al situarse en la trinchera de lo real, el escritor asumía sacrificios que lo acreditaban como un verdadero revolucionario ya que su presencia en el lugar de los hechos, además de fortalecer la verosimilitud de su denuncia, ofrecía una prueba contundente de su compromiso con el cambio social. Una prueba que operaba en el espacio público en tanto “conducta moral ejemplar y ejemplarizante” (Achugar, 1992, p. 71). En parte, porque contribuía a posicionar al autor en el rol de faro iluminador de una verdad revelada, y en parte porque esa verdad, junto con su conducta frente a ella, se presentaba como un modelo aleccionador del comportamiento de los lectores, a quienes se exhortaba a reformular sus actitudes mediante un relato frente al que era imposible permanecer indiferente: o bien estos tomaban partido por la causa de las víctimas o, de lo contrario, se convertían en cómplices de los criminales.

Finalmente, el tercero de los recursos mencionados –la mixtura de los lenguajes del ensayo, la ficción y el periodismo–, también se orienta hacia esa búsqueda de eficacia discursiva. Si bien especialistas como Beverley (1987), Sklodowska (1992) y Maccioni (2011) afirman que la *bi-referencialidad* es otro de los rasgos nodales de las obras de ficción o no-ficción, ya que se caracteriza por el relato de hechos verídicos mediante el empleo de técnicas



propias de los géneros ficcionales, el caso de los escritores de los sesenta/setenta vuelve a poner en juego una manera específica de implementar esa estrategia narrativa. Como sugieren estos autores a partir del análisis de los textos de Guevara, Galeano y Miguel Barnet, los testimonios de la época se valen de los recursos de las literaturas fantásticas, dramáticas, épicas o de suspenso con un doble objetivo. Por un lado, para representar la historia de la región como un escenario de pesadillas promovidas por el capitalismo, y, por otro, para potenciar las sensaciones de indignación del público frente a esas circunstancias. Por lo que, lejos de limitarse al deseo de captar el interés de los lectores, estas obras establecen un contrapunto entre estilo ficcional y narración informativa y argumentativa a los efectos de vigorizar la persuasión a la que aspira su denuncia. Y esto porque la *tonalidad novelesca*, es decir, el ejercicio de novelar hechos reales, ciernen sobre la trama un clima de enorme impacto emocional cuyo propósito –ante todo– es abrir una fisura en la conciencia del público, un desgarramiento que también contribuya al objetivo de incitar a los lectores a replantear sus posiciones políticas⁵.

Las críticas al testimonio setentista

La suma de estos factores explica la fascinación con que muchos intelectuales se aproximaron a esta clase de géneros en aquella época. Más allá de su pertenencia a la tradición de las escrituras urgentes, la poética testimonial sedujo a los escritores porque les ofrecía una serie de recursos específicamente orientados a la eficacia del mensaje. Su arsenal retórico, por lo tanto, se presentaba como el mecanismo ideal para el diseño de una obra combativa, crítica, rebelde. Una obra que trascendiera la condición de mero artefacto de goce atribuida al arte *burgués* –al que se acusaba de no incomodar al *statu quo*–, para transformarse en una herramienta de la política revolucionaria.

De ahí que los testimonialistas consideraran a esta corriente como la máxima expresión del arte comprometido e incluso como el horizonte en el que podía vislumbrarse la estética del mundo por venir. Y entre los indicadores de dicho entusiasmo vale la pena mencionar, en primer término, la valoración que hicieron del testimonio revistas como *Marcha* y *Crisis*, que publicaron este tipo de textos e intercedieron en los debates sobre su potencialidad

⁵ En *Las venas...* (1971), por ejemplo, ese contrapunto ya se hace presente en el propio título de la obra, que supone la representación de América Latina como una mujer ultrajada por el imperialismo. A ello hay que añadir el tono épico que emplea Galeano para narrar las biografías de líderes políticos como Juan Perón, Túpac Amaru, Ernesto Guevara o José Artigas, y para describir las revueltas populares más significativas que estallaron en la región desde el siglo XVI en adelante.

discursiva. A ello se debe añadir su incorporación a los concursos literarios que realizaba la editorial *Casa de las Américas*, la más importante entre las instituciones culturales que tuvo en esos años el arco socialista. Y, finalmente, el éxito en ventas de una larga lista de obras vinculadas al género, como los textos de Guevara, Galeano, Moreira Alves, Walsh, Barnet y Francisco Urondo.

Sin embargo, es en esa misma articulación en donde pueden observarse los vínculos del testimonio radicalizado con los discursos maximalistas, vínculos que el propio contexto –a juicio de Gilman (2012– se encargaría de reforzar. Recordemos que además de contribuir a la consolidación de la lucha armada en tanto vía estratégica principal para el triunfo revolucionario, la profundización de la violencia también acentuó las exhortaciones en pos de amoldar la creación artística a las directivas de las cúpulas partidarias. Por lo que, en una dinámica no exenta de conflictos para el campo intelectual, dicho escenario condujo a que la palabra *panfleto* “fuera exorcizada de sus malas connotaciones” (Gilman, 2012, p. 355). Esto fue así a tal punto que, incluso desde las instituciones culturales –con *Casa de las Américas* a la vanguardia– se impuso la defensa de una literatura pedagógica, propagandística y fundamentalmente centrada en la exaltación de los actos heroicos del combatiente. En efecto, ese es el telón de fondo de la autocrítica de Galeano citada al comienzo de esta investigación, ya que sus declaraciones llevan implícita la pregunta respecto a cuánto habrían contribuido los propios intelectuales a la degradación de sus prácticas, o bien, a la consolidación de los enfoques dogmáticos y autoritarios que restringieron tanto la autonomía del arte como las posibilidades de disenso dentro de los espacios del activismo socialista⁶.

Precisamente, las críticas a esta clase de escrituras no se dirigen ni al entusiasmo de sus autores por articular estética y política, ni tampoco a su voluntad de intervenir en los conflictos sociales desde el campo cultural. Muy por el contrario, los cuestionamientos indagan en los pormenores de la configuración de discursos *efectistas*. Es decir, discursos que en su afán de convocar a la acción en contra del orden establecido, más que proponerse demostrar algo en torno a un hecho, tienden al despliegue de un *pathos* y una retórica belicista que los hace propensos a dictar sentencias en relación a una verdad que se asume como absoluta e indiscutible. Dicho en palabras de Carlos Mangone y Jorge Warley (1994), se trata de discursos que parten de una tesis ya resuelta, comprobada de antemano. Es por ello que sus ejercicios de argumentación apuntan a reafirmar convicciones antes que a debatir ideas.

⁶ La bibliografía coincide en señalar el encarcelamiento del poeta cubano Heberto Padilla, detenido en 1971 por sus críticas al gobierno de la isla, como uno de los hitos más importantes de este proceso. Desde entonces, no sólo se endurecieron los criterios que determinaban qué tipo de textos eran o no favorables a la revolución, sino que además el compromiso del letrado pasó a valorarse de acuerdo a su predisposición a acatar las directivas de los líderes políticos.

Asimismo, en sus páginas el análisis se subordina al deseo de provocar impacto en términos políticos, o bien al propósito de persuadir al lector antes que a reflexionar *in extenso* sobre los temas de los que el texto se ocupa, evitando detenerse en sus matices, sus capas de sentido e incluso en aquellas evidencias que desautorizarían la puesta en juego de una mirada lineal o taxativa.

Para Sklodowska (1992), por ejemplo, el principal inconveniente de estas escrituras es su resistencia a reconocer lo que Alain Badiou (2005) denomina como su condición de “semblante”, de puesta en escena o representación que, pese a todo, se autopercebe y aspira a ser leída como sinónimo de lo real. Según hemos visto hasta aquí, aunque el testimonio setentista es el resultado de una subjetividad creadora que elige los hechos, el enfoque y los testigos de acuerdo con sus intereses ideológicos, al mismo tiempo recurre a distintos procedimientos de veridicción a los fines de producir un efecto de verdad. Un efecto que le permita presentarse menos como una obra realista que como una mimesis, como lo real encarnado en palabras. Esto introduce una tensión en la medida en que el texto “no reconoce su calidad de artefacto” ni “la relatividad de sus propios planteamientos” (Sklodowska, 1992, pp. 15 y 89). Tanto es así que es esa renuncia a visibilizar sus técnicas de montaje lo que otorga al testimonio su carácter de discurso total, de imaginario que se presume transparente y sin fisuras. O en términos de Sklodowska, de obra que “no se percibe como un texto más sino, dogmáticamente, como el texto verdadero” (1992, p. 15), como la versión definitiva que clausura la historia latinoamericana y que invalida otras posibles interpretaciones.

Beatriz Sarlo (2005), por su parte, coincide con esta lectura al afirmar que el testimonio es en esencia un *relato*, esto es, la *invención* de un discurso desde un enfoque particular. Y es que, al igual que cualquier otro texto, el testimonio *construye* su objeto de análisis desde un determinado punto de vista y en función de ciertos objetivos estéticos e ideológicos. Sin embargo —y aquí la autora introduce una segunda problemática—, los inconvenientes en su etapa radicalizada no se agotan en el plano de las interpretaciones de los hechos históricos.

Junto con su rechazo a asumirse como una perspectiva parcial, derivado de su vocación mimética y de su tendencia a atribuir a los fenómenos sociales un sentido prefijado, estas escrituras también olvidan que la imaginación no es algo exterior al lenguaje, sino un atributo necesario para su funcionamiento. Dicho en conceptos de Sarlo, “no hay testimonio sin experiencia pero tampoco hay experiencia sin narración” (2005, p. 29), lo cual significa que todo acto de dicción es al mismo tiempo un acto creativo. Es decir, que todo ejercicio de pensamiento supone un acto de significación —de construcción de ideas a partir de las



palabras— que es en sí mismo un acto especulativo y que por sus propias características, por su propia especificidad de proceso arbitrario, no nos permite separar de manera tajante las dimensiones de lo fáctico y lo ficcional. Y esto porque, más que coincidir con las cosas a las que pretende referirse, el lenguaje las expresa de manera figurativa. Sólo así consigue liberar “lo mudo de la experiencia” y convertirla “en comunicable” (Sarlo, 2005, p. 29). De modo que también esta cualidad obliga a tener en cuenta que entre las palabras y las cosas media siempre una distancia, un vacío que impide que lo real pueda representarse en forma objetiva y, asimismo, que el debate sobre sus percepciones pueda admitir un punto de clausura, una síntesis que unifique en una única conclusión aquello que puede ser abordado desde distintos puntos de vista.

En líneas generales, estas observaciones se enfocan en dos de los aspectos característicos del testimonio setentista. El primero es su *imaginario de polarización*, que se expresa en un estilo de abordaje dicotómico y lineal de los fenómenos políticos que tiene continuidad, a su vez, en aquello que Mangone y Warley (1994) definen como el recurso distintivo de las literaturas de combate: la lengua emocionalmente enardecida del discurso radicalizado, que ataca al orden vigente en términos proféticos y maximalistas. El segundo, por su parte, es la concepción del intelectual en tanto voz esclarecedora de la conciencia de los oprimidos. A criterio de Sklodowska (1992), por ejemplo, la idea del intelectual faro se funda en una actitud que es, al mismo tiempo, verticalista y elitista. En parte porque supone que la mera posesión de saberes político-culturales, sobre todo el saber de la teoría marxista, habilita a colocar al hombre de ideas en el rol de sujeto propietario de verdades que su público desconoce. Y, en parte —o quizás sobre todo— porque esta consideración conlleva el riesgo de que el testimonio derive en una captura de la voz del otro, es decir, en una sustracción y hasta un silenciamiento de la palabra de esos oprimidos a quienes el escritor, de manera paradójica, pretende liberar de sus cadenas.

Recordemos que aunque el testimonialista se propone hacer oír las voces de los marginados, para contrarrestar los discursos del poder, sus textos en realidad no sólo habilitan la expresión únicamente a quienes tienen “una historia afín con [su] proyecto de narrador culto”, sino que tampoco hacen explícita esa estrategia de selectividad de fuentes (Sklodowska, 1992, p. 129). De modo que las voces que recibe el lector son menos las de los oprimidos, que la voz del intelectual que habla por ellos y que interviene en forma estratégica en sus declaraciones. Un intelectual que además de crear su versión de la historia también necesita construir a ese otro, a ese protagonista del relato que, gracias a las operaciones de montaje, coincide a la perfección con sus posiciones ideológicas y se ajusta al curso de acción



revolucionaria que su texto aspira a promover. Y es por eso que el testimonio setentista no puede considerarse ni como una ruptura total con la tradición burguesa, ni como un texto representativo de un modelo de sociedad que ya no se funde en la construcción de desigualdades. Su estructura confirma la persistencia de un mundo en el que alguien posee el don de la palabra pública mientras que otros, en el subsuelo de la pirámide, sólo cuentan con la posibilidad de ser habilitados y moldeados por esa voz, y ese saber, que no les pertenece.

En síntesis, para autoras como Sklodowska (1992), Sarlo (2005) y Gilman (2012), el testimonio radicalizado compartió con las perspectivas anti-intelectuales una misma aspiración a la totalidad, o una misma vocación de pensamiento único que situó sus producciones más en la impronta positivista del realismo decimonónico que en la relatividad del pensamiento posmoderno. A ello también remite su tendencia a configurarse como un *discurso de exclusión*, esto es, en términos de Badiou (2005), como una lógica que tiende a invalidar todas aquellas expresiones que implican algún tipo de desvío con respecto a su sistema de creencias taxativas. De ahí que, para estas autoras, el resultado de este fenómeno se asemeje a lo que Jacques Rancière (2010) denomina como las “paradojas del arte político”. Y es que si bien el testimonio se presentaba como un discurso que pretendía contradecir los axiomas de un poder autoritario –me refiero, con esto, a la concepción del capitalismo como el único modelo eficiente para el desarrollo de una sociedad democrática y equitativa–, su lógica dogmática parece haberlo impulsado al contrasentido de replicar, paradójicamente, aquello con lo que buscaba romper: la invención de imaginarios homogéneos que instituyen arquitecturas sociales basadas en el despotismo.

Poéticas de la ambigüedad en las reinenciones del testimonio

En función de lo expuesto hasta aquí, puede considerarse que las reinenciones del testimonio constituyeron un fenómeno paralelo al proceso de revisión autocrítica que realizaron las izquierdas tras la derrota de las expectativas revolucionarias. Como se adelantó en la introducción, lo que se observa en este núcleo del campo intelectual, desde la década de 1980 en adelante, es la emergencia de discursos que no sólo apuntaban a redefinir los vínculos entre política y literatura junto con la propia concepción del rol social del sujeto letrado, sino que a su vez se proponían plasmar esa inquietud a partir de la búsqueda de un nuevo paradigma que fuera capaz, por un lado, de tomar distancia de los dogmatismos ideológicos y, por otro, de asumir la disidencia, el pluralismo y el reconocimiento de la alteridad como condiciones *sine qua non* para la construcción de una sociedad más justa.



De acuerdo con las hipótesis de Miriam Chiani (2014), esto se tradujo en la paulatina legitimación de una nueva política literaria basada en el desplazamiento del testimonio hacia la noción de *realismo inseguro*. Así, lejos de promover un abandono de las prácticas de intervención intelectual centradas en el abordaje de hechos reales, lo que dicho desplazamiento provocó fue una ruptura con las convenciones de representación mimética en las que se habían asentado los discursos absolutistas y sus imaginarios de totalidad. De modo que lo que ganó terreno en esos años, en palabras de la autora, fue el viraje hacia una concepción de lo real como “un acontecimiento de carácter imprevisible” (Chiani, 2014, p. 399 y 405). Un viraje que implicó la puesta en juego de un conjunto de estrategias estéticas “desrealizadoras” cuyo propósito fue discutir las ilusiones de correspondencia entre discurso y realidad e impulsar, en simultáneo, un proceso de desmontaje del testimonio en sus fundamentos de verdad, coherencia y transparencia argumentativa.

En efecto, es ese cambio en el régimen de las artes lo que se observa en las obras de Pedro Lemebel y María Moreno. En ellas, la escritura política, comprometida y disidente, se constituye desde la noción de ambigüedad en tanto concepto que apunta a discutir cualquier tipo de perspectiva dogmática y autoritaria, sea cual sea su estatuto ideológico. Así, sus obras se caracterizan por el desentendimiento de la voluntad de reflejar la experiencia y por la puesta en acto de una poética de la duda que se organiza, sobre todo, en base a dos tópicos específicos: el cuestionamiento de las capacidades representativas del lenguaje, que conduce a la problematización de la distancia entre lo real y lo imaginario, y la difuminación de la identidad del autor como una estructura sólida o autosuficiente, debido a que el sujeto que escribe ya no puede presentarse ni como eje del relato ni como depositario de una mirada unificadora del sentido de los hechos sociales. Como veremos a continuación, ambos tópicos se presentan en conjunto, de manera articulada, en las tres estrategias narrativas que caracterizan el estilo de escritura de estos autores.

La primera es la fragmentación identitaria, operación dirigida a romper los correlatos entre la identidad autoral y el yo narrativo, esto es, la voz que se expresa dentro del texto. La clave de ingreso a la escritura, por lo tanto, es la concepción de la identidad no como una esencia sino como una construcción, proceso que se inicia fuera de la obra para luego replicarse dentro del relato. Se trata de una estrategia que parte de aquello que Lucía de Leone (2011) denomina como el ejercicio de “astillar el nombre”.

En rigor, sabemos que Lemebel y Moreno son identidades ficticias, personajes creados para intervenir tanto en la esfera pública como en el espacio concreto de la obra. De hecho,



el verdadero nombre de Lemebel es Pedro Mardones, apellido que a principios de los años ochenta cambió por el de su madre, Violeta Lemebel, como “un gesto de alianza con lo femenino, (...) reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti” (Entrevista a Lemebel realizada por Blanco y Gelpí, 1997, p. 94). La escritora argentina, por su parte, se llama en realidad María Cristina Forero, por lo que la elección de su primer nombre y del apellido Moreno desata un sugestivo abanico de reminiscencias superpuestas, unas en las otras como cajas chinas, en tanto el juego con las iniciales remite al nombre de su hijo, Manuel Moreno, y también a la identidad del primer periodista argentino, Mariano Moreno, al que la autora traviste en un cuerpo y una subjetividad que ya no encajan en los parámetros binarios.

Para especialistas como de Leone (2011) y Fernando Blanco (2010), este recurso no sólo abre una fisura entre la personalidad real del autor y su yo narrativo –al extremo de que ni siquiera cuando escriben en primera persona podemos saber de quién es, o quién es, esa voz que se manifiesta en el texto. Además, las desfiguraciones identitarias nos colocan frente a otra estructura que se vuelve frágil en sus obras: la dimensión del género sexual. Y es que en ellas es el propio cuerpo el que rompe con el orden heteronormativo para visibilizar, en su desplazamiento, las múltiples lenguas que conforman su sustancia híbrida. En el caso de Lemebel, esta erosión se simboliza en la figura de *la loca*, el personaje que narra las crónicas de *La esquina es mi corazón* (2013 [1995 a, b y c]). Allí, el cuerpo multifacético del travesti, indefinido en su rostro de hombre maquillado y con tacos aguja, se prolonga en una prosa sensual que carnavaliza los mandatos sociales del decoro por la vía del exceso y el desborde:

...dedicado a los chicos del bloque, desaguando la borrachera en la misma escala donde sus padres betelmaníacos me lo hicieron a lo perrito; inyectándome entonces el borde plateado de la orina que baja desnuda los peldaños hasta aposentarse en una estrella humeante. (Lemebel, 2013b, p. 58)

En cuanto a Moreno, esta estrategia se replica en las páginas de *Black out* (2016a), especialmente en los pasajes en los que la autora se describe como una mujer des-generada y como “la Carolina de Mónaco del Once”, es decir, como una mujer que se resiste a reconocerse en su sexo y cuya falta de higiene contradice los estándares de belleza y cuidado que distinguen a la moral burguesa. En sus palabras:

He hecho el amor con algunas mujeres y muchos hombres. Eso no me inclina a definirme como “fundamentalmente heterosexual” (...); ni en “lesbiana que todavía se acuesta con hombres”. [Y también] Mi cuerpo olía mal. A trapo macerado en alcohol, a sudor seco, quiero imaginar que no a sexo ni a queso. (...) Si cuando era adolescente

el olor de las axilas y de la piel —húmeda a menudo por el miedo de los tímidos— me impregnaba la ropa, (...) cuando viví sola mi mugre señalaba la salida de la célula familiar a la infección del mundo. (Moreno, 2016a, pp. 165, 170 y 355)

Esta actitud se refuerza con la segunda de las estrategias que conforman el estilo de escritura de estos autores. Me refiero a los procedimientos del lenguaje *neobarroco*, que Alicia Montes define como “un conjunto de prácticas estéticas contestatarias” (2014, p. 181) que resignifican ciertos recursos del barroco clásico, como por ejemplo el uso de formas curvas y turbulentas, a los fines de componer una poética relativista signada por la fuga hacia los márgenes del sentido común. Así, el empleo de frases sobrecargadas de adjetivos y de tropos como la metáfora y la alegoría, trazan el marco de un *modus operandi* que apela al exceso de ornamentación para poner al descubierto la artificialidad del saber. Ello explica su semejanza con la figura del oxímoron. Después de todo, el neobarroco es una técnica que recurre a la contraposición de figuras para hacer estallar la producción de significados a punto tal que, cuanto más frondosa es su pintura de los acontecimientos, cuanto más se fuerza al lenguaje para alcanzar la mimesis, más se acentúa la sensación de que hay algo que ha quedado por decir, algo que huye de nuestra mirada revelando los límites de toda representación y la subjetividad de todo pensamiento.

Al respecto, vale la pena detenerse en *Las amapolas también tienen espinas* (2013c), crónica testimonial en la que Lemebel narra el asesinato de un travesti ocurrido en la periferia de la ciudad de Santiago, en Chile. El responsable es un *taxi boy*, un chico que se prostituye con hombres y mujeres y con el que *la loca* acaba de tener sexo. La escena se desata cuando el chico quiere robar el reloj pulsera del travesti y este se resiste, por lo que en pleno forcejeo saca su navaja y entonces leemos lo siguiente:

...tuvo que ensartarla una y otra vez en el ojo, en la guata, en el costado, donde cayera para que se callara. Pero no caía ni se callaba nunca el maricón porfiado. Seguía gritando, como si las puntadas le dieran nuevos bríos para brincar a su marioneta que se baila la muerte. *Que se chupa el puñal como un pene pidiendo más*, otra vez, papito, la última que me muero. (Lemebel, 2013c, pp. 186)

Luego agrega:

Calada en el riñón la marica en pie hace de aguante, *posando Monroe al flashazo de los cortes, quebrándose Marilyn a la navaja Polaroid* que abre la gamuza del lomo modelado a tajos por la moda del destripe. *La star top en su mejor desfile* de vísceras frescas, recibiendo la hoja de plata como un trofeo. (Lemebel, 2013c, pp. 186)

Y finalmente:

La noche del erial es entonces *raso de lid, pañoleta* de un coliseo que en *vuelo flamenco la escarlata*. Espumas rojas de maricón que *lo andaluzan* flameando en el tajo. *Torero topacio* es el chico poblador que lo parte, *lo azucena* en la pana hirviendo, *trozada Macarena*. (Lemebel, 2013c, pp. 186-187, las cursivas me pertenecen)

Como puede observarse, es en esa mascarada desbordante de objetos y colores, en esa especie de vestido de lentejuelas al que se asemeja su prosa, con sus topacios, azucenas y claveles, de donde surge el movimiento de pinzas con que el autor tensa la estructura del lenguaje hasta mostrar la insuficiencia de las palabras, o bien, el carácter siempre incompleto y arbitrario de las descripciones que construimos con ellas. Porque en la medida en que la carga emocional del relato se potencia gracias a su intento de agotar el lenguaje, lo que el derroche ornamental y la técnica del contrapunto hacen explícito es que no existen palabras suficientes en esta tierra para describir el horror, ni mucho menos para comprenderlo. Sobre todo si se tiene en cuenta otro detalle: el hecho de que el asesino es un chico marginal que se prostituye para sobrevivir. Un chico que, por lo tanto, también es otra víctima, alguien que “jamás había cortado a nadie” y que se escapa de la escena preguntándose “por qué lo hizo, por qué le vino ese asco con él mismo, esa hiel amarga en el tira y afloja con el reloj pulsera de la loca” (Lemebel, 2013c, p. 186).

Algo similar sucede en la producción de Moreno. En sus páginas, la estética neobarroca se materializa en los pasajes en los que el cuerpo femenino se violenta, entre otras cosas, mediante el abandono y el alcohol, para desapropiarse de la función social reproductiva que le asigna el patriarcado. Dicho de otro modo, las imágenes grotescas que entretene la autora rompen tanto con el paradigma heteronormativo como con los ideales de princesa bella y esposa obediente. Un desenfreno gestual que al mismo tiempo repercute en su escritura. Pues aunque menos preciosista, si se la compara con el estilo de Lemebel, la pluma de Moreno también hace gala de lo que puede considerarse como una antieconomía de la prosa.

Black out, por cierto, en tanto constituye una autobiografía ficcionalizada –Moreno (2016a, p. 296 y 271) advierte en varias oportunidades que *Un libro de memorias no exige evidencias*– no sólo tiene como tema principal la distancia entre lo real y lo representado. A su vez, el libro remite a una de las tesis preferidas de la autora: la idea de que “la ascética instalada por Borges y el grupo Sur” –que “ahorra en metáforas y se prohíbe los excesos” (Moreno, 2005, s/p)– simboliza la continuidad, en el plano de la escritura, del proyecto aristocrático encarnado por el modelo de sociedad blanca y eurocéntrica. Por lo que, desde su punto de

vista, escribir en neobarroco es hacer contrahegemonía. En parte porque la sobrecarga ornamental sublima los mandatos del decoro que aún marcan los límites del orden burgués, territorio fuera del que toda conducta es relegada al caos patológico de la barbarie. Pero también porque su incontinencia retórica permite recuperar aquello que el poder ha suprimido: los cuerpos plebeyos, las lenguas y culturas populares, las sexualidades disidentes y el paisaje en ruinas que irrumpen en los márgenes de la ciudad, allí donde el rol contestatario del testimonio aún es asumido por las prostitutas, los pobres, los travestis y los drogadictos. En sus palabras:

Mí cuerpo argentino pretende ser irónico, ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia. Más bien me gustaría armarlo con sus exclusiones, sus forajidos, sus fuera de catálogo. [Y también] ¿Cuántos juraron obediencia debida a esa idea ainglesada de que con menos palabras mejor, que la belleza se cultiva en el ahorro y la usura de los tropos? Tanta austeridad en el cuerpo de la escritura amerita cambiar de cuerpo, o mejor, ir de cuerpo. (Moreno, 2016b, s/p)

Finalmente, la tercera operación que implementan estos autores propone otra forma de ruptura con el paradigma mimético; una ruptura que ocurre en el plano de los contenidos, esto es, de los hechos que se narran. Se trata del abandono del axioma de *vivir para contar* como eje de organización del relato. En concreto, como ya nada puede representarse sin recurrir a algún tipo de invención, asimismo deja de resultar imprescindible ser testigo de lo que se cuenta y retratar esos hechos de manera fidedigna. Ello no deriva, claro está, en un reemplazo del testimonio por las narrativas ficcionales, sino que supone, de nuevo, un ejercicio de licuación de las fronteras entre ambos universos y entre los géneros literarios que tradicionalmente los han encarnado –el ensayo, el periodismo, la poesía, el cuento y la novela– cuyo objetivo es descubrir los puntos en donde lo real ya no puede subsumirse en el discurso.

A estos fines, entonces, dicha operación se plasma en sus obras de dos maneras. La primera es la elaboración de historias no verídicas que, sin embargo, abordan episodios muy presentes en la vida cotidiana. Eso es lo que ocurre en *Las amapolas...* de Lemebel, texto que imagina el asesinato de un travesti a partir de elementos característicos de la violencia homofóbica: marginalidad, prostitución, machismo, desinterés de la sociedad y de la prensa por estos hechos. Y lo mismo se destaca en *Venecia sin mí*, crónica publicada en *Banco a la sombra*, en 2007, en la que Moreno nos presenta el relato de un viaje que nunca realizó, algo que apenas podemos intuir debido a que la autora brinda muy pocos indicios sobre la

naturaleza ficticia del reportaje. De modo que la obra nos recuerda, una vez más, que aunque sus metodologías sean diferentes, el periodismo y la literatura comparten un mismo procedimiento: el montaje de relatos desde un enfoque particular. Un enfoque cuyo origen es la concepción de que “la experiencia no puede ser sino retórica” y que por ello “no se describe, se escribe”, es decir, se construye un recorrido que da cuenta de los hechos de manera subjetiva (Moreno, 2007, pp. 149 y 151).

En el caso de la segunda, por su parte, la estrategia se revierte y es en el abordaje de acontecimientos verídicos en donde encontramos la emergencia de un resto de sentido que escapa a la perspectiva de los autores. Un ejemplo es la crónica titulada *La música y las luces nunca se apagaron* (2013a), en donde Lemebel ficcionaliza el incendio, presuntamente intencional, ocurrido en 1993 en la discoteca *Divine*, un club frecuentado por la población gay de Valparaíso en el que murieron cerca de veinte personas. Narrado mediante la técnica del punto de vista omnisciente, el escritor nos coloca en el rol de testigos presenciales de la tragedia, condición que tanto él como sus lectores sólo podemos asumir de manera imaginaria. El fantaseo se acentúa en la medida en que el texto repite el recurso de la contraposición neobarroca, en otro intento insuficiente por describir el horror del asesinato homofóbico. “Pisar las vigas y espejos al rojo vivo que multiplican la Roma disco de Nerón Jones”, escribe Lemebel (2013a, p.183), en una referencia que cruza el incendio que arrasó a la capital del imperio romano, en el año 64 después de Cristo, con la música de Grace Jones, una cantante de moda a principios de la década de 1990. De esta forma, su prosa nuevamente recurre al contrapunto metafórico para explorar aquello que huye, una y otra vez, de cualquier tentativa de retrato mimético. Y es que aun cuando sea posible establecer el móvil de la tragedia, no hay nada en ella que nos sea dado a reconstruir. Tampoco el sufrimiento de las víctimas, ya que sólo a través de la imaginación podemos aproximarnos al dolor de esas locas marginadas por la sociedad, perseguidas por el odio a la diferencia y asediadas por el sida, que ahora corren desesperadas por los pasillos de la *Divine* “gritando, empujando, pisando a la asfixiada que prefiere morir de espanto. Buscando la puerta de escape que está cerrada y la llave nadie sabe” (Lemebel, 2013a, p. 183).

A ese registro también pertenece *Black out* (2016a), texto en el que es el alcohol el que frustra los esfuerzos de la autora por reconstruir en detalle su propia biografía, a raíz de las digresiones, los blancos en la memoria y los apagones de conciencia que provoca el exceso de bebida: “Un bebedor sin límites jamás sabe si cometió incesto”, dice Moreno, y agrega: “Si el olvidar es siempre una selección y edición de los recuerdos que oscilan entre los felices



y los soportables, para el alcohólico gran parte de ellos pertenecen a la selección y memoria de los demás” (Moreno, 2016a. p. 401).

No obstante, es *Oración* (2018) el libro en donde lleva al extremo estos procedimientos. Por un lado, además de identificar los pasajes de las cartas en los que Walsh deja entrever que no cuenta con los datos necesarios para reconstruir la muerte de su hija, motivo que lo lleva a componer su propia lectura de los acontecimientos, la autora a su vez se vale de distintas obras artísticas situadas en una línea endeble entre el periodismo y la ficción, en las que son los hijos de los desaparecidos los que deben apelar a la imaginación para recrear la vida de sus padres, especulando sobre sus maneras de pensar, sus gustos estéticos, sus rasgos físicos y hasta el modo en que murieron. Por otro, también toma las disonancias que surgen en las entrevistas a los testigos que presenciaron la muerte de Vicki –quienes tampoco logran acordar en una única versión de la historia– y aprovecha sus contradicciones para lanzar un alegato contra el testimonio setentista. *Oración* (2018), en ese sentido, obedece a un propósito contrario al de la búsqueda de la evidencia. En su palimpsesto de voces, lo evidente se desdibuja hasta recordar que “La interpretación se impone al acontecimiento desde el comienzo” (Moreno, 2018, p. 288). Por eso la autora traza un paralelo entre el testimonio setentista y los discursos de un poder autoritario, discursos en los que las pruebas acaban por constituir un detalle accesorio a las certezas prefijadas que las convocan. En sus palabras:

La verdad del testimonio es siempre metafórica, y la que pretende exponer los hechos desnudos no es más que aquella verdad que quiere imponerse por sus votos de pobreza y, al utilizar la prueba y el documento, no es el hueso factual lo que devela en su sentencia sino una estructura mimética a la judicial en la que la prueba y el documento son accesorios a la retórica fiscal. (...) No existe en el túnel oscuro del olvido la cripta de unos hechos a los que habría que llegar excavando desde la razón positivista hasta despojarlos de su ganga retórica. (...) Por eso son los testimonios coherentes, sin agujeros en la memoria, acoplables entre sí en una consistencia deliberada, los que menos iluminan lo acontecido. (Moreno, 2018, p. 287 y 289)

Consideraciones finales

Llegados hasta aquí, puede afirmarse que la confianza en las funciones representativas del lenguaje, la idealización de la figura del intelectual en términos de demiurgo y el despliegue de una retórica belicista, incendiaria e insistentemente anunciatoria de un destino manifiesto, constituyen los factores más relevantes en los que la crítica ha indagado la continuidad de las perspectivas dogmáticas en el *ethos* del testimonio setentista. Dicho de otra manera, los enfoques autoritarios parecen haber compartido con estas escrituras una idéntica propensión

anti-intelectual, esto es, una misma actitud proclive a referenciarse en esquemas dicotómicos y unidimensionales de pensamiento. En tal sentido, entre sus efectos no sólo se destaca la tendencia a atribuir a los fenómenos sociales un sentido prefijado, sino también la consolidación de una lógica maximalista que resultó más adecuada a los rígidos criterios de mando/obediencia que exige la actividad militar, antes que al pluralismo, la deliberación y la tolerancia con el disenso.

En efecto, es contra esta clase de perspectivas que se erigen las obras de Pedro Lemebel y María Moreno. A diferencia de las cosmovisiones radicalizadas, su apuesta por elaborar una literatura contrahegemónica se organiza, sobre todo, a partir de la confección de un imaginario político no restrictivo ni excluyente. Es decir, una praxis que hace del reconocimiento de la alteridad el requisito *sine qua non* para la construcción de una sociedad más justa. De ahí que, lejos de presentarse como el producto de una *razón ordenadora*, situada en un plano de certezas inaccesibles para el hombre promedio, sus textos se configuren como experiencias de extrañamiento o como exploraciones que buscan visibilizar aquello que no puede explicarse: ese resto de sentido que desconcierta nuestra mirada y que cuestiona la solidez de los discursos que pretenden otorgar un significado pleno y unívoco a los hechos sociales.

Así, en su condición de testimonialistas des-radicalizados, Lemebel y Moreno rechazan los axiomas de la polarización e intervienen en el espacio público mediante una poética de la ambigüedad o, para ser más específico, mediante una textualidad inestable que ya no encuentra nada plausible de ser retratado de manera fiel o transparente. Por eso en sus páginas la realidad se redefine como el resultado de un ejercicio de invención –práctica que ya no esconde la esencia subjetiva de sus técnicas de montaje–, al tiempo que la identidad se acentúa en su carácter de artificio y el arte deja de constituir una vía de acceso a saberes teleológicos capaces de iluminar la conciencia subyugada del sujeto oprimido. Todos tópicos que ponen al descubierto la emergencia de una voz lanzada a la intemperie. Una voz, en síntesis, que expresa dudas frente a la compleja multiplicidad de sentidos del devenir histórico y que encuentra en la mascarada multifacética del cuerpo no binario –es decir, indefinido en su dimensión sexual e ideológica– el máximo símbolo de su incapacidad para articular la experiencia en un relato coherente, en una mirada sin fisuras.

La literatura, en definitiva, deviene para estos escritores en una praxis de reconocimiento de los matices que emergen allí donde todo parece estable a punto tal que, el propósito político de sus textos consiste en convertir a la escritura en un artefacto de



horadación de los dictados del sentido común. En otras palabras, hacer literatura política –o mejor, hacer de la literatura un instrumento para la política y de la política un tema y una estrategia literaria–, supone una reconfiguración que busca alimentar la incertidumbre como modo de impedir que los discursos anclen en un punto de vista fijo y definitivo. Y es ese cambio en el régimen político de la estética el que a su vez resignifica en sus obras los ideales del compromiso letrado. De modo que, en sintonía con una literatura cuyo eje es la inestabilidad significativa –esto es, la resistencia a toda tentativa de homogeneización del pensamiento–, el escritor comprometido, para Lemebel y Moreno, es ahora aquel que da entrada a una crisis en el orden de la percepción, una crisis que desgarrar y resquebraja los sentidos dados sin ánimo de reemplazar lo existente por otra figura totalizadora.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1992). Historias paralelas/historias ejemplares. En Hugo Achugar y John Beverley (Comps.), *La voz del otro, testimonio y subalternidad* (pp. 61-84). Guatemala: Latinoamericana Editores.
- Amar Sánchez, A.M. y Basile, T. (2014). “Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas”. *Iberoamericana*, vol. 80, núm. 247, pp. 327-349.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Basile, T. y Chiani, M. (Comps.) (2020). *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP.
- Bauman, Z. (1997). *Legisladores e intérpretes*. Quilmes: Editorial de la UNQ.
- Bernabé, M. (2006). Prólogo. En María Sonia Cristoff (Comp.), *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana* (pp. 7-25). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Beverley, J. (1987). “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, núm. 25, pp. 7-16.
- Blanco, F. (2010). De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona. En Fernando Blanco y Juan Poblete (Comp.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 71-98). Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Blanco, F. y Gelpí, J. (1997). “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel”. *Revista Nómada*, núm. 3, pp. 93-98.
- Bobbio, N. (1998). *La duda y la elección*. Barcelona: Paidós.
- Chiani, M. (2014). “Lecturas de la derrota y el fracaso en la producción narrativa y crítica de Marcelo Cohen”. *Iberoamericana*, vol. 80, núm. 247, pp. 399-432.
- De Leone, L. (2011). “Un viaje de ida y vuelta: ‘idea crónica’ y tribu urbana en ‘No, mi ama’ de María Moreno”. *Nomadías*, núm. 13, pp. 65-82.

- Echeverría, I. (2013). Prólogo. En Ignacio Echeverría (Comp.), *Pedro Lemebel. Poco hombre: crónicas escogidas* (pp. 11-31). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2000 [1978]). *Días y noches de amor y de guerra*. Rosario: Era.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guevara, E. (1963). *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Unión.
- _____ (2020 [1967]). Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental. En Vijay Prashad (Comp.), *Che. Selección de obras* (pp. 51-70). La Habana: Editorial Caminos.
- Grasselli, F. (2011). *Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales.
- Lemebel, P. (2013a [1995]). La música y las luces nunca se apagaron. En Ignacio Echeverría (Comp.), *Pedro Lemebel. Poco hombre: crónicas escogidas* (pp. 182-183). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- _____ (2013b [1995]). La esquina es mi corazón. En Ignacio Echeverría (Comp.), *Pedro Lemebel. Poco hombre: crónicas escogidas* (pp. 58-61). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- _____ (2013c [1995]). Las amapolas también tienen espinas. En Ignacio Echeverría (Comp.), *Pedro Lemebel. Poco hombre: crónicas escogidas* (99.184-187). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Maccioni, M.L. (2011). *Líneas de fuga. Literatura y política en Reinaldo Arenas y Juan José Saer (1960-1975)*. Ann Arbor: Proquest.
- _____ (2015). “Lenguaje, juegos de habla y construcción de un orden democrático. Debates en *La ciudad futura* y *Punto de vista* durante el período de la transición”. *Andamios*, vol. 12, núm. 27, pp. 97-121.
- Mangone, C. y Warley, J. (1994). *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblios.
- Montali, G. (2021). “Días y noches de amor y de guerra: los años de exilio de Eduardo Galeano y el desafío de sobrevivir a la derrota de las utopías revolucionarias”. *RIHALC*, año 8, núm. 14, pp. 18-132.
- Montes, A. (2014). *Políticas y estéticas de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Moreira Alves, M. (1972). *Un grano de mostaza (El despertar de la revolución brasileña)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Moreno, M. (2007). *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2016a). *Black out*. Buenos Aires: Random House.
- _____ (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House.

Patiño, R. (1997). Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987). En Jorge Schwartz (Ed.), *Cuadernos de reciénvenido, volumen 4* (pp. 1-37). San Pablo: Departamento de Letras Modernas de la USP.

Ponza, P. (2010). *Intelectuales y violencia política 1955-1973*. Córdoba: Babel.

_____ (2013). “Juan Carlos Portantiero: Democracia a treinta años de la transición”. *Páginas*, vol. 5, núm. 8, pp. 137-156.

Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Skłodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang.

Yúdice, G. (1991). “Testimonio y posmodernismo”. *Latin American perspectives*, vol. 18, núm. 3, pp. 15-31.

_____ (1992). Testimonio y concientización. En Hugo Achugar y John Beverley (Comps.). *La voz del otro, testimonio y subalternidad* (pp. 221-242). Guatemala: Latinoamericana Editores.

Otras fuentes consultadas

Moreno, M. (7 de agosto de 2005). “Escritores crónicos”. *Página 12*. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>

_____ (2016). “Cuerpo argentino”. *Revista Anfibia*. Recuperado de <https://www.revistaanfibia.com/cuerpo-argentino/>



LOS ESTUDIOS DE LAS “ALFABETIZACIONES ACADÉMICAS” COMO HERRAMIENTA CRÍTICA Y REFLEXIVA

Fabiana Castagno

(FCC-UNC)

fabiana.castagno@unc.edu.ar

Germán Pinque

(FCC-UNC)

gpinque@unc.edu.ar

Resumen

El presente artículo tiene como propósito compartir el estudio de la escritura desde distintos enfoques y movimientos que la conciben como una práctica compleja, multidimensional, multifuncional y altamente contextualizada, y su relación con las profundas transformaciones provocadas por las tecnologías digitales. Se abordarán los principales focos de interés de las investigaciones desplegadas en el marco de estas perspectivas, como así también sus implicancias en los procesos de formación y en las políticas de democratización de la educación superior, con base en principios de inclusión con calidad, en el marco de sistemas educativos en expansión a nivel internacional.

Palabras clave: escritura – formación superior – alfabetización académica – tecnologías digitales

Abstract

The purpose of this article is to share the study of writing from different approaches and movements that conceive it as a complex, multidimensional, multifunctional and highly contextualized practice and its relationship with the profound transformations caused by digital technologies. The main focuses of interest of the research carried out within the framework of these perspectives will be addressed, as well as their implications in the training processes and in democratization policies based on principles of inclusion with quality in higher education within the framework of educational systems internationally expanding.

Keywords: writing – higher education – academic literacy – digital technologies

Introducción

Este artículo tiene la finalidad de presentar estudios y movimientos curriculares vinculados a las alfabetizaciones académicas con el objetivo de extraer de ellos interrogantes y definir tentativamente problemas que puedan impulsar nuevas investigaciones y propuestas de enseñanza de la escritura en la universidad, especialmente, en relación con las condiciones abiertas por la difusión y el uso de dispositivos electrónicos y entornos virtuales. Para ello, retomamos publicaciones y materiales de divulgación producidos por la autora y el autor en actividades de investigación (Castagno, Giammarini y Waigandt, 2022; Castagno y Giménez, 2020; Castagno, Piretro y Rodríguez, 2014; 2018; Pinque, 2020; 2021; 2022; Salgueiro, Castagno, Salgueiro y Acebal, 2021, entre otros) y docencia, así como también las experiencias de participación en proyectos institucionales e interinstitucionales¹, el diseño de dispositivos e iniciativas que tienen a la alfabetización académica como problema de estudio o fundamento de innovaciones institucionales (Castagno y Ávila, 2020; Castagno, Orellana, Ávila y Pinque, 2016; Castagno, Pinque y Moreiras 2015; Castagno y Pinque, 2016; Castagno, Moreiras y Pinque, 2017; Castagno, Pinque, Ávila, Waigandt, Novo, Aguilera, Lizarriturri, Giammarini y Moyano, 2019; Castagno y Waigandt, 2020; Pinque, 2020; Waigandt, Castagno, Lizarriturri, Moyano y Novo, 2021; entre otros). En este sentido, nos posicionamos no sólo en el rol de investigadores socializando resultados, sino también como docentes y miembros de redes académicas que impulsan y están involucradas en la difusión de nuevas formas de conceptualizar la escritura y producir cambios curriculares basados en el paradigma de las alfabetizaciones académicas.

Para esto, partimos de unas premisas básicas: la escritura y la lectura están profundamente imbricadas en las prácticas sociales; escribir y leer son parte insoslayable de múltiples actividades e interacciones cotidianas y un medio fundamental mediante el que fijamos el pensamiento y objetivamos la realidad. La presencia generalizada, así como las diversas funciones o propósitos que cumple la escritura, la han transformado en un objeto de estudio estratégico y sintomático para analizar los procesos de producción y reproducción

¹ Entre dichos proyectos cabe mencionar, entre otros: *Lecturas y escrituras. Hacia la construcción de redes académico científicas*, aprobado en la convocatoria Misiones Inversas VI del Programa de Internacionalización de Universidades Argentinas (2015-2016), la coordinación general del proyecto de traducción y publicación en español de la obra *Escribir a través del Currículum. Una guía de referencia*, de Baberman, Little, Bethel, Chuavkin, Fouquette y Garufis (2015-2016), *Writing Programs in Higher Education* aprobado en la Convocatoria Host Institution Project Proposal Specialist Program de la Fundación Fulbright (2017-2018), *Fortalecimiento de la escritura académica y profesional en procesos de formación de universidades de la red RAILEES región Centro: Hacia su institucionalización como política académica* aprobado por la SPU (Ministerio de Educación, 2019) y *Literacidades académicas y democratización de la educación superior: diálogos transnacionales para la enseñanza y la investigación de la escritura* (2022), desarrollados de manera colegiada con universidades argentinas y extranjeras.

de la cultura, la sociedad o la subjetividad, así como –en particular– los procesos de producción o enseñanza del conocimiento.

Los movimientos “Escribir a través del Currículum” y “Escribir en las Disciplinas” – WAC y WID por sus siglas en inglés– originados en Estados Unidos, y los “Nuevos estudios de las literacidades”, como así también el “Enfoque de Literacidades Académicas” originado en Gran Bretaña, han jugado un papel clave en la revalorización y reconocimiento de las funciones epistémicas, socioculturales y pedagógicas de la escritura e impulsaron cambios paradigmáticos en las formas de estudiarla, enseñarla o integrarla en el currículum. Estos propusieron marcos teóricos y metodológicos que desnaturalizaron y problematizaron las nociones o representaciones que se tenía sobre la alfabetización y la conectaron con cuestiones vinculadas a la desigualdad, la inclusión social, la diversidad cultural, el poder, el cambio social, etcétera.

De hecho, cabe interpretar las nociones de *movimiento* o de *nuevos estudios* no sólo con referencia a la transformación de paradigmas pedagógicos o científicos, sino también en relación con proyectos, reivindicaciones, preocupaciones o rupturas de índole colectiva, institucional y política. Aún más, WAC y WID y los estudios de las literacidades académicas tienen muchos rasgos propios de los *movimientos sociales*: son respuestas a cambios estructurales en la sociedad, plantean temas y problemas que interpelan a las instituciones, impulsan y hacen aportes concretos para su reforma y se constituyen en plataformas de participación, alianzas y organización de redes, iniciativas o proyectos académicos.

Estos movimientos y estudios se caracterizan, asimismo, por una sensibilidad mayor hacia la diversidad cultural y, correlativamente, por un mayor cuestionamiento, crítica y problematización de las prácticas y convenciones hegemónicas de escritura académica, tanto porque establecen de manera rígida lo que vale o cuenta como *académico* y por quién lo establece, como también por sus consecuencias epistemológicas. De hecho, estos estudios llamaron la atención sobre las distintas y potenciales formas de representar el conocimiento, la manera en que estas formas cambian con distintos sistemas semióticos y, aún más, la necesidad de propiciar y apoyar estas transformaciones: sea en la línea de la multimodalidad, de la perspectiva de género, de los usos epistemológicos de la escritura en la enseñanza y aprendizaje, etcétera.

En esta dirección, en el marco del Enfoque de Literacidades Académicas (ACLIT), Lillis (2021a) –una de las referentes más reconocidas de esta perspectiva– asume y promueve



una posición *transformadora* en el estudio y la enseñanza de las prácticas de alfabetización y cuestiona:

...la orientación normativa dominante en la escritura académica (...) que pone el énfasis en la(s) lengua(s) estándar (...) y en el imperativo de socializar (explícita o implícitamente) a los estudiantes en prácticas dictadas por regímenes de evaluación cada vez más rígidos. (Lillis, 2021b, p. 60)

Esta orientación transformadora problematiza las prácticas de escritura hegemónicas y llama la atención sobre los intereses que las subyacen, y las formas en que estructuran condiciones restrictivas y excluyentes de apropiación. Este enfoque propone mirar a los sujetos escritores en su hacer con los textos desde una perspectiva antropológica con una metodología de corte etnográfico, y advierte sobre las implicancias y recaudos para estudiar la escritura en el marco de los regímenes de evaluación en que se configuran (Lillis, 2008; 2017).

En definitiva, estos movimientos y estudios se preguntan cómo diseñar políticas, currículos, evaluaciones y propuestas de enseñanza *transformadoras*, es decir, que vayan más allá de la socialización y la reproducción de las convenciones dominantes. Además, se interrogan por lo que puede significar esta transformación en distintos contextos institucionales, disciplinarios o culturales y cómo pueden constituirse en un principio de enseñanza, sobre todo, para lograr una mejor comprensión y conciencia por parte de las y los estudiantes y futuros profesionales de su posición como escritores, de lo que es aceptable en ámbitos académicos y profesionales y de sus *márgenes de maniobra* para transformar las formas de comunicar y/o producir conocimiento en ellos.

Estas discusiones, movimientos y enfoques desplegados en el mundo anglosajón entraron en diálogo con Latinoamérica y nuestro país y aportaron, así, al surgimiento de un campo de estudios específico para la escritura en la educación superior en la región, estructurado en torno a nociones como la de “alfabetización académica” (Carlino, 2005), “disciplinar” y “profesional” (Navarro, 2017). En tal sentido, este ámbito de investigación se caracterizó por la hibridación de campos disciplinares y tradiciones teóricas y metodológicas en su abordaje. Esta particular conformación de los estudios de la escritura –junto a la oralidad y la lectura– son analizados por diferentes autores entre los que podemos citar a: Ávila Reyes (2017; 2021), Castagno, et al. (2022), Natale y Stagnaro (2016), Navarro (2016), Navarro, Ávila Reyes, Tapia-Ladino, Cristovão, Moritz, Narváez Cardona y Bazerman (2016), entre otros. También, comparte con las perspectivas mencionadas una redefinición



de la escritura entendida en su situacionalidad, su complejidad, sus múltiples dimensiones – cultural, histórica, semiótica, afectiva, cognitiva– y sus funciones².

Sobre la base de lo expuesto y de los propósitos planteados, presentaremos a continuación: en primer lugar, los estudios sobre las literacidades y las transformaciones suscitadas por las tecnologías en las prácticas de alfabetización. En segundo término, abordaremos relaciones entre escritura y procesos de formación para luego poner el foco en el vínculo entre escritura y políticas institucionales. Finalmente, plantaremos una serie de interrogantes que buscan recapitular y proyectar las preguntas que movilizan estos enfoques e investigaciones.

Los nuevos estudios de las literacidades: la escritura como práctica

Los estudios sobre las prácticas de escritura –o las literacidades– han hecho de los “eventos de alfabetización” (Street, 2004; 2008) o de las actividades situadas –concretas– donde los textos juegan un papel central, su objeto de análisis: observan y describen qué se hace con ellos, quién lo hace, cuándo, dónde, con qué tecnologías, con qué propósitos, etc. Además, mediante distintas técnicas de investigación como la entrevista o la observación participante, intentan identificar y esclarecer los valores, actitudes, expectativas y creencias que están en juego en relación con ellos y con la escritura.

A partir de este abordaje reconstruyen *prácticas de alfabetización* como formas reconocibles y recurrentes de hacer cosas con la escritura en determinados ámbitos: esto es, consideran que la escritura, la lectura y los textos adoptan significados, funciones o formas características de acuerdo con el contexto donde se producen, circulan o se interpretan; es decir, conforman y constituyen *alfabetismos* específicos. Estos alfabetismos involucran en muchos casos normas, reglas y procedimientos institucionalizados y se valen de géneros específicos, reconocibles, formalizados, oficiales. Por todo ello, las formas de escritura llevadas a cabo en distintos eventos de alfabetización se rodean de expectativas e incluso de sanciones de distinto tipo. Asimismo, se vinculan inextricablemente con identidades o roles sociales y con trayectorias y proyectos biográficos relevantes para los sujetos, como puede

² La relevancia de la problemática dio lugar a la conformación de redes académico-científicas en torno al estudio de las prácticas letradas y los procesos de formación del nivel superior. Una de sus expresiones es la creación de la Red Argentina de Instituciones Lectoras y Escritoras de Educación Superior (RAILEES) de la que la Universidad Nacional de Córdoba es fundadora junto a la Universidad Nacional de Entre Ríos, la Universidad Nacional de Río Cuarto y la Universidad Nacional de Villa María en 2016. En Latinoamérica, ese mismo año se crea la Asociación Latinoamericana de Estudios de la Escritura y Contextos Profesionales (ALES). También, puede mencionarse la Sociedad Internacional para el avance en la investigación de la escritura (ISWAR por sus siglas en inglés) que desarrolla cada tres años uno de los eventos internacionales más relevantes: *Writing Research Across Borders* (WRAB por sus siglas en inglés).

serlo la acreditación de una asignatura mediante la respuesta a la consigna de un parcial, la escritura de una tesis o trabajo final de grado, la aprobación de un proyecto, etcétera.

El desarrollo e impulso más sistemático y elaborado de este enfoque sobre la escritura y la lectura como prácticas sociales, proviene de una serie de investigaciones y aportes teóricos y metodológicos realizados al menos desde 1980 en el Reino Unido, en lo que se ha dado en llamar los “Nuevos estudios de las literacidades” (Atorresi y Eisner, 2021; Zavala, Niño-Murcia y Ames, 2004). Estos estudios buscan ir más allá de la lectura o la escritura conceptualizadas como una habilidad universal o un proceso cognitivo, para considerarla plenamente como una práctica sociocultural, situada e ideológica, con una historia particular. Asimismo, pretenden estudiar no sólo las prácticas y productos reconocidos y consagrados de la cultura escrita, sino también cualquier texto que cumpla un papel significativo en las relaciones entre individuos o entre estos y las instituciones (Barton y Papan, 2010).

Por otra parte, esta perspectiva también puede conectarse con teorías y estudios sociológicos que reconocen y exploran otros aspectos de la escritura y los textos, especialmente, las maneras en que los textos producidos o interpretados hacen cosas o coordinan y median las actividades sociales y las relaciones de poder entre las personas. Los textos y las prácticas de escritura, desde este marco conceptual, “hacen posible” el funcionamiento de las instituciones y las comunidades en un amplio sentido de la palabra (Smith, 1984). Desde estos postulados, examinar los textos es esencial para comprender cómo las instituciones y las comunidades funcionan, se organizan, coordinan sus actividades o, desde otra mirada, cómo dan sentido a sus experiencias y proyectos, construyen saberes o toman decisiones colectivamente. Aún más, los textos no sólo constituyen, organizan, dan forma a secuencias de eventos o realizan tareas regulares y específicas en distintos ámbitos sociales, sino que también producen garantías de hechos sociales, establecen, crean y certifican realidades sociales. En virtud de ello, como sostiene Bazerman (2012), los textos constituyen las condiciones y las bases sobre las que se construyen y estructuran sistemas de actividades y formas de vida dentro de las que los actores desarrollan y asumen su identidad, su reputación, etcétera.

Las prácticas de escritura digital

Una dimensión que asume cada vez mayor importancia en el estudio de las prácticas y eventos de alfabetización es el uso de las tecnologías digitales. Estas tienen una presencia ubicua y generalizada en la vida social. Además, han supuesto transformaciones profundas

en la escritura y en los textos y, por su intermedio, en las formas de construir significados y conocimientos científicos o de organizar, coordinar o llevar a cabo múltiples actividades académicas, sea en el rol de docente o de estudiante, sea en el ámbito de la enseñanza, la gestión o el cursado de una carrera, por ejemplo. Además, las tecnologías, plataformas o entornos digitales no sólo transforman las prácticas de alfabetización, sino que son lugares precursores de nuevas prácticas y usos de la escritura. Más aún, como sostiene Gee (2004) en un libro donde investiga las formas de aprendizaje vinculadas a los videojuegos, mediante los “alfabetismos digitales” que propician las tecnologías se aprende a experimentar, representar, ver y actuar sobre el mundo de una nueva forma, a la vez que se aprende a pensar y usar estos recursos y herramientas como medios para influenciar, controlar o manipular a la gente de ciertas maneras.

Desde otra perspectiva, las transformaciones en las prácticas de escritura y lectura mediadas por las tecnologías se pueden conceptualizar, siguiendo a Kress y Bezemer (2009), como un “pasaje”. Esto en varios sentidos: un pasaje de lo impreso a lo digital, de la escritura al diseño de textos y del texto monomodal al texto multimodal. Como plantean los autores, se pasa de la escritura de textos centrados en el uso de la palabra escrita a la *escritura* de mensajes que incluyen enlaces, imágenes, gráficos interactivos, videos, etc. Dichos elementos establecen su coherencia y cohesión mediante nuevos recursos y gramáticas. De esta manera, se pasa de escribir textos en el espacio de una hoja, a diseñar “sitios de despliegue” que se ramifican, enlazan y entrelazan con otros, como los textos de una página web o de un *post* en Facebook. Así, las prácticas de escritura o lectura digital adoptan características más claramente multimodales, hipertextuales, dialógicas y heurísticas, en el sentido de que, por sí mismas, permiten explorar, conectar, visualizar y procesar de otra manera la información y el conocimiento y, con ello, transformar las formas de argumentación, exposición, descripción, etc., la relación del escritor con el lector, o las formas de apertura, desarrollo o cierre de un texto.

En este sentido, las tecnologías y entornos digitales abren nuevas posibilidades para integrar recursos y modalidades semióticas (sea la palabra escrita u oral, la gestualidad, la imagen, el sonido, etc.), propician nuevos principios de organización, producción, circulación o publicación de textos (McKenna, 2015) y, entre otras cosas, promueven la emergencia de nuevas capas y operaciones de escritura. En definitiva, las tecnologías afectan y propician nuevas prácticas de alfabetización “digitales” o “multimodales”, la emergencia de nuevos textos u “objetos semióticos” (Pérez, 2013; Pérez y Collebechi, 2013) y nuevas mediaciones



y controles sobre los textos que se producen³: ellos los organizan, almacenan, contabilizan, guardan, clasifican o conectan automáticamente con otros, los vuelven más fáciles de copiar, intervenir, difundir, traducir, etc., incluso, de formas *subversivas* para la cultura impresa.

En otro plano, estas tecnologías tienen efectos o consecuencias sobre múltiples procesos y procedimientos institucionales y moldean las condiciones (Goodfellow y Lea, 2013) en que se desarrollan o llevan a cabo –sea la enseñanza o la investigación– suscitando además nuevas brechas y clivajes entre los miembros de las instituciones y sus posibilidades de acceso o participación. En definitiva, los dispositivos y entornos digitales transforman las estructuras y los procesos de comunicación propios de la cultura impresa e impactan de lleno en las instituciones y prácticas académicas basadas en lo impreso: sea la espacialidad y la temporalidad de las prácticas de lectura y escritura, la gestión o las formas de autopresentación de docentes y estudiantes.

Escritura y procesos de formación

Junto a los *Nuevos estudios de las literacidades* –que abordan los múltiples usos de la escritura en los ámbitos sociales más diversos–, se han desarrollado paradigmas igualmente significativos y reconocidos para estudiar y/o enseñar las prácticas de alfabetización, especialmente en la educación superior: el movimiento “Escribir a través del Currículum y Escribir en las Disciplinas”, que mencionamos anteriormente. Estos movimientos surgieron frente a las problemáticas y enfoques vinculadas a los cursos de escritura dirigidos a los y las estudiantes de los primeros años de la universidad en el marco de políticas de admisión abierta (Bazerman, Little, Bethel, Chavkin, Fouquette y Garufis, 2016) y tomando como antecedentes experiencias de educación secundaria en el Reino Unido. Estos cursos se desarrollaban tradicionalmente desde un enfoque *remedial*, es decir, suponían que los estudiantes debían aprender lo que no habían logrado aprender en la educación secundaria.

Frente a esta concepción, ambos movimientos postulan que la escritura forma parte intrínseca y constitutiva de los campos disciplinares y de los procesos de producción y legitimación del saber y enfatizan la centralidad y el papel de la escritura para el aprendizaje y la participación en las disciplinas y las profesiones. En este sentido, intentan visibilizar, sistematizar e institucionalizar el lugar y el valor de las tareas de lectura, escritura y oralidad

³ No se abordan en este artículo las líneas teóricas y metodológicas que resultan del estudio de las textualidades y las prácticas letradas desde la perspectiva derivada de la Ecología de los Medios, a partir de numerosos y valiosos aportes realizados por autores como Scolari (2018; 2019) o Albarello (2019; 2022), entre otros, por exceder los límites de este trabajo.

en las clases de cualquier disciplina, más allá de los cursos o talleres de lengua o escritura y, aún más, buscan hacer reformas institucionales y aportes pedagógicos para la inclusión e integración de la escritura en la enseñanza. Es decir, tienen una preocupación y un interés – informados por investigaciones– claramente epistemológico, pedagógico y curricular por democratizar la educación a través de la escritura (Bazerman, 2019).

En esta línea, Bazerman, et al. (2016) señalan tres áreas de desarrollo teórico y de investigación de los estudios sobre escritura en el WAC y WID. En primer lugar, aquella que indaga las prácticas en el aula y el aprendizaje de la escritura dentro de las distintas disciplinas a partir de estudios etnográficos con un interés particular por la escritura académica en el contexto universitario. En segundo término, un área denominada “Escribir para Aprender” con foco en el rol epistémico de la escritura para trabajar con materiales de estudio y el pensamiento disciplinar y su relación con el aprendizaje estudiantil. Por último, otra línea teórica e investigativa está relacionada con la Retórica de la Investigación. Esta perspectiva analiza la escritura en las disciplinas como parte estructurante de sus construcciones metodológicas al evidenciar formas de pensar, producir y legitimar conocimiento según cada campo de saber y contribuir a la reflexión en torno a las prácticas investigativas mismas.

A pesar de las particularidades que presentan los enfoques “Nuevas literacidades, Literacidades académicas” (ACLIT) y los movimientos “Escribir a través del Currículo” y “Escribir en las Disciplinas”, todos comparten y están interesados en superar concepciones restringidas de la escritura y, además, contribuir a la ampliación del acceso y la inclusión en la educación formal. De hecho, estos enfoques fundamentaron modelos y principios diferentes de abordaje de estas problemáticas: escribir en la universidad no sólo supone dominar normas gramaticales, sino *aculturarse* o *socializarse* en una comunidad específica, con valores, códigos, expectativas que, a menudo, no eran explicitadas ni enseñadas, pero eran indispensables para participar en esta institución (Carlino, 2005).

Además, propusieron enseñar el papel y la importancia de los géneros académicos en disciplinas específicas (Navarro, 2014; 2017); pero, sobre todo, enfatizaron el papel y el potencial de la escritura como forma de aprender los contenidos de las disciplinas, construir conocimientos, etc. Este señalamiento se relaciona con la importancia de hacer explícitas las formas de escritura. Lillis (1999) acuña, en uno de sus estudios, la noción de “práctica institucional del misterio” para advertir sobre los riesgos de no hacerlo y afirma: “Esta práctica del misterio (...) trabaja contra aquellos que están menos familiarizados con las



convenciones en torno de la escritura académica, limitando por ende su participación en la educación superior” (p. 127).

Incluso, estas investigaciones llamaron la atención sobre el papel que jugaban las relaciones de poder en la educación y las identidades de los y las estudiantes en los procesos de escritura. Sobre este aspecto, y desde una perspectiva crítica que retoma el enfoque de las *Nuevas literacidades*, Zavala y Córdova (2010) afirman, por ejemplo, que escribir en la universidad está relacionado con el:

...sentido de pertenencia a la comunidad de la que se intenta formar parte, con las maneras de construir conocimiento y con las valoraciones diferenciadas que se adscriben a las diversas formas de lectura y escritura que se practican en nuestra sociedad. (p. 53)

Sin embargo, los autores agregan que este proceso de *hacerse parte* es un proceso conflictivo, atravesado por diversas tensiones. Así, muchos estudiantes llegan a la universidad con interés y gusto por la escritura. Aún más, están deseosos de proyectar su identidad, sus conocimientos y sus experiencias mediante los textos que producen y creen que expresar su propia voz es lo importante. Pero, al hacerlo, se dan cuenta de que los profesores consideran que lo valioso e importante, lo que tiene “autoridad”, es lo que “dicen las fuentes bibliográficas”: la opinión o comentarios personales, es “chamullo”, como agrega Zavala (2011, pp. 58-59). Así, en la universidad, deben asumir una voz despersonalizada, proyectar una identidad académica definida, hegemónica, acomodarse a un discurso preexistente a través de la continua mención de fuentes. Estos requerimientos y circunstancias, según la investigadora peruana, plantean numerosas dificultades y desafíos a los y las estudiantes, que van más allá de las problemáticas del aprendizaje de la lengua escrita y de sus normas gramaticales.

Asimismo, investigadores inspirados en estos movimientos indagaron qué géneros se escribían en distintas disciplinas o profesiones, cuáles eran sus características, sus propósitos, sus rasgos, etc., y plantearon la necesidad de enseñarlos explícitamente, no en cursos específicos a cargo de profesores especializados, sino *a través de todo el currículum* y por parte de todos los profesores. Es decir, la enseñanza de la escritura no debía enseñarse en cursos aislados sino como parte de los contenidos. En esta línea, Bazerman (2019) –uno de los referentes más reconocidos a nivel internacional en el estudio y la enseñanza de la escritura con foco en la retórica de la ciencia– señala la necesidad de incorporar a las y los estudiantes

a los lenguajes profesionales y disciplinares que permitan ir ganando formas de participación plena en las comunidades con la construcción de un pensamiento y una voz crítica.

Los géneros discursivos, por su parte, dejaron de ser considerados como textos que compartían rasgos lingüísticos específicos para ser entendidos como una actividad social, una “acción social”, que determina formas de actividad conjunta y pone en marcha procesos sociales, culturales, cognitivos diferentes (Bazerman, 2012; Camps Mundó y Castelló Badía, 2013). En este marco, Bazerman se refiere a ellos como “complejos organizados de comunicación que dan forma a nuestras relaciones e identidades, y dentro de estos complejos cambiamos y nos desarrollamos a través de secuencias de participación mediada” (2012, p. 53).

Estas propuestas también se vieron impulsadas por nuevos supuestos acerca de la función epistémica de la escritura, es decir, sobre el papel que cumplen en el aprendizaje de los contenidos de las disciplinas. Es decir, señalan la relevancia de un complejo juego de interacción entre *formas de leer* y *formas de decir/ escribir* que se construyen en cada comunidad disciplinar y que se materializan en géneros y sistemas de actividad en las que esas lecturas y escrituras adquieren sentido. La noción de género atraviesa así parte de las discusiones y producciones de numerosas investigaciones. Sobre este asunto, Navarro (2020) señala límites y posibilidades de este constructo teórico y sus implicancias metodológicas en el campo de la investigación actual.

Otro movimiento importante que aborda la escritura en los procesos de formación es la denominada “Escuela de Sidney”. Entre sus referentes más conocidos, se puede mencionar a J. R. Martin y David Rose, entre otros. Su enfoque, basado en los géneros, postula tres fases para la enseñanza y el aprendizaje: 1) la deconstrucción del género a través de la lectura compartida de textos reales con los estudiantes, 2) la construcción de textos como ejemplares genéricos también de modo conjunto con los y las estudiantes, y 3) la escritura de textos de manera autónoma (Rose y Martin, 2018; Moyano, 2013; 2018).

En Latinoamérica, la discusión sobre los procesos de alfabetización, en estos términos, puede rastrearse ya en la década del 1980 y, para la educación superior en particular, a partir de fines de los noventa (Navarro, 2016). Una de las referentes más importantes de este campo de estudios en la región es Paula Carlino. En el año 2003, la autora introdujo, a partir de la indagación de la cultura anglosajona en universidades estadounidenses y australianas, la noción de “alfabetización académica” para explicar el lugar de las prácticas letradas en la formación superior, inclusive en los posgrados. Este artículo, junto a un libro publicado dos

años después, conforman las bases que podrían considerarse fundacionales de las actuales conversaciones en el campo de estudios de la escritura en Latinoamérica. En ese libro, Carlino define la alfabetización académica del siguiente modo:

Señala el conjunto de nociones y estrategias necesarias para participar en la cultura discursiva de las disciplinas así como las actividades de producción y análisis de textos requeridos para aprender en la universidad. Apunta, de esta manera, a las prácticas del lenguaje y pensamiento propias del ámbito académico superior. Designa también el proceso por el cual se llega a pertenecer a la comunidad científica y/o profesional, precisamente en virtud de haberse apropiado de sus formas de razonamiento instituidas a través de ciertas convenciones del discurso. (2005, pp. 13-14)

Este constructo teórico que –como dijimos–, marcó directrices y vertebró los debates posteriores de este campo, fue reformulado por la autora en 2013 y ampliado en 2022. Dicha noción es recuperada en su historicidad conceptual por Natale y Stagnaro (2016) y puesta en relación con el concepto de inclusión para la educación superior en el marco de políticas internacionales de expansión de los sistemas educativos.

La escritura y las políticas institucionales

El trabajo de Carlino, entre otros, llamó la atención sobre las maneras en que las instituciones inscriben y abordan la lectura y la escritura en el currículum y desarrollan e implementan dispositivos, enfoques y estrategias didáctico-pedagógicas para su enseñanza y aprendizaje. En definitiva, hay un conjunto de preguntas que pueden formularse así: cómo las instituciones de formación asumen la tarea de acompañar el aprendizaje y la integración de la escritura en los procesos de formación.

Existen diversos trabajos que dan cuenta de experiencias que se han desarrollado a nivel internacional, en América Latina y también en nuestro país sobre este tópico, como los de: Molina Natera (2014; 2015; 2018), Ávila Reyes, González Álvarez y Peñaloza Castillo (2013), Montes y Vidal Lezama (2017), y Moyano (2016; 2017; 2018), entre otros. Estos presentan un panorama amplio acerca de los modos de materializar políticas de abordaje de la escritura en clave institucional a través de la creación y sostenimientos de dispositivos institucionales, como son los centros de escritura y los programas de escritura y, en algunos casos, incorporan desafíos para desarrollar iniciativas de escritura a través de las TIC.

Además, estos artículos dan cuenta de un creciente reconocimiento del papel que juegan la escritura y la lectura para el aprendizaje, la producción y apropiación del

conocimiento y la participación efectiva en determinados ámbitos o comunidades sociales en los términos señalados en apartados previos (Bazerman, 2008; 2012; 2016; Carlino, 2005). Asimismo, se observa un consenso cada vez más generalizado en torno a las formas de conceptualizar y entender estas competencias como prácticas sociales insertas en contextos socioculturales específicos. En el caso de la universidad, como ámbito donde se produce, circula y legitima un conjunto particular de géneros, expectativas, usos o normas vinculadas a la lectura o la escritura, este reconocimiento se evidencia cada vez más en los planes de estudio, en los programas y proyectos o en encuentros académico-científicos que abordan estas prácticas como problema de investigación y/o contenido curricular.

El interés por estos planteos dio lugar al surgimiento de redes y asociaciones científicas. En tal sentido, existen actualmente diferentes redes académicas que nuclean a especialistas vinculados a centros y programas de escritura como la “Asociación Internacional de Centros de Escritura” (IWCA, por sus siglas en inglés), la “Asociación Europea de Centros de Escritura” (EACWP, por sus siglas en inglés) y la “Red Latinoamericana de Centros y Programas de Escritura” (RLCPCE). Además, este interés atraviesa e involucra gradualmente a docentes e investigadores de múltiples disciplinas y se extiende más allá de la didáctica y la pedagogía. En esa línea, recientemente, la enseñanza de estas prácticas sociales adoptó claras conexiones con problemáticas vinculadas a la inclusión, la retención, el desgranamiento, etc., para ser entendidas como una responsabilidad y un compromiso que las instituciones educativas deben asumir. Un ejemplo claro en nuestro país para la educación superior fue el lanzamiento del Programa LOGROS – línea EPA (Escritura Profesional y Académica) por parte de la SPU (Secretaría de Políticas Universitarias) y cuya cobertura fue para todas las universidades argentinas (Waigandt, Castagno, Lizarriturri y Giammarini, 2022).

Así, en los últimos años, no sólo puede constatarse una preocupación por conocer o investigar estas prácticas, sino también por enseñarlas a través de distintas propuestas de *alfabetización académica*. En este sentido, este interés y esta renovada concepción de la lectura y la escritura se tradujeron en un variado número de publicaciones y propuestas de índole claramente didáctica: cursos y talleres de escritura, programas de tutorías, etc. Es decir, se ha desarrollado e implementado un rico y variado repertorio de estrategias, enfoques y materiales educativos para abordar la enseñanza de la lectura y escritura, particularmente en la universidad.

En relación con estas propuestas, es posible advertir una serie de principios pedagógicos recurrentes que articulan o cumplen una función didáctica estratégica: el papel

y el acompañamiento del docente como miembro experto de la comunidad académica y la misma práctica o ejercitación de modos determinados de escritura y lectura disciplinarias como formas de aprender y adquirir estas capacidades. Nos referimos, en otras palabras, al papel que juega la dinámica interactiva y dialógica entre docentes y estudiantes y al lugar que ocupa el diseño, implementación y resolución de tareas de escritura y lectura (Navarro, 2014). Sin embargo, en la práctica se evidencian ciertas limitaciones para el desarrollo pleno de estos dispositivos derivadas –entre otros– de los contextos y condiciones en que se implementan. Fundamentalmente, la masividad de los cursos a lo que se dirigen, los breves períodos de tiempo disponibles para su desarrollo, la diversidad de conocimientos previos de los y las estudiantes, etc. En el inicio del grado, asimismo, la misma condición y situación del estudiante, ingresante en proceso de incorporación a una comunidad y a su *cultura escrita*. Estas circunstancias afectan particularmente tanto a la calidad como a las posibilidades de establecer formas de retroalimentación recurrente, efectivas, adaptadas a distintos ritmos de aprendizaje y, en síntesis, a una dinámica interactiva y dialógica de acompañamiento y seguimiento más efectiva.

Usualmente, las prácticas de escritura y lectura en los procesos de formación se hacen especialmente visibles desde el punto de vista de lo que las instituciones esperan en dos momentos críticos: en el inicio y en la situación de egreso de las carreras de grado (Ezcurra, 2011). Existen, además, numerosos trabajos que documentan las dificultades de egreso en el posgrado, como así también experiencias pedagógicas para abordarlas en función de las especificidades disciplinares (Arnoux, 2009; Carlino, 2006; Colombo, 2012; entre otros). En este marco, las posibilidades que ofrecen los entornos digitales pueden cobrar un profundo sentido pedagógico al menos en dos aspectos claves: por un parte, para abordar la escritura y la lectura fortaleciendo procesos de retroalimentación y regulación de los aprendizajes y la enseñanza. Por otra, al permitir visibilizar, estabilizar y potenciar experiencias sobre la escritura y la lectura al reunir las, sistematizarlas y poder hacerlas accesibles a otros actores, en otros tiempos y espacios.

En la educación superior –en nuestro país y en Latinoamérica– se han ensayado diversas experiencias durante, al menos, las últimas dos décadas. De manera pionera cabe mencionar, entre los primeros antecedentes de este tipo, la instalación a fines de los noventa del Centro de Redacción Multidisciplinario de la Universidad de Puerto Rico y el Centro Aprendizaje, Redacción y Lenguas del ITAM (Instituto Tecnológico Autónomo de México) que data de 2005 (Molina Natera, 2014). En Argentina, la Universidad de General Sarmiento ha sido señera en el desarrollo de un programa que atraviesa toda la formación de grado a

partir de la escritura académica. Esta preocupación también motivó la creación reciente de otros dispositivos, como los centros de escritura virtual de la Universidad de San Andrés en 2011, y en otros lugares de Latinoamérica, como es el caso de la Universidad Javeriana, Colombia, en 2008.

En la Universidad Nacional de Córdoba pueden rastrearse las primeras acciones vinculadas a este tipo de propuestas en 2005, con la creación de un Programa de Redacción de textos para publicación en el Centro de Estudios Avanzados, y cuenta con otras tres experiencias documentadas bajo la forma de centro o programa desarrolladas en los últimos años (Castagno, et al. 2019; Waigandt, et al. 2021).

A grandes rasgos, los centros y programas de escritura desarrollan diferentes acciones destinadas a distintos públicos con múltiples propósitos. En general, se orientan a ofrecer al estudiante acompañamiento en su proceso de formación a través de cursos y tutorías. También, suelen contemplar un trabajo colaborativo y articulado con profesores a fin de conocer y cooperar en la revisión de las tareas de escritura y lectura que proponen en el marco de las asignaturas que se dictan. En ese sentido, autores como Castelló (2014), Calle Arango (2019) y Molina Natera (2018), entre otros, señalan la necesidad de que estos centros y programas se constituyan institucionalmente no sobre concepciones remediales acerca de las y los estudiantes —es decir, que se opere sólo a partir de lo que no saben—, sino a partir de reconocer la escritura en su dimensión epistémica y participativa en una comunidad disciplinar determinada.

Thaiss, un referente internacional en el diseño y desarrollo de centros y programas de escritura, recoge y sistematiza diversas experiencias a lo largo de distintos países y continentes junto a otros autores (Thaiss, Bräuer, Carlino, Ganobcsik-Williams y Sinha, 2012). El especialista afirma que estos dispositivos sólo pueden sostenerse sobre tres principios (Thaiss, 2018). Por un lado, la institución debe estar convencida de que la escritura ocupa un lugar relevante en el desarrollo de los y las estudiantes para que la utilicen. Por otro, la manera en que se formule una propuesta depende de la concepción que se tenga acerca de qué es escribir y de los propósitos por los que los y las estudiantes la necesitan. Por último, debe existir una convicción sobre la responsabilidad institucional de ayudar a las y los estudiantes a formarse en la escritura.

Otro foco de interés para el abordaje de estas problemáticas está relacionado con la articulación de las lógicas involucradas en la elaboración de materiales educativos con la creación de comunidades de aprendizaje y con sinergias institucionales. Asimismo, otro

punto de interés es el despliegue de estrategias para el desarrollo de acciones de formación, colaboración e información entre docentes sobre las problemáticas, experiencias, materiales educativos y enfoques teóricos y metodológicos vinculados a la enseñanza o el estudio de las prácticas de escritura y lectura académica y el relevamiento, valoración, sistematización y categorización de recursos, experiencias y materiales significativos sobre las prácticas de lectura y escritura académica a fin de publicarlos y difundirlos (Castagno y Pinque, 2016).

Estas son algunas formas de abordar institucionalmente el trabajo explícito con la lectura y la escritura en los procesos de formación, pero puede haber otras maneras de resolverlo sin necesidad de contar con centros o programas de escritura. Por ejemplo, a través de un trabajo institucional colegiado para su inclusión explícita en los planes de estudio y en los programas de las materias, de instancias de formación de los profesores, de trabajo colaborativo que favorezca la articulación entre cátedras, en relación a qué tipo de géneros académicos y profesionales son necesarios abordar a lo largo de los años de formación en una carrera de grado, qué tipo de textos leer, cómo acompañar los procesos de escritura de los y las estudiantes, cómo hacerlo cuando las condiciones materiales son escasas (tiempo, recursos físicos, etc.). También, a través de la producción de materiales de apoyo tanto para el diseño de las propuestas de enseñanza, como para el proceso de aprendizaje de los y las estudiantes. Es decir, para aprovechar el potencial epistémico y pedagógico de la lectura y la escritura es necesario que sea trabajada de manera “entrelazada” con el desarrollo de las asignaturas y no que aparezcan de manera “periférica” (Carlino, 2017).

Nuevos interrogantes

Hemos realizado una breve presentación de algunas perspectivas y contribuciones teóricas y metodológicas que cohesionan investigaciones en el campo de estudios de la escritura tanto a nivel internacional como en Latinoamérica, producidas durante las últimas décadas. Estas miradas sobre las prácticas letradas tienen profundas implicancias para las instituciones de formación y las iniciativas de enseñanza en las diferentes comunidades disciplinares y profesionales en el marco de políticas de inclusión y calidad.

Consideramos que el recorrido y la reconstrucción de estos estudios y movimientos son importantes dado que las concepciones que tengamos sobre la escritura –como sugieren los autores– determinarán el lugar y el papel que le otorguemos en el aprendizaje, en la enseñanza o en las políticas académicas. Además, para estudiar hoy la escritura es necesario desarrollar y ampliar los enfoques a fin de abarcar las complejas transformaciones que se



están produciendo en estas prácticas por el uso y difusión de tecnologías electrónicas y por los cambios en las trayectorias vitales de los escritores. En esta última dirección, Bazerman (2021) afirma que un área de desarrollo emergente de los estudios de escritura que es necesario profundizar se vincula con cómo se desarrolla una persona como escritora a medida que se mueve a través de situaciones cambiantes y las demandas y apoyos de aprendizaje que requiere a través de su ciclo vital. Respecto del vínculo entre tecnologías y escritura, el autor señala:

...la investigación es absolutamente necesaria para saber dónde estamos, qué nuevos recursos y prácticas están disponibles para nosotros, y qué tipo de textos necesitamos producir para qué tipo de interacciones sociales. Esto incluye las transformaciones que ocurren en ámbitos específicos como en el científico, el médico, el comunicacional, político o de ciudadana. (Bazerman, 2021, p. 117)

Estos enfoques llevan a indagar y preguntarse, entre otras cosas, no sólo por lo que efectivamente se escribe en distintos espacios disciplinares o el papel que juegan en el aprendizaje de los contenidos, en la acreditación curricular y/o en la propia identidad de los escritores, sino también qué efectos están teniendo en las prácticas académicas y cómo están cambiando las universidades en sus formas de producir, comunicar y legitimar el conocimiento experto y de formación. Nos referimos, por ejemplo, a las nuevas formas de escritura colaborativa mediadas por tecnologías, a las formas en que se distribuye el conocimiento o se mide su impacto, a la creación de redes de colaboración académicas, a los géneros omnipresentes pero poco estudiados, como son los correos electrónicos, las intervenciones en foros, los chats de los grupos de WhatsApp (Cassany, 2006; Cassany, Allué Villanueva y Sanz Ferrer, 2019), entre otros. También al papel de nuevos sistemas y plataformas mediante los que, tanto estudiantes como docentes, llevan a cabo trámites, presentaciones, solicitudes, entregas, etc. Es decir, nos referimos a cambios e innovaciones que impactan y reconfiguran a las universidades como verdaderos “campus de escritura” (Bazerman, s/f). Sobre este tópico, Anson, Marine, Navarro y Rogers (2022) plantean, como síntesis de la Conferencia WRAB 2021, los desafíos y la relevancia de profundizar, a la vez que ampliar, los límites de los estudios en el campo de la escritura:

Promover la investigación en escritura alrededor del mundo sigue siendo una labor cada vez más vital, dado que la escritura en todas sus dimensiones desempeña varias funciones importantes, aunque con frecuencia no reconocidas, en la construcción de las instituciones sociales. Nunca en la historia el conocimiento había avanzado tan rápidamente como hoy, y la escritura sigue mediando gran parte de esta actividad. La escritura también juega un rol fundamental en el desarrollo del aprendizaje y de la

educación, desde el nivel preescolar hasta el posgrado, y contribuye a diversos aspectos de la vida cívica y personal. Además, nuevos avances en tecnología y comunicación, incluyendo la inteligencia artificial (IA), el aprendizaje automático, la realidad virtual y el blockchain (cadena de bloques), así como nuevas concepciones del desarrollo humano en la educación, la lingüística y la psicología, invitan a prestar más atención a la escritura y al aprendizaje de la escritura en sus múltiples dimensiones. (p. 24)

En definitiva, las múltiples transformaciones que se están produciendo demandan reconsiderar y ampliar las formas en que pensamos y estudiamos la escritura y las *viejas* o nuevas maneras en que conectan la acción a través del tiempo y el espacio, se inscriben en distintos tipos de artefactos o se entrecruzan con otras prácticas de maneras que aún no advertimos del todo.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo se pretendió compartir un conjunto de enfoques, movimientos e investigaciones que abordan la escritura como fenómeno cultural, social e históricamente situado. Del mismo modo, se ha pretendido presentar el particular interés de estas investigaciones por los procesos de formación y su relación con los procesos de inclusión, participación y producción de conocimiento en la educación y en la sociedad.

En esta dirección, se han compartido, asimismo, una serie de interrogantes que estructuran y cohesionan el variado despliegue de estas líneas de indagación en torno a la escritura entendida como práctica social. Estas preguntas han sido formuladas en las últimas décadas y configuraron un campo de estudios específico a escala internacional, regional y también nacional. Se ha planteado con particular énfasis el vínculo entre dichos estudios y los procesos de formación con foco en la educación superior, conversaciones que llevan ya cuatro décadas en la región y el país.

Además, se abordaron transformaciones de la escritura a partir de las tecnologías digitales y, paralelamente, una serie de enfoques para el abordaje de este fenómeno. La escritura digital lleva ya cuarenta años de historia, pero plantea nuevos desafíos para su estudio a partir de los acelerados cambios en dispositivos, plataformas y prácticas asociadas. Sin duda, el abordaje investigativo de estos nuevos entornos y herramientas tecnológicas demanda una atención sostenida, dado que esta interfaz y mediaciones están dando nuevas formas a la escritura y a los textos y amplían nuestra mirada hacia todos los recursos

semióticos que tenemos disponibles para comunicarnos y expandir nuestros horizontes de significación.

Referencias bibliográficas

Albarello, F. (2019). *Lectura transmedia. Leer, escribir y conversar en el ecosistema de pantallas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ampersand.

_____ (Ed.) (2022). *Mutaciones. Hábitos de información y estudio de jóvenes en universidades argentinas*. Rosario, Argentina: UNR Editora.

Anson, J.; Marine, J.; Navarro, F. y Rogers, P. (2022). “Número especial: estudios de la escritura a través de las fronteras”. *Literatura y Lingüística* (46), 77-112.

Arnoux, E. N. (Dir.). (2009). *Escritura y producción de conocimiento en las carreras de posgrado*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Atorresi, A. y Eisner, L. (2021). “Escritura e identidad: perspectivas socioculturales”. *Revista Enunciación*. Vol. 26, 2021, pp. 14-36.

Ávila Reyes, N. (2017). “Postsecondary writing studies in Hispanic Latin America: Intertextual dynamics and intellectual influence”. *London Review of Education*. Vol. 15, Núm. 1, marzo, pp. 21-37.

_____ (2021). Aportes multilingües para un campo de estudios complejo: una introducción a los afanes de este libro. En Ávila Reyes (Ed.), *Multilingual contributions to writing research: toward an equal academic Exchange* (pp. 13-22). The WAC Clearinghouse.

Ávila Reyes, N.; González-Álvarez, P. y Peñaloza Castillo, C. (2013). “Creación de un programa de escritura en una universidad chilena: estrategias para promover un cambio institucional”. *Revista mexicana de investigación educativa*, 18(57), 537-560.

Barton, D. y Papen, U. (2011). *The anthropology of writing: Understanding textually-mediated worlds*. London: Continuum International Pub. Group.

Bazerman, C. (2008). “La escritura de la organización social y la situación alfabetizada de la cognición: Extendiendo las implicaciones sociales de la escritura de Jack Goody”. *Signos*, 41, 68, 355-380.

_____ (2012). Actos de habla, géneros y sistemas de actividades: de qué manera los textos organizan las actividades y los grupos sociales. En Bazerman, C. (Ed.), *Géneros textuales, tipificación y actividad*, pp. 122-161. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

_____ (2016). La Escritura a través del Currículum siempre estuvo ahí. En *Escribir a través del currículum. Una guía de referencia*, pp. 27-32 Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

_____ (2019). Schooling for life, all lives: opportunity, dilemma, challenge, critical thought / La educación para la vida, todas las vidas: oportunidad, dilema, desafío, pensamiento crítico. Conferencia en Primera Reunión Interinstitucional del Programa

LOGROS: Aportes para la formulación de un diagnóstico en universidades de la Red RAILEES región Centro: prácticas letradas y formación de grado. Reunión organizada por RAILEES, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

_____ (2021). The value of empirically researching a practical art. En N. Ávila Reyes (Ed.) *Multilingual contributions to writing research: Toward an equal academic Exchange* (pp. 103-124). The WAC Clearinghouse.

_____ (en prensa) Prólogo. En Waigandt, Castagno, Giammarini, Lizarriturri y Novo (Eds.) *Inclusión y prácticas letradas en educación superior en Argentina*. Colección Encrucijadas lectoras del CELEI

Bazerman, C.; Little, J.; Bethel, L.; Chavkin, T.; Fouquette, D. y Garufis, J. (2016). *Escribir a través del Currículum. Una guía de referencia*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Edición de Federico Navarro.

Calle Arango, L. (2019). “La pregunta en las tutorías de los Centros de Escritura”. *Ikala. Revista de Lenguaje y Cultura*. Vol. 24. Número 1, 137-152.

Camps Mundó, A. y Castelló Badía, M. (2013). “La escritura académica en la universidad”. *Revista de Docencia Universitaria*. Vol. 11 (1), enero-abril, pp. 17-36.

Carlino, P. (2003). “Alfabetización académica: un cambio necesario, algunas alternativas posibles”. *Educere*, 6 (20), 409-420.

_____ (2005). *Escribir, leer y aprender en la universidad. Una introducción a la alfabetización académica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2006). La escritura en la investigación. Documento de trabajo N° 19. (Serie Documentos de trabajo, Escuela de Educación). Universidad de San Andrés.

_____ (2017). “Dos variantes de la alfabetización académica cuando se entrelazan la lectura y la escritura en las materias”. *Signo y Pensamiento*, 71, WRAB, pp. 16 – 32, volumen XXXVI, julio-diciembre 2017.

_____ (2014). “Los retos actuales de la alfabetización académica: estado de la cuestión y últimas investigaciones”. *Enunciación*, 19 (2), 346-365.

Cassany, D. (2006). “Análisis de una práctica letrada electrónica”. *Páginas de guarda: revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, (2), 99-112.

Cassany, D.; Allué Villanueva, C. y Sanz Ferrer, M. (2019). “Whatsapp alrededor del aula”. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 8 (2), 302-328.

Castagno, F. y Ávila, X. (2020). Centro de Escritura de la FCC: prácticas letradas, propuestas curriculares y políticas institucionales. En Oliveri A. (y otros). *La escritura como bien social*. Colección Discursos y saberes. Volumen II (pp. 101-123). Córdoba, Argentina: UPC editorial universitaria.

Castagno, F., Giammarini, G. y Waigandt, D. (2022). “Investigaciones sobre prácticas letradas en universidades públicas argentinas. Diálogos en el marco de RAILEES y de un

campo de estudios emergente y complejo en Latinoamérica”. *Literatura y Lingüística*, (46), 77-112. DOI: 10.29344/0717621X.46.3130.

Castagno, F. y Giménez, L. (2020). Aproximaciones a la escritura de géneros discursivos/textuales en el campo de inserción profesional de futuros docentes en comunicación social. En Brunel Matías, Lopes Cristovão y Lousada (Comps.). *Libro de Actas X SIGET- Simposio Internacional de Estudios sobre géneros textuales: géneros textuales/discursos, prácticas del lenguaje y voces del sur en diálogo*. Volumen 2 Géneros textuales/discursivos: académicos (pp. 106- 117).

Castagno, F.; Moreiras, D. y Pinque, G. (2017). Acerca de alfabetizaciones múltiples: recorridos para pensar y explorar la formación de profesores en comunicación. En Giménez, Luque y Orellana (Comps.) *Leer y escribir en la UNC: reflexiones, experiencias y voces II* (pp. 43-54). Universidad Nacional de Córdoba.

Castagno, F.; Orellana, M.; Ávila, X. y Pinque, G. (2016). La escritura como experiencia de transformación en la UNC. En Bazerman, Little, Bethel, Chavkin, Fouquette y Garufin (Eds.) *Escribir a través del Currículum. Una guía de referencia* (pp. 19-25). Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.

Castagno, F. y Pinque, G. (2016). Proyecto de creación de un entorno virtual e interactivo para fortalecer y desarrollar prácticas de lectura y escritura académica en la formación de grado (UNC, Argentina). En Suplemento SIGNOS EAD. IX Conferencia Internacional GUIDE Educación y sociedad en red. Los desafíos de la era digital. Buenos Aires, Argentina: Universidad del Salvador.

Castagno, F.; Pinque, G.; Ávila, X.; Waigandt, D.; Novo, M.; Aguilera, S.; Lizarriturri, S.; Giammarini, G.; y Moyano, E. (2019). Programas y Centros de escritura. Una experiencia en clave de cooperación institucional. Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional Red Latinoamericana de Centros y Programas de Escritura. Iteso, Universidad Jesuita de Guadalajara, Jalisco, México.

Castagno, F.; Pinque, G. y Moreiras, D. (2015). “Sobre géneros, lenguajes y traducciones. ¿Hacia una didáctica de la comunicación?” *El Cactus*, 11(4), 100-110.

Castagno, F.; Piretro, A. y Rodríguez, C. (2014). Estudiantes de comunicación social en el ingreso a la carrera: prácticas de formación y entornos virtuales. Ponencia presentada en el XVI Congreso REDCOM. Nuevas configuraciones de la cultura en lenguajes, representaciones y relatos. Universidad Nacional de la Matanza. Argentina.

_____ (2018). Escritura, evaluación y entornos virtuales: un análisis desde la perspectiva de los estudiantes noveles. Ponencia presentada en el II Congreso ALES Nuevas direcciones de la Investigación en escritura. Facultad de Educación, Universidad Pontificia Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile.

Castagno, F. y Waigandt, D. (2020). “Procesos de formación y prácticas letradas en la educación superior argentina. El aporte de redes académico-científicas para favorecer políticas de democratización”. *Revista Digital de Políticas Lingüísticas*, 12 (12), 48-72.

Colombo, L. (2012). Escritura de posgrado y aprendizaje situado. En Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires (Ed.), *Memorias del IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología - XIX Jornadas de Investigación - VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR* (Vol. 1, pp. 82-85). Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Ezcurra, A. (2011). Abandono estudiantil en educación superior. Hipótesis y conceptos. En Gluz, N. (Ed.). *Admisión a la universidad y selectividad social. Cuando la democratización es más que un problema de ingresos* (pp. 23-62). Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Gee, P. (2004). *Lo que nos enseñan los videojuegos sobre el aprendizaje y el alfabetismo*. Archidona, Málaga: Ediciones Aljibe.

Goodfellow, R. y Lea, M.R. (2013). *Literacy in the Digital University: Critical perspectives on learning, scholarship and technology*. London: Routledge.

Kress, G. y Bezemer, J. (2009). Escribir en un mundo de representación multimodal. En Kalman J. y Street, B. *Lectura, escritura y matemáticas como prácticas sociales. Diálogos con América Latina*, Ciudad de México: Siglo XX.

Lillis, T. (1999). Whose “Common Sense”? Essayist literacy and the institutional practice of mystery. En Jones, Turner y Street (Comps.). *Student writing in the university. Cultural and epistemological issues*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Co.

_____ (2008). “Ethnography as method, methodology and ‘deep theorising’: Closing the gap between text and context in academic writing research”. *Written Communication*, 25(3), 353-388.

_____ (2017). “Resistir regímenes de evaluación en el estudio del escribir: hacia un imaginario enriquecido”. *Signo y Pensamiento*, 71 (julio-diciembre), 66-81.

_____ (2021a). ¿Academic literacies: Intereses locales, preocupaciones globales? [Academic literacies: Local interests, global concerns?]. En Ávila Reyes, N. (Ed.), *Multilingual contributions to writing research: toward an equal academic exchange* (pp. 35-59). The WAC Clearinghouse.

_____ (2021b). “El enfoque de literacidades académicas: sostener un espacio crítico para explorar la participación en la academia”. *Enunciación*, Vol. 26, número especial, 2021, pp. 55-67.

McKenna, C. (2015). Digital Writing as Transformative: Instantiating Academic Literacies in Theory and Practice. En Lillis, T., Harrington, K., Lea, M., & Mitchell, S. *Working with academic literacies: Case studies towards transformative practice*. The WAC Clearinghouse/Parlor Press, pp. 317-325.

Molina Natera, V. (2014). “Centros de escritura: una mirada retrospectiva para entender el presente y futuro de estos programas en el contexto latinoamericano”. *Legenda*. Vol. 18 Nº18, 9-33.

_____ (2015). Los centros y Programas de escritura en América Latina. En Molina Natera, V. (Ed.) *Panoramas de los Centros y Programas de Escritura en Latinoamérica*, 127 - 132 Universidad Javeriana, Colombia.

_____ (2018). “El discurso pedagógico en las tutorías de escritura. Develando elementos de una práctica educativa”. En *RMIE*, 2019, vol. 24, n° 80, 125-148.

Montes, S. y Vidal Lizama, M. (2017). “Diseño de un programa de escritura a través del currículum: opciones teóricas y acciones estratégicas”. *Lenguas Modernas*, 50, 73-90.

Moyano, E. (2013). Una didáctica basada en los géneros textuales: acceso a las disciplinas a través de la apropiación de su discurso. En: *Aprender ciencias y humanidades: una cuestión de lectura y escritura. Aportes para la construcción de un programa de inclusión a través de la educación lingüística*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento. Pp.109-153.

_____ (2017). “Diseño e implementación de programas de lectura y escritura en el nivel universitario: principios y estrategias”. *Lenguas Modernas*, 50 (Segundo semestre 2017), 47-72.

_____ (2018). “La enseñanza de la lectura y la escritura académicas mediante programas a lo largo del currículum universitario: opción teórica, didáctica y de gestión.” *D.E.L.T.A.*, 34 (1), 235-267.

Natale, L. y Stagnaro, D. (Comps.). (2016). *Alfabetización académica: un camino hacia la inclusión en el nivel superior*. Los Polvorines, Argentina. Ediciones UNGS.

Navarro, F. (2014). Géneros discursivos e ingreso a las culturas disciplinares. Aportes para una didáctica de la lectura y la escritura. En Navarro, F. (Coord.). *Manual de escritura para carreras de las humanidades* (pp. 29-52). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

_____ (2016). El movimiento Escribir a través del Currículum y la investigación y la enseñanza en Latinoamérica. En Bazerman (et al.), Navarro (Ed). *Escribir a través del Currículum. Una guía de referencia*. Universidad Nacional de Córdoba.

_____ (2017). De la alfabetización académica a la alfabetización disciplinar. En Ibáñez y González (Eds.). *Alfabetización disciplinar en la formación inicial docente. Leer y escribir para aprender*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

_____ (2020). Posfacio ¿Es momento de abandonar los géneros discursivos? En Brunel Matías, López Cristovao y Gouvea Lozada. *Géneros textuales / discursivos: académicos*. Vol. 2, pp. 299-300. Facultad de Lenguas Universidad Nacional de Córdoba.

Navarro, F.; Ávila Reyes, N.; Tapia-Ladino, M.; Cristovão, V.; Moritz, M.; Narváez Cardona, E. y Bazerman, C. (2016). “Panorama histórico y contrastivo de los estudios sobre lectura y escritura en educación superior publicados en América Latina”. *Signos*, 49 (Supl. 1), 78-99.

Pérez, S. (2013). “Tecnologías digitales, análisis del discurso y multimodalidad: de la lingüística crítica a la semiótica social”. *Revista de Ciencias Sociales, segunda época*, 4 (23), 29-47.

Pérez, S. y Collebechi, M. (2013). “Tecnologías digitales y prácticas de lectura y escritura: un estudio exploratorio en entornos virtuales de aprendizaje” *Question*, 1(39), 1-14.

Pinque, G. (2020). “La escritura colaborativa en la virtualidad: nociones y estrategias para pensar su inclusión en propuestas de enseñanza.” *Revista científica EFIDGES*. Vol. 6, Nº 10 (95-103).

_____ (2021). “El estudio de la enseñanza, adquisición y uso de la lectura y la escritura académica desde la perspectiva teórico metodológica de Pierre Bourdieu.” *La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales*, 9 (17), 62-71.

_____ (2022). El derecho a la palabra en la universidad. En Borioli, G. (Ed.). *El derecho a la palabra en el nivel superior. Vol. Volumen VI* (pp. 9-20). Córdoba: Universidad Provincial de Córdoba Ediciones.

Rose, D. y Martin, J.M. (2018). *Leer para aprender. Lectura y escritura en las áreas del currículo*. Madrid: Pirámide.

Salgueiro, A.; Castagno, F.; Salgueiro, P. y Acebal, M. (2021). “Enseñanza y aprendizajes en torno a la escritura en la formación docente inicial”. *Anuario Digital de Investigación Educativa*, (4), 133-140.

Scolari, C. (2018). *Alfabetismo transmedia en la nueva ecología de los medios. Libro blanco*. Barcelona: Univeritat Pompeu Fabra.

_____ (2019). *Tweetland. Nuevos formatos textuales en la cultura snack*. Cuadernos de trabajo Serie Transformaciones digitales Vol. 3. Observatorio de Cultura y Economía. República de Colombia, Bogotá.

Smith, D. (1984). “La organización social mediatizada por los textos”. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, UNESCO. XXXV, I, 1, 61-77.

Street, B. (2004). Los Nuevos Estudios de Literacidad. En Zabala, Niño-Murcia y Ames (Eds.). *Escritura y sociedad: Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas* (pp. 81-107). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

_____ (2008). “Nuevas alfabetizaciones, nuevos tiempos: ¿Cómo describimos y enseñamos los conocimientos, las habilidades y los valores acordes con las formas de alfabetización que las personas necesitan para los nuevos tiempos?” *Revista interamericana de educación de adultos*, 30, 2, 41-69.

Thaiss, C. (2018). Writing Programs in Higher Education: Experiences and Implications for the Teaching-Learning Process. En Jornadas “Procesos de formación y Programas de escritura para la inclusión y calidad en Educación Superior”. Universidad Nacional de Córdoba y RAILEES. Córdoba, Argentina.

Thaiss, C.; Bräuer, G.; Carlino, P.; Ganobcsik-Williams, L. y Sinha, A. (2012). *Writing Programs Worldwide: Profiles of Academic Writing in Many Places*. Carolina del Sur, Estados Unidos: Parlor Press /WAC Academic Clearinghouse

Waigandt, D.; Castagno, F.; Lizarriturri, S.; Giammarini, G.; Moyano, E. y Novo, M. (2021). “Writing centers and programs: Their role in democratization policies in higher education in Argentina”. *The Writing Center Journal*, 38 (3), 89-116.

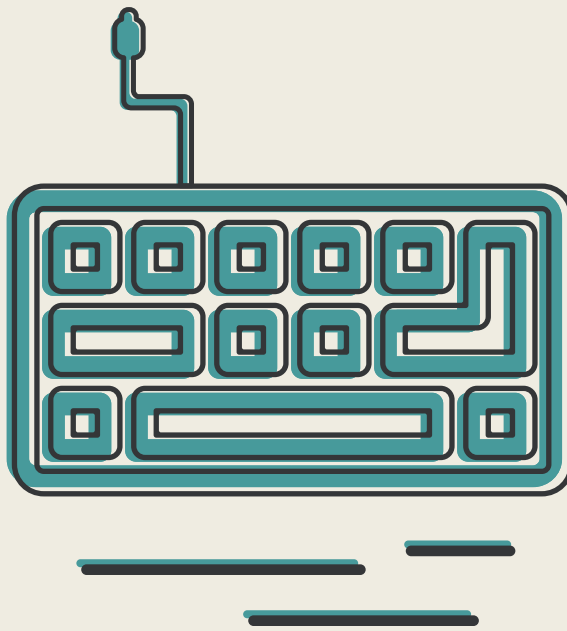
Waigandt, D.; Castagno, F.; Lizarriturri, S. y Giammarini, G. (2022). Programa Logros línea Escritura Profesional y Académica (EPA): una deuda pendiente. Asociación de Universidades Grupo Montevideo, Núcleo Educación para la Integración, Libro Digital de Ponencias (pp. 196-206)

Zavala, V. (2011). “La escritura académica y la agencia de los sujetos”. *Cuadernos Comillas. Revista Internacional de Aprendizaje del Español*. Fundación Comillas. El español escrito en contextos contemporáneos. Monográfico, 1, 52-66.

Zavala, V. y Córdova, G. (2010). *Decir y callar: Lenguaje, equidad y poder en la universidad peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Zavala, V.; Niño-Murcia, M. y Ames, P. (2004). *Escritura y sociedad: nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

R RESEÑAS





“EL LIBRO POLÍTICO NO HA MUERTO”: BEST SELLERS POLÍTICOS Y EDITORES EN ACCIÓN EN UN MUNDO ATRAVESADO POR LAS REDES SOCIALES

Gastón Dolimpio

(UNMdP)

gastondolimpio@hotmail.com

[Ezequiel Saferstein. *¿Cómo se fabrica un best seller político? La trastienda de los éxitos editoriales y su capacidad de intervenir en la agenda pública*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2021, 220 pp.]

En el año 2021 salió a la luz el libro *¿Cómo se fabrica un best seller político? La trastienda de los éxitos editoriales y su capacidad de intervenir en la agenda pública* de Ezequiel Saferstein, producto de un arduo trabajo que combina entrevistas y observaciones *in situ* sobre los éxitos editoriales y su estrecho vínculo con la agenda pública. Saferstein es magíster en Sociología de la Cultura por el Instituto de Altos Estudios Sociales y doctor en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). La publicación, basada en su tesis doctoral, se articula con los principales estudios del autor, que se centran en el mundo editorial y sus intervenciones en la arena pública, en particular los libros que refieren a la política y también actúan en ella. La preocupación central de Saferstein pasa por las actuales formas de producción, circulación y consumo del libro, un artefacto cultural que pervive y subsiste frente a los cambios en las industrias culturales.

En ese sentido, la obra analiza especialmente el vínculo entre los éxitos editoriales y el debate público durante la etapa de los gobiernos nacionales de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner (2003-2016), aunque queda explicitado que las experiencias desarrolladas y los mecanismos que se asentaron en las editoriales dejaron su huella en la forma de producir, circular y consumir los libros políticos, en dinámicas que sobrepasaron tales gobiernos. El análisis del autor presta atención a la incidencia política y a la potencialidad de la industria editorial, atento a su impacto en el espacio público. Todo el proceso que tiene

como objeto visible y aparentemente final un libro político, no es más que una etapa dentro de la ingeniería editorial que ha tomado características propias dentro de Argentina, pero que no es ajena a las propuestas que se formulan alrededor del mundo.

En *¿Cómo se fabrica un best seller político?*, Saferstein realiza un análisis del libro como artefacto cultural, cuyo fin es circular y difundir ideas, a la vez que crea comunidades e identidades colectivas conectadas a esos mensajes. A partir de esa noción, resulta interesante destacar cómo el libro pervive a los cambios en la sociedad, sobre todo aquellos que remiten a las transformaciones en los soportes en los que se produce y difunde la información. En línea con esto, es posible observar que los avances tecnológicos –cuyo impacto en las industrias culturales es innegable– y las lógicas del mercado, no eliminan la existencia del libro como artefacto para tal difusión de ideas y para la marcada construcción de comunidades e identidades. Por el contrario, dentro del contexto actual se asiste a una reconfiguración de las “mediaciones” (Martín-Barbero, 1999) de cómo los sujetos se relacionan entre sí y cómo llevan a cabo sus prácticas culturales. En este caso, el texto recorre cómo los libros políticos desembocan en intervenciones sobre el espacio público, evidenciando una relación entre el artefacto y la política, centrada en el caso de la Argentina reciente.

El sociólogo construye un marco en el que se producen los libros políticos que luego podrán convertirse o no en éxitos editoriales. Todo el proceso de construcción del artefacto cultural requiere de una serie de pasos y agentes, entre los que se destacan los editores y los autores. En ese contexto, ninguna parte de ese complejo proceso editorial puede escindirse de las aristas abiertas por el mercado y la tecnología. Frente a estas circunstancias, las redes sociales ocupan un rol central, por ejemplo, para la construcción de comunidades y trayectorias para los autores de libros, quienes las utilizan como forma de posicionarse dentro de tal mundo. Asimismo, los editores –quienes articulan y *salen a buscar* a sus autores y temas–, tienen a su disposición todas las herramientas de las nuevas tecnologías.

Sin embargo, la emergencia de *best sellers* no se agota allí, sino que los lectores también habilitan y abren nuevos –y no tan nuevos– espacios. Los lectores, quienes ya son vistos como consumidores, van más allá y construyen su papel como “prosumidores” dentro del mundo virtual (Trejo Delarbre, 2011), en tanto se convierten en agentes activos que no sólo consumen, sino que también producen información. Así, se interactúa entre distintos usuarios que configuran nuevas comunidades y se consolidan, consumen, circulan y

producen información, aspectos que pueden amplificar y difundir ideas o productos culturales, como en el caso del libro.

Además, esta puesta en valor del libro destacada por Saferstein, muestra la importancia del producto cultural para la disputa política, la circulación de discursos y la utilidad de los medios y las redes para potenciar la publicidad de la obra misma. De esa manera, Saferstein se interesa por el libro en un momento donde la política entendida desde las industrias culturales aún lleva la marca de la “videopolítica” (Sartori, 1997). En otras palabras, el marco actual en el que se desenvuelven los *best sellers* políticos es un ámbito propicio para una relación recíproca entre elementos más tradicionales como un libro y la explotación en el mundo *online*.

A las características mencionadas se les puede añadir un factor fundamental que señala el autor sobre la conformación de los equipos editoriales. En tal sentido, ya no sólo existen editores trabajando en conjunto, sino que se tejen relaciones entre distintos personajes dentro de la ingeniería dispuestos a llevar adelante un éxito editorial. Sumado a los consultores externos, *ghostwriters* y sectores de finanzas, las editoriales cuentan con equipos de prensa y marketing, que ocupan un rol central para la difusión del producto terminado. En consonancia con ello, el libro es atravesado por los planes que se construyen para ampliar el público y las ventas. Sin embargo, editores y autores participan activamente de la etapa donde el *best seller sale a la calle* a medirse con otros libros que disputan el mercado. En ese abanico de posibilidades, aparece la difusión a través de la prensa tradicional, como diarios y revistas, la radio y la televisión. En colaboración con esos espacios, los autores explotan los debates y sus relaciones con colegas que pueden aportar a la difusión de su nuevo libro.

Asimismo, las redes sociales también muestran su importancia, con la construcción de comunidades de intercambio virtual e incluso con el surgimiento de autores con capital mediático-político. En ese marco, uno de los sucesos más importantes en cuanto a lo discursivo son las presentaciones de los libros. Esos eventos se convierten en auténticas puestas en escena, que justamente escenifican un capital social y ubican al autor en el eje de esa gran teatralización. Si bien las ventas no explotan por dichas presentaciones, su relevancia reviste en consolidar las comunidades y representaciones que se desarrollan en los medios y las redes sociales, teniendo en cuenta el impacto que generan en la actualidad la imagen y las representaciones. En ese sentido, la escena opera como un discurso (Maingueneau, 2010), no sólo como un mero evento donde se desarrolla una presentación. Eso intenta colocar al autor como intelectual, como una persona que reflexiona sobre la realidad, a la vez que se

enmascara la construcción de una intencionalidad política marcada, que en los casos analizados por Saferstein buscaban oponerse al kirchnerismo, motorizando temáticas como la revisión de la década de los 70 o la corrupción. Dentro de estas puestas en escena se desarrollan actos políticos –por las características de los autores (periodistas o intelectuales opositores al gobierno)– de los asistentes como políticos e incluso por las posturas que dejan entrever los editores de los libros.

En la misma línea argumentativa, Goldentul y Saferstein (2021; 2022) han analizado la relación entre la edición y la política dentro de la ingeniería editorial de los libros de las llamadas “nuevas derechas”, en particular de los autores Nicolás Márquez, Agustín Laje y Javier Milei. En estos estudios, la propuesta sigue ideas similares a las presentadas en *¿Cómo se fabrica un best seller político?*, y a los actuales intereses de Saferstein, pues los libros irrumpen como herramientas para la construcción discursiva de un espacio político, en este caso las “nuevas derechas” argentinas. Simultáneamente, construyen una imagen de los autores como referentes, como autoridades que ofrecen a sus seguidores un conjunto de respuestas acordes a su visión ideológica.

Junto a Goldentul, Saferstein anticipaba una idea central del libro que es objeto de esta reseña, y es justamente la capacidad que tienen las presentaciones de los libros como un espacio de sociabilidad. En ese sentido, el proceso editorial encabezado por editores y autores, repara en leer correctamente la coyuntura política y social para llevar a cabo ciertos proyectos. Así, se capitalizan, mediante estos libros y presentaciones, un conjunto de ideas que se encontraban inconexas o poco representadas, y que adquieren materialidad, coherencia narrativa y comunidad en este proceso. La combinación de medios tradicionales, libros, redes sociales y encuentros presenciales consolida una comunidad y refuerza las representaciones, en este caso, personas que se sienten identificadas por las derechas. No obstante, es importante resaltar que estas acciones y actividades abren un conjunto de efectos de sentido que no son comprendidos o leídos de la misma forma por los destinatarios. Allí se abre una cuestión problemática sobre el análisis de estos últimos, es decir, aquellas personas que se encuentran convencidas de las ideas de las derechas o son sus militantes, así también como aquellas que todavía se encuentran en una fase de investigación y aprendizaje, con la posibilidad de ser persuadidas por los enunciados. Lo cierto es que, más allá de las percepciones individuales, los libros tienen la utilidad de materializar y ordenar ideas y discursos, mientras que crean vínculos y sociabilidades políticas en el mundo *off* y –actualmente– *online*.



Recapitulando las discusiones que se han desarrollado, el mundo editorial en la actualidad se encuentra cruzado por las lógicas del mercado y por las transformaciones comunicacionales e informacionales de las nuevas tecnologías, sobre todo por la preponderancia de las redes sociales en tanto medios conectivos. Sin embargo, hay una cuestión fundamental para Saferstein que hasta aquí no se ha mencionado con el suficiente énfasis, que es el papel que juegan los editores. Actualmente, los editores conducen la ingeniería editorial a partir de la explotación de un *know how*, de un olfato que se adquiere con la práctica, que combina conocimientos específicos sobre el mundo del libro y sobre las formas de difusión en los medios de comunicación, tanto tradicionales como virtuales. En ese marco, los editores hacen convivir las exigencias del mercado con los conocimientos técnicos y sus intereses políticos. En todo ese proceso también existe la prensa y el marketing en los equipos de trabajo, donde confluyen las trayectorias personales de los agentes que participan de un éxito editorial, que están marcadas por los vínculos de estos actores con el periodismo.

El aporte del sociólogo con la obra que aquí reseñamos refiere al conocimiento de la complicada ingeniería editorial, cuyo funcionamiento no se limita a la creación de un libro o, llegado el caso, un éxito editorial. Los editores, encargados de iniciar el proceso creativo, actúan de manera proactiva para promover temas y autores, producto de su olfato, es decir, de un conjunto de prácticas adquiridas con el transcurso del tiempo que les permite tener la capacidad de leer la realidad social. En ese largo camino, existen tres pilares fundamentales que atraviesan el trabajo desde que se piensa el libro hasta su difusión en la calle: la lógica del mercado, la política y las nuevas tecnologías de la comunicación y la conectividad. En ese marco, Saferstein busca dar respuesta al interrogante de cómo se fabrica un *best seller* político.

Referencias bibliográficas

Goldentul, A. y Saferstein, E. (2021). “Los jóvenes lectores de la derecha argentina. Un acercamiento etnográfico a los seguidores de Agustín Laje y Nicolás Márquez”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (112), pp. 113-131.

Goldentul, A. y Saferstein, E. (2022). “La batalla cultural de las nuevas derechas”. *Revista Anfibia*. Disponible en: <https://www.revistaanfibia.com/javier-milei-la-batalla-cultural-de-las-nuevas-derechas/>

Maingueneau, D. (2010). “El enunciador encarnado. La problemática del *Ethos*”, en *Revista Versión* N° 24 México, UAM-X, pp. 203-225.

Martín-Barbero, J. (1999). “El miedo a los medios. Política, comunicación y nuevos modos de representación”, en *Revista Nueva Sociedad*, Nº 161, Caracas, pp. 43-56.

Sartori, G. (1997). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.

Trejo Delarbre, R. (2011). “¿Hacia una política 2.0? Potencialidades y límites de la red de redes” en *Revista Nueva Sociedad*, 235, pp. 62-73.



EL ARCHIVO DE UNA ROCA O LA MATERIA Y SU FANTASMA: UNA APROXIMACIÓN AL MATERIALISMO DE LOS MEDIOS DE JUSSI PARIKKA

Tadeo Otaola

(CIPECO-FCC-UNC)

tadeo.otaola@gmail.com

[Jussi Parikka. *Una geología de los medios*. Buenos Aires, Caja Negra, Colección: Futuros próximos. Traducción de Maximiliano Gonnet, 2021, 295 pp.]

Presentación

Sabemos a través de sobrados exponentes que la obra de Walter Benjamin es una fuente infinita para mirar de nuevo el mundo, sus objetos, las relaciones humanas, la historia, la cultura, los fantasmas que acechan a eso que llamamos lo contemporáneo. Así, la herencia benjaminiana que el investigador finlandés Jussi Parikka asume y expande en *Una geología de los medios* (2021) es la de situarse –como el *rabino marxista*– en un materialismo corrido de lugar.

Esta vez, en el texto de Parikka, se trata de un materialismo histórico que concentra la mirada en la historia humana en tanto producción de dispositivos tecno-mediales y su relación compositiva –su ensamblaje– con aquello que podemos llamar una historia no-humana, inorgánica, con especial énfasis en esta última, pero siempre concentrado en esa relación de lo tecnológico medial y lo geofísico. Para esto mismo, para este objetivo, la geología, el discurso geológico, un recorrido por las sucesivas capas, estratos y materiales que estructuran la esfera Tierra; la Tierra como un texto que se abre y requiere ser interpretado a la luz de un fenómeno que atraviesa y transforma –hoy de manera traumática– en toda su

extensión, lo orgánico y lo inorgánico: el cambio climático, ese sintagma que escuchamos hace ya un tiempo (aunque no todos oigan).

Hay un marco que permea todas las formulaciones de Parikka: las transformaciones geológicas que ha producido –desde el siglo XVIII hasta el presente, como señala Claudia Kozak en la presentación del libro– el paso de la humanidad sobre el planeta; transformaciones que propiciaron –al inicio del siglo XX– la emergencia y discusión del concepto de Antropoceno¹ (o *Antropobsceno*, el neologismo crítico que inventa al autor): la actividad humana, la producción –tecnológicamente constituida– de la humanidad generando una nueva era geológica cuyos efectos se evidencian en el presente y a su vez aguardan en el futuro, el futuro próximo y el de largo alcance. El Antropoceno, plantea el autor, como efecto tardío de una de las principales características políticas del capitalismo: el de instrumentalizar la ciencia y la ingeniería en el sentido de fuerzas productivas que transforman en recurso todo a su paso, una especie de creciente proletarización (Benjamin, 2009) de todo lo que el capital subsume y articula bajo su lógica, energías humanas y energías no-humanas.

Hasta la fecha, desde el campo de las ciencias sociales y las humanidades, mucho se ha escrito, teorizado y polemizado sobre la cultura técnica, el capitalismo cognitivo, informacional o de plataformas (las empresas globales que lo dominan), su articulación con regímenes políticos y su capacidad de control de los cuerpos y la producción de subjetividades a la medida de las exigencias del mercado y el descarte que ese mismo mercado produce. Tenemos al alcance de la mano un considerable corpus sobre el funcionamiento de la máquina digital (Otaola, 2019), su *hardware*, la especificidad de la lógica algorítmica, su impacto en la producción de nuevas temporalidades y sujeciones, el *Big Data*, el *software* y el lenguaje de los nuevos medios.

Ahora bien, sin dejar de reconocer el valiosísimo aporte de ese corpus –sin el que sería imposible una caracterización de algunos elementos constitutivos de la cultura digital–, Parikka ve la necesidad de un abordaje alternativo. El suyo, como ya dijimos, es un materialismo de los medios tecnológicos, de las mediaciones civiles, militares y de la producción en todas sus escalas. El movimiento que da cuerpo a su postura es el de situarse en un vacío respecto a la manera en que aquel conjunto de textos ha entendido la materialidad de las redes socio-técnicas y la cultura medial en la que estamos insertos, haciendo especial

¹ El concepto fue propuesto en el año 2000 por el químico holandés Paul Crutzen (Premio Nobel en 1995) como indicador de las transformaciones geológicas irreversibles que el comportamiento humano generó y está generando en la tierra. Para una discusión más detallada se recomienda el libro *Tecnoceno* (2021) de la investigadora argentina Flavia Costa.

hincapié en el ensamblaje que esta infraestructura técnica mantiene y mantuvo con las materias físico-químicas que componen la esfera Tierra.

La construcción de este objeto en Parikka exige un plus que no está completamente en el discurso de las humanidades y las ciencias sociales, tampoco en la semiótica. Para enfocar esta materialidad, este archivo no-humano, el investigador finlandés abreva en otra discursividad científica, sus métodos, su historia: la geología, la ciencia de las capas y materiales del sistema Tierra. Por supuesto, no se trata de una geología que está por fuera de la lógica del capital²; más bien se trata de un uso alternativo, en disputa, que es atravesado por reflexiones tecnológicas, políticas, éticas y ecológicas. Parikka escribe: “La geología deviene modo de investigar la materialidad del mundo de los medios tecnológicos, una trayectoria conceptual que apunta a intervenir de manera creativa en la historia cultural de lo contemporáneo” (2021, p. 28).

En el prefacio del libro, el autor advierte y aclara:

En *Una geología de los medios* hay más minería que minería de datos. Más específicamente, el libro se interesa por las conexiones entre las tecnologías de los medios, su materialidad, su *hardware* y su energía, y la naturaleza geofísica: la naturaleza hace posible y soporta el peso de la cultura medial, desde los metales y minerales hasta su cúmulo de basura. (Parikka, 2021, p. 29)

La geología se revela, entonces, como el mapeo científico de los recursos minerales que sustentan la cultura tecnológica que habitamos y nos habita; y si de recursos hablamos, geología y geopolítica se anudan en una larga historia de guerras, colonialismo y división internacional del trabajo. El escritor finlandés sostiene:

Esta geopolítica está vinculada con el reconocimiento de que la materialidad de la tecnología de la información comienza desde el suelo y el subsuelo: miles y miles de kilómetros de corteza perforada, con un calado que indica el paso de la mediaesfera a la litosfera. (Parikka, 2021, p. 101)

Presente, pasado y futuro se intersectan en esta manera de enfocar la historia y la cultura de los medios técnicos. Veamos eso.

² Parikka rastrea la historia de la influyente agencia de Servicio Geológico de los Estados Unidos (USGS), fundada a mitad del siglo XIX con el objetivo de mapear los recursos naturales a nivel global y con un trabajo activo en la actualidad.

Territorializar *la nube*: tiempo geológico profundo y futuros fósiles

Podemos recortar un primer ámbito de interés en Parikka, este apunta a encontrar un nuevo lugar de enunciación respecto a los debates que tienen como objeto la crítica al fetichismo de lo digital, su supuesta inmaterialidad, el discurso *soft* de la nube como un *no lugar* por excelencia donde transmisión, cálculo y almacenamiento parecen suceder por fuera de todo ámbito concreto, en una especie de espacio de flotación. Decimos nuevo lugar de enunciación porque este debate ya cuenta con una historia y las perspectivas críticas han aflorado frente a los discursos dominantes de la era informacional, sobre todo de los gigantes *high-tech* y sus gurúes. El autor considera que estas discusiones han entrado en un estado de embotamiento y, en esa condición, vislumbra y construye la posibilidad de un materialismo de los medios alternativo.

Trabajar sobre una tradición, asir una tradición, pero para no ser tradicionalista, esto parece caber en la perspectiva de Parikka. Podríamos decir que, en ese sentido, el autor aborda una específica tradición, la “teoría alemana de los medios” (Rubio, 2021), una perspectiva materialista cuyo principal referente es el investigador Friedrich Kittler, entre otros teóricos influyentes como Flusser, Zielinski, Theweleit, Hörl, Gumbrecht y Mersch.

Surgido de los estudios literarios –y quizás como respuesta a la predominancia de la hermenéutica (Rubio, 2021)– Friedrich Kittler trabajó sobre una aproximación material a la cultura de los medios en la que Parikka encuentra un punto de partida y de diferenciación. Así, en Kittler (2017), la comprensión de lo que gobierna la vida contemporánea debe rastrearse en las redes tecnológicas de las máquinas que, articuladas a través de la ciencia y la ingeniería, ejercen formas de poder que al instrumental de las humanidades y las ciencias sociales tradicionales les resulta dificultoso abordar, o ni siquiera abordan. Escribe Parikka, sintetizando la perspectiva del alemán:

...para estudiar los medios, necesitamos tener una comprensión acabada de las realidades científicas y la ingeniería que rigen los altamente estructurados mundos computacionales en los que vivimos –sin ignorar el hecho de que los medios técnicos no empezaron con lo digital. (2021, p. 25)

Ante al materialismo medial de Kittler y su pregunta por la máquina, el investigador finlandés opone algo así como otro nivel de materialidad de los medios, indaga sobre otra composición de los regímenes tecnológicos y se pregunta: “¿Y si el materialismo de los medios no es algo que cristalice solamente en las máquinas?” (Parikka, 2021, p. 25). Aparece también como otro eje que estructura su posición, la interrogación por los cúmulos de

tecnología obsoleta que los procesos de trabajo y el consumo van dejando a su paso. De estas preguntas emerge su perspectiva:

Este libro se estructura en torno al argumento de que hay algo así como una *geología de los medios*: un tipo de materialidad espacio-temporal de la cultura medial diferente de aquella que se enfoca solo en las máquinas, o incluso en las redes de tecnologías entendidas como agenciamientos no humanos. (Parikka, 2021, p. 25)

En esta dirección, se encuentra la introducción de lo aparentemente ajeno en una teoría de las mediaciones tecnológicas: cobalto, galio, indio, litio, tantalio, cobre, hierro, oro, silicio, combustibles fósiles, capas de fotosíntesis que el planeta acumula desde millones de años y, por supuesto, el estudio del suelo bajo nuestros pies. Así, este abordaje materialista de los medios tecnológicos, rastrea la manera en que lo inorgánico, las energías y las temporalidades geofísicas estructuran y posibilitan estos medios en tanto constituyen los materiales cruciales para su composición y metaestabilidad: “...los medios antes de que estos se conviertan en medios: sus tiempos y lugares verdaderamente profundos en las minas y los minerales ricos en elementos de tierras raras” (Parikka, 2021, p. 30).

El materialismo del mencionado autor es un materialismo de las relaciones, del devenir en la historia de las relaciones de las tecnologías con las energías y los estados inorgánicos de la Tierra, explotados en exceso por la lógica del capital. En esta historia, ambos polos – técnica y materia geofísica– modifican su estructura interna por el hecho mismo de la relación. La intención de Parikka no es reponer el binarismo naturaleza-cultura sino pensar su *continuum*, el lazo material que evidencia el error de abordar ambas esferas por separado.

En la misma dirección que la investigadora Donna Haraway (2017), el finlandés toma el concepto de “naturoculturas” para abordar esta interconexión (naturaleza y cultura) donde ninguno de los términos preexiste a la relación, ni están dados de una vez y para siempre. Más bien se constituyen conjuntamente en cierta singularidad contingente del devenir histórico; el ensamblaje y la relación son, así, el devenir mismo. Parikka adapta la noción de Haraway y la vincula con su objeto de estudio: construye el concepto de “naturalezas mediales” como condensador de ese doble vínculo: “La tecnología configura nuevos ámbitos pragmáticos y epistemológicos a la luz de los que la geología deviene un recurso medial” (Parikka, 2021, p. 102). Las mediaciones tecnológicas y el saber geológico constituyen el marco epistémico a través del cual se mapea, clasifica, visualiza y penetra la Tierra en tanto recurso del capital y, a su vez, es esta última la que sustenta las enormes infraestructuras en torno a las que funcionan los medios: materiales, metales, minerales y energía, sin dejar de



ver que el medioambiente también soporta los basurales de chatarra que los cúmulos de tecnología descartada generan.

Dos historias se cruzan, o más bien se piensa como una específica intersección: la historia del capitalismo científico-tecnológico (desde la temprana industrialización, pasando por la Gran Industria y llegando al modelo globalizado *high-tech*) con la historia geofísica de la Tierra, un archivo no-humano de acumulación y generación de materias y energías. En esta historia está la máquina de vapor de James Watt, la fiebre de los combustibles fósiles y la actual demanda de materiales críticos como el cobalto (clave para baterías de iones y litio), el indio (clave para todo tipo de pantallas y módulos fotovoltaicos ultradelgados), el platino (clave para pilas de combustible y catalizadores), el germanio (imprescindible para cables de fibra óptica), o las cantidades de energía que consumen las granjas de servidores sin las que no sería posible el discurso de la *inmaterialidad de los datos*, sólo por listar algunos de los elementos en los que Parikka se detiene y que sitúa como sustento de la cultura digital. Se trata de elementos que la Tierra ha acumulado a partir de diversos procesos de transformación en una temporalidad que excede largamente la temporalidad que conocemos como Historia Humana.

Esta especie de memoria material geofísica que el capital instrumentaliza y que imagina como infinita (hasta que se topa con la escasez y socializa sus efectos devastadores) es, mediante el proceso productivo, desterritorializada y reterritorializada en los medios y máquinas (civiles y militares) que estructuran nuestra cultura técnica³. Escribe Parikka: “En el interior de la Tierra encontramos una extraña realidad química, rocosa y metálica que alimenta la metafísica del metal y los dispositivos digitales” (2021. p 79). La historia del autor es una historia de la expansión de los procesos productivos; los momentos en que se penetró la Tierra para explotarla y extraer materiales, que no son otra cosa que la expresión de una temporalidad que sólo es imaginable a través de técnicas mediales como la datación que provee el carbono 14. En este abordaje material del tiempo, Parikka toma el concepto de “tiempos profundos” de Siegfried Zielinski (2011) –teórico y arqueólogo de los medios, también vinculado a la teoría alemana–, una forma de abordar los medios técnicos pensando las duraciones geológicas que sus materiales constitutivos soportan: “...el planeta está estructurado conforme a una profundidad del pasado temporal. Estas capas estructuran la

³ La influencia del pensamiento de Deleuze y Guattari es asumida en este punto por el autor, donde además realiza la sugerencia de indagar la cultura técnica no mediante el “Post-scriptum de las sociedades de control” (1990), sino más bien por la ecogeología de *Mil Mesetas* (1980).

vida animal y humana, pero también el sistema de producción industrial y la cultura tecnológica de la civilización humana” (Parikka, 2021, p. 87).

El finlandés, además, pone en juego otro régimen temporal en esta manera de abordar la cultura de los medios técnicos. Este régimen viene dado por otro proceso productivo, no ya el del diseño de objetos tecnológicos para el mercado, sino más bien el de la producción del descarte, la basura, la chatarra tecnológica que ya tiene rutas de circulación y cúmulos a cielo abierto a lo largo y ancho del planeta. La pista benjaminiana retorna en el interés por los objetos muertos, el archivo que condensa como rastro de las imagerías contemporáneas de la cultura de la mercancía y la obsolescencia programada. Parikka observa las montañas de objetos técnicos descartados y ve una temporalidad futura redirigida al momento actual y trabaja el concepto de “futuros fósiles”. Avanza delimitando el campo problemático a través de la siguiente pregunta:

...en qué sentido los fósiles futuros de la basura medial, las “(re)fossilizaciones antropocéntricas” podrían ser también temporalidades irregulares tales que obliguen a una reflexión sobre cuán complejo es, en su obscenidad, el tiempo del Antropoceno contemporáneo? (Parikka, 2021, p. 206)

La temporalidad que reconstruye el autor es la del futuro: si el planeta y la cultura están estructurados conforme a una profundidad del pasado temporal, también en este presente habitan las huellas del futuro, la ruina y lo que se sedimentará y fosilizará como evidencia de la cultura digital, como memorias geofísicas, que excavarán futuros arqueólogos y geólogos de los medios y el cambio climático. De esta manera, señala Parikka, la basura electrónica que en 2014 llegó a alrededor de cincuenta toneladas en todo el mundo, compone conjuntos de tecnologías mediales agonizantes integrándose a la capa orgánica de la tierra y este dato ofrece una imagen especulativa del futuro. Así como el moderno interés por lo fósil estuvo vinculado a la historia de las catástrofes de la Tierra, el interés por este nuevo fósil está necesariamente vinculado con especulaciones acerca de cómo el medioambiente absorberá la futura catástrofe ambiental que estamos produciendo ahora y cuyos rasgos y episodios se hacen cada vez más evidentes. Esto, lejos de una lectura alarmista, y por el denso trabajo que la sustenta, funciona más bien como una advertencia política y ecológica para repensar y disputar el diseño socio-técnico de nuestros ambientes, poniendo en un plano determinante para ese diseño, el *continuum* naturaleza-cultura.

Cada uno de los nodos que aborda Parikka (aquí apenas esbozados) toma como resorte para la reflexión una serie de producciones de artistas y colectivos artísticos que a través de

intervenciones, *performances*, videojuegos, prácticas de laboratorio e instalaciones, trabaja sobre la mixtura y multiplicidad de materiales y energías que hacen a sus propios procesos productivos y que conectan así con la pregunta por la materialidad geofísica de los dispositivos e infraestructuras de la cultura digital. El autor vislumbra una ecopolítica en la economía de los lenguajes del arte medial: “...prácticas artístico-tecnológicas que especulan sobre las posibilidades de evitar caer en la relación de monopolio con la Tierra que el capitalismo corporativo de las industrias digitales intenta mantener” (Parikka, 2021, p. 153). De esta manera, encontramos –entre otras– la obra *The last pictures* (2021) del fotógrafo Trevor Plagen, que graba una serie de fotografías del mundo en una oblea de silicio diseñada para superar ampliamente el tiempo estándar de cualquier archivo humano, o la instalación *Vatnajökull (the sound of)* (2008) de la artista Katie Paterson, que conecta un amplificador y una línea telefónica a la desembocadura del glaciar islandés que da nombre a la obra. Así, los visitantes que llegan al museo pueden llamar a una línea desde sus móviles y escuchar las dimensiones acústicas del desplazamiento de los océanos y el hielo derritiéndose.

En un ámbito ampliado, la geología de los medios de Parikka deviene en una ecología política de los medios que busca disputar el sentido de lo que denominamos *materia*, no ya como un fundamento último, sino como una materia significativa que transforma sus efectos reales conforme se disputa su significación en un sentido que vincula necesariamente lo estético, lo técnico, lo político, lo biológico y, por supuesto, lo geológico. Es decir, una materia que aparece en tanto se construye como objeto de estudio, como problema ético y político en las discusiones sobre el diseño del futuro y el abordaje de las mediaciones tecnológicas con especial atención a “esa materia semiótica a-significante que una y otra vez impone su presencia, especialmente en la época actual de crisis a la que nos referimos como ‘cambio global’” (Parikka, 2021, p. 51).

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Haraway, D. (2017). *Manifiesto de las especies de compañía: Perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.
- Kittler, F. (2017). *No hay software y otros ensayos sobre filosofía de la tecnología*. Caldas: Editorial Universidad de Caldas.
- Otaola, T. (2019). El materialismo cultural en la automatización algorítmica. En Maccioni, L. y Mercadal, S. (Comps.) *Subjetivaciones y resistencia desde la cultura* (pp. 65-101).

Rubio, R. (2021). “Heidegger y la Teoría de los medios alemana”. *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 12, 141-154.

Zielinski, S. (2011). *Arqueología de los medios: Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes.

