

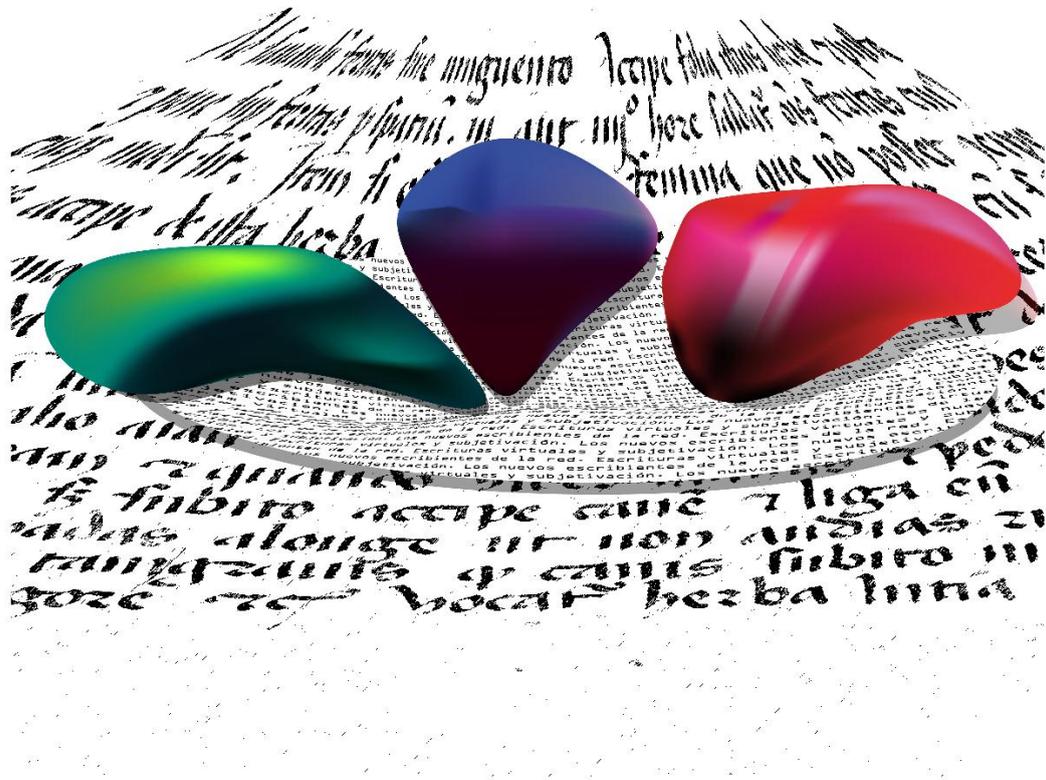
# heterotopías

20  
19

V2 N°3

Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso

ESCRITURAS VIRTUALES Y SUBJETIVACIÓN.  
LOS NUEVOS ESCRIBIENTES DE LA RED



Producción artística **Ignacio Muñiz.**



Diseño de Ignacio  
Muñiz

**HETEROTOPIAS** | Revista del Área de Estudios del Discurso de la Escuela de Letras |  
Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina |  
[heterotopias@ffyh.unc.edu.ar](mailto:heterotopias@ffyh.unc.edu.ar) ISSN 2618-272

Universidad Nacional de Córdoba Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Facultad de Filosofía y Humanidades Decano:  
Dr. Juan Pablo Abratte  
Vicedecana: Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Escuela de Letras  
Director: Dra. Cecilia Pacella  
Vicedirector: Dr. Marcos Carmignani

Área de Estudios Críticos del Discurso  
Coordinadora: Dra. Ximena Triquell  
Co-coordinador: Mg. Luisa Inés Moreno

Revista Heterotopías Coordinadora: Dra. Mirta Antonelli

Responsables de este número

-  **Dra. Silvia Tabachnik**
-  **Dra. Eva Da Porta**

Equipo Editorial

-  Dra. Mirta Alejandra Antonelli
-  Dra. María Soledad Boero
-  Dr. Luis Ignacio García
-  Dra. Susana Gómez
-  Dra. Gabriela Milone
-  Mgter. Luisa Ines Moreno
-  Dr. Edgardo Pablo Rozas
-  Dra. Alicia Vaggione

#### Comité Académico

- ✚ Dr. Raúl Antelo, Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil
- ✚ Dra. Pampa Arán, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- ✚ Dra. Leonor Arfuch, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina
- ✚ Dra. Chiara Bolognese, La Sapienza, Universidad de Roma, Italia
- ✚ Dra. Claudia Briones, Universidad Nacional de Río Negro, Argentina
- ✚ Dr. Mario Cámara, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina
- ✚ Dr. Gabriel Alejandro Giorgi, New York University, Estados Unidos
- ✚ Dr. Roberto Gutiérrez Varea, Universidad de San Francisco (California), Estados Unidos
- ✚ Dra. Ana Longoni, CONICET, Argentina
- ✚ Dra. Elvira Narvaja de Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- ✚ Dra. Carolina Repetto, Universidad Nacional de Misiones, Argentina
- ✚ Dr. Raúl Rodríguez Freire, Pontificia Universidad de Valparaíso, Argentina
- ✚ Dra. Rita Segato, Universidad de Brasilia, Brasil
- ✚ Dra. Maristella Svampa, Universidad Nacional de la Plata, Argentina
- ✚ Dra. Silvia Tabachnik, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México
- ✚ Dr. George Yudice, Universidad de Miami, Estados Unidos

#### Responsables de Edición:

- ✚ Mgter Luisa Inés Moreno
- ✚ Dr. Edgardo Pablo Rozas

Diagramación de tapa e ilustraciones: Ignacio Muñiz

Correctora Literaria: Luciana Frontoni

Contacto: Pabellón Francia. Ciudad Universitaria. Córdoba. Argentina.

Correo electrónico: [heterotopias@ffyh.unc.edu.ar](mailto:heterotopias@ffyh.unc.edu.ar)

ISSN: 2618-2726

Heterotopías cuenta con el aval de la Escuela de Letras y de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y con su apoyo económico para este número inaugural.

Las opiniones que se expresan en los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

## Palabras Preliminares

"Escrituras virtuales y subjetivación. Los nuevos escribientes de la Red"  
Por eso la escritura no será nunca la simple «pintura de la voz» (Voltaire).  
Crea el sentido consignándolo, confiándolo a un grabado, a un surco, a un relieve, a una superficie que se pretende que sea transmisible hasta el infinito. (Derrida, 1989, p. 23)

Este número de Heterotopías, "Escrituras virtuales y subjetivación. Los nuevos escribientes de la Red", coordinado por las Dras. Silvia Tabachnik y Eva Da Porta como editoras invitadas, es una invitación a pensar la cuestión de la escritura –su supervivencia y mutaciones– en el marco de la cibercultura contemporánea y del proceso general de virtualización de los sujetos y sus prácticas significantes. Numerosos interrogantes se abren hoy frente a esta práctica que implica el gesto, las condiciones y la inscripción misma del sentido en superficies digitales.

Proponemos abandonar ciertas miradas "clásicas" de la escritura como herramienta de comunicación, para desplegar sus posibilidades de significación en una perspectiva deudora de la gramatología derridiana que la entiende como inscripción, marca, grama, huella que puede producir diversos sentidos, más allá de su contexto de emisión, del que se desprende y de la presencia misma de quien la haya emitido o de su intención significativa. (Derrida, 1994, p. 358)

Así la escritura, como huella en la virtualidad, "problematiza" en términos de Levy (1999) algunas dimensiones que invitamos a explorar. En primer lugar, el espacio de su inscripción, que al desanclarse de sus condiciones de producción, da lugar a escrituras rizomáticas, deslocalizadas, nómades. En segundo término, la temporalidad de su emergencia que al operar como un archivo, una memoria en constante reactualización permite la retoma discursiva y la reescritura infinita más allá de su autoría original. Y finalmente los procesos de producción de la subjetividad que pueden re/construirse en/desde una escritura híbrida que habilita posiciones enunciativas novedosas que requieren ser analizadas tanto en su dimensión de sujeción a los dominios del poder y del saber cómo en los procesos de desujeción, resistencia y reconfiguración subjetiva.

Frente a los oscuros pronósticos de desaparición/declive de la escritura (y consecuentemente de la lectura) intentamos dar cuenta de su persistencia y mutación en el marco de la tendencia expansiva de tecnodispositivos que privilegian la dimensión visual y sonora de los textos

Las escrituras digitales –en una de sus dimensiones constitutivas– se proponen como dispositivos semióticos productores de subjetividad e

intersubjetividad en tanto, lugares de producción de sentido cuyos miembros devienen sujetos de (y por) la escritura.

Los escribientes anónimos individuales y colectivos de la red, parecen haber encontrado en el espacio virtual una ocasión propicia para el despliegue de distintas estrategias de escritura procurando evadir eventualmente las normas y preceptos que regulan la práctica

Las escrituras nómadas permiten y propician recorridos múltiples y provisorios. Es posible concebir a la escritura virtual como cuestionamiento crítico al culto de los fetiches de la instantaneidad, la inmediatez, la rapidez, la brevedad,, la velocidad , todos asociados a las “conquistas” de una tecnología que altera y condensa el orden de los tiempos.

ISSN: 2618-2726

# "Escrituras virtuales y subjetivación. Los nuevos escribientes de la Red"

## Tabla de contenidos

### Editorial

NOTA EDITORIAL: LA CONVERSACIÓN SIN CONDICIÓN (Pág. 9)

### Dossier

ESCRITURAS VIRTUALES Y SUBJETIVACIÓN. LOS NUEVOS ESCRIBIENTES DE LA RED  
Eva Da Porta, Silvia Tabachnik (Pág. 25)

PENSAR LA ESCRITURA EN CLAVE BARTHESIANA  
María Gabriela Simón (Pág. 36)

IMÁGENES, PALIMPSESTOS Y FIGURACIÓN  
Margarita Martínez (Pág. 47)

HUELLAS DE LUZ, RASTROS DEL INSTANTE: INSCRIPCIÓN, REESCRITURA Y LEGIBILIDAD DE LOS REGISTROS  
AUDIOVISUALES DIGITALES  
Isaura Sánchez (Pág. 60)

INSCRIPCIONES EN LA ESCENA PÚBLICA: VOCES CIUDADANAS EN EL DEBATE ONLINE SOBRE REPSOL - YPF  
María Elena Ques (Pág. 77)

ESCRITORES EN FACEBOOK. UN ENSAYO  
Marcelo Casarín (Pág. 98)

DERIVAS LITERARIAS DIGITALES: (DES)ENCUENTROS ENTRE EXPERIMENTALISMO Y FLUJOS CULTURALES  
MASIVOS  
Claudia Kozak (Pág. 115)

CHAINED: UNA PESADILLA VICTORIANA: ¿TREINTA MINUTOS EN EL FUTURO?  
George Landow (Pág. 138)

SER Y MEMORIA POR PIERRE LÉVY, UNIVERSIDAD DE MONTREAL  
Pierre Lévy (Pág. 150)

## Artículos

LA PREMISA DEL ARGUMENTO COMO LA CITA DE SU NORMA. LOS DOMINIOS DE MEMORIA EN LAS ÚLTIMAS PALABRAS DEL JUICIO VIDELA I I

Paulo Damian Aniceto (Pág. 182)

EL ENTRE Y EL PAISAJE EN EL TEATRO ARGENTINO DEL SIGLO XXI: TRES OBRAS DE ALEJANDRO TANTANIAN

Laura Fobbio (Pág. 217)

CÓMO HACER ANDAR UNA MÁQUINA DEL TIEMPO: HISTORIAS QUE CIRCULAN SOBRE UN PASILLO EN CONSTRUCCIÓN

María Luz Gómez (Pág. 238)

LA EXPERIENCIA LISPECTOR DE LA LITERATURA. EL TIEMPO COMO ACONTECIMIENTO INEXPRESIVO

Hernán Ulm (Pág. 269)

## Entrevistas

LA ESFERA Y EL BOSQUE. ESCRIBIR Y LEER EN LA ÉPOCA DE INTERNET

Margarita Martínez (Pág. 291)

"HABITAMOS UNA ÉPOCA MARCADA POR UN DOBLE PROCESO DE TECNIFICACIÓN Y POLITIZACIÓN DE LA VIDA"  
ENTREVISTA A FLAVIA COSTA

Andrea Torrano (Pág. 299)

## Zona de Debate

POLÍTICAS DE LA DISIDENCIA: I ENCUENTRO INTERNACIONAL DERECHOS LINGÜÍSTICOS COMO DERECHOS HUMANOS EN LATINOAMÉRICA

Sofía De Mauro, Beatriz Bixio (Pág. 308)

## Reseñas

EL EXCESO Y LA REPETICIÓN: COORDENADAS DE LA INTIMIDAD PÚBLICA

Eva Da Porta (Pág. 319)

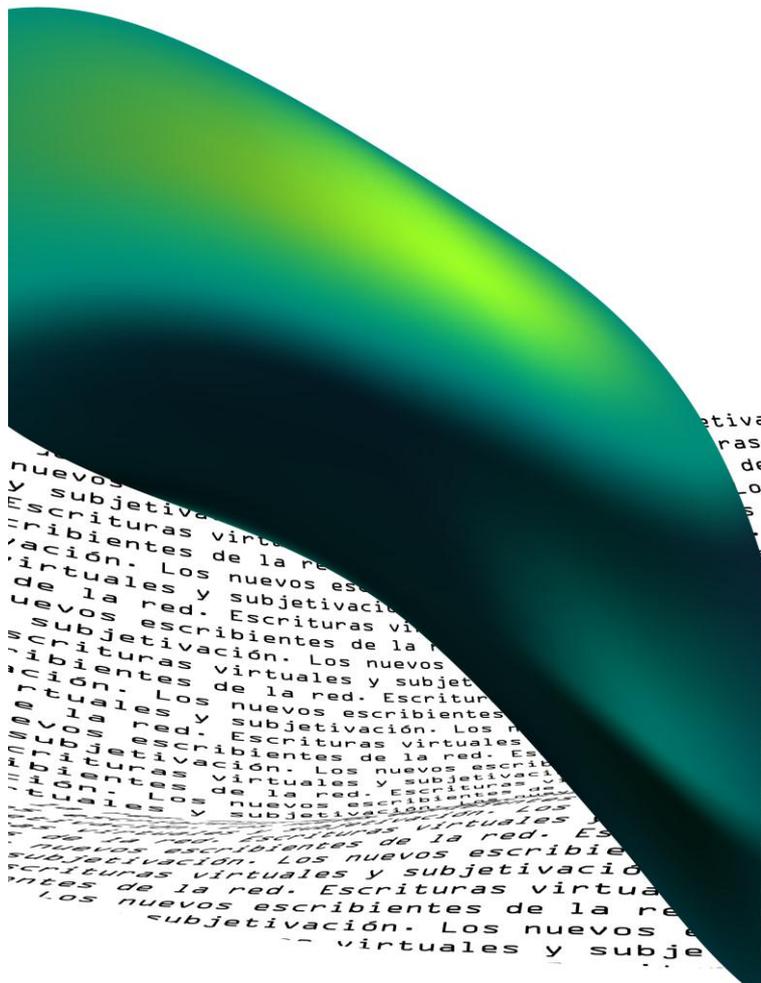
LO INSTITUYENTE Y LAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS: APROXIMACIÓN A LA PALABRA INFAME. ENFRENTAMIENTOS DISCURSIVOS EN LA ARENA POLÍTICA ENTRE 1932 Y 1938

Candelaria Herrera (Pág. 324)

NUEVAS "VARIACIONES DE LA ESCRITURA"

Alicia Vaggione (Pág. 330)

# EDITORIAL



NOTA EDITORIAL HETEROTOPÍAS N.º 3  
LA CONVERSACIÓN SIN CONDICIÓN

A Héctor “Toto” Schmucler (1931-2018), in memoriam

El 19 de diciembre de 2018, cuando ya había salido el segundo número del primer volumen de esta revista, murió Héctor Schmucler, el Toto. Allí, entre el nombre propio de una huella decisiva de la historia cultural argentina del último medio siglo y el apodo cariñoso del interlocutor amoroso de generosidad infinita, allí quisiéramos situar el territorio de nuestro recordatorio y de nuestro duelo. Un duelo que es, en cada caso, colectivo e íntimo, como todas las cosas que supo hacer el Toto Schmucler, siempre fundando espacios colectivos y abiertos en los que se desplegaran acciones atravesadas por la intensidad del afecto y la interrogación incesante entre pares. Para él, lo que importaba era preguntar, no responder. Rememorar qué iniciativas promovió y materializó es engarzar los hitos fundamentales de la historia intelectual local y nacional desde los años 60 hasta nuestros días.

Este discípulo de Barthes –director de su tesis doctoral en la École pratique des hautes études, en París, durante 1966 y 1969– sería también el traductor de la primera edición en castellano de las barthesianas Mitologías (1980). Pero también fue un joven estudioso de Cortázar y docente de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Este inquieto intelectual aunaría, en su nombre propio, atravesado por la historia y sin fronteras geográficas para tejer tramas, una indisciplinada e incesante tarea de pensamiento crítico y apertura de espacios intelectuales y académicos.

Las revistas fueron el medio natural de su modo de hacer. En los años 60, junto a José María Aricó, Oscar del Barco y Samuel Kiczkowski, inició el periplo de una renovación generalizada de la izquierda intelectual en nuestro país, por fuera de los dogmas del comunismo vernáculo, con la mítica Pasado y presente. En el umbral entre los 60 y los 70, la revista en el ojo del huracán fue Los libros, de la que también puede decirse que tuvo sus “dos ojos”: uno vuelto a los modernizadores años 60, otro, a los revolucionarios 70. Durante los 70 fundó en Chile una revista decisiva para el campo

de las ciencias sociales por venir: Comunicación y cultura. En México, en un exilio que fue decisivo para toda una generación, promovió y participó de la revista *Controversia*, con Armand Matherlart y Ariel Dorfman, donde el Toto publicó los textos más valientes que se hayan escrito sobre la violencia política hasta hoy, textos cuya verdad apenas se hizo audible después del debate en torno al “no matar”, del que también participó, a partir de 2004. En los años 80 y 90 fue una figura clave para la renovación de los estudios en comunicación y cultura y, en la cátedra que ocupaba junto a Nicolás Casullo en la Universidad de Buenos Aires (UBA), se gestó el proyecto de la revista *Confines*, implacable para los 90 neoliberales y el despertar del siglo. A fines de la década del 90, la revista *Artefacto*. Pensamientos sobre la técnica fue el ámbito en el que confluyeron sus intereses en torno a las transformaciones técnicas en la comunicación con la tensión irrenunciablemente humanista de su meditar.

También fue decisiva su participación para *Estudios*, la revista del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, en la que, además, a principios del nuevo siglo, tendría una protagónica iniciativa en la promoción de los estudios sobre memoria en todo el país, y el Programa de Estudios sobre Memoria que entonces fundara en la UNC ha sido vital para cobijar y fortalecer medulares discusiones en ciencias sociales y humanidades.

Su traza, sus trazos y rastros son irreductibles a las fronteras de campos y disciplinas, y por ello hesitaron los discursos al informar sobre su muerte, tratando de situarle: semiólogo, teórico de la comunicación, filósofo, lingüista, sociólogo, crítico literario... En ese trémulo intento –comprensible– de ubicarlo y reconocerlo en el gesto clasificatorio que activaron la noticia, los obituarios y los homenajes, permanece como lo no semiotizable, como resto, la sensibilidad tallada en y con la brutal violencia dictatorial, y en ese desgarramiento insuturable de un hijo desaparecido y asesinado a los 17 años –incisión que ha escandido su modo ineludible y entrañable de habitar y leer el mundo, desplegar el pensamiento y transitar los lazos–.

Si esta revista se propone como espacio experimental de entrelazamiento de discursos y saberes críticos sobre lo social, el nombre del Toto Schmucler se cuenta, sin dudas, entre sus figuras emblemáticas. El intelectual, el conversador incansable, el amigo entrañable, nos enseñó a ver

críticamente los procesos sociales de nuestra actualidad y de nuestra región en un entrecruce de discursos y saberes. En cada movimiento de sus manos, en el ritmo sosegado de sus gestos y en el tono de su voz nos legó un estilo de pensamiento, un modelo de crítica que podría enunciarse así: la pasión humanista del pensar es implicación afectiva en acto, conversación incondicional y generosidad tramada en un olvido de sí que nos abre al misterio del otro y del mundo. En el terreno del duelo, nos abrazamos a su herencia: la conversación sin condición. El presente número de Heterotopías es solo un episodio más de ese diálogo infinito.

Dossier Escrituras virtuales y subjetivación. Los nuevos escribientes de la red

En sus travesías críticas, institucionales e intelectuales, y también en sus tramas biográficas, las voces de Silvia Tabachnik (Universidad Autónoma de México - Xochimilco) y Eva da Porta (UNC), coordinadoras del dossier de este número 3, se entramaron cálida y lúcidamente con las de Toto Schmucler en múltiples acciones desde la UNC.

Con la colaboración de Isaura Sánchez Hernández, Tabachnik y da Porta han producido, texturado, un aporte destacable que, sin duda, está llamado a la buena fortuna en recepción, desde el cruce disciplinar en que se sitúan y nos situamos como revista. El dossier resulta un vigoroso conjunto textual en torno a “los modos en que la escritura se articula hoy con los procesos de inscripción y diseminación del sentido, dando lugar a nuevas textualidades, universos de sentido, posiciones enunciativas y trayectorias subjetivas”.

Desde una perspectiva deudora de la gramatología derridiana, por fuera de miradas clásicas sobre ella como “comunicación”, las autoras adscriben a una conceptualización de la escritura como inscripción, marca, grama, huella. Esta asunción acoge y se hace cargo de la productividad de la escritura para “producir diversos sentidos, más allá de su contexto de emisión, del que se desprende y de la presencia misma de quien la haya emitido o de su intención significativa (Derrida, 1994)”. Y asumen, también, la “condición híbrida” de las escrituras en la red. Así, las responsables de este dossier han abierto el campo interrogativo e investigativo a aportes que problematizan la escritura, como huella en la virtualidad, algunas de cuyas

dimensiones son desplegadas en los artículos reunidos, estableciendo el horizonte de la convocatoria: “En primer lugar, el espacio de su inscripción que, al desanclarse de sus condiciones de producción, da lugar a escrituras rizomáticas, deslocalizadas, nómades. En segundo término, la temporalidad de su emergencia que al operar como un archivo, una memoria en constante reactualización, permite la retoma discursiva y la reescritura infinita más allá de su autoría original. Y, finalmente, los procesos de producción de la subjetividad que pueden re-construirse en/desde una escritura híbrida que habilita posiciones enunciativas novedosas que requieren ser analizadas, tanto en su dimensión de sujeción a los dominios del poder y del saber, como en los procesos de de-sujeción, resistencia y reconfiguración subjetiva”. Y, como insubordinación a las políticas discursivas, con su vocación de problematización crítica, operan desde las dislocaciones de campos disciplinares: “Por ello, solo desde las fronteras transdisciplinares es posible un acercamiento crítico que pueda interrogar estas formas de la escritura y sus derivas subjetivas contemporáneas, como así también las tensiones, fugas, resistencias y dinámicas significantes que la virtualidad técnica le imprime a estos fenómenos”.

A las autoras les ha interesado interrogar la escritura, el núcleo problemático disparador, en “cruces de series analíticas donde la escritura, la virtualidad y los procesos de subjetivación se articulan de modos significativos. Las “nuevas escrituras” son semióticamente complejas y reclaman lecturas críticas en varias dimensiones: interpelan a un lector capaz de reconocer los diversos registros donde la escritura produce sentido, pero también requieren de una mirada descentrada que descubra los atajos, los desvíos, las resistencias, y la emergencia-innovación y la invención, propia de estos procesos (Stiegler, 2002)”.

Cabe destacar que el proceso de producción del dossier tiene huellas de un rico e inquieto trabajo de búsqueda y materialización polifónica e intertextual. Agradecemos, especialmente, a Sens Public, revista de la Universidad de Montreal, a todo su comité editorial y, de manera particular, a Servanne Monjour, por su generosa autorización para incluir en este dossier el significativo aporte de Pierre Lévy en “Ser y memoria”. También queremos dar

un especial reconocimiento a Silvia Tabachnik por sus gestiones ante el autor y por su cuidada traducción del texto en francés, publicado en Sens Public, casi en una generosa sinergia con este número de nuestra revista.

Agradecemos además las interacciones y gestiones realizadas con G. Landow, destacado estudioso de la escritura hipertextual, para participar con su artículo, y a Isaura Sánchez, por su traducción para este dossier.

De igual manera, agradecemos la generosa interacción con todxs lxs autorxs que aportaron a este dossier, zanjando las urgencias que la actividad académica imprime en las temporalidades de cada autor, tanto a nivel regional (Isaura Eugenia Sánchez Hernández, Margarita Martínez), cuanto nacional. Varixs de lxs colaboradorxs que componen este conjunto entramado, más allá de sus geografías, también entramaron con Héctor Schmucler desde sus instituciones fundacionales.

En el mismo sentido, vale la puesta en valor ante nuestrxs lectorxs de la tarea editorial que ha desbordado o dislocado las fronteras/límites del dossier, para preñar otras secciones de este número 3, y que han sido gestionadas por las responsables del eje temático. Agradecemos a Margarita Martínez por la entrevista a Cristian Ferrer, un destacado intelectual crítico e incisivo, quien ocupa actualmente el Seminario de Informática y Sociedad en la carrera de Sociología de la UBA, fundado por Héctor Schmucler, con quien compartió la experiencia de la revista Artefacto. Ese es también el espacio desde el cual investiga Flavia Costa, quien, como retomaremos luego, ha sido entrevistada por Andrea Torrano. Asimismo, resuenan con el dossier dos de las reseñas. Nos referimos a la reseña del libro de Silvia Tabachnik, a cargo de Alicia Vaggione (CE) y a la realizada por Eva da Porta sobre el último libro de Beatriz Sarlo, a las que volveremos.

Tal vez esta dispersión transversal, desde el dossier a las secciones, este engarce entre los textos reunidos y aquellos nómades por otras secciones de la revista, logren materializar en su conjunto la caracterización general que las autoras del dossier nos plantean puesto que “despliegan –tanto en su disonancia como en su eventual convergencia– un abanico de interrogantes sobre la naturaleza y las implicaciones de la escritura como práctica individual y colectiva y como experiencia que compromete la subjetividad. Difieren en su filiación, en su enfoque, en sus referencias teóricas y en el escenario que se proponen explorar, pero todos los artículos, en su diversidad de enfoques, interrogan el estatuto y el alcance de la escritura –como práctica

subjetivante– en el contexto de una ‘techoactualidad’ signada por el dominio de lo virtual”.

La introducción a cargo de las tres corresponsables presenta de manera lúcida y clara el encuadre teórico-reflexivo y el dominio de problemas concitados, así como la multidimensionalidad crítica de los fenómenos abordados y la especificidad de los aportes que ofrecen los textos de lxs autores aquí reunidxs.

#### Artículos

Este número cobija cuatro artículos que, por sus dominios y objetos, sus análisis y modo de interrogación, muestran cabalmente las especificidades discursivas de las búsquedas artísticas y literarias y las transidas discursividades sociales en el juego de diversas violencias.

La sección se abre con el artículo “La premisa del argumento como la cita de su norma. Los dominios de memoria en las últimas palabras del juicio Videla I”, un significativo aporte de Paulo Aniceto para el horizonte de los estudios de la historia del presente y de las instancias sociales de producción de memoria, verdad y justicia en una sociedad posdictatorial como la nuestra. El texto despliega con rigurosidad el análisis de las estrategias discursivas que actualiza el dispositivo histórico de enunciación castrense y las tensiones que los represores activan en el específico campo judicial, en el cruce entre la teoría crítica del derecho y la semiótica jurídica anclada en la teoría de la discursividad social. El artículo se centra en los enunciados que componen las últimas palabras de perpetradores exmilitares acusados en uno de los juicios por crímenes de lesa humanidad realizados en Córdoba: UP1 o Alsina y Gontero, más conocido como Videla I, en relación con las cuales, el autor sostiene de manera fundada su dimensión de acontecimiento político. Analíticamente, da cuenta de la asignación de dominios de la memoria en el discurso castrense y de las reemergencias específicas de una “episteme del fundador”, enlazando así esta memoria discursiva castrense con antecedentes que han estudiado ya en los 80 las proclamas militares en cuanto serie discursiva y cultura política.

A partir del análisis de la enunciación de 7 criminales, el autor revela una sistemática operación: constituir enunciadores como expertos facultados que invierten el orden/lugar de acusados y deslegitiman el hacer judicial de las autoridades de la justicia institucional, desde la premisa del argumento como cita de la norma jurídica; “estas dramatizaciones comportan el despliegue escénico de actos de enunciación que reponen una determinada episteme histórica, una gramática organizadora (Grüner, 2005), que opera justificando jurídicamente los propios argumentos”. El riguroso examen se enmarca en una referencia cuidadosa al estado de las causas y fallos de la Corte Suprema de Justicia de la Nación (CSJN) en relación con delitos de lesa humanidad en Argentina. Y hace ostensible la imprescindible relación con organismos de derechos humanos y el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba, para generar condiciones de posibilidad y factibilidad para acceder a esos performances de la veridicción y la jurisdicción en disputa por parte de los criminales. Héctor Toto Schmucler integró la primera conformación de la Comisión Provincial de la Memoria en representación de la Universidad Nacional de Córdoba.

En “El entre y el paisaje en el teatro argentino del siglo XXI: tres obras de Alejandro Tantanian”, Laura Fobbio motiva el reconocimiento de procesos creativos innovadores en la dramaturgia argentina del presente. Remite en este autor a una escritura del teatro que no necesariamente requiere ser figural o representacional de cosas, objetos, roles subjetivos. Es, como lo describe la autora, una dramaturgia que busca situarse en zonas –y con ello crear sus momentos o instantes en que ocurre, muchas veces, silentes– donde emerge lo liminar en fronteras y bordes que, lejos de ser taxativas interrupciones, se muestran en la posibilidad de significar lo que entre ellas se da, se crea.

La denominación “entre” es un concepto central para comprender el teatro de Tantanian, fuertemente marcado por el eco, por el símbolo que vuelve figura lo que otros buscan representar en el sentido de volver a mostrar en escena. Una dramaturgia sin fábula. Fobbio da cuenta de tres obras que elige por su particular interés en revisar las formas de la dramaturgia: una escritura en la cual reverbera (concepto usado por la autora en su riguroso análisis) la epilepsia que el propio Tantanian experimenta. No se produce en la crisis un corte o una cesura vacía, sino una latencia que genera significados, vuelve sinestésica la experiencia del espectador y lo vuelve presencia y parte de la obra. El escenario de la vida deviene oportunidad: un paisaje. El trabajo

describe con detenimiento las figuras a las que este teatro da lugar en la renovación de las artes escénicas que tornan necesario el diálogo creativo, a lo que denomina una “contaminación” entre artes: lo visual, la escritura, la percepción y el movimiento en la obra que se analiza dan a comprender cómo se aseguran nuevas zonas de experiencia teatral contemporánea, y las formas del entre que adquieren el vampirismo y la fago-citación, categorías que la autora ilumina conceptual y analíticamente.

En el artículo “Cómo hacer andar una máquina del tiempo: historias que circulan sobre un pasillo en construcción”, desde el campo de las narrativas pedagógicas y la sistematización de experiencias, María Luz Gómez dispone, a manera de montaje y relato, una reflexión modulada en múltiples registros respecto de la singularidad de una experiencia colectiva: el ensamblaje entre un museo y un archivo en la escuela Primaria de Barrio Ciudad Sol Naciente de la capital de Córdoba. Dicha experiencia se engarzó, procesualmente, en un proyecto de investigación-acción en el que se asumió la búsqueda creativa compartida acerca de qué dispositivos de enunciación imaginar para procurar las voces de lxs niñxs, descontadxs del mundo del Estado y de lxs adultxs a la hora de signar sus vidas por el desplazamiento de pobladorxs bajo el modelo de transformación neoliberal de la ciudad. En este devenir emergió, a partir de dispositivos que buscan activar un trabajo de memoria colectiva comunitaria, el Museo de la Memoria de la escuela, “que funciona como una obra en construcción permanente que articula de manera lúdica diferentes dinámicas de enunciación de y para lxs chicxs”. La autora repone de manera clara las hesitaciones de cada momento transitado y las “pistas” que pudieron irse enunciando acerca de “aquello que hace posibles procesos participativos con niñxs en la escuela: cómo crear un contexto de transmisión y experiencia que active instancias para la construcción de significados sobre la historia común y vínculos de sensibilización, cómo abordar el lugar de lxs niñxs, su escucha y su palabra, en las reflexiones sobre el vivir juntxs, qué hacer con los fracasos”. La experiencia narrada, montada y resguardada en práctica archivística socioeducativa no curricular puede considerarse próxima al movimiento colectivo con niñxs. Las reflexiones referidas por la autora en los diversos momentos de su devenir/hacer plurisemiótico involucra dimensiones y aristas

que entran su trabajo con campos problemáticos relativos a “las memorias colectivas, el testimonio, las funciones o posibilidades del archivo y el museo situados en el espacio escolar, desde metodologías participativas sentipensantes que sentipensantes que interpelan imágenes construidas en torno a la niñez”. Y, sobre todo, cubre interrogantes acerca de cómo producir otros repartos de lo sensible, según Rancière, cómo materializar la ética del cuidado por el que las vidas singulares (nos) importan.

En el artículo “La experiencia Lispector de la literatura. El tiempo como acontecimiento inexpresivo”, Hernán Ulm visita la narrativa de Clarice Lispector desde la pregunta por el tiempo de, en y como escritura, entre lo inexpresivo y el acontecimiento de un tiempo sin historia. Aborda la temporalidad de la escritura cuando esta deja de ofrecer un determinado modelo de historia y manifiesta una salida del lenguaje expresivo de la comunicación, enfrentándose así a lo inexpresivo y al tiempo sin relato que posibilita no solo el surgimiento de “palabras inusuales que ya no designan cosas”, sino también el acontecimiento de “una comunidad inhumana”.

Este trabajo sugiere la idea de que, acaso, en el interior del lenguaje, se inscribe una cierta inhumanidad dada en y por la interrupción de las reglas lógicas y de la corrección gramatical, acontecimiento que arroja la escritura de Lispector a los márgenes de los sentidos, abriendo así una zona donde la lengua se despoja de sus consensos para inaugurar un espacio liminar y un tiempo suspendido en el que la literatura despliega su potencia inexpresiva. Allí, Ulm estudia la experiencia de rebasamiento de los límites que evidencian los textos de Lispector, donde la dislocación alcanza tanto a los personajes (y sus itinerarios de enfrentarse al vacío de las cosas), cuanto a la escritura (expuesta a la vacancia de las significaciones). El autor estudia cómo el lenguaje se vuelve peligroso en estas narraciones donde el contagio de lo inexpresivo (nos) expone a la intemperie en la cual la escritura emprenderá su camino paradójico: se despoja de las palabras por medio de las palabras. Lo inexpresivo no se daría por falta sino por resto, por lo que queda fuera de los nombres, por lo que pasa entre las palabras y las cosas, esa zona de fuerzas donde la lengua se afirma en lo mínimo e impersonal de una letra, en el grito atonal que lleva al límite el lenguaje y en el tiempo otro del relato dislocado. Desde su análisis, Ulm finalmente propone leer en Lispector la idea de “un derecho común, derecho a la comunidad, derecho a la inhumanidad de lo que grita y calla”.

### Zona de debate

Agradecemos a Beatriz Bixio y a Sofía de Mauro por aceptar la invitación proponernos su texto en coautoría, “Políticas de la disidencia: I Encuentro Derechos Lingüísticos como Derechos Humanos en Latinoamérica”, cuyo estatuto anfibio transita entre el registro de la intensidad de lo vivido, el activismo intelectual y social en el que tuvo lugar y esa poderosa instancia de “dejar marca” ante las asimétricas fuerzas que se juegan, a la vez, en los ámbitos intelectuales-académicos, sociales y políticos, en escenarios de densidad de luchas, de marcas y huellas que se activan, y a cuya inscripción se quiere contribuir como una ética del cuidado de las energías sociales y memorias del presente; esto es, ser protagonistas/vectores de la fuerza de la escritura en las sensibilidades, de subjetividades entramadas en y por disputas sociohistóricas por lo común, lo público y los derechos humanos desde las disidencias. En efecto, el texto está marcado por las urgencias, las potencias y las resistencias, y como inversión/reverso de y ante el escenario hegemónico por la política de “una lengua”, por el poderío colonial de fijación, normación y control de “la lengua” –como monolingüismo alucinado–, en el globalizado campo del mercado lingüístico del capital transnacional, en nuevos –y no tan nuevos– contextos de dominación. En el marco y puesta en escenas del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, realizado en la ciudad de Córdoba en marzo de 2019, con las presencias corporales como regalia de la Corona española, en la visita del rey y la galería de oficiantes del culto a la lengua “española”, desde la RAE hasta el Instituto Cervantes y los cuerpos políticos de funcionarios de Estado, cohorte encabezada por la presencia del presidente Macri y su esposa, gobernador, intendente y otros funcionarios públicos de los que no se sustrajeron académicos en funciones de gobierno universitario, se instituyó y concretó, con voluntad indómita e indisciplinada, el I Encuentro Internacional: Derechos Lingüísticos como Derechos Humanos en Latinoamérica, organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Osvaldo Bayer, su presidente honorario, falleció el 24 de diciembre, pocos días después de Toto Schmucler. Sin embargo, la fuerza de su trayectoria política y su herencia presidieron este inaugural encuentro y sobrevolaron las conversaciones, debates y

posicionamientos críticos que se suscitaron, de manera inextricablemente enlazada al activismo sociocultural y de políticas identitarias marginadas, tramas que Bixio y de Mauro reponen en su texto. Texto testimonio, texto memoria, texto político, texto de política académica también –ya que la universidad es un territorio en disputa– que se engarza, convoca y resuena, como horizonte promesante, con el dossier del próximo número de Heterotopías: “Lenguas y discursos disidentes”, cuyxs coordinadorxs son Elvira Narvaja de Arnoux (UBA) y Diego Bentivegna (CONICET - UNTREF - UBA), decidido su eje temático por el Comité Editorial de Heterotopías, sin duda, al calor –y al pie– de los acontecimientos, tal vez para hacer de la marca un cronotopo. En efecto, y como puede leerse en su fundamentación, esta convocatoria llama a contribuciones “que se refieran tanto a la reivindicación de las ‘lenguas minorizadas’ como a un sector heterogéneo de la producción discursiva contemporánea que recubrimos bajo el concepto ‘discursos disidentes’”. Tributando al horizonte del I Encuentro ya referido sobre derechos lingüísticos como derechos humanos, a su porfía y dimensión sociopolítica y asumiendo un campo de intersección de reflexiones y problemas, Narvaja de Arnoux y Bentivegna invitan a presentar aportes sobre “discursos producidos en ámbitos relativamente marginales (o marginados) que, por sus características de producción, sus rasgos de circulación, o por sus modalidades de recepción, instauran algún tipo de ruptura, de discontinuidad o de tensión con respecto a los órdenes dominantes. (...) el dossier se abre a contribuciones que analicen su alcance y problematicen lenguas, variedades y zonas marginalizadas de la discursividad que ponen en cuestión las formas de reforzamiento de lo establecido, a la vez que asocien los gestos contestatarios con luchas específicas y con la memoria del conflicto social y de las resistencias de los sectores subalternos”.

#### Entrevistas

En esta sección, nos encontramos con dos propuestas singulares. En “La esfera y el bosque. Escribir y leer en la época de Internet”, Christian Ferrer dialoga con Margarita Martínez.

Las preguntas de Martínez –centradas sobre todo en las nuevas prácticas de escritura y lectura en la red, así como sobre el lugar y la circulación de la palabra de los

intelectuales mediadas ahora por otras velocidades— funcionan como disparadores de una serie de respuestas que parecen elaborar un diagnóstico hipotético de las mutaciones en curso.

Interrogado acerca de la experiencia de la lectura, Ferrer subraya que “ahora, la mundialización de Internet está cambiando el estatuto de la información en sí mismo, y también el modo de producirla, aunque tampoco podemos saber todavía qué tipo de lectura está induciéndose”. Poco proclive considerar cierta autoridad del intelectual, Ferrer más bien lo piensa como una figura a la que es preciso poner en cuestión y da cuenta del modo en que los así llamados intelectuales lograron acomodarse con notable ductilidad a la escritura electrónica en las redes. También advierte sobre la producción de cierto saber académico que en formato de escritura electrónica responde a lógicas de producción incesantes. Con el concepto de “imperio de la información”, Ferrer concibe una suerte de esfera en la que se establece un gigantesco campo de entrenamiento para la subjetividad cuyos objetivos parecen estar siendo inventados y en la cual el formateo de lo que debe ser pensado y actuado es constante. Hacia el final, la distinción entre lectura utilitaria y lectura placentera abre un resquicio en donde esta práctica adquiere matices singulares: “Leer no es una actividad colectiva, es para seres que roban tiempo al tiempo para crearse un desierto interviniente”.

En “Habitamos una época marcada por un doble proceso de tecnificación y politización de la vida”, Flavia Costa dialoga con Andrea Torrano. Lo que se lee en este relato es una serie de intereses persistentes que dan cuenta de un trayecto de investigación presentado en términos personales, pero estrechamente conectado con un grupo de investigadores afines.

Costa da cuenta de un proyecto de investigación centrado en indagar las relaciones entre arte y técnica y de la elaboración de un mapa y una cronología de poéticas tecnológicas en la Argentina del siglo XX e inicios del XXI. Como resultado de estas exploraciones, la investigadora remite al exploratorio Ludión, archivo blando de poéticas/políticas latinoamericanas, definido en tres instancias como espacio de documentación, sitio web y modo de mirar.

Consultada por Torrano sobre los cruces actuales entre politización y tecnificación de la vida, Costa señala relaciones más tradicionales —por decirlo

de algún modo— que van del cuerpo individual al cuerpo social, y advierte sobre la necesidad de un cambio de escala: “Para analizar el momento actual, suelo utilizar la imagen de la ampliación del campo de batalla, tanto biopolítico como biotecnológico. Me refiero con eso a que hoy las biopolíticas no solo se dirigen al cuerpo individual y al cuerpo especie, sino que manipulan elementos biológicos que son menos que un cuerpo, de escala infra corporal o pre corporal, que se mantienen ‘con vida’ gracias a una intervención tecnológica intensiva, y que pueden entrar y salir del régimen del cuerpo, pueden pasar de un cuerpo a otro. Están, además, en bancos de reserva: bancos de sangre, de esperma, de células madre, de órganos, inclusive de datos genéticos (en un cruce cada vez más frecuente entre biología e informática). Y también hay biopolíticas de gran escala, que se refieren a la relación entre especies, a la ingeniería ambiental, la ecología. En esta ampliación del campo de batalla, los artistas se encuentran con nuevas preguntas, nuevos materiales, nuevas realidades, y las abordan con diferentes estrategias”. En diferentes propuestas artísticas contemporáneas, Costa señala y lee la capacidad del arte para generar distintas estrategias de profundización o desvío de este momento bio-técnico-político.

### Reseñas

Aquí encontramos una serie de abordajes críticos sobre tres investigaciones de relevancia, tanto en sus modos de trabajo, como en la elección y construcción de sus objetos.

Eva da Porta destaca en el último libro de Beatriz Sarlo, *La intimidad pública* (2018), la capacidad de la teórica para analizar dos fenómenos de la cultura actual: la sociedad escandalosa y la maternidad de las famosas, poniendo en juego su apuesta por encontrar lo nuevo, es decir, su capacidad de reconocer aquello que emerge e implica una transformación cultural, sobre todo en el registro de lo cotidiano. Es justo allí, en esa dimensión —dice da Porta—, en donde aparece la novedad, “en la intrascendencia quizás de lo dado, de lo que rápidamente se vuelve sentido común” donde Sarlo detiene su mirada y descubre claves de funcionamiento que operan como verdaderas matrices culturales.

En *La palabra infame. Enfrentamientos discursivos en la arena política entre 1932 y 1938* (2018) de Edgardo Rozas, asistimos al despliegue de una serie de interrogantes referidos al modo de abordar analíticamente la práctica discursiva de un agente colectivo, como lo es un partido político. La lectura de Candelaria Herrera pone en valor el estudio pormenorizado que efectúa Rozas, que adquiere relevancia respecto de estudios previos acerca del período considerado entre los años 1932-1938 a raíz de la forma en que son develadas las tramas del ejercicio de lo político en el contexto de la Argentina de los años 30, “contexto viciado por el fraude electoral como ejercicio cotidiano y en parte institucionalizado por parte del propio Estado”, señala la autora. A lo largo de los capítulos se analizan las prácticas discursivas representativas de las diferentes fuerzas políticas, prácticas de carácter público y abierto, para comprender el funcionamiento de los discursos políticos en la arena política argentina de dicho período.

Por último, la lectura que realiza Alicia Vaggione de *Lenguaje y juegos en la red. Una incursión por las comunidades virtuales* (2012), de Silvia Tabachnik, destaca el estudio riguroso que la autora efectúa sobre el espacio de la red para diagramar un paisaje de lo que allí sucede en torno a los vínculos entre los sujetos y sus modos de encuentro y diálogo, centrando su mirada en los modos de funcionamiento de la conversación virtual (en especial, las “comunidades de amistad”). Desde una posición crítica que se distancia tanto de visiones celebratorias como apocalípticas respecto a lo que la presencia de las nuevas tecnologías de comunicación produce en las sociedades contemporáneas, el libro de Tabachnik se convierte en antecedente obligado para todas aquellas investigaciones que pretendan abordar las figuras y lenguajes que se construyen en el mundo virtual. La teórica aborda la singularidad de un dispositivo que “tal vez por primera vez en la historia de la cultura, permite observar las mutaciones de los lenguajes en la misma instancia de su transformación”.

## Referencias

<sup>1</sup> Su nombre completo era Héctor Naúm Schmucler, pero nombrarlo por solo el primero de ellos es un gesto de convivio.

<sup>1</sup> Entre otros, Oscar Steimberg, Eliseo Verón y Germán García aportarían al incipiente campo de la semiótica como campo transversal de la literatura, el psicoanálisis, en fin, de las ciencias humanas y también de la política.

<sup>1</sup> Horacio González, con una irreductible escritura, con un tono irrepitible, ha testimoniado: “Pensar se piensa de muchas maneras. Pero Toto Schmucler pensaba con los ojos. Todo lo que escuchaba era con la mirada, donde cabían el asombro por cualquier insignificancia del mundo, el tolerante desconsuelo con que advertía las terribles encrucijadas de la existencia” (Horacio González, “Héctor Schmucler, raíces del existir”, *Página 12*, 21 de diciembre de 2018).

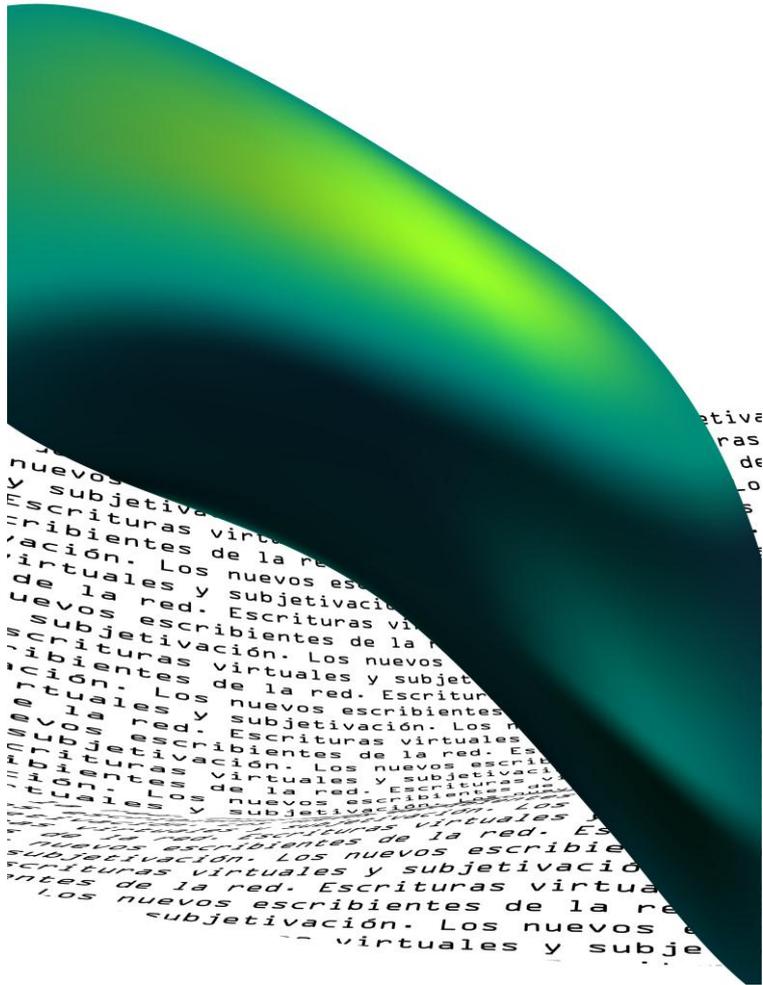
<sup>1</sup> *Sens Public*, Université de Montréal. Pierre Lévy. “Être et mémoire”, 15 de abril de 2019, pp. 22-34.

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.





# DOSSIER

## ESCRITURAS VIRTUALES Y SUBJETIVACIÓN. LOS NUEVOS ESCRIBIENTES DE LA RED

*Por eso la escritura no será nunca la simple «pintura de la voz».*

Voltaire

*Crea el sentido consignándolo, confiándolo a un grabado,  
a un surco, a un relieve, a una superficie  
que se pretende que sea transmisible  
hasta el infinito.*

Derrida

Este número de *Heterotopías* es una invitación a pensar la cuestión de la escritura –su supervivencia y mutaciones– en el marco de la cibercultura contemporánea y del proceso general de virtualización de los sujetos y sus prácticas significantes. Numerosos interrogantes se abren hoy frente a esta práctica que implica el gesto, las condiciones y la inscripción misma del sentido en superficies digitales. Por un lado, la escritura es “un instrumento de poder y segregación” (Barthes, 2003, p. 88), una operación de producción propia de las sociedades capitalistas en cuanto dispositivo que contribuye a su fabricación y ordenamiento (de Certeau, 2000). En ese sentido, la escritura regula y produce la sociedad como un texto con todas las opacidades y complejidades que ello implica. Pero, por otro lado, la escritura abre la posibilidad de la reinscripción del sentido, de su diseminación, convoca a la subjetividad, provoca el desvío y la impugnación de ciertos órdenes imperantes. Frente a esa tensión propia de la operación escrituraria, el desarrollo de las tecnicidades (Stiegler, 2002), con sus operaciones de dislocación, de ruptura de los órdenes temporales y espaciales, sus funcionamientos híbridos, vuelven estos procesos aún más opacos, novedosos e inciertos.

Para ello, se vuelve necesario tomar distancia crítica de modelos comunicacionales de la escritura de matriz funcional-estructuralista, así como de los modelos de análisis conversacional en sus diferentes versiones que reducen esta complejidad a mensajes, intenciones, turnos, emisores y receptores. En su lugar, nos interesa indagar en los modos en que la escritura se articula hoy con los procesos de inscripción y diseminación del sentido, dando lugar a nuevas textualidades, universos de sentido, posiciones enunciativas y trayectorias subjetivas.

Por tanto, proponemos abandonar ciertas miradas “clásicas” de la escritura como herramienta de comunicación, para desplegar sus posibilidades de significación en una perspectiva deudora de la gramatología derridiana, que la entiende como inscripción, marca, grama, huella que puede producir diversos sentidos, más allá de su contexto de emisión, del que se desprende y de la presencia misma de quien la haya emitido o de su intención significativa (Derrida, 1994).

Así, la escritura, como huella en la virtualidad, “problematiza” en términos de Levy (1999) algunas dimensiones que invitamos a explorar. En primer lugar, el espacio de su inscripción que, al desanclarse de sus condiciones de producción, da lugar a escrituras rizomáticas, deslocalizadas, nómades. En segundo término, la temporalidad de su emergencia que al operar como un archivo, una memoria en constante reactualización, permite la retoma discursiva y la reescritura infinita más allá de su autoría original. Y, finalmente, los procesos de producción de la subjetividad que pueden re-construirse en/desde una escritura híbrida que habilita posiciones enunciativas novedosas que requieren ser analizadas, tanto en su dimensión de sujeción a los dominios del poder y del saber, como en los procesos de de-sujeción, resistencia y reconfiguración subjetiva.

En sus estudios sobre las técnicas del “cuidado de sí” entre los estoicos, epicúreos y cínicos, Foucault (1999) destacaba la importancia otorgada a la escritura en el proceso de autoformación de los sujetos. Recuperando esa perspectiva genealógica nos interesa explorar los modos en que estos lugares de enunciación virtual, sus materias significantes y posibilidades expresivas hoy abren el juego a múltiples procesos de subjetivación individuales y colectivos en tanto operan como “técnicas” reflexivas de constitución y transformación de sí (Foucault, 2002).

\*\*\*

Frente a los oscuros pronósticos de desaparición/declive de la escritura (y consecuentemente de la lectura), intentamos dar cuenta de su persistencia y mutación en

el marco de la tendencia expansiva de tecnodispositivos que privilegian la dimensión visual y sonora de los textos. Partiendo de la condición híbrida de las escrituras en la red, propiciamos una apertura a otras semióticas icónicas, indiciales, simbólicas, que componen “hipertextos” complejos, discursos multimodales que articulan diversas materias significantes, dinámicas intertextuales y componentes de diseño muy diversos, lo que da lugar a una concepción de la escritura digital en sentido ampliado y expandido. Remitimos a la lectura que propone Derrida de las reflexiones de Artaud, su visión ampliada de la escritura, que abandona el grafismo lineal para acercarse más a una “escritura jeroglífica” que acepta e incorpora otras materias significantes como la imagen, el cuerpo, la coreografía, las artes visuales en general.

Por ello, solo desde las fronteras transdisciplinares es posible un acercamiento crítico que pueda interrogar estas formas de la escritura y sus derivas subjetivas contemporáneas, como así también las tensiones, fugas, resistencias y dinámicas significantes que la virtualidad técnica le imprime a estos fenómenos.

A partir de este núcleo problemático inicial es que nos interesa indagar en algunos cruces de series analíticas donde la escritura, la virtualidad y los procesos de subjetivación se articulan de modos significativos. Las “nuevas escrituras” son semióticamente complejas y reclaman lecturas críticas en varias dimensiones: interpelan a un lector capaz de reconocer los diversos registros donde la escritura produce sentido, pero también requieren de una mirada descentrada que descubra los atajos, los desvíos, las resistencias, y la emergencia-innovación y la invención, propia de estos procesos (Stiegler, 2002).

\*\*\*

La emergencia de dispositivos tecnosemióticos (desde la mensajería y las conversaciones virtuales en salas de *chat* y la diversidad de formas de escritura en *blog*, hasta las redes sociales, y los sitios editoriales colaborativos, entre otros) destinados a la producción de diversos tipos y regímenes de escritura conllevan la aparición de otros espacios de inscripción de la subjetividad. Al distanciarse del modelo comunicacional y de los emisores y receptores empíricos para pensar la escritura en la virtualidad, se abre un conjunto de interrogantes relativos a las

operaciones de subjetivación, las diversas y nomádicas formas que adquieren las experiencias de sí que en estas prácticas de inscripción del sentido.

Las escrituras digitales –en una de sus dimensiones constitutivas– se proponen como dispositivos semióticos productores de subjetividad e intersubjetividad en cuanto lugares de producción de sentido cuyos miembros devienen sujetos de (y por) la escritura. Avatares, perfiles en redes, identidades colectivas de enunciación, selfis, comentarios, historial de publicaciones y las diversas prótesis espectrales o extensiones virtuales del yo trazan en el ciberespacio diversos recorridos y anclajes subjetivos que requieren de enfoques analíticos híbridos, para ser abordados en su dinamismo, fugacidad y multiplicidad.

\*\*\*

Más allá de los pronósticos sombríos que anuncian el fin de la escritura por efecto de la “embestida” tecnológica, cabe reconocer que el dispositivo virtual, favorecido particularmente por el régimen de anonimato generalizado que impera en la red, ofrece condiciones particularmente propicias para un ejercicio aparentemente “libre” de la escritura.

Los escribientes anónimos individuales y colectivos de la red parecen haber encontrado en el espacio virtual una ocasión propicia para el despliegue de distintas estrategias de escritura procurando evadir eventualmente las normas y preceptos que regulan la práctica, en particular, el imperativo de la corrección ortográfica –parcialmente resuelto por las herramientas de revisión automática disponibles–.

Discretas transgresiones: la ortografía y, en menor medida, la “buena letra” manuscrita de la caligrafía, requieren un adiestramiento y un disciplinamiento manual que pone en evidencia el ejercicio en la institución escolar de un poder que “penetra los cuerpos” (Foucault, 2003). Escribir es una práctica que compromete el cuerpo; la escritura virtual exige a su vez otro aprendizaje que pasa por la relación del cuerpo con el dispositivo técnico.

\*\*\*

Intentamos abordar la cuestión de la escritura focalizando tanto en el tipo original de textualidades que produce –de las que da cuenta la teoría del hipertexto (Landow, Levy, entre otros)–, como en la clase de “prácticas” subjetivantes que compromete.

Por lo que concierne al primer enfoque, la metáfora del nomadismo resultaría particularmente idónea para aprehender las características distintivas de los textos virtuales: “no linealidad, apertura infinita, versión siempre diferente, inmaterialidad” (Robin, 2009, p. 95).

Las escrituras nómadas permiten y propician recorridos múltiples y provisorios: no se identifican con criterios de género literario o de otro tipo, son por naturaleza anónimas, móviles, fugaces, mutantes. Y esperan un lector que –a modo de un *flaneur* (Benjamin en Robin, 2009)– se deje llevar por los distintos recorridos que le ofrecen los entornos virtuales.

*Amateurs* de la escritura virtual se instalan y se apropian eventualmente de los nuevos formatos para ejercer el derecho y el placer de la escritura (Barthes), probablemente sin otra expectativa de trascendencia pública que la del encuentro virtual con algún lector anónimo (un aspecto poco reconocido de los eventuales efectos democratizantes de Internet: virtualmente, todos podríamos devenir escritores sin haber sido legitimados como autores por la academia).

Pensando la escritura no como instrumento expresivo de la subjetividad, sino como un dispositivo donde esta se produce, como una condición que la convoca, la recrea, la modela, se abren numerosos interrogantes por los modos en que estas prácticas de subjetivación se desarrollan en la virtualidad.

Un rasgo de estas operaciones productoras de subjetividad es que suelen asumir formas más o menos ritualizadas: darse un nombre, un cuerpo, un rostro, una voz; narrar-se (dotarse de una historia, un pasado, memorias, proyectos, secretos); insinuarse y ausentarse en ficciones; devenir-otros. Caracterizaremos estas operaciones en términos de juegos de escritura, proponiendo una analogía con los juegos de simulación, enmascaramiento, transmutación, metamorfosis que analiza Duvignaud, su “dimensión lúdica”. Incluiríamos aquí los diversos experimentos de ficcionalización (autoficciones, narraciones colectivas, dramatizaciones, invención de escenarios, etcétera) que se despliegan en la escritura virtual.

\*\*\*

A modo de cierre nos resta preguntarnos por las prácticas de subjetivación contemporáneas en el marco de una semiosis compleja donde conviven las prácticas significantes de los medios tradicionales masivos/individualistas que

dejan más lugar a la lectura que a la escritura, y por las lógicas de los medios digitales contemporáneos que abren nuevas posibilidades para la inscripción de sentidos en diversas materias semióticas. La virtualidad, la era posmediática, diría Guattari (2000), abre nuevas derivas subjetivas a partir de una escritura “ilegítima”, apenas regulada, que hace estallar algunas oposiciones canónicas y jerarquías constitutivas, y busca nuevos horizontes de significación transubjetivos.

Una reflexión final: es posible concebir la escritura virtual como cuestionamiento crítico al culto de los fetiches de la instantaneidad, la inmediatez, la rapidez, la brevedad, la velocidad, todos asociados a las “conquistas” de una tecnología que altera y condensa el orden de los tiempos. Así como la lectura, la escritura obedecería, por su misma naturaleza, a un principio de lentitud, tal vez uno de los más temidos fantasmas que acosan al progreso tecnológico.

\*\*\*

Estos textos aquí reunidos despliegan –tanto en su disonancia como en su eventual convergencia– un abanico de interrogantes sobre la naturaleza y las implicaciones de la escritura como práctica individual y colectiva y como experiencia que compromete la subjetividad. Difieren en su filiación, en su enfoque, en sus referencias teóricas y en el escenario que se proponen explorar, pero todos los artículos, en su diversidad de enfoques, interrogan el estatuto y el alcance de la escritura –como práctica subjetivante– en el contexto de una “tecnoactualidad” signada por el dominio de lo virtual.

Desde una perspectiva metaontológica, Pierre Levy, uno de los pensadores cardinales para abordar este campo problemático, en un artículo cedido y traducido para el presente *dossier*<sup>1</sup> asume tres desafíos que organizan su aproximación al tema: en primer lugar, el reconocimiento de por sí controversial de una continuidad entre ciencias naturales y ciencias sociales. Un segundo desafío consiste en “definir la especificidad y la unidad de la capa simbólica rompiendo con la tradición logocéntrica” y postulando la existencia de otras semióticas (como la cocina o la música, la danza, los rituales, etc.), antes y más acá del lenguaje verbal. El tercer desafío que señala el autor consistiría en demostrar que las formas culturales y las facultades interpretativas evolucionan a medida que se desarrollan sus máquinas de escritura. “Nuestra ontología es una metaontología en la medida en que las máquinas de lectura-escritura en su diversidad producen una pluralidad de tipos de ser”.

Según sostiene Levy, la hipótesis metaontológica propone encontrar un pasaje entre un “realismo dogmático” y un “relativismo irresponsable”. El artículo identifica una serie de aproximaciones posibles a la problemática de la “escritura simbólica”, reformulando las teorías del texto y de la comunicación, definida esta última como “proceso de escritura, lectura y editorialización de una memoria colectiva”.

El texto se cierra en una conclusión inquietante que define la relación entre metaontología, memoria y humanismo: “nuestro humanismo es un prehumanismo no solamente porque el ser y el sentido preceden a lo humano, sino también porque estamos aún en la prehistoria de la humanidad”, afirma el autor.

En su artículo “Pensar la escritura en clave barthesiana”, Gabriela Simón traza algunas líneas, al modo de una cartografía, para repensar la escritura desde la extrañeza del pensamiento de Roland Barthes, al que interroga como semiólogo, como pensador contemporáneo, pero también como escritor. Con una escucha aguda recupera algunas resonancias de su pensamiento para dar cuenta de aquello que denomina como un tópico-faro. Es así que la práctica de la escritura como producción y también como desvío es pensada en su relación con el lenguaje y el texto, entendido como esa trama de escrituras múltiples, a la que aborda con el no-método del fragmento, de lo discontinuo y del desvío. Dice Simón a propósito de Barthes: “el texto, la escritura no son *doxa*, son paradoja(les) y, de alguna manera, como señala Giordano (1995), la paradoja es la figura de la transgresión, del exceso. Así la escritura es del orden del desvío; desvío, sí, pero no imposibilidad”. El desvío, el matiz, el exceso, lo neutro son las resonancias barthesianas que permiten pensar la escritura como desmontaje de la autoridad logocéntrica y también como falla, como rasgadura desde la cual Simón, junto a Barthes, abre la pregunta sobre el sujeto de la escritura.

Margarita Martínez, en “Imágenes, palimpsestos y figuración”, en clave de crítica contemporánea, presenta cinco aspectos diferentes según los cuales las nuevas tecnologías del simulacro alteran las prácticas de escritura y también las prácticas intelectuales. En primer término, se ocupa del concepto de preservación en simulacro de documentos para señalar el efecto ontológico de sensación de pulverización de la materia o su aparición fantasmática bajo la forma de luz. Luego, se ocupa de las nuevas prácticas de escritura palimpséstica de carácter colectivo en relación con la preservación de la memoria (social) bajo la forma de la enciclopedia. En tercer lugar, indaga en los modos de intervención pública bajo

una redefinición de la figura del intelectual y las nuevas formas de horizontalidad frente a las antiguas jerarquías del saber. Finalmente, se detiene en las consecuencias de la exposición a nuevos regímenes de luz en las prácticas de lectoescritura. De esos cinco recorridos, busca indicios para pensar a los nuevos escribas de la red y sus prácticas de subjetivación en el marco de “el simulacro”, de la conversión de luz, que quizás sea un nuevo modo de volatilización de todo original, más que su preservación.

A partir de la sugestiva metáfora de la fotografía como “escritura de la luz”, el artículo de Isaura Sánchez Hernández “Huellas de luz, rastros del instante: inscripción, reescritura y legibilidad de los registros audiovisuales digitales” se coloca en el marco de la gramatología derridiana, para definir las imágenes fotográficas digitales como “huellas archivables del presente”, “imágenes-información cuyo flujo configura nuevas economías de la memoria y signa la producción de subjetividades contemporáneas”. La cuestión del archivo y de las tensiones entre memoria y olvido se analiza en el contexto sociotécnico actual porque, como afirma la autora, “no solo está en juego la disponibilidad y legibilidad de dichas huellas, sino el horizonte de negociación y disputa por el control de los procesos de archivación”.

Los principios y herramientas del análisis de discurso, particularmente la teoría de la enunciación y la retórica argumentativa, entre otros, permiten dilucidar las principales estrategias desplegadas en las redes sociales, tanto en las prácticas de denostación, como en aquellas celebratorias. La problemática particular de la recepción del discurso político en el escenario de las redes sociales conlleva necesariamente una interrogación sobre los particulares procesos de lectura-escritura implementados por los internautas involucrados en los debates. El artículo de María Elena Qués, “Inscripciones en la escena pública: coces ciudadanas en el debate online sobre Repsol-YPF”, analiza los procesos de lectura-escritura en el contexto de las redes sociales y focaliza en el caso particular de la polémica provocada a raíz del proyecto de privatización de las empresas petroleras en Argentina.

En “Escritores en Facebook. Un ensayo”, Marcelo Casarín, al modo de una netnografía, explora el uso y funcionamiento de las redes sociales, en especial Facebook, que realiza un conjunto de poetas, dramaturgos, narradores y ensayistas nacidos entre 1931 y 1982, autores reconocidos en círculos culturales diversos. Con el propósito de explorar el fenómeno más que sacar conclusiones definitivas, Casarín desarrolla una particular metodología de trabajo que parte del análisis de la producción de los autores en una entrevista, para confrontar ese material con el uso y la recepción de esas publicaciones en sus cuentas de Facebook. El trabajo se orientó a indagar, en ese grupo

de escritores, las motivaciones que los llevaron a crear una cuenta de Facebook, tratar de determinar el uso que hacen de ella en la actualidad y considerar las respuestas de sus lectores/amigos. Es así que descubre un conjunto de operaciones entre las que se encuentran las vueltas de una escritura inmediata, la posibilidad de mostrar desde “una cercanía inusitada” el proceso creativo, la exploración de géneros diversos, el vínculo inmediato con los lectores, las posibilidades del ensayo y la expresión autobiográfica, entre otros juego de escritura no menos significativos.

Claudia Kozak, en su artículo “Derivas literarias digitales: (des)encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos”, se pregunta cómo es que, a esta altura, las culturas digitales han calado hondo en la vida cotidiana de una porción importante de la población del planeta, incluso en relación con hábitos de lectura y escritura, y sin embargo, al mismo tiempo, la literatura digital permanece casi invisible para la mayoría de esa población. A partir de ese interrogante, se hace nuevas preguntas y explora algunas hipótesis, tensiones y paradojas de las escrituras digitales contemporáneas. Se detiene en la relación entre literatura, libro, cultura impresa y modernidad letrada para preguntarse por aquellas zonas de las nuevas escrituras digitales que difieren de –pero también dialogan con– aquello que ya conocíamos como literatura. Asimismo, señala el carácter por lo general experimental de esta literatura y analiza sus potencialidades para dar lugar a la construcción de sentidos alternativos respecto de los sentidos hegemónicos de la cultura digital. Desde otro punto de vista, considera, sin embargo, los riesgos de ese experimentalismo en relación con la reproducción de la “gran división” entre lo alto y lo bajo, tal como fuera analizada para un contexto previo por Andreas Huyssen.

Para poner a prueba estas hipótesis, analiza las convergencias y divergencias entre dos prácticas contemporáneas de la cultura digital en red que, si bien parecen no tener nada en común, apelan al apropiacionismo como recurso constitutivo: por un lado, literatura digital que se vincula con experimentaciones digitales de escritura “no-creativa” y “conceptual” (Goldsmith) y, por otro, el fenómeno masivo de la *fanfiction* literaria.

Acompañan el *dossier* una entrevista realizada por Margarita Martínez al sociólogo y ensayista Christian Ferrer, quien se detiene a analizar la relación entre dispositivos técnicos y escritura desde su particular mirada crítica. A lo largo del diálogo, aborda las transformaciones en los modos de leer y escribir, la

superioridad moral del libro, el lugar de los intelectuales y el “mercado de las ideologías”, la relación entre imagen y entrenamiento de la subjetividad y el imperio de la información, entre un conjunto de problemáticas que permiten reflexionar sobre el presente.

Incluimos también un texto de G. Landow (traducido al español para este *dossier*), en el cual el destacado estudioso de la escritura hipertextual analiza la emergencia de complejas experiencias inmersivas con finalidades lúdicas o didácticas que ofrecen diferentes modalidades de involucramiento con las narrativas multisensoriales que integran las dimensiones háptica, visual, sonora y olfativa. Según Landow, se establece una reciprocidad con el espectador que “aprende a ver el mundo en función de las tecnologías de representación disponibles”, a condición de hacer prácticamente imperceptibles los soportes durante la experiencia.

Finalmente, acompañan el *dossier* dos reseñas que abren numerosos diálogos con los ejes temáticos propuestos: una, sobre el libro de Beatriz Sarlo, *La intimidad pública*, y otra, sobre el libro de Silvia Tabachnik, *Lenguaje y juegos de escritura en la Red. Una incursión por las comunidades virtuales*.

Editoras: **Eva Da Porta y Silvia Tabachnik**

Colaboración: **Isaura Sánchez Hernández**

## **Bibliografía**

- Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer 1*. México: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1995a). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (1995b). *Khorá*. Córdoba: Alción.
- Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad. Tomo I: La voluntad del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Guattari, F. (2000). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.

Levy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.

Stiegler, B. (2003). *La técnica y el tiempo*. País Vasco: Ediciones Hiru.

---

## Referencias

i Levy, P. *Être et Memoire*-Université de Montréal. Traducción Silvia Tabachnik.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 3 junio de 2019

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



## PENSAR LA ESCRITURA EN CLAVE BARTHESIANA

## TO THINK ABOUT WRITING IN A BARTHESIAN KEY

### Resumen

El artículo traza una cartografía para pensar la escritura, mapa que reconfiguramos a partir del legado de Roland Barthes. Transitamos una genealogía que se escribe al amparo de la insistencia y que presentamos a partir de resonancias significativas en relación con nuestro tópico-faro: la escritura. Algunas de esas resonancias son texto, lenguaje, fragmento, matiz, no-arrogancia, desvío, lo neutro.

**Palabras clave:** escritura; fragmento; texto

### Abstract

This article traces a cartography to think about writing, map that we shape from Roland Barthes legacy. We go through a genealogy that is written under the shelter of insistence and that we present from some significative resonances in relation to our main topic: the writing. Some of those resonances are text, language, fragment, shade, non-arrogance, dodge, the neutral.

**Keywords:** fragment; text, writing

### Escribo

Fui convocada a este número de *Heterotopías* para pensar la cuestión de la escritura. De los múltiples horizontes que ese espacio abre, elijo inscribir mi intervención en una genealogía: la barthesiana.

Me propongo transitar una cartografía balizada por notaciones de Roland Barthes, semiólogo, crítico de la cultura, crítico literario y por sobre todo escritor.<sup>1</sup> Un escritor singular o, para decirlo con palabras de Silvia Tabachnik, “Barthes, *átopos*”. Etimológicamente,

la atopía nombra en principio la condición particular del filósofo (...) *Átopos* significa extraño. Su significado etimológico literal es *estar fuera de lugar*: se le atribuye al filósofo esa condición de extrañeza, ajenidad, ex-centricidad (...) creo que esa condición de exterioridad es la que define con mayor justeza el itinerario particular de Roland Barthes en el mapa de del pensamiento contemporáneo (Tabachnik, 2006, p. 2).

Acudo entonces a Barthes, el extranjero, el ajeno a la *doxa*, el itinerante, el enamorado de un lenguaje que siempre se desplaza sin olvidar sus palabras: “ser extranjeros es inevitable, necesario, deseable” (Barthes, 2003, p. 186).

Intento trazar una cartografía a partir de textos, de notas, de insinuaciones, de destellos tan potentes como sugerentes que Barthes nos lega para pensar la escritura. Por eso mismo, recorro una genealogía que se escribe al amparo de la insistencia y la fragmentación. Un tejido, una trama que procuro atravesar escuchando resonancias significativas en relación con un tópico-faro: la escritura.

Agradezco tanto a Silvia Tabachnik y a Eva Da Porta como a Mirta Antonelli, iniciadora de este espacio de escritura heterotópica, por una invitación que es a la vez *hospitalidad* y *llamada* que viene de un pasado compartido, cita a la que acudo. Hablo, por cierto, de un tiempo pasado inolvidable en los caminos del saber y memorable como acontecimiento vital.

## **Escribimos**

Barthes nos legó un texto bisagra: *Lección inaugural*, texto-acto –en cuanto intervención oral luego publicada– que recoge la clase pronunciada en 1977 con la que asume como profesor en la cátedra Semiología literaria del Collège de France. Se trata nada más ni nada menos que de un acontecimiento de lenguaje con el que inaugura y funda esa cátedra (cuya candidatura fue presentada por Michel Foucault). Empezamos por esta resonancia dado que es muy importante acá la relación íntima que Barthes establece entre literatura, semiología, texto y escritura. Si bien nos ocuparemos de la escritura, al leer la *Lección inaugural* hay que tener en cuenta esa relación.

Barthes plantea una cadena sintagmática que es, a su vez, una cadena de semiosis infinita y una deriva, literatura-escritura-texto: “puedo entonces decir indiferentemente: literatura, escritura o texto.” (1998a, p. 123). Decimos “sintagmática” porque las operaciones de Barthes son siempre del orden de la metonimia, su gesto privilegiado es el desplazamiento. Esta cadena barthesiana produce otro desplazamiento, ese que avecina la semiología con la literatura: “la literatura y la semiología vienen así a

conjugarse para corregirse mutuamente” (1998a: 139). La articulación, o mejor dicho el encuentro, se da en un punto nodal que a fines explicativos él desdobra: el lugar central que para ambas –literatura y semiología– ocupa el texto.<sup>2</sup> Y en relación con este, la inmersión en una compleja “práctica significativa”: la escritura. Para Barthes, tanto la literatura como la semiología son prácticas de escritura.

La escritura, entonces, se plantea como una práctica. Aquí *práctica* puede ser entendida en relación con Althusser:

(...) sabemos que desde la segunda mitad de la década del '60, por obra fundamentalmente de Julia Kristeva y de otros miembros del grupo *Tel Quel* (que transponen al campo de los estudios literarios las elaboraciones filosóficas de Louis Althusser), práctica tiene un alcance conceptual definido. 'Práctica' quiere decir 'producción' (...) es decir, 'trabajo': transformación de una materia prima dada en un producto dado a la circulación (Giordano, 1995, p. 20).

¿Qué entiende Barthes por escritura? Ya lo dijimos, se trata de una práctica en cuanto que producción. Destacamos, también, dos rasgos fundamentales –del desarrollo que da Barthes a través de su obra a la escritura– porque son los que aquí más nos interesan:

- la escritura es un espacio de interrogación: “la escritura es el arte de plantear las preguntas y no responder a ellas o resolverlas” (Barthes, 2005a, p. 14).

- la escritura es el lugar del desplazamiento del sentido y, como consecuencia, renuncia a la detención o fijación del sentido: “la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido”. Por eso mismo,

la escritura rehúsa la asignación al texto (y al mundo como texto) de un 'secreto', es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1999a, p. 70).

Entonces, ¿cómo es pensado el *texto*, y por lo tanto la escritura, en la *Lección inaugural*? El texto constituye “el índice mismo del *despoder*”. Esto es,

el texto contiene en sí la fuerza de huir infinitamente de la palabra gregaria (la que se agrega), e incluso cuando ella persigue reconstituirse en él, éste rebrota siempre lejos (...) rebrota más allá, hacia un sitio inclasificable, atópico, si puede decirse, lejos de los *tópoi* de la cultura politizada (Barthes, 1998a, p. 139).

En correspondencia con lo anterior, Barthes le inscribe a la escritura, así como también al estatuto semiológico, un carácter negativo y activo, lo que él llama *apofatismo* (del verbo griego *apofemi*: negar). Barthes recurre a Nietzsche vía Gilles Deleuze. En la

lectura de Deleuze, lo activo –“la fuerza activa”– hace de su diferencia un objeto, va hasta el final de lo que puede.<sup>3</sup> Señala Deleuze que “Nietzsche llama fuerza activa a aquella que llega hasta el límite de sus consecuencias” (1998, p. 95). Lo activo está relacionado en Nietzsche con los modos en que interpreta el genealogista; ¿cómo interpreta el genealogista?: con un “arte de la filigrana”, con un “instinto del matiz”, con una “psicología del desvío” (Deleuze, 1998, p. 97).

Esta idea nos resulta muy potente y la relacionamos con una constante en Barthes: su admiración por el zen, justamente por su horizonte de no-arrogancia.<sup>4</sup> De allí, uno de los efectos inmediatos en su concepción de escritura: la posibilidad de pensar una cadena horizontal de lenguajes, sin jerarquía, sin dogmatismos, sin fijación o esclerosis del sentido, sin la posibilidad de discernir un adentro y un afuera del lenguaje, que a la vez nos constituye como sujetos de habla. Justamente en *Lo neutro* vuelve a esta idea: Occidente se le presenta al semiólogo como el lugar del “machismo intelectual”, “un especialista de la arrogancia”, esa arrogancia que consiste en la valorización de la voluntad (de saber-poder), de la adulación del esfuerzo por *conservar*, el deseo de estar en todas partes *dogmáticamente* (Cfr. Barthes, 2004, p. 213). Frente a esto, Oriente y el tao constituyen experiencias de la no-arrogancia, como “inflexiones para oponer al machismo intelectual de Occidente” (Barthes, 2004, p. 214).

Podemos advertir un tono generacional, decimos “tono” no “analogía”, ni “equivalencia”, ni “sinonimia”; se trata de una sintonía: allí donde Barthes dice “escritura-texto”, Deleuze dirá “rizoma”, Derrida, “diseminación”, Foucault, “genealogía”. Guardan en común la pluralidad, el descentramiento, la ruptura con los conceptos de origen, lo Uno, el centro.

En Barthes el lenguaje es el instrumento de la escritura, siempre y cuando entendamos que el lenguaje es concebido como instrumento de ficción. Dice en *Lección inaugural* que seguirá el método del lenguaje:

(...) el lenguaje reflexionándose... lo que quisiera yo renovar en cada uno de los años que me sea dado enseñar aquí es la manera de presentar el curso o el seminario; en pocas palabras, ‘sostener’ un discurso sin imponerlo: esa será la postura metódica, la *quaestio*, el punto por debatir. Puesto que, aquello que puede resultar opresivo en una enseñanza no es finalmente el saber o la cultura que vehiculiza, sino las formas discursivas a través de las cuales se los propone. Ya que esta enseñanza tiene por objeto –como he tratado de sugerirlo– al discurso tomado en la fatalidad de su poder, el método no puede realmente referirse más que a los medios apropiados para desbaratar, desprenderse o por lo menos aligerar dicho poder (Barthes, 1998a, p. 146-147).

En relación con la resonancia texto-escritura, volvamos al problema del método en Barthes: “lucha por desbaratar todo discurso *consolidado*”. A partir de este planteo,

Barthes será contundente: el método privilegiado es la fragmentación como lógica y el fragmento como práctica de escritura. Dice:

y cada vez me convengo más, tanto al escribir como al enseñar, de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la *excursión* (1998a, p. 147).

Tema que presenta también en uno de sus últimos seminarios: *Cómo vivir juntos*. Allí Barthes recurre a una oposición nietzscheana, actualizada por Deleuze –o, para decirlo con más precisión, una oposición que surge con la lectura de Deleuze<sup>5</sup>–, para distinguir el “método” de la “cultura” y elegir la segunda: “pues al método que marcha recto hacia un objetivo preciso se le prohíbe la errancia y la bifurcación. Barthes prefiere la cultura o la *paideia*, es decir, la línea curva, la fragmentación” (Coste, 2003, p. 36). Plantea Barthes que en las ciencias llamadas humanas, el método es concebido como “un proceso hacia un objetivo, protocolo de operaciones para obtener un resultado; por ejemplo: método para descifrar, para explicar, para describir exhaustivamente” (Barthes, 2003, p. 189).

El método es un discurso y hay en él una idea de poder. El método fetichiza la meta como lugar privilegiado, “en detrimento de otros lugares posibles” en tanto la *paideia* es un “trazado excéntrico de posibilidades, titubea entre bloques de saber”. Por lo cual Barthes se ubica del lado de la *paideia*, o “para decirlo con mayor prudencia (y provisoriamente) del lado del no-método”. Mientras que el método comporta un psiquismo fálico de ataque y de protección (“voluntad”, “decisión”, “premeditación”, “ir derecho”, etc.), el no-método es un “psiquismo del viaje, de la mutación extrema (mariposeo, libación, seducción). No se persigue un camino, se expone a medida que se va descubriendo” (Barthes, 2003, p. 190).

El de Barthes será un “no-método” hecho de una escritura tejida de fragmentos, de *excursus*, de digresiones, ese que se inscribe, junto al rizoma, en el linaje del aforismo nietzscheano. Barthes encuentra en Nietzsche una forma discontinua de pensar: “por fragmentos que se comunican entre sí según una lógica de las resonancias, es decir de la repetición y la diferencia, no de la identidad y el desenvolvimiento” (Giordano, 1995, p. 55).

En Barthes el fragmento constituye una elección teórica y estético-retórica, una política de escritura que rompe definitivamente con la aspiración de un sentido todo (“totalidad es totalitarismo”, decían los filósofos de Frankfurt), único, acabado y final. El fragmento rompe con

el recubrimiento de la salsa, la disertación, el discurso que se constituye con la idea de dar un sentido final a lo que se dice, y esto es la regla de toda la retórica de los siglos precedentes. En relación con la salsa del discurso construido, el fragmento es un aguafiestas, algo discontinuo, que instala una especie de pulverización de frases, de imágenes, pensamientos, pero ninguno 'cuaja' definitivamente (Barthes, 2005a, p. 181).

El fragmento es lo discontinuo, es lo que acompaña o es acompañado por el sujeto fragmentado.

Otra vez Barthes vuelve a la música:

El fragmento es como la idea musical de un ciclo (*Bonne Chanson, Dichterliebe*): cada pieza se basta a sí misma y, sin embargo, no es nunca más que el intersticio de sus vecinas: la obra no está hecha más que de piezas fuera de texto. El hombre que mejor comprendió y practicó la estética del fragmento (antes de Webern), fue tal vez Schumann; quien llamaba al fragmento *intermezzo*; y multiplicó en su obra los *intermezzi*: todo lo que producía estaba a la postre *intercalado*: ¿pero entre qué y qué? ¿qué significa una serie pura de interrupciones? El fragmento tiene su ideal: una alta condensación, no de pensamiento, o de sabiduría, o de verdad (como en la Máxima), sino de música: al 'desarrollo' se opone entonces el 'tono', algo articulado y cantado, una dicción: allí debería reinar el *timbre*. *Piezas breves* de Webern: ninguna cadencia: ¡cuánta majestuosidad pone *en quedarse corto!* (Barthes, 1997a, p. 105-106).

El texto, la escritura no son *doxa*, son paradoja(les) y, de alguna manera, como señala Giordano (1995), la paradoja es la figura de la transgresión, del exceso. Así, la escritura es del orden del desvío; desvío, sí, pero no imposibilidad ("inviabile", "no factible", dice la voz de la ley). Nos recuerda Barthes:

Las desviaciones (en relación a un código, a una gramática, a una norma) son siempre manifestaciones de la escritura: allí donde hay transgresión de la regla aparece la escritura como exceso, ya que toma a su cargo un lenguaje *que no estaba previsto* (1999a, p. 218).

Decimos que en Barthes la escritura puede ser pensada a partir del orden del desvío. Si alguna duda cabe, basta con recorrer sus textos. El estudio del "haiku", forma ejemplar del fragmento (*El imperio de los signos* y *La preparación de la novela*), el "punctum" (*La cámara lúcida*), la "digresión" y el "excursus" (*Lección inaugural*), la "extenuación de la subjetividad" (*Placer del texto*), las "figuras del discurso amoroso" (*Fragmentos de un discurso amoroso*), lo "neutro" –y sus figuras– y el "matiz" (*Lo neutro*) serán la diseminación y la proliferación de su vocación por el fragmento. El fragmento, lejos de ser un premio consuelo en la búsqueda de un tesoro, ya perdido desde siempre, es el tesoro mismo, el *intermezzo*, intercalado, a su vez, entre *intermezzis*, es decir, frases, fragmentos musicales.

Inscribir la escritura en el orden del desvío, pensado en términos de “fuerza activa nietzscheana”, permite entender el desvío barthesiano como matiz, digresión, *excursus*, disidencia o *intermezzi*. La escritura está hecha no de desvíos anómalos respecto de leyes “normales”, sino de lenguajes horizontales, múltiples, móviles; la escritura deviene un espacio de matices; “maestra de matices”, “códice de matices”, dirá Barthes, reunión del gesto diafórico con una superficie de inscripción. Y decimos gesto porque este para Barthes “designa una figura del cuerpo que expresa un estado del vínculo social y traduce de manera singular el vínculo de determinación entre un individuo y una comunidad” (2005b, p. 139). Así, el matiz (*diaforá* = la diferencia) deviene tanto producción como exención de sentido, la respiración misma de la escritura; evocamos la *differánce* derridiana (similar al matiz –la diferencia– en Barthes).

Escribe Ferro respecto a la *differánce*:

(...) producción de toda diacriticidad opositiva de la que la lingüística saussureana y todos los discursos de las ciencias sociales, que han aceptado el paradigma estructuralista, marcan como condición de toda significación y de toda estructura. Estas oposiciones distintivas son los efectos de la *differánce*, no están escritas ni en el cielo, ni en la mente de los sujetos. Desde este punto de vista la *differánce* (...) señala ella misma un efecto de *differánce* (1995, p. 75).

En Barthes, el matiz y lo neutro guardan resonancias con la *differánce* en Derrida, en cuanto funcionan como una práctica y una experiencia cuya deriva está articulada como una multiplicidad irreductible y generadora que no reconoce los límites del sistema lingüístico, sino que se disemina por otras experiencias, desmontando la autoridad vigilante del logocentrismo, (discurso de la *doxa*, la ciencia, la política, la publicidad, en Barthes) en un movimiento inacabado que, al decir de Roberto Ferro, “no se asigna ningún comienzo absoluto y que, en sus maniobras de *desvío*, de retraso, de diferimiento, supone la imposibilidad de cualquier tipo de horizonte de clausura” (1995, p. 91).

Estas ideas se sintetizan palmariamente en un fragmento de la introducción que Jacques Derrida escribe en 1962 a *El origen de la geometría* de Edmund Husserl y que nosotros retomamos vía Roberto Ferro, del prólogo de Patricio Peñalver a *La voz y el fenómeno* de Derrida. Se trata de la oposición Joyce-Husserl no planteada como confrontación entre dos obras, sino como los términos de dos paradigmas. Señala Roberto Ferro que la oposición Joyce-Husserl anuncia

la imposibilidad de concebir el lenguaje como un instrumento transparente, dócil, de transmisión unívoca, sino un espacio de multiplicidades de sentido, lábil, en permanente transformación y desplazamiento, implica que la lectura derridiana asume los riesgos, las amenazas como instancias que devienen hacia

constelaciones de puntos de fuga de los textos sobre los que interviene (Ferro, 1995, p. 34).

Los efectos que anuncia esta oposición entre Joyce-Husserl atraviesan la producción de Derrida, en términos de “legible/ilegible”, así como la producción de Barthes, en términos “paradigma/lo neutro”, ciencia/escritura, discursos encráticos/discursos de la “no-arrogancia”.

Se entiende la insistencia de Barthes, “esta es precisamente la función de la escritura: hacer irrisorio, anular el poder (la intimidación) de un lenguaje sobre otro” (1997b, p. 81-82). Desde el punto de vista político, la escritura se vuelve revolucionaria.

### “Querer-Escribir”

Reflexiona Barthes en uno de sus últimos seminarios, *La preparación de la novela*, sobre una figura: el “Querer-Escribir”, fantasma que conjetura como pulsión, como deseo, como esperanza, como memoria, como manía. “Decir que se quiere escribir: esa es la materia misma de la escritura”, señala, para inmediatamente agregar “el ‘Querer-Escribir’ solo puede decirse en la lengua del Escribir (2005b, p. 43). Querer-escribir: deseo de lo imposible y a la vez intento vital.

Nos recuerda Pascal Quignard en *El nombre en la punta de la lengua* lo que él llama la “falla del lenguaje”: se trata de un tropiezo, un fallido, un lapsus –que es a su vez una falta– recurrente. Y agrega que los escritores se instalan en esa falla para siempre. Esa falla es del orden de lo espantoso por lo que un escritor se define por “ese estupor en la lengua” (Cfr. 2006, p. 7). Más adelante señala que no se trata solamente de una falla del escritor, sino de una falla de la condición humana, y se pregunta: “pero, ¿cuál no es el hombre que no tiene la falla del lenguaje por destino y el silencio como último rostro?” (2006, p. 8).

Llevando más lejos las palabras de Quignard, nos preguntamos: ¿Cuál es el hombre que no tiene por destino la muerte? En el horizonte de este interrogante podemos también leerlo:

No escribo por deseo, por costumbre, por voluntad, por oficio. He escrito para sobrevivir. He escrito porque era la única manera de hablar callándose. Hablar místico, hablar mudo, acechar la palabra que falta, leer, escribir, es lo mismo. Porque el desposeimiento fue el abra. Porque era la única manera de permanecer al abrigo de ese nombre sin exiliarme por completo del lenguaje como los locos, como las piedras, que son desgraciadas como ellas solas, como las bestias, como los muertos (Quignard, 2006, p. 46).

Querer-escribir: deseo, pulsión, amparo, supervivencia. Escribir, no querer-morir, escribir para no morir. Entonces cobra peso el fragmento barthesiano “donde hay herida hay sujeto” (1999b, p. 206); se escribe desde la falla, desde la rasgadura, desde el grito (o el mutismo) desesperado.

Rasgar en nuestra lengua nos depara al menos dos significados: “rajar o romper” y “tocar un instrumento musical rozando con la punta de los dedos varias cuerdas de un solo golpe, de forma que se produzcan varios sonidos simultáneamente”. Quien escribe es el sujeto roto pero también el sujeto que hace sonar, que reúne voces, ecos, jirones de vida.

En este punto me detengo, queda como un eco, otra resonancia del legado barthesiano para escuchar y por escribir; una resonancia en tiempo diferido: la del sujeto de la escritura...

## **Bibliografía**

- Barthes, R. (1997a). *Barthes por Barthes*. Venezuela: Monte Ávila.
- Barthes, R. (1997b) *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1998a). *Lección inaugural de la cátedra de Semiología literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1998b). *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1999a). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1999b). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1976-1977. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2005a). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2005b). *La preparación de la novela*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Coste, C. (2003). Prefacio. En Roland Barthes *Cómo vivir juntos* (pp. 31-38). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

- Ferro, R. (1995). *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, Buenos Aires: Biblos.
- Giordano, A. (1995). *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Quignard, P. (2006). *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena Libros.
- Rosa, N. (2006). Monopolizar la muerte. En Rosa, N. *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos* (pp. 77-107). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Tabachnik, S. (2006). Barthes, *átomos*. Conferencia dictada en el Diplomado "Cartografía del Pensamiento Contemporáneo", 17 (inédita). Instituto de Estudios Críticos, México D. F.

---

## Referencias

1 Viene a mí el recuerdo de Nicolás Rosa. Le comenté durante un curso que dictó, que yo estaba escribiendo mi tesis de doctorado sobre Roland Barthes. Me miró, hizo una pausa y me dijo: "Recuerde que Barthes es un escritor" (Curso de Doctorado en Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba, 2005).

2 La noción de texto es clave en la teoría de Barthes, puede ser recorrida en buena parte de su obra. Acá traemos una cita sobre el texto que puede ser también extrapolada a la práctica de la escritura: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (...) un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (...) el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor. (Barthes, 1999a, p. 69-71) *Texto* quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de araña). (Barthes, 1998b, p. 104)

3 Sobre la fuerza activa y la fuerza reactiva, cfr. Deleuze, G. (1998) *Nietzsche y la filosofía*, especialmente el Capítulo II "Activo y Reactivo" (pp. 59-104).

4 En Barthes la arrogancia es una figura de lo anti-neutro. Para Barthes ningún neutro es posible en el campo del poder pues lo neutro es justamente el discurso de la no arrogancia. Nicolás Rosa cifra como gesto central en *Lo Neutro*, el rechazo de la definición, que constituye el núcleo de la cultura occidental, y el recurso a los matices, que implica, sobre todo, el rechazo del dogmatismo. Escribe Rosa: "La propiedad de lo neutro no implica una demostración sino una puntuación, un señalamiento. El orden paradójico barthesiano se desentiende del sentido tradicional de la paradoja como contrario al lugar común, comprometiendo al orden paradójico en la 'maravilla', aquello que se opone a lo común, que puede asombrar y que produce expectativa, el sentido expectante, el sentido en espera...de sentido, en contra de aquello que puede apaciguar, tranquilizar" (2006, p. 86).

En cuanto a la arrogancia señala Barthes: "Reúno bajo el nombre de arrogancia todos los 'gestos' (de habla) que constituyen discursos de intimidación, sujeción, dominación, aserción, soberbia: que se ubican bajo la autoridad, la garantía de una verdad dogmática, o de una demanda que no

piensa, no concibe el deseo del otro” (2004, p. 211). La arrogancia se vincula con las obligaciones “positivas”, a diferencia de “las prohibiciones, de las que siempre se habla: obligar a comer, a hablar, a pensar, a responder, etc.” (Barthes 2004, p. 213). Relevar los “discursos arrogantes” es una tarea infinita: se trata del discurso político, del discurso publicitario, del discurso de la ciencia, del discurso de la *doxa*, entre otros.

5 Barthes remite a *Nietzsche y la filosofía* de Gilles Deleuze.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 13 de mayo de 2019

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-*

*sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



## IMÁGENES, PALIMPSESTOS Y FIGURACIÓN

### Resumen

El objetivo de este artículo es presentar cinco aspectos diferentes según los cuales las nuevas tecnologías del simulacro alteran las prácticas de escritura en general y las prácticas intelectuales en particular. Se trabajará, en primer lugar, con el concepto de preservación en relación con la construcción colectiva de la memoria social; se abordará el caso de la enciclopedia en particular; se indagarán los modos de intervención pública bajo una redefinición de la figura del intelectual y las nuevas formas de horizontalidad frente a las antiguas jerarquías del saber y, finalmente, se explicarán las consecuencias de la exposición a nuevos regímenes de luz en las prácticas de lectoescritura. De todo ello, se extraerán indicios para pensar a los nuevos escribas de la red y sus prácticas de subjetivación.

**Palabras clave:** enciclopedia; pantalla; intelectual; escribas

### Abstract

The aim of this article is to present five different aspects according to which the new simulation technologies alter writing practices in general and intellectual practices in particular. We will first work on the concept of preservation in relation to the collective construction of social memory. Then, we will refer to the particular case of the encyclopedia. Third, we will ask about the ways public intervention takes under a redefinition of the figure of the intellectual and the new forms of horizontality in front of the old hierarchies of knowledge. Finally, we will explain the consequences of exposure to new regimes of light to reading and writing practices. As a conclusion, we will sketch some clues to think about what we can call the *new scribes of the networks* and the practices of subjectification related to them.

**Keywords:** enciclopedia; screen; intellectual; scribe

La reciente destrucción por el fuego de la catedral de Notre Dame puso en discusión, por unos días, la intrincada cuestión del original y la copia, un problema que el arte había sabido actualizar al abordarse metódicamente el tema de la falsificación. Como bien observaba Carlo Guinzburg (2008) cuando enumeraba los rasgos del llamado paradigma indiciario sobre un trabajo de Giovanni Morelli, alias Ivan Lermolieff, original y falso debían poder develarse más por un trabajo sobre los rasgos secundarios que por los rasgos que se consideraban nodales en un estilo. Cuando Gutemberg inventó la imprenta y el sistema de tipos móviles, desplazó a las copias manuscritas e iluminadas y también a las xilografías para la difusión de panfletos, e incluso a la memoria misma que, contra Platón, seguía siendo un medio de transmisión textual, no imaginó nunca que el futuro tendría lugar para un nuevo tipo de escritura palimpséstica: la escritura con fibra de luz que utilizamos en la actualidad en las pantallas de cualquier monitor electrónico, y que esta escritura problematizaría, también, la ya tan problematizada idea de original, la idea de autor y el tenor de la tarea intelectual.

La catedral prendida fuego de Notre Dame planteaba entonces el problema de su originalidad: el auténtico edificio se había perdido en cierto porcentaje, aunque un porcentaje de ese porcentaje era ya una reconstrucción y, a la vez, de la parte original no destruida también otro porcentaje había sido restaurado en otras épocas, incluso reemplazado. Sobre la piedra había habido una escritura palimpséstica que volvía problemática la idea de "original", como señala el filósofo coreano-alemán Byung Chul Han en su texto *Shanzai* refiriéndose a la catedral de Friburgo:

En el taller de la catedral se exponen copias de las figuras de arenisca deterioradas. Se intenta conservar las piedras de la Edad Media a toda costa. Pero en algún momento se ven obligados a retirarlas y sustituirlas por piedras nuevas. En lo esencial, se trata de la misma práctica de los japoneses. Se acaba colocando una réplica, aunque solo sea al cabo de un largo período. El resultado, a fin de cuentas, es el mismo. Con el paso del tiempo, tendremos ante nosotros una reproducción *aunque crearnos que nos encontrarnos ante un original* (el destacado es mío) (2016, p. 66).

Lo que quedaba en evidencia es que toda acción contra la destrucción, toda preservación –como la que opera en un edificio o incluso sobre material antiguo, y también textual– constituye un simulacro, y que de ese modo la imprenta de tipos móviles reducía el original a dos cosas: el original del autor, manuscrito, y el original de la

composición que luego se pasaba por la máquina para obtener las copias. Además, estaba la original mano del autor, el estilo, que constituía lo precioso, genuino y lo más complejo de fraguar. La imprenta, en suma, era un invento que salvaba de la destrucción, además de abaratar y difundir; en términos del texto simbolizaba de modo indirecto una lucha contra el tiempo y, como toda técnica, un modo de postergar la muerte. Podemos recordar aquí que parte de los argumentos en favor de la digitalización de todo documento existente es su preservación bajo la forma de simulacro. El intelectual francés Thierry Grillet decía, en una nota reciente sobre el incendio de marras y su impacto en la memoria colectiva francesa, que el trauma para Francia, “el fuego dentro de ese ‘libro de piedra’, como la llamó Victor Hugo en *Notre Dame de Paris* (1831), es tan escandaloso, en términos de memoria, como un auto de fe de papel” (2019). Entonces, el primer problema al que nos enfrentamos cuando pensamos en la escritura en red bajo el ángulo de la preservación de la memoria es la conversión en simulacro de todo original pasado y en el doble sentido del término “original”: como estructura abstracta de información y como estructura material concreta cuando se decide escanear papiros, periódicos, mapas y cualquier documento en dos dimensiones. Podemos recordar también que el entusiasmo ante la posibilidad de preservar que ofrecían las nuevas tecnologías digitales se derivaba del efecto compensatorio de un trauma todavía vigente en la memoria occidental, el incendio de la Biblioteca de Alejandría, un trauma que también fue, a su modo, un “hecho de luz”. Desde luego, esta preservación en simulacro supone también prácticas de tipo palimpséstico (el añadido de estudios críticos, la posibilidad de hacer *zoom*, la chance de que, al *clickear* un punto cualquiera dentro de un documento escaneado, se abra un cuadro explicativo, o una infografía, o cualquier otra imagen superpuesta) del orden del sobreañadido. No obstante, no es este el carácter palimpséstico más evidente en las nuevas prácticas de escritura. Cuando nos las vemos con documentos escritos o elaborados en otras eras, es decir, cuya base material es un documento pasado, el carácter palimpséstico se deriva del agregado y la combinatoria. Pero el efecto ontológico preciso es la sensación de pulverización de la materia o su aparición fantasmática bajo la forma de luz.

El segundo problema al que nos enfrentamos cuando pensamos las nuevas prácticas de escritura palimpséstica de las redes es el carácter colectivo de preservación de la memoria (social) bajo la forma de una escritura también colectiva y en tiempo presente, y es el caso de las llamadas *wikis*, uno de cuyos ejemplos más notables es *Wikipedia*. La escritura en red colectiva impactó en la antigua idea de compendio de saberes que muchas épocas pretendieron hacer para fijar en la eternidad de la letra lo

transitorio de su conocimiento. Nuestra época dio esta forma de la enciclopedia. ¿Cómo imaginaron una enciclopedia quienes nacieron en una edad materialmente postenciclopédica, pero conceptualmente hiperenciclopédica; cómo es esa enciclopedia hoy? En aquello que es *Wikipedia* encontramos algo de lo que era una enciclopedia en el pasado y algo de lo que podría ser en el futuro: el despliegue visual de texto e imagen y la presencia de infografías nos conducen lejos en el tiempo, a los relatos de viaje ilustrados, a la presentación visual de maravillas traídas de otras épocas y geografías. Desde los manuscritos iluminados, Occidente tenía memoria de esas ilustraciones de mundos fabulados, y eso provocó una suerte de “nostalgia” de ese tipo de libros del saber que eran compilaciones maravillosas, una tipología diferente de la enciclopedia eminentemente textual propia de la modernidad, por ejemplo, la famosa *Enciclopedia Británica*. Al mismo tiempo, esos mismos elementos, las combinaciones gráficas de textos e imágenes que habilita Internet, la posibilidad de hacer un *zoom* abriendo una ventana en otro lugar, todo eso nos lleva hacia el futuro, porque no se puede recrear exactamente la enciclopedia (al menos como era en el ideario de Diderot y D’Alembert) en tiempos que el objeto libro mismo parece pulverizarse (aunque no el motor que lo anima). ¿Se pierde entonces la enciclopedia porque se pierde en su formato textual y libresco, porque “desaparece” ese voluminoso objeto que era la pesadilla de cualquier biblioteca, porque las enciclopedias eran muy difíciles de ubicar en el espacio –ocupaban estantes, y estantes– y eran implacables con su peso? Se ha dicho que sacarlas, ponerlas y moverlas eran tareas tan titánicas como dominar su contenido: la enciclopedia era una pesadilla material pero también una pesadilla de los sueños humanos por su afán totalizador. En el caso que nos ocupa, frente a la pesada y pesadillesca enciclopedia, aparecen otros “objetos” (llamémoslos así por ahora), que parecen sin “peso” –más que su peso informacional–, y que pueden incluir desde las enciclopedias tipo *wiki* hasta variados compendios de saberes virtuales, objetos que tienen una entidad material de otro orden y que se presentan como una suerte de *aleph*. Desaparecida la pesadilla del peso de la materia, se multiplica la otra, la de los sueños humanos, porque si focalizamos en la apertura *ad infinitum* de la materialidad de toda enciclopedia que permiten estos soportes, veríamos abrirse un país mítico, aquel país donde todas las imágenes –literales y metafóricas– son posibles. Si hacemos foco en esa apertura *ad infinitum* (que es la intención, aunque no la alcance, de *cualquier* enciclopedia) y la cruzamos con las posibilidades técnicas de la época, sentimos un optimismo mayor que el de cualquier renacentista, porque parece abrirse todo el campo de lo posible.

Hoy se repite incansablemente que habitamos una “era tecnológica”, y la veracidad de esa sentencia no está tanto en su literalidad (siempre lo hemos hecho), sino en el tipo de realidad a la que nos enfrenta nuestra producción tecnológica, nuestro modo de habitar el mundo. En las escrituras colectivas de este orden, nos encontramos ante páginas palimpsésticas y hechas de luz que además incluyen necesariamente imágenes como correlato de lo escrito. Y como las imágenes parecen ser posibles de modo infinito, el texto siempre teme ser insuficiente. ¿Pero son acaso posibles todas las imágenes? No es una pregunta nueva, es una pregunta que ya se hizo la primera semiología del cine, luego la semiótica. ¿Hay algo así como un diccionario de imágenes? ¿Cuál sería su orden? Nadie pudo establecer las condiciones de ese diccionario; sin embargo, nuestra época afirma incansablemente que hoy todas las imágenes son posibles. Y que están al alcance de la mano –lo cual volvería obvia cualquier enciclopedia, o sería la red entera–. El sentido común nos dice, no obstante, que las imágenes no son infinitas, incluso que ni siquiera son gratuitas, aunque lo creamos. Siempre es inquietante, como decía Guy Debord (2007), que la mayor producción de la sociedad contemporánea sean las imágenes, y que esa producción oculte sus condiciones de producción, dejándonos pensar que se producen gratuitamente, circulan gratuitamente, se almacenan gratuitamente. La novedad de estas nuevas formas de construcción textual colectiva al estilo de la *wiki* radicaría no en que todo sea visible (problema que ya desvelaba en la era previa a Internet), sino que todo se diga visible; el problema es, más bien, el del desplazamiento del objeto libro como ejemplo de una enciclopedia finita; como señala Christian Ferrer, el problema es, fundamentalmente, el desplazamiento del objeto libro como “modo de autoridad”. Y en este sentido hay que admitir que la voz rectora de la enciclopedia es una voz omnisciente que nos decía: “esto es lo que es”: esto es lo que hay. No encontramos nada parecido en la voz subyacente a nuestras enciclopedias o, para decirlo con otras palabras, a nuestras *wikis*.

Hay libros infinitos, como *Las mil y una noches*, donde siempre entra una noche más, una escena más. También, en la ficción tan sutilmente evocada aquí, la de Borges, llena de enciclopedias, combinatorias casi infinitas, *alephs*, encontramos el libro de arena. Siempre puede haber una página más en Internet. Lo que es más: en nuestro diccionario de imágenes visuales siempre entra una imagen adicional. Y pese a que la idea de la enciclopedia infinita, donde siempre se puede agregar una página, se ajuste mejor a nuestra realidad técnica, a la realidad forjada por nuestros aparatos, la idea de lo enciclopédico nos lleva, en el imaginario, hacia algo un poco anacrónico, porque, paradójicamente, en la época del almacenamiento casi infinito y la “enciclopedización” de

cada hecho humano, la imagen del “conocimiento enciclopédico” remite a lo anacrónico. Nuestro pensamiento parece ser visual, enciclopédico, pero en el sentido de esta nueva enciclopedia, es decir, no desde la nostalgia humanista totalizadora, sino como una excitación por lo infinito y por venir, porque mientras se abre el infinito conocimiento del mundo, se está imponiendo la hiperespecialización en todos los campos. Enciclopedia proviene de *enklyklios paideia*, es decir, educación general para los niños, y es muy importante que se lo recuerde porque hay algo infantil en la pasión por el saber enciclopédico. ¿Por qué? Porque es un saber que abre mundos. Volvemos entonces a la pregunta primera: ¿cómo sueñan la suma del conocimiento total quienes se formaron en la era de disolución del objeto libro mismo? Posiblemente bajo la forma de la evocación de alguna publicación vista en la infancia, sea o no una enciclopedia. Algo de esto aparece en las políticas del *vintage* puestas en juego en los nuevos modos de presentación de las imágenes (filtros, por ejemplo); aparecen estéticas muy propias de la gráfica de otras décadas en sus productos más estándar y de vanguardia. Otras asumen algo así como un carácter postindustrial, pero tal como eso postindustrial se imaginaba en otros tiempos históricos: un poco devastado, un poco espacial. Otras vuelven a esa visualidad proliferante más bien medieval, o incluso renacentista, o incluso naturalista al modo moderno; otras estéticas se buscan como “manuales” visuales. En todas hay mucha carga simbólica por página, sea bajo la forma de imagen, de texto o de ambos. En todas se juega con lo blando y lo duro: lo blando queda asociado a mayor barroquismo, a la línea curva, que evoca más bien el pasado, y lo duro, la línea recta, evoca la sobriedad, y en cierto modo el futuro. En todas, el palimpsesto no es solamente la combinatoria de elementos gráficos, sino de las épocas a las que esos elementos gráficos remiten. Nuestras enciclopedias, nuestras combinatorias de textos e imágenes en redes buscan dar cuenta de todos los conocimientos en presente y de todos los conocimientos en pasado (preservación). En todas, ontológicamente ha habido el mismo efecto de pulverización de la materia o de su aparición fantasmática bajo la forma de luz. Todas las compilaciones y enciclopedias e hipertextos imaginados o reales son objetos suntuarios, excesivos en el sentido de la más bella gratuidad de lo existente. En este sentido, muchas de las imágenes que creamos y bebemos con los ojos sí son gratuitas: un exceso de riqueza sobre el mundo hecha con la combinación palimpséstica de todo lo posible.

El tercer problema, y es de un orden muy distinto, al que nos enfrentamos con las nuevas formas de la escritura en redes es la redefinición de la figura del intelectual. El filósofo alemán Peter Sloterdijk (2000) planteaba que la historia del conocimiento es la

historia de una serie de cartas de amor por un tema que algunos individuos escriben y lanzan hacia adelante en el tiempo, hacia el futuro, hasta que otro, apasionado por el mismo tema, tome esa carta, la lea y escriba una propia, y la lance a su vez hacia adelante. Esa sería la historia del conocimiento bajo la forma de libro para Sloterdijk –el “saber letrado”–, y es una imagen muy lírica que él mismo se ocupará de matizar cuando señale que la letra no solo articulaba cofradías de pasiones, sino que también era una de las varas más rígidas de la dominación de que hubo conocimiento en la historia occidental. Claro que el conocimiento, pese a sus zonas ásperas, no expresa amor por el mundo, sino amor por el mundo y por todo lo que imaginamos de él, y por eso se expresa en una propedéutica; la escritura, a su manera, expresa una forma del amor a los otros, de la creación de un vínculo con un hipotético lector porque sí, porque la enseñanza no empieza ni termina en una institución y porque en esta relación también está contenido mucho de todo lo posible. Y en este punto llegamos al tercero de nuestros problemas: ¿cuál es la dinámica de las escrituras de luz, palimpsésticas en un sentido (se borran y vuelven a hacer infinitas veces) e instantáneas en un nuevo sentido, porque mucho de lo que se escribe “se sube” a la red de inmediato y en una aparente democratización de los espacios de la virtualidad? En su faz temporal, el mayor impacto, en términos de un diálogo intelectual que las nuevas opciones de escritura nos ofrecen en esta contemporaneidad, está dado más por este carácter instantáneo de los intercambios que por la operatoria palimpséstica que cada escriba realice frente a su monitor, día a día, para pulir manuscritos. Los nuevos escribas de la red se hamacan en una nueva categoría dentro de la intervención pública: no son necesariamente intelectuales pero, lo sean o no, si son figuras públicas, sienten la obligación de pronunciarse lo antes posible (y lo más sucinta y fuertemente posible) ante las contingencias de la arena pública si éstas agitan los ánimos colectivos. El tercer problema que enfrentamos con los nuevos escribas de la red concierne a un desplazamiento de su constitución como figuras intelectuales a figuras intervinientes, desde el momento en que se hacen necesarios el pronunciamiento y la figuración en desmedro del tiempo que requeriría una intervención sopesada, aun si diera como resultado un posicionamiento similar. Esto empuja a nuevos modos de subjetivación. Si el intelectual moderno se había definido precisamente a partir de la intervención crítica a partir del *Yo acuso* de Émile Zola (1998 [1898]), si Maurice Blanchot (1999) recordaba todavía la función de “centinela” que debía cubrir más allá de sus simpatías políticas manteniéndose al margen, reflexionando en la distancia, entendemos que la presión por pronunciarse y hacerlo de modo bien rápido y visible, en las nuevas formas de expresión de la virtualidad, se asocia con cierta impunidad del decir

y con la recuperación de formas no cortesés de expresión y comunicación. Cuando decimos “no cortesés” no aludimos a “no educadas”, sino a “no tamizadas por las reglas de diálogo que regían el debate intelectual”, dentro las cuales no estaba incluida la infamia ni las falacias *ad hominem*, uno de los lugares comunes más común del debate en redes contemporáneo. La palabra virtual tiene entonces la capacidad de recuperar una dimensión que lo moderno había apaciguado: la violencia de la invectiva, la imprecación, que en la modernidad habían quedado confinadas al debate oral. El intelectual como centinela, en contraste, y tal como lo definía Blanchot,

(...) intenta preservar su espacio de retiro y ese esfuerzo de retiro para beneficiarse con aquella proximidad que lo aleja, a fin de instalarse allí (precaria instalación) como un centinela que no está más que para vigilar, mantenerse despierto, esperar (...) (Blanchot, 1999, p. 86).

Vigilar, mantenerse despierto, esperar son un buen contrapunto a otra tríada verbal que Sloterdijk (2000) asigna al letrado occidental: leer, estar sentado, calmar. En las dinámicas del saber letrado, el tiempo y la distancia crítica respecto de los acontecimientos en curso no significaba la no intervención en asuntos públicos y candentes. Pero el tempo de la reflexión era inamovible. La pregunta que bien se formula Sloterdijk es si la aparición de la virtualidad como sucedánea de la arena pública no supone reciclar la antigua forma de las arenas y el estadio, las tribunas y la sangre (2006), y si las formas de intervención escritas en el debate público *pero* dentro del espacio público virtual no se vinculan más bien con la necesidad de poner en acto formas de humillación propias y de los otros en vistas a la conquista de un público. A eso se agrega que no son solo los denominados intelectuales quienes intervienen en esas arenas generales, porque las formas tecnológicas rompen con el lineal saber letrado y sus formas de jerarquización dando la palabra escrita a todos: los escribas de la red somos todos, y eso ocurre bajo formas de un panoptismo social aumentado. En este sentido, la virtualidad alteró todos los campos de lo público; el intelectual, pero también el laboral en sentido amplio, el judicial, el artístico, el de la compra y venta de productos, por solo mencionar algunos (aunque el judicial es uno de los más impactados: de casi todo se puede dar una prueba visual: una filmación *off the record* o una captura de pantalla pueden ser las pruebas que falten incluso a la justicia). Y no solo los alteró “desde adentro”, sino que los mezcló desde afuera: Twitter es uno de los ejemplos más prístinos en la indiferenciación que muestran los agrupamientos por *hashtags*.

No obstante, así como todos los campos se vieron revolucionados por la dimensión de la virtualidad, que los curvó en un nuevo sentido, el campo intelectual se vio

particularmente tensado pues la figura intelectual, que es hija del humanismo y de una tradición, en Occidente, que posicionó ampliamente a la cultura contra la tecnología (Simondon, 2007), parecía tener que traicionarse a sí mismo para entregarse a los nuevos juegos de las imágenes y los intercambios. ¿Qué podía hacer el intelectual para posicionarse más y mejor, ante este escenario ciertamente más opaco y sin traicionarse convirtiéndose plenamente en un *productor de su propia imagen*? Salir una vez más al afuera público, participar de eventos de posicionamiento de los que también pudiera dar testimonio visual. Así como las redes, se dice, ponen en primer plano la imagen literal y figurada, la cuestión intelectual comenzó a deslizarse hacia un problema de imagen: ver y ser visto en los lugares adecuados en el momento justo pasó a ser tan importante como la argumentación introducida por las limitaciones a que nos exponen los mismos espacios virtuales. Los escribas de la red que en el afuera público eran escritores, o periodistas de la letra, o académicos inclinados a lo textual tradicional tuvieron que amoldarse a estas reglas y plegarse, en algunas de las redes que les otorgarían visibilidad, a los balizamientos que esas mismas redes introducían. Por un lado, los blogs y otros espacios personales permitían “subir” y hacer circular escritos presentes y pasados, colocando en igual línea de competición al antiguo intelectual y al escriba novato e incluso antiletrado; por otro lado, la diferencia pretendía marcarse desde los perfiles particulares, donde los intelectuales podían ofrecer una postal de su vida política fuera de las redes y anticipos o síntesis de las intervenciones intelectuales de su cosecha. Ahí es donde la intervención pública escrita vía Twitter funciona como un buen barómetro para evaluar las nuevas presiones sobre el intelectual. Hay que recordar que cada una de las redes ofrece la posibilidad de crear un perfil propio, pero también establece reglas específicas de funcionamiento de la interfaz que se suponen democráticas para cada usuario; la posibilidad de comentar publicaciones de terceros, o de aprobarlas o desaprobadas mediante emoticones, o de replicarlas, y esto sumado a la opción, generalmente asumida, de dar a ver algo de la vida privada. Salvo Facebook, que según todos los indicadores es una red social “en baja” por no ser elegida por las nuevas generaciones, el resto de las redes contienen formas de limitación a la palabra escrita y se afincan básicamente en el seguimiento instantáneo (a veces evanescente) de la actividad de sus usuarios, convierte a sus usuarios en los protagonistas de una película en vivo ofrecida a los espectadores en tiempo real y valoración particular de la mediación de lo escrito. Es en ese punto en el cual la marcación del “carácter intelectual del intelectual” a partir de un perfil privado en las redes se vuelve también compleja y desata nuevos modos de subjetivación, porque la aprobación instantánea provoca de modo inexorable una

modelación también instantánea, o plebiscitaria, del carácter de la intervención intelectual.

El cuarto problema que presentan las nuevas prácticas de escritura en la red –y con íntimo vínculo con el anterior– es su horizontalidad respecto de los saberes tradicionalmente jerarquizados. Los nuevos escribas de la red no tienen vínculos tan claros con las instituciones que imparten conocimientos, la universidad, por ejemplo, como sí la tenían los escribas de la fase previa, la moderna, que podríamos decir concluida hacia fines del siglo XX, si no antes. Por enfrentamiento o por adscripción, el saber académico era parte contante y sonante en una economía simbólica de la intelectualidad. En el pasado, estaban los jóvenes parricidas que se iban a los márgenes a discutir con sus maestros; estaban los discípulos que sostenían posiciones desde adentro de las instituciones; estaban las periferias grávidas de publicaciones donde fluctuaban unos y otros, pero el espacio de la publicación no estaba democratizado y entonces, por disidencia y por unión, había que tener una estructura que solventara la escritura. Desde el “primero publicar y después escribir” de Osvaldo Lamborghini hasta la búsqueda del mecenazgo, desde el contacto social hasta la tribuna manejada a empujones había un juego de sociabilidades que tejían el espacio de la letra. Los nuevos escribas de la red no necesariamente llegan allí por dinero o contacto, sino que el “primero publicar y después escribir” significa colonizar una parcela propia en una red y conectarse desde esos nuevos tipos de visibilidad haciendo el salto desde la gratuidad aparente del soporte al peso económico del libro en papel. En este lugar inédito para vincularse con los otros, los escritores –o aspirantes a serlo– encontraron en la virtualidad un campo dentro del cual, con ingenio u otros atributos menos intelectuales, llamar la atención; ahí donde antes se debían frecuentar ciertos círculos y eventos, ahora se trata de estar en permanencia adentro de una competencia por la figuración respecto de la cual no participar –quedando afuera del candelero– significa perder terreno y “dejar de existir”. Una cierta sensación de transitoriedad, o una conciencia de la trivialidad del pronunciamiento sobre ciertos asuntos (¿pero quién define, en suma, cuáles son las pequeñas y grandes causas?) exige renovar permanentemente la figuración mediante nuevos pronunciamientos porque el reconocimiento obtenido no parece tener carácter duradero. Los “nombres” en boga, los *hashtags*, incluso sobre cuestiones letradas, abundan; las opiniones de escritores e intelectuales figuran junto con las de millares de otros comentarios; no obstante, la memoria sobre esos debates es tan evanescente como el debate mismo. Y esta evanescencia queda también *preservada* de modo palimpséstico, de modo tal que constituye una suerte de archivo que gravita sobre la

cabeza de todos. A la comodidad del soporte, su accesibilidad y gratuidad, su inmediatez de *feedback*, los escribas de la red que aspiran a un espacio en el campo cultural deben oponer su evanescencia y sobreimpresión: el mismo rasgo que hace su virtud hace también su desventaja, porque lo más joven renueva a lo más viejo y sobreimprime con mayor facilidad. En estos proceso de sobreimpresión y desplazamiento hay mucho que se pierde (más bien queda enterrado bajo toneladas de impresiones nuevas, pero “siempre ahí”) y otro tanto que se preserva “a pesar de”. La exposición del intelectual a estos nuevos modos de subjetivación y de archivo hace de su propia persona (y ya no de su obra) un palimpsesto encarnado. En la medida en que quedan en suspenso los antiguos valores asociados a la jerarquización (no solo por pérdida de sentido de la justificación del lugar superior en una jerarquía, sino por la caída del concepto mismo de jerarquía, desplazado por el de horizontalidad y construcción colectiva) hay una tendencia a una meritocracia de la aprobación: número de seguidores, número de *likes*, número de retuiteos, y siguen los etcéteras. Irritar, provocar, desafiar son las actitudes subjetivas propias para llamar la atención, convocar, nuclear debates, formar hilos donde el combustible es la frase provocativa, el cinismo desapegado, el látigo ingenioso. El intelectual se siente compelido, aun si no obligado del todo, a convertirse en personaje; el escriba, principalmente, es primero un personaje que luego, y eventualmente, realiza producciones escritas, igual que el artista; según Boris Groys (2014), debía ser él mismo primero una obra antes de crearla. Todo el mundo, en el lugar de encuentro que es la imagen, está sujeto, dice Groys, a una evaluación estética: “todo el mundo tiene que asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí” (2014, pp. 39-40). En las nuevas políticas de subjetivación, que el escriba de la red se convierta en el “personaje escriba de la red”, y el intelectual en el “personaje intelectual”, y el militante en el “personaje militante” no es una consecuencia no buscada, sino el acto central por el cual será reconocido y se reconocerá a sí mismo. Para Groys esto se sintetiza en una nueva obligación subjetiva: autodiseñarse desde el pilar de la imagen, por un lado, y constituirse desde la intervención cortante, cínica, tajante, provocadora mientras se hace la presentación estética de sí como sujeto ético, por el otro. Desde luego, estos modos de subjetivación van en contra de los que conocía la modernidad, sea respecto de la figura del escriba, el intelectual o el individuo en general. ¿Qué sucede con la subjetivación cuando algo tan sensible como la propia imagen o la propia opinión se desvanecen al instante o son reemplazadas por el siguiente aluvión de necesidades de posicionamiento, en el marco de la producción de algo bajo la forma de la letra escrita? La escritura se convierte en imagen de impacto para levantar temperatura social.

Un último problema que atraviesan los escribas de la red es la exposición a la luz. Sabemos que estamos expuestos cada vez más y como nunca antes a objetos que emiten luz, y no que son iluminados desde afuera. Cualquiera sea el trabajo que realicemos, lo más probable es que debamos recurrir en algún momento a una pantalla. Y en los momentos de ocio también nos exponemos a una pantalla bajo la forma de esos objetos sintéticos que son los teléfonos, *tablets*, o cualquier producto emparentado. Son pantallas que permiten la forma palimpséstica perfecta: la introducción, la sobreimpresión, la reescritura, la eliminación, la operación del *copy-paste*, la traslación de red a red de fotos, de texto, de todo. Tal vez el efecto principal sea la sensación de inconclusión y la indefinición de idea de autoría, pero también el adiestramiento en la síntesis y la involuntaria necesidad de encontrar pronto un estilo de lo escrito para destacarse si la intervención es inmediata. Y si no, si volvemos a aquellos cambios que la imprenta había provocado en las prácticas de escritura y de rememoración de textos y recordamos que en ese momento la idea de original se había refractado (el manuscrito como original de autor, la composición original que se pasaba por la imprenta y el estilo original del autor), hoy ciertamente sabemos que la idea de “original” no se sostiene ni en un sentido general (la cultura, como señalaba Jameson, opera sobre el pastiche permanente) ni en un sentido individual. Escribir, entonces, es una operación que nos expone a la luz intermitente del monitor, a lo que esa luz emite en términos materiales y en términos de imágenes. Escribimos literalmente sobre una hoja que es la ventana al mundo, sobre un lienzo que se agita para dejar pasar lo que está detrás. Eso que está detrás es la cultura actual de la imagen que, en el sentido de pastiche, trabaja con una memoria acumulativa, reproductiva, lo que significa que la idea de original, o de “*copyright*”, pasa a ser también un problema de imágenes y entonces más evidente también en este campo –el intelectual–. Para lo escrito, entonces, en un nivel individual, reescritura continua, puesta entre paréntesis de la idea de original (si lo escrito no salta a papel, no queda fijo en su forma, no queda, paradójicamente, preservado), y en un nivel social, circulación libre, Creative Commons; para la imagen, al contrario, propiedad privada, con la paradoja de que gran parte de las imágenes que capitales privados atesoran son parte del acervo de la historia, de la cultura o de la tradición. Los simulacros, en suma, como entidad técnica tal vez no “salven de la destrucción” como pretendían hacer todos los inventos, sino que también destruyan, con una forma nueva de destrucción que es la conversión de luz, un nuevo modo de volatilización de todo original.

## Bibliografía

- Blanchot, M. (1999). Los intelectuales en cuestión. *Pensamiento de los Confines*. 6, 85-96. Buenos Aires: Paidós.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.
- Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Grillet, T. (19 de abril, 2019). Entre la reliquia y el lugar de la memoria. *Revista Ñ*. Recuperado de [https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/reliquia-lugar-memoria\\_0\\_2-G-nKUWj.html](https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/reliquia-lugar-memoria_0_2-G-nKUWj.html).
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Han, B-C. (2016). *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III. Espumas*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2000). *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela.
- Zola, E. (1998). *Yo acuso*. Barcelona: Tusquets.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2019

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-*

*sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

## HUELLAS DE LUZ, RASTROS DEL INSTANTE: INSCRIPCIÓN, REESCRITURA Y LEGIBILIDAD DE LOS REGISTROS AUDIOVISUALES DIGITALES

### LIGHT MARKS, TRACES OF THE INSTANT: REGISTRATION, REWRITING AND LEGIBILITY OF DIGITAL AUDIOVISUAL RECORDS

#### Resumen

Este trabajo se ocupa de aquello que aún llamamos de forma genérica “fotografía” digital, es decir, la proliferación de minuciosos registros cotidianos, incontables rastros electrónicos –visuales y audiovisuales– que articulan nuevas prácticas, ritualidades y rutinas, en cuanto huellas archivables del presente, zona temporal problemática, difusa y en permanente desplazamiento. Imágenes-información cuyo flujo configura nuevas economías de la memoria y signa la producción de subjetividades contemporáneas.

Al interrogar los itinerarios y destinos de los *registros audiovisuales cotidianos*, en función de su inscripcionalidad en nuevos soportes digitales, intentamos situar el problema del archivo y las tensiones memoria-olvido en el contexto sociotécnico actual, puesto que consideramos no solo está en juego la disponibilidad y legibilidad de dichas huellas, sino el horizonte de negociación y disputa por el control de los procesos de archivación.

**Palabras clave:** fotografía digital; archivo; memoria; olvido

#### Abstract

This work deals with what we still generically call digital "photography", that is, the proliferation of meticulous daily records, countless electronic traces –visual and audiovisual– that articulate new practices, rituals and routines, as archival traces of the present, problematic temporal zone, diffuse and in permanent

displacement. Images-information whose flow shapes new memory economies and signifies the production of contemporary subjectivities.

When questioning the destinies of the daily audio-visual records, based on their inscriptionality in digital new media, we try to situate the problem of the archive and the memory-forgetting tensions in the context of the current sociotechnical conditions, since we consider, it is not only at stake the availability and readability of these traces, but the horizon of negotiation and dispute over the control of filing processes.

**Keywords:** Digital photography, archive, memory, forgetting

*No toda huella es archivo, pero no hay  
archivo si huella.*

Jaques Derrida

*El evento de la fotografía nunca termina.*

Ariella Azoulay

Durante el *largo siglo analógico*, como podríamos referirnos al período en el que imperó la *imagen argéntica* (Fontcuberta, 2012), tanto en los ámbitos profesionales, como en los domésticos, el papel testimonial pretendidamente objetivo y veraz atribuido al dispositivo fotográfico y sus derivaciones posteriores descansó en la fe en el discurso tecnocientífico que asignaba valores como precisión y neutralidad a la génesis mecánica y fotoquímica de las imágenes; el *lápiz de la naturaleza* según la denominó uno de sus padres.

A la fotografía como *escritura de la luz* se le ha atribuido la capacidad referencial de la imagen, fundada en la ilusión de objetividad: congelar un instante, producir un recorte de lo visible, es decir, fijar lo que se ve de manera tan precisa como un espejo pero, a diferencia de este, perdurable, producir una huella en términos visuales más exacta que un recuerdo o evocación; ya que la rememoración es una síntesis compleja

de varios procesos mnemónicos (Maldonado, 2007), lo que llamamos recuerdo puede componerse y sintetizarse por variados estímulos sensoriales.

A esta técnica se le confió la tarea documental y monumental de preservación, retención y transmisión de informaciones valiosas y relevantes, antídoto contra las fragilidades e inexactitudes de la limitada y voluble memoria humana; imágenes auxiliares, *hypomnemata* destinadas a inventariar el mundo, de los grandes acontecimientos a los pequeños ritos privados, rastros e inscripciones visibles cuya sedimentación puede, en ciertos casos, llegar a cristalizar en colecciones sistematizadas bajo la tutela de poderes y saberes establecidos, o bien derivar en acumulaciones anónimas de polvo y olvido, ruinas endebles negligidas por las instancias arcónticas legitimadas.

Esta forma de concebir a la *fotografía* –en sentido amplio, técnica, práctica y producto– como dispositivo productor de verdades, evidencias o pruebas incontrovertibles de hechos y sucesos “importantes” persiste en el imaginario colectivo, aunque se ha visto desestabilizada o, cuando menos, cuestionada, particularmente durante el cambio de siglo y las primeras décadas del siglo XXI con la expansión de las tecnologías digitales y las lógicas de intercambio informacional como base económica.

El imperativo de conexión, visibilidad y disponibilidad permanente, aunado a la comercialización masiva de dispositivos electrónicos con cámaras integradas que facilitan el registro, edición y publicación instantánea de imágenes, fijas o en movimiento,<sup>1</sup> ha facilitado y normalizado la adopción de prótesis de la mirada y la memoria –artefactos en la concurrencia entre la herramienta, el arma y el juguete– cada vez más incorporadas –quizá pronto encarnadas–, que dan forma a los entornos, los itinerarios, las experiencias y a los vínculos consigo y con los otros a través de las pantallas y modulan la producción y negociación de sentidos.

A grandes rasgos, podemos señalar que los principales desplazamientos ocurren fundamentalmente en tres ámbitos: la multiplicación de puntos de vista en la construcción de los acontecimientos, el margen de sospecha e incredulidad ante lo visible y la imperiosa sucesión de lo “interesante” como articulador de la realidad conformada y confirmada por capturas efímeras, equivalentes generales rápidamente olvidables. Los dos primeros aspectos atañen al carácter iterable y mutable de la huella fotográfica, mientras que el último remite a la reconfiguración de las prácticas de archivo en el horizonte sociotécnico actual. Según la propuesta derridiana, toda huella o impresión se caracteriza por su reproductibilidad, iterabilidad, alterabilidad, y potencial desaparición (1997), rasgos que se encuentran particularmente potenciados en los *registros audiovisuales digitales* cuyas trayectorias contribuyen a la sedimentación de un archivo

visual global interconectado, como parte de un metarchivo informacional hiperconectado que no puede considerarse estrictamente individual ni colectivo; es por ello que proponemos una brevísima reflexión a partir de los términos *inscribir*, *reescribir* y *sobrescribir*.

### **Inscribir: registro y acontecimiento**

Toda imagen –como entidad que no se restringe a su visibilidad– está ligada a su régimen técnico de producción y al marco sociocultural que hace posible su comprensión e instrumentación. La imagen-materia, “imagen producida como *inscrita* en su soporte, soldada a él” (Brea, 2010, p. 11), transitó desde las imágenes quirográficas –producidas a mano– a las imágenes técnicas, de las cuales la imagen fotográfica analógica –fija o en movimiento– representó un momento fundamental para su expansión e instauración como forma de representación predominante en el régimen visual occidental de la modernidad; que en la actualidad experimenta un vuelco hacia la hegemonía de las *imágenes-información* (Flusser, 2015), cuyas consecuencias apenas advertimos como síntomas de cambios civilizatorios y a nivel antropológico.

Joan Fontcuberta (2010) sitúa el tránsito entre lo analógico y lo digital, no solo en el plano de los procedimientos de producción de imágenes –de la fijación fotoquímica al trazado informático–, sino que propone distinguir los paradigmas socioculturales, que involucran lógicas, modos de producción y representación, condiciones técnicas, políticas, económicas y simbólicas predominantes en una época u otra, e identificar los rasgos y dinámicas que estructuran a la sociedad industrial con la *fotografía argentina*, mientras que la *fotografía digital* reflejaría los rasgos de las sociedades posindustriales o de *capitalismo cultural electrónico*: producción de valor a partir del trabajo inmaterial, regulación de redes y circuitos para movilizar flujos e intercambios materiales, simbólicos e informacionales, primacía de la memoria de procesamiento en lugar de memoria de almacenamiento (Brea, 2007).

La llamada “revolución digital de la fotografía” (Marzal, 2010), que primero se impuso en los ámbitos de producción profesional de fotografías, despertó interrogantes acerca de sus consecuencias para los procesos de creación y recepción por parte de los espectadores/usuarios, mientras que con la intensa propagación de su presencia social en las últimas décadas, las cuestiones se han desplazado hacia su estatuto en la cultura visual contemporánea, ligado esto a las transformaciones en sus usos sociales.

Durante los primeros años de surgimiento y expansión de las técnicas de producción de imagen digital, los debates académicos se centraron en discutir tanto el estatuto ontológico, como los límites y posibilidades de la imagen electrónica,<sup>2</sup> también llamada numérica,<sup>3</sup> virtual (Sorlin, 2014) o *síntesis digital fotorealista* (Fontcuberta, 2010), en el entonces nuevo escenario de las sociedades informatizadas, introduciendo algunas “confusiones respecto a la propia concepción del medio fotográfico” (Marzal, 2010, p. 87), a partir de las cuales se llegó a extender simultáneamente una visión eufórica y celebratoria, a la par de una sombra de recelo ante las nuevas tecnologías de la imagen que buscaban una *estética realista* o bien simulaciones *hiperrealistas* (Darley, 2000) que comenzaban a delinear una nueva cultura visual.<sup>4</sup>

Se llegó a afirmar incluso “la muerte de la fotografía” y el surgimiento de una era “posfotográfica” (Marzal, 2010; Fontcuberta, 2010) en la que se creía descartado el papel testimonial de la fotografía “tradicional”, basándose en las posibilidades de trucaje y manipulación facilitadas por su composición electrónica –imágenes conformadas por píxeles–, aludiendo a una desconexión del referente o, por lo menos, su condición opcional o prescindible. Quizá en un gesto cargado de nostalgia, o a falta de un término más adecuado y accesible, a estas representaciones se les sigue llamando simplemente *fotos* o *videos* como a sus predecesoras analógicas, de las cuales prolongan con cierta inercia usos, prácticas, valoraciones y pautas estéticas, al mismo tiempo que dan lugar a nuevas dinámicas y experiencias inimaginables en el estadio tecnocultural precedente, ya que la producción de imágenes se ha vuelto una actividad masiva e intensiva, accesible e intuitiva, al alcance de prácticamente cualquier persona, porque no requiere para su ejecución de conocimiento o habilidades especializadas; antaño prerrogativa de profesionales y *amateurs*, que son relevados por los *usuarios regulares* como los mayores fabricantes de imágenes.

Proponemos entonces la noción de *Registro audiovisual digital* –con mayúscula–, como alternativa para referirnos a los procesos involucrados en la generación, distribución y archivación de huellas de lo visible, *foto-grafías* inscritas en soportes digitales, es decir, los *registros audiovisuales digitales* –con minúscula, en plural–. El término “huella”, según se emplea aquí, se inscribe en el horizonte de reflexión proyectado por Jaques Derrida en cuanto al problema de la *escritura*, que en las condiciones socioculturales recientes comporta no su fin como algunos autores plantean, sino un “despliegue histórico cada vez más poderoso de una escritura general de la cual el sistema del habla, de la consciencia, del sentido, de la presencia, de la verdad, etc., no serían sino un efecto” (2008, p. 371). Momento que podríamos vincular con el

planteamiento de Vilém Flusser (2015), para quien el posicionamiento hegemónico de las imágenes técnicas –cuyo precursor es la fotografía analógica–, representaría la emergencia de un estadio civilizatorio en el que las tecnoimágenes concretarían un paso más hacia la abstracción y codificación matematizante del mundo,<sup>5</sup> a partir de la ejecución programática de aparatos capaces de crear, preservar y transmitir informaciones legibles y replicables.

En la línea de reflexión derridiana, las huellas, trazas o signos –escritos o no– se entienden como objetos que permanecen y funcionan “en ausencia del referente y de las presencias que organizan el momento desde su inscripción” (Derrida, 2008, p. 358), desprendidos del contexto de su origen, marcas duraderas, iterables, legibles y susceptibles de circular, cuyo sentido no es esencial ni intrínseco, sino relacional:

Esta unidad de la forma significativa no se constituye sino por su iterabilidad, por la posibilidad de ser repetida en la ausencia no sólo de su “referente”, lo cual es evidente, sino en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación actual, como de toda intención de comunicación presente. Esta posibilidad estructural de ser separado del referente o del significado (por tanto de la comunicación y su contexto) me parece que hace de toda marca, aunque sea oral, un grafema en general, es decir, como ya hemos visto, la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida “producción” u origen. Y yo extendería esta ley incluso a toda “experiencia” en general si aceptamos que no hay experiencia de presencia pura, sino sólo cadenas de marcas diferenciales (2008, p. 359).

Según lo anterior, los elementos del signo escrito son entonces generalizables a todos los lenguajes y aun a otras formas de comunicación semiolingüística o, incluso, la experiencia misma del ser; por ello, cada uno de los incontables *registros audiovisuales digitales* –publicados o no en la red–, como unidades mínimas de sentido o enunciaciones visuales durables, legibles e iterables, constituye “una especie de máquina productora” (2008, p. 357) que sigue funcionando perennemente, dándose a leer y a reescribir, entretejiéndose con otras capas de significación y códigos diversos –sonidos y música, filtros, *stickers*, *hashtags*, emoticones, reacciones, comentarios, enlaces– por los cuales son afectadas y a las cuales afectan recursivamente en sus eventuales visualizaciones o recuperaciones futuras.

Aunque en este trabajo no profundizaremos en las consecuencias de un tipo particular de estos *registros digitales*, hemos de señalar la existencia de huellas momentáneas que, impulsadas por la lógica y diseño propios de determinadas plataformas y redes sociales, desestabilizan la noción de inscripción, al menos en lo referente a la permanencia y potencial iteración futura, dado que la marca efímera

desaparece una vez vista por el destinatario, a menos que se transgreda la lógica de la plataforma y se capture pantalla o se usen herramientas adicionales para retener la imagen-información –por ejemplo, la mensajería efímera de Snapchat, cuyos mensajes fotográficos desaparecen y se borran de los servidores automáticamente una vez revisados o cuando su plazo de 24 horas ha vencido, o las *stories* de Instagram que permanecen disponibles únicamente 24 horas–, fluyendo en el límite difuso de la impermanencia que se suele identificar con la comunicación oral.

Dichos registros cuasi telegráficos son mas bien gestos, “no se conciben como documentos sino como divertimentos” (Fontcuberta, 2012, p. 29), hechos para comunicar en el corto plazo, de los cuales queda excluido, en principio, el valor documental acumulativo que permitirá la recuperación ulterior, aunque funcionan como testimonios de microeventos rápidamente disueltos, apariciones y desapariciones singulares. La proliferación incesante de ínfimos eventos que las redes sociales o *social media* han estimulado reestructura las jerarquías de lo “relevante”, hoy acotadas según los intereses y preferencias de cada usuario –recabadas e instrumentalizadas por los algoritmos– respecto a otros acontecimientos menos próximos –geográfica, afectiva y cognitivamente hablando– al ámbito de acción inmediata de los individuos. Lo “interesante” y lo “actual”, como valores espoleados en una *economía de la atención*, se tornan criterios para orientarse y construir la realidad, haciendo de lo *cotidiano* un presente dilatado, una sucesión de singularidades inconexas, seriadas e intercambiables entre sí, más que una continuidad en permanente desplazamiento y tensión.

Este sería un ejemplo extremo de una tendencia creciente a producir compulsivamente registros que funcionan para cuestiones puntuales y, una vez cumplido su cometido, se marchitan, tornan desechables, olvidables y desaparecen mental o físicamente (Fontcuberta, 2012) tan pronto como abandonan el campo visible acotado por las pantallas. Esto no quiere decir que todas las capturas generadas a diario tengan tal destino, sino que es un modo de funcionamiento que coexiste en tensión y se complementa con los usos tradicionales, ceremoniales y solemnizantes de la fotografía doméstica y profesional aún vigentes, situación que impacta con las prácticas de archivo, ya que la publicación cotidiana se funde y confunde con su consignación, generando archivos colaterales, más residuales que intencionalmente organizados, como veremos más adelante.

Retomando el tema de las *foto-grafías*, considerando las diferentes cualidades y calidades de las imágenes contemporáneas, más allá de los términos de *escritura y signo escrito*, la producción cotidiana de registros digitales resuena con el concepto de

*inscripcionalidad*, que Rosaura Martínez Ruiz caracteriza de manera integral como todo aquello involucrado o inmediatamente referente al “proceso de impresión o del trazo de una línea” (2013, p. 22) en su reflexión sobre la psique freudiana como una máquina de escritura. La autora señala que para Derrida estos términos, *escritura*, *inscripcionalidad*, *difference*, *huella* y *reserva* son, “dependiendo de la necesidad del contexto, *sustituciones no sinónimas*” (2013, p. 22) que no se ciñen a la escritura alfabética, sino que contemplan toda clase de signos no lingüísticos.

A pesar de la ya mencionada desconfianza ante la maleabilidad de las imágenes digitales, el carácter de *huella* de los registros audiovisuales cotidianos continúa siendo cardinal en las prácticas –y los imaginarios– de millones de usuarios alrededor del mundo, puesto que lo propiamente *fotográfico*, entendido más como un adjetivo o cualidad y no como una esencia (Fontcuberta, 2012), radicaría no en la naturaleza del artefacto de captura o la imagen final como un producto acabado y clausurado, sino en la hipóstasis de la presencia, la creencia ferviente en la “contigüidad real y física del referente” (Dubois, 1986, p. 65) frente a la lente durante el proceso de captación, que queda grabada independientemente de si el dispositivo de captación de imagen es analógico o digital, poderosas reminiscencias de la magia por contagio.

En un mundo en el que la intensa actividad digital se confunde con vitalidad, y los media configuran una agenda saturada de microeventos, distantes en el espacio, difíciles de constatar, se engendran *seudoacontecimientos*, sustentados en la idea de copresencia entre la situación referencial, la lente del dispositivo de registro y, por supuesto, el operador, aunque ya ni siquiera es estrictamente indispensable el estar ahí en el lugar y momento precisos, tal vez por ello reactivamente se sacraliza la participación. No obstante, habría que oponer la idea del encuentro fortuito y afortunado – la noción de *evento* íntimamente ligada a la idea de *acontecimiento* no remite a una serialidad o iterabilidad, sino a la ocurrencia en el plano de la singularidad<sup>6</sup> a la confección y la propiciación, puesto que la reciente omnipresencia de las cámaras produce los *seudoacontecimientos* fotográficos; más que simplemente registrarlos, se convierte en parte sustancial (Fontcuberta, 2012, p. 28).

Dichas formas que saturan las redes no advienen, sino que se producen como “algo digno de verse, y por lo tanto de fotografiarse” (Sontag, 2013, p. 20). Lo “nuevo” no sorprende, se vuelve rutina ya que se espera y demanda su ocurrencia, su publicación, no importa en qué consista; lo cual, lejos de introducir perturbaciones, marca el ritmo de la normalidad cotidiana en donde se suceden novedades en la pantalla sin jerarquía aparente. Es necesario aclarar en este punto que, siguiendo a Pierre Sorlin, los

*seudoacontecimientos* no son falsos “ni insignificantes ni inútiles. Simplemente son fugitivos, más o menos intraducibles en palabras, y en la huella que dejan eso no queda claro. El *seudoacontecimiento* consiste en una intensa participación, en un impulso comunitario sin duración” (2004, p. 92).

Las selfis, los *microvideos* de unos cuantos segundos y la *transmisión en tiempo real* se han vuelto de los formatos más difundidos pues, en un contexto que pondera la acumulación de experiencias como capital simbólico y cultural monetizable, permiten hasta cierto punto certificar la presencia efectiva en determinado momento y lugar, aunque ello no excluye que aún así puedan simularse y escenificarse; en todo caso, las huellas no visibles de las imágenes, los *metadatos*, es decir, la información contextual detallada que las cámaras inscriben en cada registro, serían la única fuente –más no garantía– de exactitud en cuanto a hora, geolocalización, especificaciones del equipo utilizado y propiedades de la captura, una *huella digital* en sentido literal, que no es visible directamente en la imagen, pero que puede ser visualizada y aprovechada con diversos fines, ya sean mercadológicos o judiciales.

Cada cual se convierte en una especie de corresponsal y exegeta de su “vida”, la cual reporta intensamente desde la perspectiva de la primera persona, hacia una audiencia múltiple, imprecisa y distante que puede reaccionar e interactuar con y mediante la ristra de publicaciones que dan cuenta incluso de los aspectos más personales del sujeto sobreexpuesto; cada cual es una celebridad o un *influencer* en potencia que debe optimizar sus cinco segundos de fama en un espacio saturado y cacofónico, donde la imagen no solo deviene viral, sino virulenta.

Sin embargo, como propone Dubois, la foto, con toda su literalidad, “no explica, no interpreta, no comenta” sino que “certifica, ratifica, autentifica. Pero esto no implica (...) que ella signifique” (1986, p. 67), pues la huella expuesta de lo que ha sido no llena el lugar de “eso quiere decir”. En cada registro publicado, aún es requerido el comentario mínimo –cada vez más exiguo–, las etiquetas y los *hashtags*, como anclajes semánticos cada vez más frecuentes, para intentar establecer una situación de enunciación y evitar –o, mas adecuadamente, podríamos decir *retardar*– la proliferación de interpretaciones, reinterpretaciones y sobreinterpretaciones posibles y al mismo tiempo el sinsentido, ya que los registros digitales son fácilmente editables, descontextualizables y recotextualizables, pues se pueden recortar, mezclar, ensamblar con otros formatos y subvertir el entramado de sentidos iniciales. Prueba de ello es el potencial *memético* de toda imagen, que puede tornar cualquier foto, fotograma o video en una viñeta humorística o satírica, coloquialmente llamada *meme*

### **Reescribir: alterabilidad e iterabilidad de la huella**

Cuando planteamos el *Registro audiovisual digital* como inscripción de huellas, tratamos de sugerir la acción simultánea, consecutiva o alternante de diferentes dimensiones, cada una con sus ritmos, alcances y efectos de sentido. Por ejemplo, a nivel técnico aludimos a una huella informática como inscripción de datos, mientras que a nivel sociodiscursivo intentamos evocar la construcción narrativa de eventos –o *seudoacontecimientos* en las condiciones recientes– modelados por la mirada y la intervención múltiple de la alteridad interconectada, ya sea en el corto plazo o en la expectativa de su eventual ocurrencia.

A nivel individual, la iterabilidad y alterabilidad de los registros digitales juegan un papel inédito en la construcción de narrativas biográficas –hoy expuestas a públicos más o menos anónimos– que admiten en cierta medida reescrituras selectivas, exclusiones experimentaciones, adecuaciones y transformaciones en la construcción del relato identitario y en la búsqueda de reconocimiento. No debemos soslayar que hay usuarios que mantienen en redes sociales un registro fotobiográfico pormenorizado y accesible al escrutinio público que incluye el primer ultrasonido en el vientre materno o las imágenes de infancia, y no sería extraño que la última foto en ser etiquetados por una tercera persona sea la del propio funeral, ya que los umbrales de visibilidad de lo público, lo privado y lo íntimo se transforman según se incorporan y normalizan prácticas a las culturas fotográficas.

El *Registro audiovisual digital* conlleva una red de operaciones y procedimientos organizados en diferentes etapas, una de las cuales es el *momento* de la captura, “el instante decisivo”, como lo declarara Henry Cartier-Bresson, imprescindible pero no suficiente para explicar las consecuencias de la latencia reversible de las imágenes digitales –cuando no son visualizadas en las pantallas, permanecen como datos–. Las fases involucradas no necesariamente son consecutivas, sino que pueden ser distantes en el tiempo y espacio o, por el contrario, simultáneas o instantáneas. Es claro que algunas de estas operaciones se pueden identificar y aislar en su sucesión cronológica, mientras que otras ocurren aparentemente de manera instantánea, pero en ambos casos es común que hoy sean dadas por hecho y obviadas por la mayor parte de las personas que operan intuitivamente los equipos de uso cada vez más generalizado, como cámaras digitales, teléfonos “inteligentes” u otros dispositivos portables.

*Planeación, captura (frente y detrás de cámara), edición, selección, procesamiento, revisión y exhibición/publicación.* Acciones –humanas y técnicas–

fragmentarias y dispersas cuya interrelación integra cada *registro audiovisual* como nodo o intersección en una trama extendida rizomáticamente en función de las derivas posibles de la imagen fotográfica en las redes; huellas latentes, susceptibles de reactivación, actualización y resignificación al ser potencialmente visualizables, intervenibles y apropiables en diferentes momentos y contextos. El *Registro audiovisual digital* comprende el antes y el después del gesto de captura de imágenes digitales, incluye operaciones cuyos bordes son difíciles de precisar, pero que mantienen una coherencia de conjunto. En palabras de Rodrigo Zúñiga (2013), quien retoma la meditación de Walter Benjamin, la fotografía en la era de la transmedialidad en cuanto imagen reproducible técnicamente, guarda una relación directa con la *potencia performática del registro*, pues a partir de su circulación inédita tiene “la propiedad de desencadenar un estado generalizado de contaminaciones, de traspasos, de transfusiones y mutaciones entre imágenes de distinta procedencia, entre medios y regímenes de representación, entre medialidades y soportes” (Zúñiga, 2013, p. 40).

Esta forma de entender los *registros digitales* dialoga con la concepción del *evento fotográfico* como entrecruce o *encuentro* (Azoulay, 2011) que excede la situación fotográfica originante y los diversos factores que se ponen en juego –por ejemplo, la posición disimétrica de los participantes, la presencia visible o no de la cámara, la mirada de los espectadores potenciales y las reinterpretaciones posibles–.

Apertura, latencia, intermitencia y legibilidad aparecen como características constitutivas del evento fotográfico expandido, subrayando su carácter indeterminado y liminal, no definido por las características formales técnicas o estéticas del producto generado –que en el caso de los registros digitales nunca es *final* del todo–, sino por los inéditos procesos que convoca y provoca, vinculando diferentes temporalidades, espacialidades y subjetividades. Al respecto, cabe señalar que los procesos de *archivación* no son posteriores, exteriores ni independientes al momento de captura, sino que operan desde la selección/exclusión de lo registrable, durante la impresión de la traza y con la puesta en marcha de cada edición, reproducción, derivación y recomposición.

En este entorno nuevos códigos particulares de representación y sensibilidad, así como de civilidad o cortesía fotográfica emergen, se negocian e incluso se imponen, por ejemplo, resulta habitual, deseable, incluso obligatorio no solo buscar tomas fotogénicas –ángulos favorecedores, las mejores vistas– sino editar –embellecer, realzar u optimizar– las estampas del día a día antes de publicarlas en los *social media*. Este cuidado en la puesta en escena resulta indispensable para la gestión del sí mismo visible como marca

atractiva. Paulatinamente, las fotos o videos sin filtro o las selfis sin retoque son vistas como signo de indolencia o impericia, y se las considera demasiado “crudas”, elementales, groseras e inaceptables. Aunque se espera un mínimo de estilización, incluso de ficcionalización, se sigue invocando a la imagen –mejor si es de alta definición– como medio de verificación de participación y certificación de la presencia. Entonces, la edición –diríamos “coccción”– debe ser tan solo la suficiente, no demasiada, para no destacar sobre el referente, a manera de un suplemento aurático para mitigar el exceso de nitidez y perfección técnica que contribuye al mantenimiento de la verosimilitud y consistencia del relato partir de fragmentos fotográficos.

Hemos de aclarar que, desde nuestra perspectiva, las imágenes intervenidas mantienen plenamente su carácter de *documentos sociales* (Freund, 2011) de una riqueza excepcional, ya que dan cuenta no solo de los acontecimientos que intentan construir y legitimar –como si fuesen unívocos y estáticos–, sino de las pautas y procedimientos de inscripción diferencial de tales sucesos, es decir, su construcción y elaboración discursiva, su concatenación con otras imágenes previas, subsecuentes y posibles, sus derivas en incontables versiones y sus entretejimientos con otros códigos de significación que establecerán las condiciones de relectura. Pues, como sentenciara Jaques Derrida en *Mal de archivo*, “no se vive de la misma manera lo que no se archiva de la misma manera” (1997, p. 26).

### **Sobreescribir: borramiento y olvido**

En los apartados previos, señalamos las cualidades de los registros digitales en cuanto huellas durables, iterables y legibles, susceptibles de reediciones y reinterpretaciones por los eventuales espectadores y destinatarios –que puede ser el propio emisor en algún otro momento–. Indirectamente aludimos a la inscripción y preservación de dichas marcas en soportes informáticos, en plena tendencia a la digitalización y codificación generalizada de la realidad. Señalamos también que el funcionamiento automatizado –publicación, sincronización de cuentas, etc.– de las plataformas de *social media* contribuye a unificar el registro, la publicación y la producción de archivo, reduciéndolos a gestos que requieren un mínimo esfuerzo para lograr la máxima visibilidad, gestos que dejan afuera del campo de interés de los usuarios la comprensión clara de los procesos.

Para cerrar esta breve exposición, resulta pertinente hacer algunas menciones sobre formas de *olvido* correspondientes al modo de producción, reproducción y preservación de las imágenes técnicas –y otras formas de información– en cuanto

apoyos de los procesos mnemónicos individuales y colectivos. Como ha sucedido con las diferentes tecnologías de escritura y archivo disponibles en la historia, estas se han prestado como metáforas para entender el funcionamiento de la mente y la memoria, sus funciones y disfunciones; a la vez que la comprensión de la memoria viva motiva el desarrollo de máquinas que emulen el pensamiento y recuerdo y potencien sus alcances, de las tablillas de cera de la Antigüedad a las granjas de servidores pasando por el Block Maravilloso.

Con el uso generalizado de los medios digitales, se han instalado en el habla coloquial diversas expresiones para referirse a la supresión de información, términos que llegan a usarse como metáforas de la amnesia, la desmemoria y el olvido como parte irrenunciable del devenir humano. No obstante, en el contexto digital, el olvido no es meramente una cuestión de ausencia por anulación, sino por *inaccesibilidad* e *ilegibilidad*. La información grabada en soportes digitales no se elimina con el borrado simple de elementos individuales, ni con el formateo general del dispositivo: al “suprimir” información, lo que se borra es el acceso a los datos, pero estos permanecen “invisibles” para el usuario regular, incluso son restituibles usando las herramientas informáticas adecuadas. Por ello, la supresión puede ser solo momentánea y a menudo es reversible. Ahora bien, en el extremo opuesto, el de la irrecuperabilidad, podríamos situar la destrucción accidental o intencional y el deterioro gradual de los soportes. Dado que no es posible borrar completamente algo que se ha escrito digitalmente, a largo plazo, solo la *sobreescritura* de datos vacíos puede hacer *inaccesibles*, sino *ilegibles*, las informaciones para que no puedan ser restauradas.

\*\*\*

A diferencia de las generaciones precedentes, la humanidad está forzada a convivir con inmensas cantidades de imágenes digitales que crecen exponencialmente; algunas con vida útil extremadamente limitada, otras pensadas vagamente para perdurar y auxiliar en el trabajo de la memoria, aunque no se tenga claro el horizonte de perdurabilidad y legibilidad, tanto de los soportes, como de los contenidos. La producción cotidiana de registros –durables o descartables– desborda las capacidades de gestión y organización de los archivos, convirtiendo paradójicamente en *olvidable* prácticamente todo lo que se captura una vez que ha sido publicado o transmitido, ya que su *recuperabilidad* y *accesibilidad* se ven seriamente limitadas en ausencia de criterios de selección y ordenación, o bien por que su vigencia caduca rápidamente, no tanto por

exclusión, borrado o pérdida de los registros, sino por impulso archivador vuelto contra sí mismo.

Las recientes condiciones técnicas favorecen desfases y fricciones entre las lógicas, instituciones, actividades y concepciones “tradicionales” de la preservación y archivo, ante los nuevos requerimientos de comunicación, gestión y procesamiento de la información. Aparecen problemáticas inusitadas frente al manejo de estos descomunales volúmenes de datos, tanto en las instancias oficiales, como en el ámbito cotidiano. En términos individuales, resulta difícil, si no imposible, saber exactamente cuántos registros digitales hemos generado a lo largo de nuestra vida digital, cuántos han sobrevivido al descarte, al deterioro o al error y se han acumulado sigilosamente en distintas memorias, si acaso podemos indicar magnitudes de información aproximadas, abstractas y difícilmente representables como Gigabytes o Terabytes de información dispersos entre los diferentes soportes digitales.

La evolución y obsolescencia programada de los soportes digitales destinados al almacenamiento ha ocurrido aceleradamente en las últimas décadas –de los soportes magnéticos se transitó rápidamente a los ópticos y, posteriormente, a la memoria *flash*, presente en memorias SD, USB y discos duros de estado sólido–, paralelamente a la inclusión en las rutinas cotidianas de dispositivos informáticos con mayor capacidad de procesamiento, demandando cada vez más espacio para la transferencia y resguardo de datos. Muestra de ello es que las fotos o videos actuales, entre otros tipos de archivos frecuentes, son mas “grandes o pesadas” que los generados hace un par de años, debido a la oferta en el mercado de dispositivos móviles y cámaras con mayor pixelaje, lo que ocasiona que las “memorias” internas, o espacio en disco de estos aparatos y de los equipos informáticos en general, se saturen en menor tiempo, lo que entorpece su funcionamiento óptimo.

Gradualmente, esto ha incentivado el uso masivo de alternativas de almacenamiento remoto cuya aceptación, pocas veces interrogada, descansa en parte en los imaginarios y discursos sobre la desmaterialización, asociados positivamente a la comodidad, inmediatez y automaticidad que se atribuye a la *nube* y a *Internet* mismo, ya que en lugar de reconocerse como una compleja red de infraestructura física con localización y propietarios –sujeta a las disputas comerciales y geopolíticas–, se considera más en términos meramente metafóricos como un espacio, etéreo, neutro, e infinito, producto de la suma de acciones, interacciones e intercambios entre usuarios, con una capacidad ilimitada de acumulación de informaciones.

Para muchas personas, el respaldo de datos, particularmente de *registros digitales*, es algo tan desacostumbrado que suele ocurrir forzosamente solo en casos de emergencia para rescatar la información, una vez que han ocurrido fallos del dispositivo. A falta de un almacenaje sistemático y de una cultura de la gestión de archivo propio, se llega a considerar lo publicado en redes sociales como un repositorio o colección personal –tan circunstancial como definitivo–, un resguardo que se presupone que siempre estará disponible, será gratuito y libre de condiciones, aunque esto no esté garantizado en los términos y condiciones que se aceptan al crear cuentas de usuario.

En cuanto a lo abordado con anterioridad, numerosos interrogantes respecto de la propiedad y gestión de los registros digitales publicados en la red, su control y los riesgos virtuales, permanecen abiertos mientras atestiguamos una paulatina centralización de la información en manos de unos cuantos proveedores de servicios a nivel mundial, corporativos que fungen como *arcontes* al monopolizar el poder de controlar lo que ingresará o no al metarchivo global y que se reservan el derecho de restringir y condicionar de los accesos, e instituyen, en consecuencia, las condiciones y claves futuras de interpretación y reinterpretación de los eventos registrados. La cuestión del archivo resurge y se impone cuando las instancias archivadoras comerciales de alcance transnacional relevan a los Estados como poderes políticos en capacidad de controlar, no solo el archivo, sino la memoria (Derrida, 1997).

## Bibliografía

- Azoulay, A. (2011). Photography. The ontological question. *Mafté' akh. Lexical Review of Political Thought*, 2, pp. 65-80. Recuperado de <http://mafteakh.tau.ac.il/en/issue-2e-winter-2011/photography/>.
- Brea, J. (2003). *El tercer Umbral. El estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la comunidad de Murcia.
- Brea, J. (2007). *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su reproductibilidad electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Darley, A. (2000). *Visual digital culture*. Londres: Routledge.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trota.
- Derrida, J. (2008). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fontcuberta, J. (Ed.). (2010). *A través del espejo*. Madrid: Oficina de Arte y ediciones.
- Fontcuberta, J. (2012). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maldonado, T. (2007). *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez, R. (2013). *Freud y Derrida: escritura y psique*. México: Siglo XXI.
- Marzal, J. (2010). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Sontag, S. (2013). *Sobre la fotografía*. México: Random House Mondadori.
- Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. México: Sexto piso.
- Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados.

---

## Referencias

<sup>1</sup> Recientemente los microvideos de unos cuantos segundos y GIFs se intercalan en diferentes plataformas de red social. Es por ello que preferimos emplear el término *registro*, que abarca formatos variados.

<sup>2</sup> Desde la perspectiva que orienta esta reflexión, lo que distingue a las imágenes digitales en última instancia, no solo es su composición por unidades discretas o *pixeles* (*picture element*) que representan bits de información, sino la estricta dependencia de un suministro eléctrico, tanto para operar los dispositivos de captura -es decir, la captación de la luz por un sensor con múltiples unidades fotosensibles, su conversión en una señal eléctrica y su codificación como un paquete de información registrado en la memoria del aparato-, su traducción en imagen visible en pantallas, sin la cual no serían interpretables como fotos o videos; su transmisión, distribución en plataformas de la infraestructura compleja que conocemos como Internet, o su almacenamiento local o remoto -aunque los datos se escriban en dispositivos de memoria no volátil el proceso requiere también energía eléctrica-. Por tanto, si bien es pertinente llamarlas imágenes-información como propone Flusser, podríamos denominarlas *imágenes-energía*.

<sup>3</sup> Para Vilém Flusser (2015) las imágenes técnicas, ocupan un plano ontológico distinto a las imágenes tradicionales por las lógicas de su composición, ya que se trata de superficies

---

cerodimensionales compuestas por puntos, evidenciando un nuevo estadio en la capacidad de abstracción humana.

<sup>4</sup> Andrew Darley alude a que desde la segunda mitad de los años ochenta “varios modos de generación de imagen digital finalmente establecieron una presencia significativa dentro de las formas de imagen en movimiento en la cultura de masas (2000, p. 18).

<sup>5</sup> Según argumenta Flusser (2015) las sociedades humanas han seguido una tendencia a la abstracción de sus relaciones con el entorno, de la percepción directa de las situaciones, se pasó a la abstracción de las imágenes tradicionales, de éstas se dio paso al texto escrito y posteriormente estas formas de racionalización y codificación compleja en distintos ámbitos, hicieron posible el surgimiento de una nueva era de la imagen técnica, de la cual la fotografía analógica fue el estadio previo y el eslabón que sentó las bases socioculturales para el arribo y la implantación definitiva de la imagen electrónica como forma privilegiada de tráfico de información y procesos de comunicación. Desde esta perspectiva, actualmente presenciamos el advenimiento de una época posthistórica, en la cual la concepción del tiempo y los procesos socioculturales deja de ser lineal para volverse fragmentaria, una conciencia dispersa pero gravitando en torno a *lo actual* que tendría repercusiones en todos los ámbitos de la existencia.

<sup>6</sup> En lógica del sentido Gilles Deleuze expresa que “los acontecimientos son singularidades que se comunican en un solo sentido; tienen además una verdad eterna, y su tiempo nunca es el presente que los efectúa y que los hace existir” (2005, p. 84). Lo distingue del *accidente* –aquello que sucede efectivamente– y lo sitúa del lado del sentido, de aquello que se capta a posteriori, como si ya siempre hubiera estado dispuesto ahí así, esperando para advenir; el acontecimiento “no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto como expresado o expresable, nunca presente, sino ya pasado o aún por venir” (2005, p. 170). En tanto que para Allain Badiou el acontecimiento “es a la vez situado –es acontecimiento en tal o cual situación– y *suplementario*, es decir absolutamente desprendido o desligado de todas las reglas de la situación” (1995, p. 142). Al respecto, Slavoj Žižek (2014) dice que el acontecimiento eso huidizo y “milagroso”, que adviene y sorprende, así se trate de las banalidades de las celebridades mediáticas, movilizaciones políticas o de decisiones íntimas.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**INSCRIPCIONES EN LA ESCENA PÚBLICA: VOCES CIUDADANAS EN  
EL DEBATE *ONLINE* SOBRE REPSOL - YPF**

**INSCRIPTIONS ON THE PUBLIC SCENE: CITIZEN VOICES IN THE  
ONLINE DEBATE OVER REPSOL - YPF**

*Hypocrite lecteur - mon semblable, mon  
frère.*

Charles Baudelaire

**Resumen**

En este artículo me propongo analizar las operaciones discursivas de los internautas argentinos en la polémica suscitada en torno a la expropiación parcial de las acciones de Repsol YPF en 2012. El debate en torno a la medida tuvo un capítulo importante en las redes sociales más populares del momento: Facebook y Twitter. En este caso, se hará hincapié en el tipo de recursos que la escritura de los internautas despliega para expresar la adhesión o el rechazo a la medida gubernamental. Las estrategias que se ponen en juego enlazan la voz de los enunciadores con la palabra de los dirigentes y tienden a consolidar o a poner en cuestión un tipo particular de colectivos políticos –fugaces, apasionados, inestables–: las comunidades *online*.

**Palabras clave:** discurso político; YPF; debate; valoraciones

**Abstract**

This article analyzes the discourse operations deployed by Argentine Internet users in the controversy about the expropriation of Repsol YPF's shares that took place in 2012. The debate had an important development in the most popular social networks of the moment: Facebook and Twitter. In this case, I specifically consider the resources with which users express empathy or rejection towards the Government's decision. The participant's strategies link the voice of the citizens with the word of the leaders and tend to consolidate or to undermine a particular type of collective political - fleeting, passionate, unstable-: online communities.

**Key words:** political discourse; YPF; debate; evaluation

## Introducción

En este artículo me propongo analizar las operaciones discursivas de los internautas argentinos al intervenir en la polémica suscitada en torno a la expropiación parcial de las acciones de Repsol YPF en 2012.<sup>1</sup> El debate en torno a la medida tuvo un capítulo importante en las redes sociales más populares del momento: Facebook y Twitter. Evidentemente, las caracterizaciones que se hacen de estos géneros web y las características formales que se mencionan corresponden a la fecha de recolección del corpus y son diferentes de las características actuales de esas plataformas.

El período considerado va del 16 de abril (día en que se anunció la medida) y el 5 de mayo (un día después de la aprobación del proyecto en el Senado). En este trabajo, se hará hincapié en las estrategias discursivas a través de las cuales los usuarios intensifican la adhesión o el rechazo a la medida o a las palabras de los dirigentes involucrados.

Así, los usuarios, a través de una serie de herramientas, establecen o fortalecen vínculos con la palabra de los dirigentes y con la de los pares. En esta trama de voces, se constituyen como parte de un tipo particular de colectivos políticos, las “comunidades *online*”, colectivos dinámicos, fugaces, apasionados e inestables.

Mucho se ha hablado del rol de “prosumidor” de los internautas, para hacer referencia al debilitamiento y la pérdida de pertinencia de la dicotomía emisor-receptor en algunos géneros web. Sin embargo, en determinados escenarios –como diversas formas de lo político– las jerarquías y el diverso peso social que distinguen la voz de los dirigentes de la de sus lectores y comentaristas no podrían esfumarse. Los enunciados analizados en este artículo solo son legibles en función de un enunciado originario que comentan, discuten, aplauden o refutan. Se configuran como enunciados segundos, dependientes de la voz original, alojados frecuentemente en las páginas que comentan.

Por otra parte, es sabido que una de las dificultades clásicas para estudiar la recepción de la palabra política ha residido en la escasez de testimonios explícitos y la dificultad de recolectarlos. En este sentido, la “galaxia Internet” transforma el escenario. Las voces de los lectores están por doquier, entrelazadas con las de aquellos que son leídos.

Las preguntas que siempre se han planteado quienes ponen en circulación pública un texto (¿quiénes leen?, ¿quiénes dejan constancia de su lectura?, ¿por qué y para qué lo hacen?) encuentran un esbozo de respuesta en la visibilidad que permite el registro escrito. No se trata necesariamente de individuos identificables, sino de tonos, perfiles, estilos que, en cierto modo, representan voces sociales.

De esta manera, la presencia de esas voces reactiva la cuestión del control de los efectos, una preocupación permanente de los enunciadores políticos. Lo imprevisible de los usos que pueden dar los internautas a los espacios abiertos para el intercambio abre un flanco de vulnerabilidad: través de herramientas como las etiquetas y el *hashtag*, los usuarios pueden llegar a dar al elogio o al vituperio un alto nivel de visibilidad pública.<sup>2</sup>

En líneas generales, la discusión de los especialistas privilegia dos tipos de cuestiones que retomaremos aquí: por un lado, la problemática del anonimato, las identidades lúdicas y proliferación de *trolls* (Tabachnik, 2012). Por otro, las pautas de cortesía, descortesía y agresión que caracterizan las intervenciones de los usuarios en los debates *online* y que, frecuentemente, se asocian a las posibilidades que abre el anonimato o las identidades inciertas<sup>3</sup> (Varela, 2013; Amossy, 2010; Vivas Márquez, 2014; por solo mencionar una muestra representativa de trabajos).

### **¿Qué hacen los lectores?**

Al reflexionar sobre la participación y la expresión de los lectores, cabe preguntarse ¿por qué lo hacen?, ¿qué objetivos mueven a un ciudadano a comentar las intervenciones de los políticos en la Web? No pretendo, por cierto, ofrecer respuestas tajantes a tales preguntas. Sin embargo, una vía de entrada a los problemas que estos plantean es comenzar por ver qué tipo de acciones discursivas se llevan a cabo en esos textos. Una primera respuesta podría ser la que postula ciudadanos interesados en intervenir con sus argumentos en la discusión de coyuntura.

Sin embargo, la supuesta apertura igualitaria de las redes a todas las voces se suele ver afectada por prácticas de descalificación y agresión que, lejos de alimentar el debate, lo obturan. En el extremo opuesto, la mera expresión de entusiasmo – contracara del vituperio– también resulta escasamente estimulante para el intercambio de opiniones. La felicidad o la irritación comparten la pobreza argumentativa.<sup>4</sup> Por

estos motivos, Vincent Miller (2015, p. 3) considera que las intervenciones en la Web tienen un nivel bajo de politicidad, que se agota en la exhibición del contacto. Para él:

Las formas de interacción y activismo que tienen lugar en las redes sociales deben ser consideradas como una forma de conversación y los tipos de conversación política que se alientan a través de los esos sitios no se orientan, por lo general hacia la transformación o las metas políticas, sino que reafirman un modo de estar juntos en el que la expresión de sociabilidad se impone, en última instancia, por encima de la acción o las metas políticas. De esta manera, las redes sociales promueven un sujeto político más pasivo, opuesto a un sujeto activo, polémico y transformador.<sup>5</sup>

El aplauso o la denigración contribuirían desde esta perspectiva a reafirmar el lugar del sujeto en un espacio de sociabilidad en el que se ratifica la pertenencia a un grupo –de simpatizantes u opositores a una idea– empleando los tópicos que ligan al grupo. Miller reconoce la existencia de casos en que el “ciberactivismo” rebasa las fronteras digitales para volcarse en acción política (baste citar, como ejemplo, los trabajos de Mena, 2012 y Zires, 2014). Sin embargo, desde su perspectiva “la parte del león (...) solo involucra intentos de comunión con los demás” (Miller, 2015, p. 12). Una comunión que, a su juicio, privilegia lo fático sobre los contenidos políticos.

Entre lo fático y lo pasional, en las intervenciones el parentesco con lo argumentativo es remoto. Uno de los fenómenos que más interés ha concitado en este sentido es la escalada de agravios denominada *flaming* (anglicismo empleado para designar lo que Amossy (2010) define como “manifestaciones de hostilidad bajo la forma de observaciones incendiarias en el seno de un intercambio agónico”).

En numerosos trabajos sobre las redes sociales, se subraya que la “homofilia” pone un umbral alto para el intercambio persuasivo y, de alguna manera general,

permiten observar, en una discusión ciudadana que algunos han querido ver como una nueva herramienta democrática, los puntos de intolerancia en los que la pasión fluye libremente y en el que la búsqueda de un acuerdo cede ante el deseo de desacreditar al adversario (Amossy, 2010, párr. 4).

En este sentido, el corpus aquí analizado no es ajeno a tales tendencias. Que hacen que Lewinski (2010, p. 83), por ejemplo, recuerde que, para que la deliberación ocurra, debe partirse de un cierto desacuerdo que haga pertinente la argumentación:

El acto de habla de argumentación sólo es realizado de manera significativa como intento de convencer al interlocutor de la aceptabilidad de una cierta

opinión expresada (van Eemeren & Grootendorst, 1984: 43). Si el interlocutor ya acepta la opinión el hablante –hablando en términos pragmáticos– está haciendo algo que no necesita hacerse y es, por lo tanto, completamente superfluo. Es decir que, desde una perspectiva pragmática las opiniones compartidas entre el que habla –o escribe– y los demás participantes puede ser significativamente explicada, elucidada, o tal vez pregonada, pero no puede ser ‘argumentada’ en ese grupo.

En efecto, en el corpus se corrobora que la atmósfera de Facebook y Twitter favorece la agrupación de participantes que comparten de antemano una misma evaluación sobre la política oficial de hidrocarburos y la norma que la modificaba.<sup>6</sup> Ambas variantes fortalecen los vínculos internos del campo oficialista u opositor y la demarcación de la frontera entre ambos. La búsqueda de la persuasión supone también cierto desarrollo de los intercambios que no es frecuente: ni los formatos lo favorecen ni los internautas que comentan la palabra de un político parecen igualmente dispuestos a interesarse y comentar la de sus pares. Lo que prevalece en la inscripción de las voces de los usuarios es entonces la escenificación –para otro, ya sea el destinatario explícito o los pares– de la celebración y el denuesto, con variaciones de grado. Dedicaremos las siguientes páginas a indagarlas.

### **Los recursos del celebrante**

Una de las cosas que hacen los enunciadore-lectores es intervenir para ratificar el enunciado de origen. En ese plano, el grado cero de la adhesión es el uso de los botones “Me gusta” o “Fav”<sup>7</sup> que las plataformas ofrecen. Aportan popularidad digital al enunciador primario y ratifican el vínculo positivo (en general unilateral) entre E1 y E2. El enunciador primario recibe automáticamente avisos acerca de estas preferencias y puede así ajustar sus intervenciones según el grado de adhesión que percibe. Por otra parte, las adhesiones son visibles para amigos y seguidores de ambos, de modo que el perfil público del lector resulta alterado y tiende a quedar integrado en una cierta comunidad de afinidades, que podrán ser comentadas, celebradas u objetadas por sus pares. Maiz Arévalo (2013) las considera estrategias de simplificación de la cortesía<sup>8</sup> por oposición a las estrategias de amplificación que consideraré más adelante.

El segundo grado de adhesión es el uso de los botones “Retuit” y “Compartir” a través de los cuales el internauta asume un rol de “coenunciador” del texto original. Implica un nivel de compromiso mayor, ya que su voz se funde con la del enunciador

primario (aunque puede matizar la fusión con comentarios que lo enmarquen<sup>9</sup>). Al retuitear o compartir, los usuarios multiplican los canales de distribución del enunciado original y amplían su alcance.

En estos dos primeros niveles se trata de funciones automáticas provistas por la plataforma: el juego de voces es, en buena medida, el juego del género. Tales opciones canalizan la expresión de la aceptación del enunciado primario, es decir que, en el campo político, las plataformas favorecen la orientación al prodestinatario como lector modelo.

Considero más interesantes aquellas formas de participación que permiten un mayor despliegue de la voz de los internautas. Numerosos autores (Zappavigna, 2012; Miller, 20015; Vivas Márquez, 2014; Zires, 2014; Calvo, 2015; entre otros) subrayan el peso que tienen las redes sociales como espacio en el que se comparten valores y, de ese modo, se estrechan vínculos en el seno de determinado grupo. Los enunciados celebratorios que publican los lectores al interpelar explícitamente al enunciador primario a través de expresiones entusiastas, felicitaciones, gestos de aliento, muestras de afecto, entre otros, van un paso más allá de la mera indicación de la recepción positiva tratada en el punto anterior<sup>10</sup>. Se trata de gestos de “cortesía positiva” a los que Vivas Márquez (2014, p. 52), siguiendo a Leech, asigna una “función sociable”, es decir, se trata de “actos considerados intrínsecamente corteses como pueden ser felicitar o agradecer.”

Es importante destacar que, en el corpus bajo análisis, la destinataria preferencial de estos actos de habla es la entonces presidenta de la Nación, como en este caso:

GRACIAS QUERIDA COMPAÑERA PRESIDENTA DRA CRISTINA  
FERNANDEZ DE KIRCHNER! 

El tuit transcrito, como muchos otros de corte celebratorio, muestra un movimiento combinado en que se multiplican y superponen las fórmulas de tratamiento formal (“Presidenta Dra.”) con la mitigación del distanciamiento jerárquico a través de expresiones ideológico-afectivas (“Querida compañera”).

Este tipo de intervenciones son, en lo formal, idénticas a las que le dirigen a la jefa de Estado los dirigentes de su partido. Tal mimetización subraya el hiato enunciativo y político que existe entre la líder y el resto de los enunciadores. El esquema enunciativo indica que la llamada “recuperación de YPF” es construida, en

ese juego de voces, como una gesta personal de la presidenta. Los otros enunciadores son enunciadores segundos, aun cuando se trate de figuras públicas que ocupan cargos jerárquicos.

Claro está que los internautas también producen numerosos actos de habla de felicitación, cumplidos, gestos de aliento dirigidos a los parlamentarios, en general referidos al brillo de alguna intervención. Por ejemplo, este comentario de Facebook dirigido al diputado Sabbatella: “Cómo defendés los intereses del pueblo, un orgullo que estés en la cámara”.

Ocasionalmente, estas intervenciones son recompensadas con un “Me gusta” por parte de los responsables de la publicación pero, en general, los comentarios de los lectores no reciben respuesta. El “Me gusta” es un acuse de recibo, una marca de cortesía de baja intensidad.<sup>11</sup>

Con respecto al tipo de vínculo que se postula en estos breves textos, es notoria la exhibición de una pseudointimidad, que se manifiesta a través del tuteo, el uso del nombre de pila o sobrenombres familiares (“Chivo” Rossi), apócope afectuosas (“presi”) y un tono conversacional. Es una intimidad escénica, facilitada por el “conocimiento” previo del destinatario a través de los medios, a veces potenciado por la cercanía generacional y, fundamentalmente, por cierto avance de la informalidad sobre el conjunto de la escena pública en las últimas décadas. Posiblemente, también existan préstamos de otras escenas englobantes (para usar los términos de Maingueneau, 2010). En esta forma de interpelar a los dirigentes políticos resuenan los códigos del “*star system*”, el estilo usado para halagar a las estrellas del deporte y la farándula que suele exhibirse en la escena mediática.

### **Tipos de recursos más frecuentes**

Estas intervenciones, que aportan lo suyo al clima de euforia del campo político oficialista, emplean una serie de recursos de intensificación valorizadora para expresar el tono pasional de la adhesión. A los niveles que propone Vivas Márquez<sup>12</sup> (léxico, morfológico y sintáctico), sumo otros planos que considero igualmente pertinentes: retórico, fonético, tipográfico y ortográfico. Los recursos de diferentes niveles suelen aparecer combinados en un mismo tuit. En la siguiente tabla, presento un panorama de esos recursos ilustrados con los correspondientes ejemplos:

Nivel	Recursos	Ejemplos
Fonético	Alargamiento enfático	"VAMOS POR YPF Y POR MUCHOOOOOO MASSSS!!!!!!"
Ortográfico	Sustitución de letras como marca ideológica	"Kumpa".  "Todxs"  Kpoo!!
Tipográfico	Mayúsculas enfática	"BRILLANTE SU DISCURSO!!!"
Morfológico	Prefijos o sufijos apreciativos	"cuadrazo"  "SUPERFELIZ x #YPF"  "genia"
Léxico	Adjetivos y sustantivos valorizantes	"magistral"  / "grande"  / "de puta madre"  / "lujo"  / "groso"  / "espectacular"  / "memorable"  / "capo"
	Interjecciones	"Huuuujaja"  / "VAMOS CHIVO CARAJO"
Sintáctico	Topicalizaciones/Dislocaciones Frasas exclamativas <sup>13</sup>	"ENORME DISCURSO ROSSI ENORME!!!!!"  / Lástima me da la gente que no entiende lo que está viviendo#YPF
Retórico	Metáforas lexicalizadas	"Se me caían las medias"/ "no deja títere con cabeza"
	Amplificación	"Grande, gigante, monstruo, titán vamos martín carajo, viva la patria"
	Interrogaciones retóricas	"Cómo se puede criticar la emoción? #CFK #YPFArgentina"
	Intertextuales: cita de frases/refranes ideológicamente y culturalmente connotados	"no llores por #YPF, España" "La unión hace la fuerza" "Presidenta coraje" "No nos han vencido" "Kirchner lo hizo" <sup>14</sup> "Lo lleno? Seee, ponele Super Nestor XXI jj #YPFArgentina"
	Hipertextuales: enlaces a notas explicativas o laudatorias	"#YPF Porque no expropiaron a Eskenazi? Pagina12.com.ar/diario/elpais..."

Otros lectores glosan el argumento comentado ampliando su alcance, enlazándolo con otros temas, formulando explicaciones complementarias. Considero que estos gestos marcan un nivel de adhesión fuerte centrado en el intento de una lectura cooperativa que produce un eco distorsionado. En parte, estos lectores se atribuyen un rol de intérpretes de la voz del dirigente ante sus pares.

Por ejemplo, la entrada de Facebook que transcribe la conferencia de prensa del muro de Mauricio Macri es objeto de este tipo de lectura expansiva.<sup>15</sup> En algunos casos, se expande el alcance temporal del diagnóstico original. Si Mauricio Macri había

señalado que “la palabra de los argentinos ha quedado devaluada”, para referirse puntualmente al proceso de expropiación, el comentarista amplía hiperbólicamente el alcance de la idea. “Si, quedamos *siempre* muy bien parados con las expropiación (sic)... *seguirán* por más empresas, nadie *va a querer* poner su dinero en argentina sabiendo q *al otro día* se lo pueden quitar!!!”. 

En otros casos, se introducen nuevos fundamentos que estaban ausentes en el diagnóstico original y que encadenan el tema con otras cuestiones de agenda (la administración de la Anses<sup>16</sup>, la presión impositiva y la corrupción). Nada de esto estaba en el planteo del exjefe de Gobierno:

Me gustaría saber de dónde van a sacar los fondos para mantener la empresa, seguro de anses, los impuestos que pagamos los que trabajamos y por supuesto se van a beneficiar gente del gobierno que se van a llenar de guita a costillas de todos los argentinos (sic). 

En este sentido, es recurrente la mención del involucramiento del ex-vicepresidente en el caso Ciccone<sup>17</sup> como explicación para el giro de la política del gobierno nacional: “Tenían necesidad de un escandalete que cubriera el tema del vice y optaron por esto”. 

En síntesis, hay una gradación en las formas de expresar la adhesión al enunciado primario, facilitada por las herramientas de cortesía automatizadas en cada una de las plataformas. El segundo nivel es el del abanico de recursos lingüísticos y retóricos puestos al servicio de la celebración y, finalmente, una serie de formas en las que los enunciadores lectores asumen un rol más interpretativo, proyectan otras preocupaciones y sospechas, o reelaboran el mensaje del enunciadador primario, como si fueran modestos exégetas.

### **Herederos de la diatriba**

El diccionario de la Real Academia Española define la diatriba como un “discurso o escrito violento e injurioso contra alguien o algo” (2019). Se la puede considerar una forma radicalizada de la polémica<sup>18</sup> que desconoce los principios de cooperación que orientan la palabra persuasiva. En este apartado me referiré a aquellas intervenciones que transitan el carril de la agresión y la injuria. Como he adelantado, la injuria es un acto mucho más frecuente entre aquellos usuarios que no tienen notoriedad pública, mientras que entre los dirigentes el tono se ha ido

morigerando a medida que avanza la delegación del uso de las redes en equipos profesionales.

De todos modos, el universo de los comentarios en las redes es un universo de intensas emociones y, por lo tanto, un terreno fértil a las valoraciones radicalizadas y tajantes. El abanico de expresiones del desacuerdo que se despliega en las redes le da a esas pasiones el aliciente de interpelar real, pública e impunemente al blanco elegido que, en no pocas ocasiones, es una figura consagrada. Se asume una pose desafiante, aunque el retador se escude en la protección relativa que ofrece el distanciamiento del mundo virtual o en identidades ficticias,<sup>19</sup> Como señala Ammosy (2011, p. 41), al analizar la agresión en los foros de prensa, se trata de individuos que no tendrían la oportunidad de encontrarse con esos contrincantes en el mundo “real” y, menos aún de debatir con ellos. El internauta encuentra una rara oportunidad de encontrarse “cara a cara” con el blanco polémico habitualmente avizorado desde lejos y suele aprovechar esa situación para dar rienda suelta a sus enconos. En palabras de Amossy:

Los foros proveen en ese sentido un *agora* imaginaria –aunque, por cierto, de un género muy particular, ya que se funda en el antagonismo y la violencia verbal–. Despojados de su estatuto social y de toda autoridad previa por el uso de seudónimos, los internautas son como máscaras que expresan sus opiniones libres y discordantes en un foro carnavalesco, en el sentido de Bajtin: en un espacio vaciado de toda verdad consagrada y liberado de las normas de cortesía ordinarias, las ideas no cesan de ser examinadas y respondidas de un modo irreverente (2011, p. 41).

En este escenario beligerante, los recursos presentados en el punto anterior se mantienen, con la obvia inversión de signo. En la tabla presento algunos ejemplos:

Nivel	Recursos	Ejemplos
Fonético	Alargamiento enfático	Pino perdon pero que aprobamosssss en el congresooo???? 
Ortográfico	Sustitución de fonemas o grafemas como marca ideológica	“Kretina”  “Larrata”  “Ayer @lauritalonso puso nervioshos a los orkos”
Tipográfico	Mayúsculas enfáticas	“ZURDO HIPÓCRITA” 
Morfológico	Añadidura de prefijos o sufijos Composición	“SOS UN ANTIPATRIA!”  “Malinchismo”  “Vendepatria”  “Petrochina” 
Léxico	Adjetivos y sustantivos agraviantes	“Que vergüenza los cipayos que aun tenemos en Argentina” 

		“Macri, soberano sorete...” <sup>f</sup>
Sintáctico	Topicalizaciones/Dislocaciones	“lo que si dejas entrever es tu intolerancia hacia aquellos que piensan diferente de vos” <sup>f</sup>
Retórico	Metáforas, metáforas lexicalizadas y metonimias	“Manotazo de ahogado” <sup>t</sup> “Albóndiga” <sup>t</sup> “Afeitate el bigotito y ‘mangiate’ unos libros” “darle una navaja a un mono”/ “cabecitas de termo” <sup>f</sup>
	Amplificación	“Pablo Palitos, idiota, inútil, zurdo, cagón, porque te tenés que meter con la criatura, bazofia, eunuco, sos igual que la vieja apestosa de hebe (sic)” <sup>f</sup>
	Interrogaciones retóricas	“Estoy confundido, éste no era el que la vendió?” <sup>t</sup> <sup>20</sup>
	Juego de palabras	“Magneto ha perdido magnetismo” <sup>t</sup>
	Paradojas	“Algunos medios españoles dicen que queremos robarles NUESTRO petróleo” <sup>t</sup>
	Antítesis	“Mientras @678oficial construye para el crecimiento de Argentina, el Gordo traidor sigue vendiendo la patria en el @Grupo_Clarin #YPFArgentina”
	Intertextuales: cita de frases/refranes/figuras ideológicamente y culturalmente connotados	“El extenso malinchismo argentino tiene un nuevo valor en esta émula de Louisa Lane” <sup>21</sup> <sup>t</sup>
	Hipertextuales: enlaces a notas condenatorias	“No se vota una ley. Se vota un cheque en blanco. #YPF po.org.ar/po1220/2012/05.”

Como permiten ver los ejemplos presentados en la tabla, existe una gran diversidad grados de expresión del desacuerdo, que van del contraargumento al sarcasmo o la injuria, del formato más creativo al más burdo, según las competencias del comentarista. En el próximo apartado me referiré al tipo de estrategias en que se enmarcan los recursos descriptos y profundizaré la lectura de algunos de los ejemplos ofrecidos.

### El arte de injuriar

Una primera e ineludible forma que toman las agresiones en Internet es el puro y llano insulto que recorre todo el abanico del “alfabeto convencional del oprobio” como lo llamó Borges (1933). Como se producen en un ámbito público y, en este caso, en espacios destinados a debatir temas públicos, la injuria se enuncia para ser mostrada no solo al agredido, sino también a los pares.<sup>22</sup> En algunos casos,

posiblemente, incida cierto gusto de mostrarse afrentando al poderoso, a sabiendas de que la respuesta es improbable. A lo sumo, será bloqueado y no podrá hacer nuevos comentarios en la página de esa persona. Eso se ajusta a la idea de “fustigación” que Kaul de Marlangeon (2008, p. 729) define como una

agresión verbal del H(ablante) al O(yente), constituida abrumadoramente por comportamientos volitivos, conscientes y estratégicos, destinados a herir la imagen del interlocutor; para responder a una situación de enfrentamiento o desafío, o con el propósito de entablarla.

Las intervenciones de este tipo en el corpus estudiado son innumerables. Añado algunos ejemplos:

- Esa Carrió es el cachivache bipolar que siempre predecía catástrofes? 
- #YPF Yuppie Populista Farsante. Acerca de #Kicillof y los pistoleros K 
- España, madre patria? Mejor huérfano que hijo de puta. 

Como se ve en los casos transcritos, los blancos de la agresión son variados: la presidenta y todo el elenco gubernamental para los voceros del disenso; un universo variado que va desde los capitales internacionales a los líderes y periodistas opositores o la prensa extranjera para los defensores de la propuesta oficial. A todos ellos se les aplica el abanico completo de los argumentos *ad hominem*.

Los enfrentamientos interpares también son frecuentes, en particular, cuando una voz disonante irrumpe en un espacio relativamente homogéneo, el “intruso” recibe una lluvia de denuestos. Tal es el caso de un simpatizante trotskista que intervino en el muro de Abal Medina, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

- Esta es la izquierda sectaria, la que votó a Macri besando la foto del Che 
- Estos de izquierda no tienen nada!!!!!!! son impresentables y delincuentes 

A diferencia de otros casos, en que el denuesto se aplica de manera personalizada, en este caso, el blanco de la agresión no es el individuo o su palabra, sino que se amplía al espacio político de pertenencia. Como resulta notorio, el principio de no contradicción resulta indiferente en el mundo polémico argumentativo de la red. Se puede acusar en una misma frase a un grupo de sectario y de participar de una alianza hipócrita con un candidato del otro extremo del arco político –lo cual implicaría un criterio duramente pragmático, incompatible con el sectarismo–.

En el otro caso, se esboza una lazo causal entre “no tener nada” –podría suponerse que hace referencia al carácter minoritario de esos grupos– y el carácter de “impresentable” y “delincuente” que parecería postularse como una consecuencia de ese “no tener nada”. Los nexos lógicos, previsiblemente, no se explicitan. Tampoco es de esperar que aparezcan otros usuarios pidiendo explicaciones al respecto, ya que las agresiones se producen contra *una rara avis* en un ambiente de afiliación exacerbada. En tanto el ataque provenga del campo dominante en ese espacio, los umbrales de tolerancia de los pares frente a la falacia son sumamente laxos.

Otro caso similar es el uso de palabras como “zurdos” o “montoneros” con valor de insulto, por parte de algunos segmentos de la oposición de derecha. Es notorio que el carácter insultante de una expresión depende enteramente del universo ideológico en que se ubique el enunciador. Su empleo puede ser independiente de cualquier causalidad expresa o de cualquier adscripción medianamente verosímil a un espacio político nacional, como en este caso, en que se califica de “kirchnerista montonero” al diario británico *The Guardian*<sup>23</sup>: “Vergüenza TOTAL!! El diario kirchnerista montonero THE GUARDIAN (UK) avalando la recuperación de #YPF guardian.co.uk/commentisfree/”. 

En un segundo grado de agresión, el insulto y las expresiones despectivas se complementan con algún esbozo argumentativo, como este caso, en el que se despliega una argumentación *ad hominem* contra el jefe del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires:

MAURICIO tU PALABRA nunca tuvo valor. Siempre te inclinaste por lo PRIVADO Y Preferís los extranjeros a lo nacional. Acordate de lo que hizo tu papá con el “símbolo” del correo argentino. Reglas claras como las que impones vos? aumentar el ABL y a los 3 meses volver a aumentar por un “reajuste”? Busca en el diccionario la palabra TRABAJAR. No tenés idea de lo que es. 

De una manera desordenada, que ilustra irritación del enunciador (subrayada por el uso enfático –y errático– de las mayúsculas) se hilvanan cuatro líneas polémicas autónomas que convergen en el objetivo denigratorio:

- la descalificación de su palabra;
- la descalificación ideológica;
- la mención de antecedentes negativos en los negocios familiares con el Estado;

la denuncia de un doble estándar en el tema de la claridad de las reglas contrapone la exigencia de Macri al gobierno nacional con la política fiscal que lleva adelante en su gobierno; y  
la acusación de falta de laboriosidad.

El texto participa asimismo de un rasgo común a todos los enunciados injuriosos dedicados a los dirigentes: el tuteo y el tono despectivo que invierten las jerarquías institucionales y constituyen la contracara de la cercanía afectuosa de la vertiente celebratoria. Por cierto que el texto citado no es gentil con su blanco. Creo, sin embargo, que el nivel de agresión es menos violento en la medida en que esboza argumentos que el atacado –o un lector cualquiera– podría negar, discutir y, eventualmente, probar su falsedad. El insulto, en cambio, clausura toda respuesta, solo puede ser respondido mediante una escalada potencialmente infinita.

Otra vertiente transitada por los usuarios es la denuncia de tramas ocultas, objetivos no explicitados y considerados espurios o contradictorios con los objetivos explícitamente proclamados. Estamos un escalón más abajo en términos de agresividad en la medida en que se postulan patrones de interpretación más generales, más impersonales o incluso abstractos. Las tramas supuestas son, en este caso, de variado calibre –desde un giro geopolítico del gobierno argentino, hasta una maniobra distractiva para quitar de la agenda el procesamiento del vicepresidente de la Nación, Amado Boudou, a menciones más bien pintorescas sobre la masonería u otros “poderes ocultos”–. En esta lectura, subyace una mirada de lo político como un conjunto de intrigas y maquinaciones subyacentes, en la que lo visible nunca es lo que parece ser.<sup>24</sup> Por eso, los enunciadores buscan develar las tramas secretas o focalizan temas laterales que constituirían el “verdadero” centro de la escena. Se trata sujetos que temen quedar atrapados en una lectura literal que consideran ingenua. El sentido, para ellos, está siempre en otra parte, como se puede apreciar en los siguientes textos:

- De Vido=Petrochina, Kicillof=Exxon? [Edmundo.es/america/2012/0...#YPF](http://Edmundo.es/america/2012/0...#YPF) 
- @Accion\_Ar: Mientras #Boudou festeja #YPFArgentina, la empresa #Ciccone imprime los billetes públicos: Soberanía Nacional modo #FPV 
- Gente, yo no quiero seguir siendo esclavo de una persona que integra un grupo económico mundial como lo es la MASONERÍA. 

En esta serie de “lecturas alternativas”, los usuarios suelen incluir enlaces a otros textos para reforzar y legitimar la argumentación. Por otra parte, la utilización de

*hashtags* se emplea para lograr una mayor repercusión de las “revelaciones” y encontrar canales de difusión entre los interesados en cualquiera de los temas asociados.

Este mecanismo de lectura es más habitual en el campo opositor ya que es una estrategia afín al acto de habla de denuncia o revelación. Sin embargo, no está ausente en el campo oficialista. Se privilegian allí, claro está, otras redes y se denuncian otras conspiraciones. Una trama subterránea que aúna a los que critican el proyecto, los grandes medios, las transnacionales, algún dirigente opositor y que se trata de hacer visible, de dejar documentada ante los pares y para el porvenir:

Buenísimo ACÁ [2bp.blogspot.com/4kpS3-P1cuo/T...](https://2bp.blogspot.com/4kpS3-P1cuo/T...) ESCRACHA A LOS QUE VOTARON EN CONTRA DE #YPFARGENTINA MIRALOSSSSSSSSSS Y ACORDATEEEEEEEEEEEEEEE 

### **A modo de cierre**

La visibilidad de la lectura de la palabra de los dirigentes políticos que se produce en las redes sociales es para los analistas una oportunidad privilegiada de acceder a los efectos de la palabra política. En el recorrido propuesto he destacado que las herramientas automáticas que proveen las plataformas, además de aportar popularidad digital al enunciador primario, tienden a ratificar el vínculo positivo y, por ello, han sido consideradas como muestras de “cortesía digital”, es decir, una forma de cortesía de “bajo costo” según señalan diversos autores, pero que contribuye a la conformación de grupos de afiliación.

Un segundo plano, que implica un nivel de compromiso e identificación mayores, es la reproducción del enunciado primario, el lector se identifica con la voz citada y se ofrece como soporte de su difusión a través del retuit o la función “Compartir”. El efecto de este tipo de adhesiones sobre la configuración de su perfil personal y de las relaciones que mantiene con “amigos” y seguidores es, ciertamente, más intenso, ya que expresa la voluntad de participación en la discusión pública.

El tercer nivel es el más rico para el análisis ya que es aquel en que los usuarios utilizan la posibilidad de comentar los enunciados primarios o intervenir en el debate a través de los *hashtags*. Para ordenar las estrategias de celebración y repudio he confeccionado tablas que permiten ver la amplitud de recursos que involucran todos los niveles textuales desde la fonética hasta la argumentación. Es interesante subrayar

que, más allá de cómo se orienta la evaluación, los recursos valorativos que se emplean son del mismo tipo, y una buena parte de ellos procede de los códigos que han ido surgiendo de los diversos “escritos de pantalla”. También, cabe aclarar, los recursos no difieren a un lado u otro de la separación entre oficialistas y opositores, solo cambian las identidades de las figuras y las situaciones que se celebran o se vituperan.

Por otra parte, he marcado la pseudointimidad que suelen poner en escena los comentarios favorables, al interpelar a los dirigentes usando el tuteo, expresiones coloquiales o apodos. En cambio, en el caso de las evaluaciones negativas, el tuteo y los recursos de familiaridad implican una inversión despectiva de las distancias jerárquicas.

Asimismo, considero que las intervenciones –en particular las negativas– tienen como destinatarios efectivos a los pares (aunque se interpele explícitamente al dirigente). Es ante los pares que cobra más sentido el gesto de mostrarse enfrentando al poderoso o celebrando los logros de un referente político. Como se ha visto, son también los pares los que responden, en particular cuando se trata de intercambios polémicos. Los enfrentamientos inter pares se precipitan cuando un “disidente” ingresa en un ámbito relativamente homogéneo.

Para ordenar la exposición he presentado, en primer lugar, las estrategias de la agresión que abarcan un abanico variado que va del insulto liso y llano a estrategias más elaboradas como la ironía o esbozos de refutación.

En suma, resulta claro, a la luz del conjunto de este recorrido, que la Web está lejos de concretar la promesa utópica del ágora universal y lo que las redes muestran es una escasa disposición de los internautas a comprometerse en intercambios argumentativos presididos por la buena fe y el espíritu de cooperación. Por el contrario, parecen resultar más seductoras, en la mayoría de los casos, las posibilidades de enzarzarse en alabanzas apasionadas o descalificaciones cruzadas y de ejercer diversas formas de agresión simbólica sobre las figuras públicas. Una suerte de autoafirmación que resulta de exhibirse ante otro difuso enfrentando a los poderosos de este mundo.

Está claro que muchos de los recursos discursivos expuestos han poblado los escritos de pantalla desde los inicios; pero estas formas de oralización de la escritura, los recursos para graficar los énfasis emocionales o las puestas en escena de la

cercanía ficcional con los notables ingresan de lleno al campo de los discursos políticos a partir de la generalización del uso de las redes.

Finalmente, está claro –en diversas sociedades– que los intercambios de opiniones de los usuarios en el campo de la política están más frecuentemente cerca del *flaming* que de los discursos persuasivos que se auguraban en las profecías del ágora virtual que proliferaban hace algunos años. De hecho, cabe preguntarse ¿por qué debería esperarse que dominen en la Web un tipo de debate más colaborativo y un vínculo social más armónico que los que esos mismos ciudadanos ejercen fuera del llamado “mundo virtual”? Los distintos soportes de comunicación ofrecen indicios del funcionamiento de los vínculos sociales y es esto lo que los hace interesantes. No constituyen un universo aparte capaz de generar lazos radicalmente diferentes de los que dominan el resto del campo social. Si así fuera, su análisis sería solo un entretenimiento banal.

## Bibliografía

- Amossy, R. (2010). Polemical Discourse On TheNet: “Flames” In Argumentation. *ISSA proceedings*. Recuperado de <http://rozenbergquarterly.com/issa-proceedings-2010-polemical-discourse-on-the-net-flames-in-argumentation/>.
- Amossy, R. (2011). La coexistence dans le dissensus. *Semen*, 31. Recuperado de <http://semen.revues.org/9051>.
- Borges, J. L. (1933). El arte de injuriar. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Calvo, E. (2015). *Anatomía política de Twitter en Argentina. Twiteando #Nisman*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Lewinski, M. (2010). *Internet political discussion forums as an argumentative activity type. A pragma-dialectical analysis of online forms of strategic manoeuvring in reacting critically*. The Netherlands: Rozenberg Publishers.
- Mangueneau, D. (2010). Types of genres, Hypergenre and Internet. En Luzon, M-J., Ruiz-Madrid, M-N. y Villanueva, M-L. (Eds.). *Digital Genres, New Literacies and Autonomy in Language Learning* (pp. 25-42). Cambridge Scholars Publishing.
- Maíz Arévalo, C. (2013). Just click ‘like’: Computer-mediated responses to Spanish Compliments. *Journal of Pragmatics*, 51. Recuperado de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216613000799>.

- Mancera Rueda, A. (enero, 2014). Cortesía en 140 caracteres: interacciones en Twitter entre periodistas y prosumidores. *Revista de Filología*, 32. Universidad de La Laguna.
- Menna, L. (2012). Nuevas formas de significación en red: el uso de las #etiquetas en el movimiento 15M. *Estudios de lingüística en español*, 34. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Miller, V. (2015). Phatic culture and the status quo: Reconsidering the purpose of social media activism. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, pp. 1-19. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1354856515592512>.
- Piglia, R. (10 de octubre, 1991). La ficción paranoica. *Clarín*. Suplemento Cultura y Nación.
- Sorj, B. y Fausto, S. (2016). Activismo político en tiempos de Internet. São Paulo, Edições Plataforma democrática. Recuperado de [http://www.plataformademocratica.org/Arquivos/Activismo\\_politico\\_en\\_tiempos\\_de\\_internet.pdf](http://www.plataformademocratica.org/Arquivos/Activismo_politico_en_tiempos_de_internet.pdf).
- Tabachnik, S. (2012) *Lenguaje y juegos de escritura en la red*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Twitter. (2014). *El Blog de Twitter en español*. Recuperado de <https://blog.twitter.com/es/espanol>.
- Varela, G. (2013). Nuevas formas visitadas de la injuria política: la argumentación en los libelos audiovisuales de Youtube. Recuperado de [http://semioticadelosmedios2.sociales.uba.ar/?page\\_id=254](http://semioticadelosmedios2.sociales.uba.ar/?page_id=254).
- Vivas Marquez, J. (2014). La cortesía valorizadora en las redes sociales. Análisis de un corpus de publicaciones en Facebook y Twitter. *Pragmalingüística*, 23. Universidad de Cádiz. Recuperado de <https://revistas.uca.es/index.php/pragma/article/view/1988>.
- Weisbrot, M. (18 de abril, 2012). Argentina's critics are wrong again about renationalising oil. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2012/apr/18/argentina-critics-oil-nationalise>.
- Zappavigna, M. (2012). *Discourse of Twitter and Social Media*. Londres: Continuum.

---

## Referencias

<sup>1</sup> El 16 de abril de 2012 la entonces Presidente Cristina Fernández de Kirchner anunció al país por cadena nacional su decisión de expropiar el 51 % del paquete accionario de YPF, hasta entonces en manos de la española Repsol. El anuncio presidencial estuvo rodeado de un clima festivo, animado por los funcionarios y simpatizantes presentes y tuvo un altísimo impacto político, periodístico y emocional. El tratamiento de la norma en el Congreso Nacional fue sumamente rápido: para el 4 de mayo, el proyecto se había aprobado en ambas cámaras y al día siguiente fue promulgado por la entonces presidente.

<sup>2</sup> La búsqueda de control de los comentarios se ha ido haciendo más intensa en el periodo transcurrido desde la captura del corpus. La creciente intervención de los “*community managers*” relativamente novedosa a principios de 2012, ha influido en esto y también la mayor cantidad de herramientas que ofrecen las plataformas para bloquear a usuarios agresivos. Por cierto, también era, por entonces, un fenómeno incipiente el surgimiento del “comentarista profesional” - o sospechado de serlo- dedicado sistemáticamente a agredir o provocar a los participantes de otro signo político (*trolls*). En este sentido, véase Sorj, (2016): “En la internet circulan, cada vez más, mensajes producidos por robots y agentes provocadores profesionales que no se presentan como tales, especializados en producir “información” tergiversada, que es presentada como siendo escrita por un “ciudadano común”. Estos mensajes son altamente eficaces, pues son elaborados llevando en consideración los prejuicios y sensibilidades de los lectores.”

<sup>3</sup> En entrevista que mantuve con el legislador porteño Julio Raffo, este comentaba el problema de las agresiones en las redes sociales “Lo que me parece una barbaridad, una degradación es el anonimato que se genera y se aprovecha para el insulto, el agravio”. En otros casos, se opta por no participar de las redes para evitar involucrarse en este tipo de intercambios hostiles. Por ejemplo, el ex canciller Rafael Bielsa se pronunció en este sentido al ser entrevistado en el marco de esta investigación.

<sup>4</sup> En la entrevista que mantuvimos, Beatriz Sarlo asociaba esta pobreza argumentativa con la imposibilidad de adjudicar un régimen de verdad a los comentarios emocionales: “Tiene que ver con el régimen de la expresividad. Uno no puede controlar la verdad de la expresión. Puede decir a lo sumo que es un hipócrita. Si alguien dice ‘estoy desesperado’ no verificás, encarás otra cosa.”

<sup>5</sup> En todos los casos, las traducciones de las citas de textos en lengua extranjera son mías.

<sup>6</sup> Es interesante recordar el trabajo de Hills y Hughes (1998) mencionado por Lewinski (2010). Estos investigadores –cuyo objetivo era evaluar el carácter específicamente argumentativo de las discusiones en los foros– partieron de la hipótesis de que la mayor parte de las discusiones eran de carácter confrontativo (definido como una situación en que las personas se enfrentan en un choque de ideas). Su primera medición indicaba que solo un 30% de las líneas de discusión eran debates argumentativos. Sin embargo, al eliminar aquellas líneas que consistían en un único mensaje (que no era respondido) la confrontación argumentativa era del 76 %. Cabe señalar que, en primer lugar, los foros de debate son un género diferente, sujeto a otra mecánica que favorece el intercambio entre dos o más usuarios. Por otra parte, dado que el cambio porcentajes obedece a un recorte severo del corpus, considero que es lícito preguntarse cuán representativa resulta la muestra final. Finalmente, en los géneros aquí analizados, el intercambio *inter pares* es menos habitual que la expresión de opiniones dirigida al titular del perfil, ya que es el formato que estimula la plataforma. Por lo general, tales comentarios toman la forma de la celebración o el denuesto. En los casos en que el intercambio *inter pares* llega a producirse suelen privilegiarse las formas de la agresión. Véase también al respecto el análisis de Ernesto Calvo (2015) sobre #Nisman. Allí el autor emplea métodos cuantitativos que le permiten graficar la tendencia a la agrupación por afinidad.

---

<sup>7</sup> Twitter incorporó el botón *Fav* de manera tardía (2012), seguramente a imitación del exitoso “Me gusta”. De hecho, en el momento de captura del corpus era una función aún novedosa. El éxito de la herramienta dio lugar al neologismo “favear” y es usual que haya pedidos (“faveen por favor”), agradecimientos (“gracias por favear”) o reciprocidades (favear una respuesta positiva, por ejemplo). A diferencia de “Me gusta” el botón “Fav” permite conservar los tuits marcados. El volumen de estas marcas de recepción es evaluado por servicios de medición (como *Favstar*) dedicados a detectar a los usuarios más exitosos.

<sup>8</sup> “Es una manera cómoda de indicar la recepción del mensaje conservando una conducta educada (aunque no necesariamente sincera) hacia el interlocutor” (Maiz Arévalo, 2014, p. 168).

<sup>9</sup> Las posibilidades de comentar el retuit han ido variando con la evolución del género. Eran más amplias en el periodo del retuit manual (el usuario podía editar el tuit original para liberar caracteres e incluir sus propias palabras); se estrechó al incluirse el retuit como función automática, que preserva la integridad del texto original y, en consecuencia, minimiza la posibilidad de tener espacio disponible y volvió a ampliarse en la versión vigente en 2015, que ofrece un espacio discriminado para comentar el retuit. El corpus con el que trabajo corresponde al segundo momento.

<sup>10</sup> Ciertamente, en un escenario dicotomizado, las fronteras entre la celebración y la agresión están lejos de ser precisas. A ambos lados de la divisoria, las críticas y los insultos al contradestinatario bien pueden ser considerados muestras de valorización positiva hacia el enunciador primario.

<sup>11</sup> Tales intercambios han sido considerados como un tipo de “actividad cortés enfocada hacia la producción de algún tipo de beneficio para la imagen del interlocutor, beneficio que suele tener consecuencias positivas para la imagen del propio hablante y que contribuye a la creación de lazos interpersonales más sólidos entre los interlocutores y al aumento de la eficacia comunicativa” (Vivas Márquez, 2014, p. 159).

<sup>12</sup> La autora de refiere específicamente a la valorización positiva pero evidentemente los mismos recursos se emplean en los casos de *flaming* que analizaré más adelante.

<sup>13</sup> Las frases exclamativas no sólo expresan admiración y valoración positiva sino que constituyen actos de habla de adhesión y apoyo.

<sup>14</sup> El abanico intertextual es muy diverso: las frases citadas hacen alusión, respectivamente, a la ópera *Evita*, el refranero tradicional, la obra teatral *Madre coraje* de B. Brecht, la canción “Todavía cantamos” de Víctor Heredia, a un spot publicitario del expresidente Carlos Menem – “Menem lo hizo”. y a la comunicación habitual en las estaciones de servicio.

<sup>15</sup> En todos los casos, cuando hablo de lectura positiva me refiero a la adhesión a los dichos del enunciador primario, es decir el texto comentado. En el caso del muro de Mauricio Macri hay un evidente contraste entre la aceptación de sus dichos por parte de los lectores y el rechazo Macri como lector de la medida del gobierno de Cristina Kirchner.

<sup>16</sup> Agencia encargada de la administración de los fondos previsionales.

<sup>17</sup> El entonces vicepresidente A. Boudou estaba ya entonces acusado de maniobras fraudulentas para apropiarse de la empresa Ciccone, encargada entre otras cosas de imprimir papel moneda.

<sup>18</sup> La polémica sería, entonces, un modo verbal de gestión de los conflictos que pone el acento en el antagonismo y la incompatibilidad de los puntos de vista opuestos. Así, exacerba y radicaliza la confrontación que se encuentra en el centro de la actividad argumentativa. (Amossy, 2011:26)

<sup>19</sup> Es interesante la reflexión que hace Lewinski (2010:89) acerca de la relación entre el insulto y la caída de ciertas inhibiciones sociales en el contexto de la CMC, en particular, considerando el tono que el debate público ha tenido en la Argentina de los últimos años, dentro y fuera de la Web: “Los ámbitos anónimos mediados por computadoras eliminan muchas determinaciones del status social que evitan que la gente se exprese ‘con franqueza’ y, en especial, desafíe a la autoridad. También limitan la evaluación aprehensiva que es una de las principales fuentes de

---

que inhiben la expresión de las ideas. ‘Desinhibido’, sin embargo, puede no significar libre y abierto –dos valores importantes en la argumentación política-, sino que también remite a no rendir cuentas de los abusos que llevan a la falta de decoro en los debates. Uno amplio uso de un lenguaje denigrante y abusivo en las discusiones *online* (el llamado *flaming*) ha sido considerado como una fuente de inhibición en sí mismo, ya que muchos posibles participantes pueden amilanarse ante contextos de vehemencia confrontativa (Benson, 1996; Dahlberg, 2001a; Papacharissi, 2004).”

<sup>20</sup> En referencia al expresidente Carlos Menem.

<sup>21</sup> Referencia a la entonces diputada del PRO Laura Alonso y al personaje del cómic Superman.

<sup>22</sup> Zires (2014) subraya (en su trabajo sobre el hashtag #verfollow) que aunque hay indicios notorios de la diversidad de los participantes (diversos culturales y políticos y formas de escritura que revelan mayor o menor educación formal) “los mecanismos de interpelación que emplean suponen la noción de que la existencia de un colectivo en espera de tuits”.

<sup>23</sup> El texto, firmado por Mark Weisbrot (2012) fustigaba a los críticos internacionales subrayando los logros en la economía argentina durante los últimos años y sostenía que la estatización parcial no hacía más que poner al país en sintonía con otras naciones productoras de petróleo. La nota fue celebrada en numerosos tuits del campo oficialista (“Voy a guardar este art de @guardian en el corazón!”). El impacto de la nota en las redes probablemente se deba a su origen británico. El argumento implícito sería que aún los “enemigos”, si hablan de buena fe, reconocen la validez de la postura gubernamental.

<sup>24</sup> El mecanismo es similar al que Ricardo Piglia caracteriza como “ficción paranoica”: un modelo narrativo donde el núcleo es un secreto y la trama visible resulta sólo un haz de indicios que lo encubren y, a la vez, señalan. No me refiero con esto al valor de las diversas hipótesis de los lectores sino a un mecanismo de lectura que resulta políticamente productivo.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2019

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



## ESCRITORES EN FACEBOOK. UN ENSAYO WRITERS IN FACEBOOK. AN ESSAY

### Resumen

El trabajo da cuenta de un ensayo de *netnografía*, a partir de la construcción de una muestra arbitraria de poetas, dramaturgos, narradores y ensayistas nacidos entre 1931 y 1982. Sin la pretensión de sacar conclusiones definitivas, sino más bien de poner en discusión algunas hipótesis, se analizan los dichos de los autores en una entrevista; y esto se confronta con el uso y la recepción que efectivamente se advierte en las publicaciones en sus cuentas de Facebook, a lo largo de un mes del año 2019, como un corte sincrónico.

**Palabras clave:** ensayo; escritores argentinos; Facebook; *netnografía*

### Abstract

This paper describes an approach to netnography through the examination of an arbitrary sample of Argentinian poets, dramatists, narrators, and essayists born between 1931 and 1982. With no intention of drawing definitive conclusions, but rather discuss a set of hypotheses, we analyze the authors' answers to an interview. These are compared and contrasted with the actual uses and reception of their Facebook posts along a month in 2019, thus adopting a synchronic perspective.

**Keywords:** Argentinian writers; essay, Facebook; netnography

## Introducción

Se, depois de eu morrer,  
quiserem escrever a minha biografia [...]/  
Tem só duas datas [...]  
Alberto Caeiro

Mi vida en Facebook (en adelante, "Face") comenzó tempranamente: abrí una cuenta apenas se hizo popular, pero de inmediato olvidé la clave y no volví a entrar. Lo que sí ocurrió por mucho tiempo, y de manera cada vez más insistente, es que continuaron llegando a mi correo electrónico, día tras día, innumerables mensajes de personas que querían mi amistad o que me informaban algo de sus movimientos en la Red. Tuve la débil certeza de que estaban ocurriendo algunas cosas a mis espaldas, de que había algo importante que me estaba perdiendo, pero me faltó paciencia para recuperar la clave perdida y sumarme como participante activo a la red social. No obstante, ¿cómo tolerar los cotidianos mensajes llamándome a decir algo, a leer, a mirar?

Un día, azarosamente, recuperé la clave y, en cierta forma, mi estatuto de ciudadano: tenía la sensación de que en la contemporaneidad no se podía vivir sin participar de alguna red social. Debía estar en Face. De inmediato me dediqué a estudiar los mecanismos del recurso: cómo hacerse de amigos, cómo escribir algo y publicarlo o cómo subir una foto; y leer lo que escriben los otros y saber qué está pasando.

Mi impulso sufrió enseguida un serio revés al ver la naturaleza vacua de tantas intervenciones. De a poco me fui desilusionando y enseguida me harté de seguir en la Red y pensé en cerrar la cuenta. Pero no fue inmediata la decisión: primero tenté bloquear a los contactos que hacían las intervenciones más lamentables, las menos creativas, las menos inteligentes, las más aberrantes políticamente, las más tristes, las menos divertidas, las más ofensivas, las más llenas de errores y erratas, la más reiterativas... Luego me di cuenta de que no se trataba, solamente, de alojar a los amigos, sino también a los amigos de los amigos que aparecían incrustados en las intervenciones de mis amigos. Deseché la tonta invención del sentido común que dice que a los parientes no se los elige, a los amigos sí.

Las razones que me di para permanecer en Face fueron, en principio, dos: la primera, destinada al mundo civil, es decir, lazo con personas que me interesa que me tengan en su más alta estima: colegas cercanos, amigos, familiares queridos. La otra razón, la más íntima, es que no puedo soportar estar sin enterarme de lo que se estaba

diciendo por ahí de otros y, sobre todo, de mí. ¿Quién podía estar diciendo algo de mí si yo no estaba en Face? Aunque si estoy es posible que tampoco nadie hable de mí, pero en todo caso estaré al tanto.

Le fui dando a Face un lugar en mi día y tuve algunas satisfacciones. Por ejemplo, una vez me animé a publicar un poema; un poema yo, que no soy poeta, aunque siempre haya querido serlo y, por circunstancias diversas, mi opción por la prosa se hizo excluyente. Hace poco empecé de nuevo a escribir poemas. En el último año he escrito una media docena, por lo menos, y no me disgustan del todo. Escribirlos fue, al comienzo, como un juego o un desafío; pero ahora me autorizo a escribir poemas y me siento libre sin la perspectiva ni la intención anticipada de una publicación. No, me digo, esto será mi escritura más íntima. Pero el asunto es que uno de esos primeros poemas lo publiqué en Face. Y justamente uno que hablaba de este tema. Se llama “Año Nuevo”, y su primera estrofa dice así: “El primer desengaño fue con Música / y salí a buscar a Poesía. / Y el primer poema que escribí / decía de aquel rechazo o dolor. / Segundo desengaño: Música y Poesía / se entendían a mis espaldas. / Entonces, resignado, / me fui con mis letras a Prosa. / A Prosa o Periodismo, diría un poeta [...]”.

El “efecto Face” fue sorprendente: en pocas horas recibí medio centenar de “likes” y, lo más conmovedor, un montón de comentarios elogiosos. Enseguida pensé que me estaba haciendo de verdad un poeta; pero de inmediato desconfié: me dije que esos elogios eran más bien gestos de cortesía y de afecto extraliterario. Lo confirmé cuando advertí que tanto los “likes” como los comentarios pertenecían a personas con las que, por lo menos, nos teníamos simpatía. No había ningún comentario de algún escritor no amigo de merecido prestigio, de los varios que tengo de “amigos Face”, como me gusta llamarles.

Después de mucho darle vueltas al asunto, pensé que una posición equilibrada era no tomarme la red social demasiado en serio y hacer de ella un uso prudente, moderado, eventual, puntual... Lo que fuera que no significara una alienación.

Hace poco, el 24 de febrero de 2019, subí una foto con un texto titulado “Congreso de la lengua (en Córdoba, Argentina, 2019)”.<sup>1</sup> La foto era de una paella que acababa de cocinar y compartir en familia. Mi *post* produjo 38 reacciones, 10 comentarios y fue compartido tres veces.

Las reacciones, vale indicarlo, fueron 19 “me gusta”, 10 “me enamora”, 8 “me divierte” y un “me asombra”; los comentarios fueron hechos por 7 personas, de las cuales 3 celebraron la foto. Tuve la sensación de que muy pocos llegaron a leer el texto, su deliberada ironía y la intención de criticar el ibérico evento y al propio gobierno nacional.

Sirvan los antecedentes como marco, como ejemplo de las motivaciones y los enigmas que para mí rodean el uso y funcionamiento de las redes sociales, en especial Facebook. A pesar de que he intentado el máximo rigor para desarrollar una suerte de *netnografía*, no se busque en este trabajo conclusiones definitivas, sino apenas algunas conjeturas o, en el mejor de los casos, unas cuantas hipótesis.

El trabajo se orientó a indagar en un grupo de escritores acerca de las motivaciones que los llevaron a crear una cuenta de Facebook; y tratar de determinar el uso que hacen de ella en la actualidad y acercarme a los resultados que obtienen de sus lectores/amigos.

### **Materiales y métodos**

Tomé una muestra relativamente arbitraria: elegí, de entre mis amigos de Facebook, a trece escritores que presumí como usuarios activos, con un rango etario de cincuenta años, cultores de distintos géneros, cinco mujeres y ocho varones.<sup>2</sup> Todos ellos autores reconocidos en círculos de superficie diversa y con más de un libro publicado. La muestra fue la siguiente: Alejandro Nicotra, Tununa Mercado, Perla Suez, Alberto Giordano, Jorge Villegas, Laura López Morales, Silvio Mattoni, Pablo Anadón, Mariela Laudecina, Diego Vigna, Martín Cristal, Gonzalo Marull y Elena Anníbali.

A los trece les envié una breve entrevista en un mensaje privado de Face. Anníbali<sup>3</sup>, Mercado, Giordano y Nicotra no contestaron (por caución metodológica no insistí con ellos). Tres aceptaron y no enviaron las respuestas (Villegas, Suez, López Morales): al tiempo insistí con estos últimos.<sup>4</sup> Sí lo hicieron rápidamente los restantes.

Las preguntas de la entrevista eran: 1) Indique desde cuándo utiliza la red social (en qué año creó la cuenta Face [innecesaria, porque ese dato se obtiene explorando las biografías]); 2) ¿Por qué decidió crear la cuenta?; 3) En general, ¿cómo caracterizaría sus intervenciones/*posteos*?; 4) En general, ¿cómo diría que reaccionan sus lectores/amigos a sus *posteos*?

Transcribo a continuación del análisis de cada muro, algunos recortes de las repuestas de los escritores para dar cuenta de las motivaciones que guiaron como un modo de verificar la autopercepción que tienen del uso de sus cuentas de Facebook.

Con la misma arbitrariedad establecí un período uniforme para explorar y describir sus muros: tomé el mes de marzo de 2019, con la presunción de que es un mes en el que, luego de las vacaciones (en el hemisferio sur), las personas abandonan esa suerte de molicie que caracteriza los recesos e intentan ponerse al día con todo, incluso con las redes sociales; además, en Argentina, se conmemoran dos hechos importantes en marzo: el primero es internacional, el llamado 8M, día de la mujer y paro de mujeres; y el 24 de Marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia; por último, en ese mes, en Córdoba, se realizó el VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, evento que no resultó, en principio, indiferente a los escritores.

Las fechas de exploración de los muros fue el 9 de mayo de 2019: a ese momento corresponde el número de amigos con que cada uno contaba.

## **Resultados**

### ***Uno***

Alejandro Nicotra (1931), poeta, abrió su cuenta los primeros días de 2019 (1062 amigos); en marzo realizó cuatro publicaciones. Tres son poemas con breves presentaciones; uno de ellos, en apariencia inédito, que lleva por título “Anotación, al paso”, recibió 184 reacciones, 65 comentarios y fue compartido 7 veces (29/3/19); otro, “¿Cómo escriben los poetas?”, un brevísimo ensayo que sirve de presentación a un poema “Como un ángel que viniera del sur” en el que el poeta da cuenta de cómo, una mañana, y “de un tirón” escribió el texto que no recibió “correcciones ulteriores”. Esta intervención tuvo muy buena repercusión: recibió 142 reacciones, 48 comentarios y fue compartido 22 veces (18/3/19). A pesar de los comentarios fervorosos de los lectores, Nicotra no responde ni replica nada. No respondió a la entrevista.

### ***Dos***

Tununa Mercado (1939), narradora, abrió su cuenta en el año 2008, pero comenzó a utilizarla en los primeros días de 2009 (606 amigos). En marzo, tuvo 43 intervenciones en su muro, la mayor parte de ellas son *huipiles* (blusas o vestidos sin mangas de confección artesanal, propia de los pueblos originarios de la península de Yucatán; es conocida la afición de Mercado por los tejidos y

tapices, arte que ella también ha practicado o practica); a esto se agregan *posteos* de eventos, fotografías con apenas una palabra que la presenta, como la publicación del 5 de marzo, la réplica de una nota del exministro de trabajo de la Nación, Carlos Tomada, sobre Esteban Righi, ilustrada con foto, a propósito de su muerte, con apenas un agregado como título al *posteo* "Dolor". La gran mayoría de sus intervenciones parecen dar cuenta de una sensible atención a los acontecimientos políticos del momento; el 8M y el 24 de Marzo, el Día de la Memoria son acontecimientos frente a los que Mercado se muestra muy activa. Sus intervenciones tienen muy poca repercusión entre sus lectores/amigos. No respondió a la entrevista.

### **Tres**

Perla Suez (1947), narradora, comenzó a usar la red social en 2011 y tiene 4983 amigos. En el período estudiado registra 13 movimientos, la mayor parte de ellos vinculados a la publicación de su novela *Furia de invierno*, que apareció en ese mes. Durante marzo comparte una serie de entrevistas en periódicos que se refieren a su novela y a sus intervenciones en eventos vinculados al Congreso Internacional de la Lengua. Sus publicaciones de mayor impacto son el anuncio de la presentación en Buenos Aires de la novela, *posteado* el 6 de marzo con 146 reacciones, 45 comentarios y 16 veces compartido; otra del 24 de Marzo, una entrevista a la autora que apareció el 15 de ese mes y recibió 145 "me gusta", 16 comentarios y fue compartida 45 veces. Suez responde con breves réplicas los comentarios celebratorios.

### **Cuatro**

Alberto Giordano (1959), ensayista, está en Facebook desde 2009 (2387 amigos). Registra más de 60 intervenciones que se refieren a recomendaciones de libros, revistas, música, entre otras, pero la rutina más importante son las entradas de un diario de escritor que lleva adelante desde el año 2015 y cuyos textos ya conforman dos libros: *El tiempo de la convalecencia*, de 2017 y *El tiempo de la improvisación*, de 2019. Uno de los *posteos* más importantes, de gran repercusión entre sus amigos, es la foto de la tapa del segundo libro (con un breve texto: "Segundo volumen de la saga 'Tropecé dos veces con la misma piedra'") que obtuvo 229 reacciones, 22 comentarios y fue compartido una vez; también fue bien recibido el *flyer* que anuncia la presentación del mismo libro en Rosario, con 154 reacciones, 12 comentarios y fue compartido 17 veces el 25 de marzo. El *posteo*

de su diario que más comentarios provocó fue “Memorias de un vendehumo” (17/03/19), cita encubierta de una frase del Indio Solari en su libro *Recuerdos que mienten un poco*, y que el músico aplica en un comentario a César Aira. El *posteo* se refiere al libro de Solari y tuvo 67 reacciones, 19 comentarios y fue compartido dos veces. En este caso, Giordano interviene con dos respuestas, lo que es bastante inusual en su caso. No respondió a la entrevista.

### **Cinco**

Pablo Anadón (1963), poeta y ensayista, utiliza Facebook desde 2009. En el período estudiado registra 71 *posteos* de naturaleza diversa, en los que dominan publicaciones personales referidas a la vida cotidiana. Algunos como “Un día y medio en la vida”, del 1 de marzo, parecen las anotaciones de un diario personal y obtuvo 91 reacciones y 59 comentarios. El 6 de marzo hace un comentario sobre afirmaciones de la escritora María Teresa Andruetto en una entrevista concedida a *La Voz del Interior*, en la que señala (en referencia al de M. Macri): “el peor gobierno del que tengo memoria”. Anadón pone en cuestión esta afirmación y genera un gran número de comentarios que anticipa en el mismo *post*: (“Amigos, dado que ya preveo el tenor de los comentarios que seguirán al pie, y dado que lo que Andruetto plantea es una comparación: si no pueden demostrarme que los gobiernos antes enumerados han sido mejores que el actual, por favor, abstenerse, que no necesito que me señalen los defectos del que ahora tenemos”). La publicación recibió 69 reacciones y una gran cantidad de comentarios controversiales: 71.

En la entrevista señala que no recuerda por qué abrió la cuenta y agrega: “Tal vez por diversión, o por emulación: mi novia de entonces, veinte años más joven que yo, la usaba, y me pareció que podía ser divertido compartir esa red social, en la que estaban amigos comunes. Pero tardé dos o tres años en comenzar a publicar algo más que frases sueltas”.

Sobre la naturaleza de sus publicaciones explica: “Son de cinco tipos, en general, me parece: divagaciones, más o menos serias o humorísticas, sobre ocasiones de la vida diaria; apuntes ensayísticos sobre literatura; traducciones de poesía en lengua italiana, inglesa o rusa, por lo general de poetas del siglo XX; poemas propios (más raramente); notas sobre política, que a veces derivan en artículos para un diario local o la revista digital *La lectora provisoria*. Salvo las

notas políticas, las modalidades anteriores prolongan una práctica que ejercito, para mí mismo, desde los 18 años, aproximadamente: los apuntes manuscritos en libretas de bolsillo”.

Y sobre las reacciones de sus amigos/lectores, señala: “En general, despiertan mayor interés, me parece, las divagaciones de la vida diaria y las notas sobre política, aunque a estas últimas debo la mayoría de las deserciones amicales, en la red y fuera de ella: vale decir, las primeras en general encuentran respuestas de simpatía, mientras que las últimas pasiones encontradas, de adhesión en algunos y de fuerte rechazo en otros. Las notas ensayísticas sobre literatura y los poemas, propios o traducidos, suelen despertar una atracción variable, más a menudo apática que entusiasta. Mis amigos son por lo general escritores, y tengo la clara sensación, en los últimos años, de que el patrón de simpatía o antipatía depende menos de afinidades o discordancias literarias que de afinidades o discordancias políticas. Sí, la pasión política ha reemplazado a la pasión literaria, al menos en las polémicas públicas que pueden leerse en las redes”.

### **Seis**

Jorge Villegas (1967), dramaturgo, es parte de la red social desde 2010 (4994 amigos). Registra 51 *posteos*: la mayoría se refieren a registros de un viaje a Cuba (para participar de un evento teatral), la promoción de un curso de actuación que dicta, la difusión y comentarios sobre una obra de su autoría, *Man in chat*, en cartel por esos días. De las publicaciones con mayor repercusión, pueden señalarse dos: una del 2 de marzo, referida a sus estancia en Cuba (una selfi en la Plaza de la Revolución, con la imagen del Che de fondo que tuvo 223 reacciones y 15 comentarios); y otra sobre un evento que lo tiene como creador y principal animador, esto es, el evento anual denominado ESCENA Y MEMORIA, teatro, poesía y DDHH 2019, que organiza junto al Archivo de la Memoria de la Provincia de Córdoba: el *flyer* publicado el 14 de marzo registra 93 reacciones y fue compartido 37 veces. A la imagen agrega este texto: “Desde el Lunes 18 al viernes 22, como desde hace once años, en la semana previa al 24 de marzo hacemos este encuentro en el que repudiamos otra vez aquél día en el que se produjo el nefasto golpe de Estado de la última dictadura; pero también celebramos algunas cosas: los muchos juicios y las muchas condenas a los genocidas –hace dos días hubo una muy importante en Córdoba– y el hecho de que los excentros clandestinos de detención sean hoy Espacios para la Memoria”. Villegas utiliza Face para dar a conocer sus actividades

artísticas y docentes, para la expresión política y la manifestación sobre cuestiones de la vida social cultural y política, en especial de Córdoba.

Señala que abrió la cuenta porque “es una manera moderna, económica y rápida de contactarte con otras personas, enviar textos, imágenes y poder chatear e intercambiar velozmente con personas que pueden estar lejos”. Sobre la naturaleza de sus *posteos*, define: “Básicamente envío información de cosas que creo –cursos, escritos, obras teatrales– y también emito opiniones sobre temas de política y cultura”. “En general muy bien” es, según Villegas, el modo en que sus lectores reaccionan a sus publicaciones.

### **Siete**

Silvio Mattoni (1969), poeta, forma parte de la red social desde el año 2010 (4961 amigos). En marzo de 2019 solo registra cinco publicaciones en su muro y en todas fue etiquetado. En todos los casos se trata de eventos o actividades que lo tienen como protagonista o que lo reclaman como interesado: la del 1 de marzo se refiere a un libro de poemas de Francis Ponge editadas por El cuenco de plata, con traducción y prólogo del propio Mattoni; la del 26 de marzo se refiere a una antología de Daniel Muxica, titulada *El arcano o el arca no*, editado por Casa de las Américas en 2006 y en la que colaboró el autor; la última, del 28 de marzo, es un comentario con una serie de fotos referidas a una lectura de poemas, de la que participa el propio Mattoni en el marco del I Encuentro internacional: derechos lingüísticos como derechos humanos (el llamado “Congreso de la Lengua Paralelo”).

En la entrevista señala que abrió la cuenta de Facebook “para chatear con mis hijas que se fueron de viaje”. Sobre la naturaleza de sus publicaciones, añade: “En ocasiones, posteo solamente textos literarios inéditos, propios o traducidos por mí. Casi nunca fotos, salvo compartiendo ajenas. En un momento, por un par de años, produje un diario íntimo, escrito aparte, que fui cortando y pegando regularmente. Desde que se publicó como libro, no volví a *postear* algo así.<sup>5</sup> En esos casos, se daba la ficción de la famosa pregunta: ¿en qué estás pensando?”

Sobre cómo reaccionan sus lectores, apunta: “Si son mis poemas, con algunos *likes* y algún comentario en menor medida. Los efectos me ayudan a decidir cuáles son los más exitosos de algún libro futuro, cosa que no tiene

demasiada importancia, a fin de cuentas. Si hay fotos, depende de los personajes que aparecen”.

### **Ocho**

Martín Cristal (1972), narrador, participa en Facebook desde el año 2010 y tiene 3191 amigos. Registra 12 publicaciones en marzo de 2019; sus intervenciones se refieren a la difusión de sus propios libros y los comentarios que aparecen sobre ellos; recomendaciones de alguna serie o un libro, un taller de lectura que lo tiene como docente, una intervención en el diario *La Voz del Interior*, en la que tiene a cargo una columna regular. Las dos publicaciones que tuvieron más repercusión en el mes son estas: 29 de marzo, el diario *La Nación* reseña la entrega del Premio Fundación María Elena Walsh, del que fue ganador, que recibió 187 reacciones, 33 comentarios y fue compartida 10 veces; la del 28 de marzo, que es una foto de la entrega del premio a la que acompaña con un texto: “Ingredientes: / • 8 cuentos / • 3 años de trabajo / • 1 empujón de la suerte ”. Esta última recibió 468 reacciones, 163 comentarios y fue compartida 20 veces. Remite, en ocasiones, a su página web o a “El pez volador”, su *blog*.

En la entrevista señala que creó la cuenta “para probar qué onda, ver qué diferencias específicas aportaba su uso (yo ya había participado en una red social antes: la del Manuel Belgrano). También para difundir los contenidos de mi blog, que existía desde 2008; y para dar a conocer, en general, mi trabajo como escritor”.

Sobre el uso que hace de la red social y sus intervenciones apunta que “en su mayoría son de difusión a) de mi trabajo como escritor (libros, actividades, etc.); b) difusión o comentario sobre temas literarios o de cultura en general; c) comentario sobre otros temas variados (que casi nunca tocan mi intimidad o mi vida privada: no cuelgo fotos familiares, no le saco fotos al asado que estoy haciendo, etc.)”.

Sobre las reacciones de sus lectores/amigos: “Diría que positivamente: con curiosidad (preguntas) o humor (chistes), o aportando información extra sobre el tema. Sólo en contadas ocasiones ha habido discusiones que se extendieron hasta llegar a cierta amargura donde ya era mejor abandonarlas (en general, siempre estos casos se dieron en temas relacionados con la política coyuntural argentina; a veces con amigos de la vida real, y un par de veces con probables *trolls*. Ah, y una vez por un chiste clásico que hice sobre un premio Nobel (cada año hago un chiste sobre el Nobel). Esa vez era Patrick Modiano; un plumífero local, evidentemente francófilo, se ofendió como si le hubiera insultado a la madre”.<sup>6</sup>

### **Nueve**

Mariela Laudecina (1974), poeta, es usuaria de Facebook desde 2008 y, según parece, no tiene amigos, sino 1107 seguidores. Registra 43 publicaciones en el mes bajo observación, de muy diversa naturaleza, aunque predominan las publicaciones sobre su obra, la difusión de entrevistas, intervenciones artísticas que la tienen como protagonista; hay varias referencias a un taller de escritura que conduce, una de ellas utiliza un poema de su autoría “La poesía, a veces / es un felino tierno / y otras / un animal indiferente / Dejé que te huela y se recueste sobre tu espalda.” Un dibujo ilustra el poema.<sup>7</sup> Laudecina publicó y fue etiquetada a propósito del evento (en el que participó) GRITOS DESGARRADURAS RAPACES II - Rosario, marzo de 2019. Poesía hecha por mujeres.

En la entrevista señala que abrió la cuenta “porque una amiga me dijo que servía para promocionar eventos, talleres y diversas actividades.” Sobre sus publicaciones: “Por lo general posteo poemas, algunos artículos que son de mi interés, si publico algún libro, fotos de eventos en los que participo y también *flyer* del taller que coordino”. Y sobre las reacciones de sus lectores/amigos: indica que lo hacen “muy bien. La mayoría de la gente que asiste a mis talleres se comunican a través de Facebook. Y me conocen por ese medio”.

### **Diez**

Gonzalo Marull (1975), dramaturgo, utiliza la red social desde el año 2008 (4960 amigos). Registró 15 publicaciones. Varias de ellas pueden leerse como los apuntes de una bitácora o diario personal asistemático, en los que se destacan referencias a la familia, amigos y el rescate de fotografías de otros tiempos. Aparece la referencia a una obra propia que está en escena durante el mes de marzo. Las publicaciones con mayor impacto entre sus amigos: una del 22 de marzo en la que, con una foto propia y un texto (Fragmento de CLASE de Guillermo Calderón), invita a participar de la marcha por el Día de la Memoria: “Nos vemos el 24 en las calles”, por la que recibe 275 reacciones, 13 comentarios y es compartido 4 veces; una del 21 de marzo, “Mensaje por el Día Mundial del Teatro (27 marzo, 2019)” en la que transcribe un texto del cubano Carlos Celdrán y recibe 130 reacciones, 43 comentarios y es compartido 30 veces; el 19 de

marzo escribe una reseña del ciclo “Escena y memoria” que ilustra con fotos y recibe 141 reacciones, 11 comentarios y es compartido 7 veces.

En la entrevista, sobre sus inicios en Facebook apunta: “Creo que me resistí un año, pero luego accedí rápidamente; no me acuerdo por qué la creé, le fui encontrando utilidad con el tiempo, principalmente vinculada a la difusión de mi trabajo teatral”.

Sobre sus publicaciones: “Hay tres líneas de posteo que utilizo. 1) *Posteo* vinculado a la actividad teatral. Promoción de obras, comentarios de obras, promoción de cursos, teoría vinculada al teatro, pensamientos, diálogos. 2) *Posteo* vinculado a la familia. Tengo una familia muy numerosa que me lleva a ser como una especie de reservorio de la memoria familiar, por lo que suelo postear recuerdos familiares o sucesos que creo pueden tener una empatía universal. 3) *Posteo* de tipo periodístico, sobre hechos de actualidad, sociales o políticos”.

Respecto del modo en que reaccionan sus lectores: “En general bien. Me aparté de la intervención ‘político-partidaria’, porque no me hacía bien y terminaba usando el Facebook para discutir, la mayoría de las veces sin sentido. Al dejar de lado esos *posteos* creo que las reacciones a cuestiones artísticas o familiares son muy buenas”.

### **Once**

Laura López Morales (1976), poeta, usuaria de Facebook desde el año 2009 (1889 amigos). En marzo registra más de 200 publicaciones, de las cuales una porción importante se refiere a la memoria y a la conmemoración del 24 de Marzo y a la lucha feminista y por la despenalización de aborto (se intensifican las intervenciones de este tipo en torno al 8 de Marzo); hay también referencias a su obra poética, su libro *Médula* (en algunos casos con publicaciones propias y también etiquetada por otros); abundan también fotos tomadas por la autora, en general con paisajes, flora y fauna serrana. Algunas publicaciones revelan una militancia por la defensa de la naturaleza. Realiza algunos *posteos* referidos a las intervenciones de María Teresa Andruetto y Claudia Piñero en el Congreso Internacional de la Lengua. El 22 de marzo publica una selfi con una irónica alusión su cumpleaños: “4.3 / El dólar & mua un solo corazón”, por la que recibió 160 reacciones y 70 comentarios (manifestaciones de afecto y saludos por su aniversario).

En la entrevista, sobre su ingreso a la rRd, señala: “En una charla con amigos, uno de ellos contó, con los elementos que tenía en ese momento, de qué se trataba más

o menos; de esa mesa de nueve, diez personas, solo este amigo tenía abierta una cuenta; a la semana abrí la mía, básicamente por curiosidad”,

Luego agrega: “Mis *posteos* son una mezcla de varias cosas, aunque siempre, en mayor o menor medida, están ligados a la literatura: subo fragmentos de lecturas o poemas en los que estoy incursionando, en muchos casos, de escritoras contemporáneas o no, que comencé a descubrir no hace mucho, y aquí, creo, radica para mí, uno de los rasgos de importancia, por lo menos de Facebook: la cantidad de información sobre autores, libros, traducciones, presentaciones, novedades, etc., que circula, y a la que de otra manera no tendría acceso en un abanico tan amplio; y muy de vez en cuando, también, *posteo* algún poema propio e inédito. A todo lo anterior se le suman los *posteos* fotográficos del lugar donde vivo: el paisaje serrano, monte adentro, su flora y fauna, y cambios estacionales que muchas veces tienen que ver con mi estado de ánimo”.

Sobre los que sus lectores dicen, anota: “mis *posteos* son ‘bien recibidos’, ya que por lo general los comentarios vienen acompañados de nuevos datos, otros panoramas y puntos de vista... Pero a la vez es un poco raro, mucha gente opina sobre algunos *posteos* como si en ello le fuera la vida... En fin, creo que podríamos concluir con: ¿somos lo que *posteamos*?”

### **Doce**

Diego Vigna (1982), narrador y ensayista, es usuario de Facebook desde el año 2009 (1457 amigos). Registra 35 publicaciones en el mes de marzo 2019, con temas diversos, en los que se destacan referencias al músico Luis Alberto Spinetta. También una serie de *posteos* a propósito de un evento en el que participó: “Con texto. Ciclo de jazz y literatura”, el 21 de marzo, en Villa Giardino, Córdoba. Se destaca una publicación del 15 de marzo, referida a la entrega de los Premios Nacionales de Literatura, donde ganó una mención en la categoría Ensayo, a propósito de la cual *posteó* el momento en que le entregan la distinción: “Foto oficial de la Secretaría de Cultura, el martes pasado, cuando me tocó recibir la mención. Gracias a Hilda Sábato y a Don Lucero”, por la que recibió 108 reacciones, 13 comentarios y fue compartido dos veces. Sobre este mismo acontecimiento, el 13 de marzo, publica algunas fotos más y una irónica crónica de la premiación.<sup>8</sup>

Sobre sus comienzos en Facebook señala: “Creo que en 2009, 2010. La usé una semana y la cerré. Un año después, aproximadamente, volví a abrirla no me acuerdo para qué, y ahí ya perdí el control sobre esta rutina que impone. No dejé de entrar nunca más”.

Sobre la decisión de mantenerse como usuario, responde: “No sé, supongo que porque todo el mundo, en ese momento, celebraba esa suerte de nueva promiscuidad que significaba un servicio así, centralizado, en el que uno se podía encontrar con tanta gente dispersa. Facebook pasó a ser un tema, sobre todo entre los jóvenes. Se podía ver a viejos compañeros de colegio, y también ‘conocer’ chicas, o ejecutar un primer arrime con mucho menos riesgo que en el mundo real. En ese fervor nacido de la aparición de un nuevo mundo virtual, supongo que quise ver de qué se trataba todo eso. Después, como también es una vidriera para el ego y un caldo de cocción cotidiano para el entusiasmo cultural, apareció ese nuevo ‘uso’”.

¿Cómo caracterizaría sus intervenciones?: “Como los *posteos* de alguien que se quiere mostrar inteligente, alguien que quiere mostrar que domina la lengua materna, y que así fantasea con distinguirse de otros usuarios/amigos que escriben otras cosas. La fantasía más arrolladora de la plataforma es hacernos creer que, si *posteamos*, le estamos hablando a todo el mundo, cuando en realidad no sabemos quiénes nos leen, y quizás mejor no saberlo, porque puede ser que no nos lea nadie. En esa fantasía de trascendencia, mis intervenciones no difieren en nada de las que hacen otras personas que se dedican a lo mismo, a pesar de las fantasías. Buscan difundir los trabajos que hago, y parecer medio capo, y encauzar una especie de moralina social y política que creemos alimentar ahí, quejándonos de lo que está mal”.

¿Cómo diría que reaccionan sus lectores/amigos a sus *posteos*?: “Eso también forma parte de las fantasías. Podría decir que uno solo puede estar pendiente de las reacciones que se ‘asientan’ en la plataforma, es decir, las que uno ve: en general pueden evaluarse como buenas, pero tampoco es tan importante; uno va haciendo una estadística mental, a veces involuntaria, de las personas que ‘responden’ a las intervenciones propias, y en general son casi siempre los mismos. Aquellos que responden a las intervenciones de uno en el mundo real. No mucho más que eso. Puede, de vez en cuando, aparecer un ‘admirador’ o ‘admiradora’ desconocido que reacciona ante lo que uno publica y que sirva para alimentar otro flanco de la fantasía: y este, esta, ¿quién es? ¿Qué quiere decir y lo hace de esta manera? ¿Qué busca? ¿Realmente sentirá ese beneplácito por las boludeces que yo digo en Facebook? Esta es una de las caras de la moneda. La otra, más interesante creo, es lo que habita el núcleo de la

fantasía: aquellos que uno cree, intuye que leen lo propio, pero no reaccionan. Esto sólo se dirime en el orden de la propia neurosis, por eso es perpetuo e inalcanzable”.

## Discusión

¿Qué incidencia tiene la red social en el acto de escribir? Aparentemente ninguna, salvo que la disponibilidad de la publicación inmediata puede ser un muy buen estímulo y un acicate para la intervención en la coyuntura política, social y cultural. Y sirve para desplegar el simulacro de lo que se está escribiendo: la posibilidad de mostrar desde una cercanía inusitada los procesos creativos, los devaneos de los escritores (como es el caso de “Anotación, al paso”, de Nicotra [post del 29 de marzo 2019]).

La frecuentación de la red social parece habilitar el cultivo de géneros diversos. Comentarios breves, narraciones, ensayos, relatos autobiográficos, poemas o simplemente citas, muestran un tejido multiforme hecho de fragmentos.

Cada escritor en Facebook, al menos los que aquí he observado, tiene su plan de uso y publicación en la red social. Los poetas (Nicotra, Anadón, Mattoni, Laudecina, López Morales) la utilizan para dar a conocer poemas inéditos: un primer encuentro con sus lectores, banco de prueba: “Los efectos me ayudan a decidir cuáles son los más exitosos de algún libro futuro...” (Mattoni, entrevista).

Anadón, Marull, Giordano y Vigna cultivan un tipo de escritura que se parece a la del ensayo: en algunos casos, como dispositivos de lectura, abundan las citas, los juicios críticos, la pasión estética —“Uno escribe la vida cuando cree escribir sus lecturas” (Piglia, 1999, p. 137)—; en otros, apuntan a detener lo efímero de los acontecimientos cotidianos: el ojo de los autores está puesto en lo que no está a la vista y sobreexpone la escritura: “es ella el lente que gira para encontrar el foco, es decir la nitidez del perfil, y aun lo que está más adentro y se descompone y compone en mil transparencias” (Mercado, 2003).

Están también los trazos de un diario personal, que habilita el registro más o menos minucioso de los días (Anadón y Giordano): pequeñas piezas autobiográficas o, como diría Lacoste (2015), bionarraciones: experiencias vitales que se convierten en asunto de escritura.

La publicación en Facebook, creo, tiene consecuencias: la posibilidad de ser autor y editor al mismo tiempo y tener un diálogo inmediato con los “lectores”.

Este asunto, que tuvo un intento fallido con los *blogs* (Vigna, 2014), cambia de alguna manera el horizonte de expectativas de los autores: por un momento vuelven a creen en la posibilidad de prescindir de la industria editorial o, al menos, en mitigar la cada vez más frecuente indiferencia del mercado por los productos de alto valor agregado (estético). Cada autor en la red ha ido construyendo su cartera de lectores/amigos y les ha ido mostrando algo más que su obra: estableció una suerte de intimidad para, con pudor o desparpajo, mostrar retazos de su vida.

Publicar en Face es también publicitar: un poema, la aparición de un libro, un estreno teatral, un premio, un taller de actuación o de escritura, entre otros, son motivos válidos para que los autores inscriban su nombre de manera insistente en el horizonte elusivo de la red social. A los dictados de la autogestión que parece marcar la producción capitalista del siglo XXI, Facebook le agrega una gran dosis de autorreferencialidad: un erotismo del sí mismo que alienta el sistema.

Arte y narcicismo es un tema que viene de lejos. Y es un asunto que debería tratarse en profundidad. Una pregunta para futuras investigaciones: qué buscan los escritores detrás del espejo de su computadora. Y, algo más: después de fisgonear un mes en las biografías de escritores, me pregunto cómo me veré yo en esa pantalla. De todos modos, aunque intervenga episódicamente, ya no puedo vivir sin Facebook. Me gusta.

## **Bibliografía**

- Lacoste, E. (2015). *Contratapa*. En Casarín, M. y Murúa K. *No te olvides que es mi vida*. Córdoba: Recovecos/Caballo Negro.
- Mercado, T. (2003). *La letra de lo mínimo*. Buenos Aires: Viterbo.
- Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- Vigna, D. G. (2014). *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*. Córdoba: Alción.

## **Referencias**

- <sup>1</sup> Mis amigos pueden acceder al contenido de la publicación aquí: [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10217905694616839&id=1318147050](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10217905694616839&id=1318147050)

<sup>2</sup> Me hubiese gustado hacer una muestra más amplia, pero eso hubiera demorado excesivamente este informe y excedido los plazos impuestos por la revista.

<sup>3</sup> Por una distracción omití el análisis del muro de Anníbali; y la urgencia de presentar el trabajo me impidió subsanar el asunto.

<sup>4</sup> Suez, al ver el contenido de la entrevista se excusó de responder; Villegas y López Morales la respondieron enseguida.

<sup>5</sup> Se refiere a su libro *Campus* (2014).

<sup>6</sup> Los amigos de Martin Cristal Pueden ver el posteo del 9 de octubre de 2014 en: <https://www.facebook.com/martincristal/posts/750858171635175:0>

<sup>7</sup> Los amigos de Mariela Laudecina pueden ver el posteo del 25 de marzo de 2019 completo: <https://www.facebook.com/mariela.laudecina/posts/10218283702314027>

<sup>8</sup> Los amigos de Diego Vigna pueden leer el posteo aquí: <https://www.facebook.com/michel.torino.7/posts/2549935575077632>

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2019

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

## DERIVAS LITERARIAS DIGITALES: (DES)ENCUENTROS ENTRE EXPERIMENTALISMO Y FLUJOS CULTURALES MASIVOS

### DIGITAL LITERARY TRAJECTORIES: (DIS)ENCOUNTERS BETWEEN EXPERIMENTALISM AND MASS CULTURE FLOWS

#### Resumen

Ante la evidencia de la diseminación de las culturas digitales en el mundo glocalizado contemporáneo, culturas que han calado hondo en la vida cotidiana de una porción importante de la población del planeta –incluso en relación con hábitos de lectura y escritura–, el artículo se interroga acerca de la relativa invisibilidad de la literatura digital para esa misma población. Se propone como hipótesis central que esto se debe a la impronta experimental que la literatura digital ha tenido desde sus inicios a mediados del siglo XX y que en gran medida se mantiene hasta la actualidad. Ese experimentalismo, si bien no exento de problemas –como la posible reproducción de la “gran división” entre lo alto y lo bajo en la cultura, que al menos desde los años sesenta del siglo XX se había puesto en cuestión–, de todos modos abre grandes potencialidades para dar lugar a nuevas variedades de mundo, esto es, nuevas experiencias cognitivas y sensoriales que habilitan la construcción de sentidos alternativos respecto de los sentidos hegemónicos propios de las culturas digitales contemporáneas, que pueden ser conceptualizadas bajo la noción de “cultura algorítmica”. Para poner a prueba esa hipótesis, se analizan los encuentros y desencuentros entre dos prácticas contemporáneas de la cultura digital en red que, aunque distantes entre sí, apelan al apropiacionismo como recurso constitutivo: por un lado, literatura digital que se vincula con experimentaciones digitales de escritura “no-creativa” y “conceptual” y, por otro, el fenómeno masivo de la *fanfiction* literaria que, si bien podría ser casi no más que literatura digitalizada –y no digital–, al mismo tiempo, en sus versiones actuales es deudora de la cultura digital en cuanto a su vinculación con comunidades virtuales potenciadas a partir del desarrollo de la Web 2.0 en adelante.

**Palabras clave:** literatura digital; experimentalismo; cultura masiva

## **Abstract**

In light of the fact that contemporary glocal digital culture has touched many people's everyday life deeply—even in regards to their habits of writing and reading—, the paper wonders why this type of literature remains more or less invisible to most of the same population. The main hypothesis explored is that this situation has to do with the strong experimental impetus that digital literature has entailed since its first appearances in mid- 20<sup>th</sup> century, an impetus kept to the present. This experimentalism, not without some problems, such as the possible reproduction of the “great divide” between high and lowbrow culture, already contested since the sixties, also opens great potentialities to build disruptive ways of cognitive and perceptual experience within hegemonic digital culture, understand as an “algorithmic culture”. To test the hypothesis, the paper examines some encounters and (dis) encounters between two different practices within online digital culture that turn to appropriationism as an artistic device. On one hand, digital literature associated to conceptual and un-creative writing and, on the other hand, literary fancfiction which, even if could only be digitized literature –not strictly digital– it owns its exponential growth to virtual communities and social networks since the development of the Web 2.0.

**Keywords:** Digital Literature; Experimentalism; Mass-Culture

Ante la evidencia de una diseminación de las culturas digitales en el mundo glocalizado e hiperindustrial (desigual) contemporáneo (Robertson, 1992; Stiegler, 2014), surge una pregunta en relación con las transformaciones de las prácticas de escritura/lectura, en particular vinculación con sus derivas literarias: ¿cómo es que, a esta altura, las culturas digitales han calado hondo en la vida cotidiana de una porción importante de la población del planeta,<sup>1</sup> incluso en relación con hábitos de lectura y escritura y, sin embargo, al mismo tiempo, la literatura digital permanece casi invisible para la mayoría de esa población?

En este artículo, exploro algunas hipótesis para formular posibles respuestas a esa pregunta. Por una parte, para la mayoría de las personas, la literatura sigue siendo algo asociado al libro y a la cultura impresa. A lo sumo, al pensar en la vinculación entre literatura y mundo digital, aparece la digitalización de textos en primer plano; literatura

trasladada para su lectura a dispositivos digitales como los *e-readers*, por ejemplo. Pero las escrituras digitales parecieran ser otra cosa, algo no asociado con la literatura. En efecto, ¿por qué llamar literatura a algo que en su devenir se ha desgajado en gran medida de muchas de las características que dieron forma a un tipo de creación artístico-verbal que tal como la experimentamos habitualmente se vincula con su versión “moderna”? Literatura, en su sentido más habitual desde hace tiempo, se relaciona con una cultura letrada, cultura del libro (Steiner, 1978, 1990) que, aunque previa al desarrollo de la imprenta, tomó un gran impulso luego de ella. Esa cultura letrada se ha conformado a su vez en relación con la autonomía de las distintas esferas de la cultura (Bürger, 1989). Inclusive la llamada literatura de masas, iniciada en el siglo XIX, como el folletín literario por ejemplo, si bien salía a la calle, fue parte de esa cultura letrada con relativa autonomía, que la tenía como su zona más “baja”. Y, sin embargo, hemos venido leyendo como literatura –por paralelismo y tal vez algo extemporáneamente– producciones verbales, sean orales o escritas, con dimensión estética, pero no autónomas, no demasiado discernibles respecto de la vida religiosa o política, por ejemplo, de la Antigüedad o del Medioevo.<sup>2</sup> En la misma línea, las derivas artístico-verbales digitales pueden vincularse con la literatura –quizá también un poco extemporáneamente y aunque no sean exactamente lo mismo– sobre todo porque existe allí una zona en diálogo con aquello que ya conocíamos como literatura. Desarrollaré este argumento en el apartado en el que abordo algunas vías para comprender la noción misma de literatura digital.

Pero por otra parte, la relativa invisibilidad de la literatura digital en el marco de las culturas digitales puede deberse al carácter experimental que esta literatura ha tenido desde sus inicios a mediados del siglo XX y que, en gran medida, sostiene hasta la actualidad. El argumento que desplegaré está vinculado con las potencialidades de ese carácter experimental para dar lugar a nuevas variedades de mundo, esto es, nuevas experiencias cognitivas y sensoriales que habilitan la construcción de sentidos alternativos respecto de los sentidos hegemónicos propios de las culturas digitales contemporáneas, sentidos que pueden conceptualizarse bajo la noción de “cultura algorítmica” (Galloway, 2006; Striplhas, 2015). Con todo, y en tensión con dichas potencialidades disruptivas, evaluaré también los riesgos que ese experimentalismo trae aparejado en relación con la reproducción de la “gran división” entre lo alto y lo bajo, tal como fuera analizada por Andreas Huyssen (2002) para un contexto previo.

Para poner a prueba estas hipótesis, analizaré convergencias y divergencias entre dos prácticas contemporáneas de la cultura digital en red que, si bien parecen no tener

nada en común, apelan al apropiacionismo como recurso constitutivo: por un lado, literatura digital que se vincula con experimentaciones digitales de escritura “no-creativa” y “conceptual” (Goldsmith, 2015) y, por otro, el fenómeno masivo de la *fanfiction* literaria que, aunque podría ser casi no más que literatura digitalizada –y no estrictamente digital– al mismo tiempo es deudora de la cultura digital en cuanto a su vinculación con comunidades virtuales que se han ampliado a partir del desarrollo de la Web 2.0 en adelante. Tanto el experimentalismo apropiacionista como la *fanfiction* existieron en forma analógica desde antes que la diseminación de la cultura digital, pero se han potenciado ampliamente en relación con esta última.

### **Derivas literarias digitales**

La primera de las hipótesis que manejo, entonces, respecto de cierta invisibilidad que afecta a la literatura digital en la cultura contemporánea se vincula con las mismas dificultades que emergen al querer definir este objeto. Aunque exista actualmente un ámbito académico con cierto reconocimiento que se aboca a su estudio, las inquietudes respecto de definiciones más o menos estables u operativas permanecen. La literatura digital es *in-visible* cuando no se sabe exactamente qué es aquello que podría *verse* en/desde ella.

Al postular como objeto de indagación la literatura digital, me refiero a un tipo de producción *artístico-verbal digital*, esto es, que incluye tanto texto con función poética preeminente –no subsidiaria de otras funciones del lenguaje verbal– como mecanismos de producción/circulación/recepción propios del lenguaje y los entornos digitales. No hablo simplemente de textos literarios digitalizados, que podrían existir sin recurso a los medios digitales y a los lenguajes de programación. Tampoco en sentido estricto de textos no programados digitalmente que se difunden a través de plataformas digitales como textos que alguien publica en un sitio web, un blog, Instagram o hasta en Twitter (aunque sobre todo esta última plataforma permite la difusión de literatura programada, como por ejemplo los *bots* poéticos, textos automáticos que se producen a partir de una programación algorítmica y se envían de acuerdo con una periodicidad preestablecida). Hablo entonces de un arte textual en medios programables (Cayley, 2002), de bordes difusos. Y si bien remito aquí a la noción de texto *verbal* digital, entran muy habitualmente en la práctica otros lenguajes –audiovisuales, por ejemplo– integrados con ese lenguaje verbal. Básicamente debido a las posibilidades que aparecieron para experimentaciones que hacen confluír distintos lenguajes una vez que se estabilizaron los desarrollos del

multimedia digital con la llegada del CD-ROM a mediados de los años ochenta del siglo XX (Laitano y Kozak, 2015). Las primeras obras de literatura digital, en efecto, como los generadores automáticos de texto entre los años cincuenta y principios de los ochenta, solo podían experimentarse en la lectura a través del medio impreso, ya que al comienzo de la era de la computación informática las computadoras no disponían de pantallas. En la actualidad, esto ha cambiado bastante. Aunque existen obras de literatura digital generadas en parte automáticamente por algoritmos combinatorios que producen versiones únicas y cuya lectura depende de formatos vinculables con el texto para imprimir –en el ámbito latinoamericano la novela *Lagunas* (2014), de Milton Läufer o el libro de poemas *El drama del lavaplatos* (2010), de Eugenio Tisselli son ejemplo de ello–, lo más habitual en la actualidad es que las piezas de literatura digital recurran a las potencialidades del multimedia para la convergencia de imagen, sonido, texto y movimiento.

Una definición con bastante consenso es la que propuso en 2007 N. Katherine Hayles: “Electronic literature, generally considered to exclude print literature that has been digitized, is by contrast ‘digital born’, a first-generation digital object created on a computer and (usually) meant to be read on a computer”<sup>3</sup>. Esto se extiende en la actualidad a muchos otros dispositivos digitales además de la computadora, como *tablets*, *smartphones* e incluso pantallas en espacios públicos como espacios de exhibición de arte o la calle misma. Por su parte, la Electronic Literature Organization que contó a Hayles entre sus primeros miembros sostiene en su sitio web actual que su objeto de investigación es la “literatura producida para el medio digital” (<https://eliterature.org/>), entendiendo ese “para” no como el destino final de un texto producido por fuera de lo digital, sino como entorno envolvente y condición misma de producción. Ejemplos de ese tipo de literatura son los textos con función poética generados a partir de algoritmos programados a tal efecto, narrativas hipertextuales e hipermediales, poesía cinética, entre otras opciones.

Cuando traza los contornos de esta literatura en el texto ya citado, Hayles es consciente de que, en muchas ocasiones, para dar cuenta de la *literatura* digital se procede tautológicamente, hablando por ejemplo de obras con “importante valor literario” producidas en entornos digitales, dando por sentado qué cosa pueda ser algo como el “valor literario”. De allí que, para subsanar en parte esta tautología y en vista de que “valor literario” puede vincularse con aquello que los formalistas rusos llamaron “literaturidad” (Jakobson en Eichenbaum 1980, p. 26) –la especificidad de la literatura basada ya sea en términos de Jakobson (1984) en la función poética del lenguaje ya sea,

como lo desarrolló Sklovsky (1980), en procedimientos asociados a la desautomatización de la lengua cotidiana—, he propuesto incorporar para una definición en la que colaboré para la presentación de *litElat. Red de Literatura Electrónica Latinoamericana* —y que reelaboré luego en textos posteriores— aquello de “función poética”, en el sentido formalista: esa función del lenguaje en la que se enfatiza el modo de construcción del mensaje y el ordenamiento de los signos lingüísticos, siendo por ejemplo la utilización de figuras retóricas uno de los recursos que evidencian el interés por dar atención al modo en que componemos el mensaje.

El problema es, con todo, que especificidad viene de la mano de autonomía y, por cuestiones históricas que trataré más adelante, las teorías de la autonomía del arte como la que proponía Adorno (1983), por ejemplo, han perdido vigencia debido a que ya nada parece salirse completamente del poder del mercado y la industria cultural en cuanto rápidamente es absorbido por el sistema. Las prácticas artísticas que postulan resistencia a tal operatoria de absorción precisan así estar moviéndose, cambiando de lugar constantemente con nuevas experimentaciones menos fáciles de ser recuperadas en la corriente general. Pero existen, no se plantean del todo por fuera en una autonomía completa sino, en algún sentido, en un espacio intermedio, fluido y móvil. Y en cuanto se diluyen en la corriente general, se reacomodan en otras direcciones. Llamo a esto “especificidad blanda”. En gran medida, la literatura digital puede comprenderse en relación con esto. No es literatura autónoma que lleva su especificidad a un terreno de separación ni de otras prácticas y lenguajes artísticos ni de la cultura digital en la que se inscribe, pero recupera un impulso literario que de todos modos no desaparece aun si es blando y fluido.

Por otra parte, se podría objetar a la definición que he postulado en otros escritos (Kozak, 2017a, 2017b),<sup>4</sup> definición siempre en proceso, pero definición al fin, que si el objeto en cuestión hace confluír dos términos, literatura y digital, y si el segundo modifica el primero al punto de que ya no se reconoce en él todo lo que antes se llamaba literatura, quizá tampoco habría que buscar allí lo que antes hacía que literatura fuera literatura, esa especificidad anclada en la función poética y el extrañamiento del lenguaje verbal. O que, en todo caso, si aún se considera que hay que buscarla, habría también que buscarla, en paralelo, en lo propiamente digital, es decir, en el entorno y los lenguajes digitales.

Mi respuesta al momento se abre en dos direcciones complementarias. Por un lado, creo que como la literatura digital ha llegado después que la literatura a secas, y no en un terreno literario vacío, es posible encontrar que muchas escrituras digitales

dialogan abiertamente con eso que ya existía y llamábamos literatura. Ese diálogo se da en múltiples direcciones que abarcan, por ejemplo, dimensiones retóricas, géneros literarios, dispositivos de intertextualidad, entre otras posibilidades. Y ello le da a las “obras” de arte textual digital una especie de impulso literario, impulso hacia la literatura. Por otro lado, ciertamente, lo que de digital tienen estas producciones implica también otro tipo de diálogos, particularmente con los sentidos hegemónicos que adquiere lo digital en la cultura contemporánea, sobre lo que me detendré en próximos apartados. Pero, a su vez, también podría buscarse una particular función poética del lenguaje y los entornos específicamente digitales. Esto resuena en los debates acerca del modo de leer este tipo de literatura de los que he dado cuenta en artículos previos (Kozak, 2010, 2017a, 2017b), que implican no solo la lectura de los textos en superficie, lo que leemos en una pantalla, por ejemplo, sino también la lectura del código y su específica materialidad (Glazier, 2002; Marino 2011). Ese otro lenguaje que hace posible que un texto llegue a componerse como texto de superficie implica una serie de procesos invisibles para lectores simplemente usuarios –la mayoría de nosotros–. Una lectura no restringida a superficie podría leer por una parte la “poeticidad” de las cadenas de código –se habla por ejemplo de “elegancia” del código (Marino 2011) o, en el caso de la programación para videojuegos, de la “jugabilidad” del código como retórica específica (Cayley 2002)–, pero también podría focalizar la lógica específica que implican los múltiples niveles jerárquicos de “referenciabilidad”, tal como Berti propone traducir el término *addressability*, utilizado en informática para dar cuenta de que

todo texto, imagen, sonido o video en medio digital es una codificación y los programas pueden *referenciar (address)* segmentos particulares, discretos, del código y operar en consecuencia. Cualquier operación sobre una cadena (*string*) digital se hace mediante la referencia al mismo (2017, p. 15).

En relación con lo anterior, John Cayley (2002) ha discutido las posturas que consideran que en la literatura digital “el código es el texto”, no porque el código programado no sea relevante, sino muy por el contrario, porque dichas posturas, según este autor, han simplificado la cuestión como si existiera una equivalencia transparente entre el código programado que hace posible la efectuación y el texto en superficie resultante como texto de interfaz. Incluso en las “obras de código”, aquellas que mezclan en superficie lenguaje de programación y lenguaje natural, el código exhibido en superficie por lo general pierde las propiedades mismas del código, esto es, que sea ejecutable. En tales casos, cuando el código aparece como parte del texto de interfaz,

pierde su potencialidad en cuanto código, aunque pueda dar lugar a otras significaciones importantes en relación, por ejemplo, con una lectura crítica de la cultura digital en la que se inscribe. Cayley sostenía, en un juego verbal que aparece ya en el título mismo de su artículo, que “el código no es el texto (a menos que lo sea)”. Justamente cuando las obras incorporan en superficie un código ejecutable, pero cuya ejecución conduciría a otra instancia de lectura, la de la propia máquina (¿cómo leeríamos eso los humanos?), código y texto entrarían en una relación más compleja que la de la transparencia.

Otra opción, como puede leerse en piezas recientes de poesía digital de Milton Läufer, es la exhibición del código en pantalla en tiempo real: al tiempo que el texto en lengua natural va “haciéndose”, un recuadro ubicado más abajo exhibe cómo va “corriendo” el código programado para que el texto sea legible. Claro que en el medio se pierden varios pasos a través de los cuales la misma máquina “lee” el código para que nosotros podamos leer el texto en superficie... Una puesta en escena de esta complejidad de sentidos que como lectores podemos captar, pero también perder, aparece por ejemplo en *Emociones artificiales* (2017), de Läufer, donde tanto el poema en lenguaje natural, como el código que se exhibe debajo, hacen hablar a la máquina, quien nos dice sin embargo que sus “emociones” no son en absoluto comparables con las humanas. Lo que equivaldría, también, a una crítica a ese mismo paradigma de la transparencia que cuestionaba Cayley.

Por otro lado, y volviendo a una cuestión que esboqué antes, Cayley también planteaba en 2002 que sería productivo intentar leer ciertas retóricas del código –una especie de función poética del código, tal vez– a condición de pensar nuevas retóricas y no reproducir las retóricas que somos capaces de leer solo en el texto. Identificaba al menos dos: la que permite confrontar una composición simbólica dependiente de una sintaxis lógica estricta (la del lenguaje de programación) con la sintaxis y argumentación del lenguaje natural; y lo que llamaba “estética de la compilación”: la creación de constructos lingüísticos o simbólicos legibles en diversos niveles de referenciabilidad.

Asimismo, un caso intermedio entre retórica textual de superficie y retórica del código es lo que ha dado en llamarse “retórica material de interfaz” (Bouchardon, 2008). En tal caso, habría también el intento de considerar no solo la lectura de superficie sino, atendiendo a la especificidad material de la literatura digital, las propias retóricas que se despliegan a partir de la interacción, tanto con interfaces gráficas, como con periféricos como el micrófono o el mouse, dándose así una complementación entre retóricas textuales y de interfaz. Por ejemplo, al clicar en un hipervínculo, se podría abrir otra pantalla que remitiera a la pantalla principal, pero solo a partir de una parte a modo de

sinécdoque, o que la contuviera en un *loop* de recursividad. Aunque sin avanzar sobre nuevas figuras retóricas, sino haciendo paralelo con las conocidas previamente para la literatura y otros discursos con función poética, este tipo de análisis de la literatura digital permite también dar cuenta a la vez de los dos componentes del nombre de esta práctica: *literatura* y *digital*.

### **¿Después de la “gran división”?**

La segunda hipótesis esbozada al comienzo respecto de la relativa invisibilidad de la literatura digital, aquella que la vincula con su carácter experimental, me llevará a la comparación entre prácticas artísticas digitales experimentales (y, por tanto, en general, para escasos receptores) y prácticas de escritura/lectura que se involucran con la fluida cultura de masas digital de la actualidad. Pero lo cual es preciso antes un rodeo teórico-histórico.

La primera edición del libro de Andreas Huyssen titulado *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo* es de 1986. Algunos de los ensayos que el autor compilaba en ese libro habían sido escritos incluso en la década anterior. Para Huyssen, “el modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva” (2002, p. 5). Y a pesar de los distintos intentos de desestabilizar esa oposición a lo largo del siglo XX, entre los que se contaron los de las vanguardias históricas (Bürger, 1989), que fueron contemporáneas del modernismo, esta permaneció en gran medida vigente al menos hasta la emergencia del posmodernismo hacia fines de los años sesenta del siglo pasado. Se dio a partir de allí una ruptura de la dicotomía alta/baja cultura que pareció haber llegado para quedarse, aunque más no sea porque toda práctica artística en la actualidad se “autosubjetiva” de un modo u otro en relación con el mercado y con una nueva cultura de masas fluida, menos compartimentada que la de inicios del siglo XX, que permea de modo muy generalizado la vida cotidiana.

Así, aunque la discusión acerca del posmodernismo pareciera haberse agotado hace ya tiempo, el argumento de Huyssen puede ser resignificado para el contexto actual. También la mención de las vanguardias históricas, ya lejanas respecto de nuestro presente, resulta necesaria para el tipo de resignificación en la que pienso. Puesto que si por un lado modernismo y vanguardia compartieron el plano de lo experimental en las artes, por otro lado tomaron posturas no reconciliables en cuanto a la autonomía del arte

en la sociedad. En el argumento de Huyssen, la opción modernista por la autonomía es justamente correlativa del rechazo a la mezcla con otro tipo de manifestaciones de la cultura de su tiempo. Las vanguardias, en cambio, tomaron esa misma mezcla para desviar los sentidos habituales de una vida a la que pretendían cambiar. Por lo que no temieron “contaminarse”. En términos de Huyssen, “al igual que la vanguardia histórica, aunque de diferente manera, el posmodernismo rechaza las teorías y prácticas de la Gran División” (2002, p. 8).

Si consideramos por ejemplo la teoría estética de Adorno, quien reflexionó explícitamente acerca de la noción de lo experimental en el arte, observamos que se trata de una teoría que hace corresponder nociones como modernismo, autonomía, experimentalismo y arte nuevo. Al referirse al arte moderno, sostiene que el “gesto experimental [es el] nombre dado a las formas de proceder artísticas en las que lo nuevo es vinculante” (1983, pp. 39-40). Y esto se da básicamente en tiempos de desintegración, cuando formas y contenidos preestablecidos y seguros dejan de ser viables. Por el contrario, la cultura de masas por lo general depende de mecanismos probados y redituables que se van transformando aquí o allá para dar cierta sensación de novedad sustrayéndose de lo nuevo en un sentido más pregnante, aquello que es imprevisible. Tal es el motivo por el cual Huyssen puede sostener que “Adorno fue, desde luego, el filósofo *par excellence* de la Gran División” (2002, p. 10).

Una fórmula posible para comprender el modernismo puede ser entonces: experimentalismo menos cultura de masas ( $M = E - CM$ ). El “menos” entendido, libremente, como un modo de la sustracción por oposición. Las vanguardias históricas, por el contrario, implicaron en muchos casos una fórmula contraria: experimentalismo más cultura de masas ( $V = E + CM$ ). No porque hayan sido masivas, ni mucho menos, sino porque no se negaron a nutrirse de y dialogar con eso que ya desde el periodismo del siglo XIX –la fotografía y luego el cine o el diseño gráfico, por ejemplo– tomaba el pulso a su época desde la calle y la industria cultural. El “más” entendido entonces no como simple sumatoria, sino como mixtura compleja. En particular, porque a inicios del siglo XX la vida cotidiana fue embebida por una cultura de masas mediada tecnológicamente, transformando percepciones, afecciones e imaginarios de modo inédito hasta aquel momento. Y, por supuesto, de allí en adelante esas transformaciones no hicieron más que acrecentarse. La gestión tecnológica de lo viviente es hoy omnipresente. La tecnificación de la existencia a escala planetaria se ha hecho atmósfera. ¿Cómo podría el arte estar separado de ello?

Con todo, autosubjetivarse en relación con no significa necesariamente seguir la corriente. ¿Logran las prácticas artísticas experimentales contemporáneas desviar los sentidos hegemónicos de la vida desde dentro de o en diálogo con esa cultura masivo-fluida sin reponer la vieja dicotomía entre alto y bajo?

Vuelvo así al objeto específico de este artículo, la literatura digital experimental, para proponer una reactualización de la fórmula propuesta aquí para las vanguardias, aunque con características también diferenciales. No sostengo que la noción de vanguardia tenga alguna incidencia en la actualidad, sino que el modo en que dialogaron en ella experimentalismo y cultura de masas puede resultar productivo para pensar el presente. El plano en común que permite la comparación es la vida cotidiana tecnomediada.

La literatura digital en la que pienso podría “llevarse bien”, hasta cierto punto, con esa vida cotidiana tecnomediada, incluso en algunos casos con el entretenimiento, pero no es para nada solo entretenimiento. Hay críticos que leen esto incluso en algunos videojuegos textuales. Por ejemplo, al hablar de lo que denomina una “*unnatural narratology of videogames*”<sup>5</sup>, Astrid Ensslin explica que si bien en líneas generales los juegos implican narrativas no naturalizadas por excelencia, porque incorporan por ejemplo imposibilidades lógicas y psicológicas, hay algunos tipos de juegos más “in-naturales” que otros, ya que implican extrañamiento y antimimetismo (Ensslin, 2015), lo que conduciría a la incorporación de hábitos autorreflexivos y críticos por parte de las personas vinculadas con ellos, no solo del lado de la producción, sino también de la recepción. No seguiré aquí la línea de estudios acerca de los videojuegos que ha visto en ellos vinculaciones con la literatura digital (Aarseth, 1997; Sánchez Mesa, 2007; Ensslin 2015, entre muchos otros). Lo que me interesa es ese extrañamiento y antimimetismo al interior de la propia industria cultural como un recurso que podría permitir a la literatura digital acercarse a públicos más amplios que los que actualmente tiene.

Propongo entonces otro escenario para acercarme a esa posibilidad: el de las tendencias antiautoría en la cultura digital que, bastante sorprendentemente, permiten vincular experimentalismo digital, cuyos lectores resultan muchas veces escasos con literatura “de kiosco” cibernético, tal como ha llamado Carmen Morán Rodríguez (2007) a la *fanfiction*, recurriendo a una comparación significativa con la literatura masiva de otras épocas, aquella que en inglés se denomina habitualmente *pulp fiction*, a partir de una caracterización anclada en su soporte, el papel de pulpa de las ediciones de libros baratos. La comparación no tiene por objeto igualar ambas prácticas, sino tender ciertos puentes, dado el terreno compartido en relación con su “militancia” por la autoría difusa.

Tales puentes permitirían al mismo tiempo cerrar parcialmente las brechas entre lo alto y lo bajo en la cultura digital, y generar de un lado y de otro modos de significación disruptivos respecto de sus sentidos hegemónicos. ¿Pero cuáles serían esos sentidos hegemónicos de la cultura digital? Por razones de espacio y argumentación doy cuenta de algunos de ellos de modo resumido.

1. La cultura digital *mainstream* es deudora de una concepción de mundo que presupone una equivalencia inequívoca entre modernización tecnológica, novedad y progreso. Se trata de una cultura de *gadgets* que prometen felicidad instantánea aunque más bien la difieran en un juego de reemplazos constante que no es otro que el reemplazo de mercancías. Esto se da en continuidad con el modo en que se consolidó antes la matriz tecnológica moderna, que concibió el mundo técnico desde criterios puramente instrumentales.

2. Aunque de modo más fluido que la cultura de masas moderna, igualmente esta nueva cultura se sostiene a partir de la estandarización de los consumos culturales, una estandarización cada vez más automática. Muchas veces incluso desde una supuesta personalización a partir de algoritmos que orientan los consumos de acuerdo a segmentaciones de perfiles de consumidores.

3. Esto se vincula, a su vez, con la tecnovigilancia como modo de control social masivo (Bruno, 2013) que se ha hecho omnipresente, instalándose en un comienzo de modo inadvertido. Aunque se discuta hoy mucho al respecto, incluso en grandes medios masivos de comunicación, la vida cotidiana para una cantidad muy importante de personas se orienta a partir de coordenadas que, parafraseando a Flavia Costa (2018), van del ‘registro biológico’ al ‘control algorítmico’ (p. 51), de la “huella dactilar” a la “huella digital” (p. 49). Y ello, a partir de grandes transformaciones de la subjetividad convertida en “espectáculo del yo” (Sibilia, 2008) que se ofrece para ser capturado como dato.

4. La cultura digital ha producido también una gran ampliación de contenidos (textos, imágenes, sonidos) accesibles para cada vez más personas, pero no siempre –y quizá pocas veces– las necesarias competencias para discernir críticamente respecto de ellos. El fenómeno contemporáneo de las *fake news* no es más que uno de los síntomas más evidentes al respecto. Esto puede asociarse también con cierta desmemoria por saturación (Bornhausen, 2014).

5. Otro aspecto central de los sentidos hegemónicos de la cultura digital es el ocultamiento de su materialidad. A través de su carácter ubicuo y su énfasis en la virtualidad de la información, tiende a hacer menos visible no solo la materialidad de los dispositivos “físicos” de almacenamiento y gestión de información –por ejemplo, su

correspondencia con desigualdades respecto de condiciones materiales de existencia o su incidencia en la contaminación del medioambiente—, sino también el modo en que esa cultura de bits es indisociable en última instancia de diferencias de voltaje.

Es en el marco de esa misma cultura digital que se desarrollan actualmente, tanto la literatura digital experimental, como la *fanfiction*. Dos prácticas que por razones tales como públicos que convocan, sostenimiento/cuestionamiento del sistema de géneros literarios, grados de circulación y de autorreflexividad literaria no podrían ser más diferentes. Y, sin embargo, en relación con algunos de esos aspectos y muy en particular en relación con la difuminación de límites cerrados para la categoría de autor, se mueven en un terreno común que podría acercar posiciones en vista de ganar, cada una para sí, algo que le podría aportar la otra.

### **Literatura digital experimental, apropiacionismo y cultura de masas**

El tipo de literatura digital que me interesa destacar aquí es la que se vincula con la escritura no-creativa, la escritura conceptual, la poesía *spam*, la textualidad artística generada algorítmicamente y cualquier otra variante experimental que se asocia con el apropiacionismo. En general, se parte de palabras ajenas para *remixarlas* de diversos modos. Ejemplos más o menos conocidos dentro del campo de la poesía digital argentina son obras como *Peronismo (spam)* (2010), de Charly Gradín (<http://peronismo.net63.net>) o el proyecto de largo aliento *IP-Poetry* (2004/2006-presente) de Gustavo Romano con programación de Milton Läufer (<https://ip-poetry.findelmundo.com.ar/>). En ambas se toman ciertas búsquedas de texto en Internet como disparadoras de nuevas escrituras poéticas digitales, “El peronismo es como...”, en el caso de la pieza de Gradín, o una serie de frases o incluso de versos de poemas conocidos, en el caso de las distintas variantes que el proyecto de Romano ha ensayado a lo largo ya de muchos años (la crítica ha prestado atención a ambas piezas. Ver por ejemplo Berti, 2017; Kozak 2017c). En el primer caso, la pieza que leemos es el resultado de la manipulación del autor, quien seleccionó y ordenó las frases encontradas previamente en la búsqueda en línea. En el segundo caso, los textos resultantes son producto de la combinación automática.

Cristina Rivera Garza (2013) ha dedicado una sección de su libro *Los muertos indóciles. Neoescrituras y desapropiación* al hecho de que las estéticas citacionistas –un concepto que toma de Marjorie Perloff (2010)– vienen ganando terreno en las prácticas literarias en español en contextos de cultura digital. Luego de analizar procedimientos y estrategias de escritura como el plagio, la reescritura incesante o la apropiación textual, la

autora propone incluso la noción de “desapropiación” para dar cuenta de prácticas literarias en las que no solamente un autor toma, se apropia de, palabras de otros, sino que, en sentido inverso, también se desasigna de sus propias palabras y hasta de su nombre propio. Por su parte, Kenneth Goldsmith (2015), en el libro en el que teorizó y difundió su concepto de escritura no-creativa, sostiene que si bien el lugar del autor se diluye cuando se lo compara con la noción de autoría legislada por el *copyright*, de todas maneras la autoría se mantendría en este tipo de prácticas en función del modo en que el autor es quien decide un recorte y la puesta en nuevo contexto de las escrituras ajenas (Goldsmith, 2015). Sin embargo, Rivera Garza va un paso más allá al sostener que la tendencia más bien iría hacia la desapropiación intensiva y extensiva del *copy&paste* que inclusive podría orientarse a que el nombre propio del autor de estas escrituras ya ni siquiera aparezca en las portadas de sus libros (Rivera Garza, 2013).

Mientras que puede trazarse para este tipo de prácticas una genealogía que va desde algunas vanguardias como Dada o el surrealismo –que enfatizaron la creación colectiva y, en algunos casos, anónima– hasta producciones neovanguardistas vinculadas por ejemplo a Fluxus y el arte correo, ciertamente la cultura digital con su facilidad para el *copy&paste* ha potenciado el procedimiento.

Asimismo, la cultura de la *fanfiction* descansa sobre la apropiación que la comunidad de fans realiza de sus historias favoritas, en general, de gran circulación. Dejando de lado la producción de nuevas películas más o menos caseras, de cómics, o de videojuegos que estas comunidades producen y ponen a circular en esos mismos medios y lenguajes, tomo en consideración solamente la producción literaria escrita por personas que se vinculan en comunidades de fans. La historia apropiada puede surgir de un texto literario, pero también de una película, una serie, un cómic o un videojuego. Lo que interesa aquí es que el producto de la apropiación es un texto verbal asociado con la literatura: una novela serial, un cuento o tan solo un capítulo para agregar al texto “fuente”. Y más allá de que la *fanfiction* en su sentido más estricto puede rastrearse hasta finales del siglo XIX en la que se dio una moda de escrituras de fans en torno de la figura y aventuras de Sherlock Holmes (Jamison 2013) y de allí, por ejemplo, al *fandom* de ciencia ficción y a la cultura del *fanzine* en el siglo XX, también ha crecido de modo exponencial gracias a los entornos digitales.

La comparación entre literatura experimental y *fanfiction* podría parecer algo extraña. Con todo, existen ya trabajos críticos que la abordan. Así, Darren Wercshler, artista asociado a la corriente de escritura conceptual, ha publicado como contribución al libro de Anne Jamison ya citado un artículo titulado “Conceptual Writing as Fanfiction”.

Entre los aspectos que merecen su atención señala que tanto la escritura conceptual como la *fanfiction* se establecen en relación con comunidades interpretativas específicas, han tenido un rápido crecimiento al calor de las redes de medios digitales y que, así como la *fanfiction* traslada y modifica sobre todo personajes de las historias base a otros escenarios, la escritura conceptual hace lo propio no con personajes sino con la textos trasladados a otros contextos discursivos (Werschler 2013).

Agrego aquí otros aspectos, cercanos a la cuestión de la autoría. Se ha leído la constante reescritura de textos basados en las obras favoritas como una reactualización de la noción barthesiana de muerte del autor (Moran, 2007). Pero se ha leído también la *fanfiction* como una ampliación hacia multiplicidad de autores. Anne Jamison afirma así que si bien ciertamente la *fanfiction* representa un desafío al modelo de autor único, esto no se debe a que el autor haya muerto ya que, en este caso, *todos* se convierten en autores (Jamison, 2013). Provocativamente afirma entonces: “*The author is not dead. The author is legion*”<sup>6</sup> (p. 13). Claro que no está pensando en una legión de autores realmente bajo el modelo “de autor”, sino más bien en una legión de escritores/escribientes que hacen pasar su deseo de contar historias y hacer sentido de ellas escribiendo. Dado esto, se podría pensar que la premisa vanguardista que preveía convertir a todos en artistas, se reactualiza aquí aunque de modo más bien extraño. De hecho, más allá de los casos muy renombrados pero no tan abundantes en que la *fanfiction* traspasó los límites de la propia comunidad para convertirse en éxito de circulación y ventas a través de la industria cultural establecida –*Cincuenta sombras de Grey* es quizá el caso más conocido– no todas las personas involucradas con el universo *fanfic* aspiran a convertirse en “autores”. Muchos prefieren el anonimato o, a lo sumo, el reconocimiento al interior del *fandom* a partir solo de sus escrituras asociadas a sus avatares. Escriben solo por el hecho de poner a circular historias, en general, en forma gratuita, y de ser parte de una comunidad que comparte mundos imaginarios. Con lo cual, muchos escriben pero dando poca importancia a la figura autoral en el sentido moderno.

En esa línea de pensamiento, Werschler encuentra que tanto la escritura conceptual como la *fanfiction* ofrecen excelentes puntos de partida para operar en forma disruptiva respecto de la cultura en general y su sistema de autoría. No dice que esto realmente se dé en la actualidad de forma completa ni en una ni en otra práctica, dado que en última instancia ambas prácticas necesitarían producir “*writers who are not interested in becoming celebrity authors, but are willing to dissolve away into the shadows before the laurels can be handed out*”<sup>7</sup> (2013, p. 341).

Otro aspecto compartido y que merece atención es el de la obsolescencia tecnológica que da como resultado la inestabilidad de muchas de esas producciones en cuanto circulan en ámbitos no sostenidos por fuertes inversiones económicas. Al funcionar en gran medida por fuera del mercado, estas escrituras son muchas veces efímeras.

Respecto de las distancias o matices diferenciales entre ambas prácticas he señalado ya sucintamente algunas. Me detengo por el momento en dos que podrían dar lugar también a algún acercamiento. Por un lado, la cultura *fanfic* se inserta en el sistema de géneros (discursivos) típico de la cultura de masas. El mismo que Adorno (1983) había criticado fuertemente en relación con la reproducción de lo mismo debido a su esquematismo y estandarización. No podría decirse eso de la escritura digital experimental. Con todo, si por una parte las reescrituras de fans se instalan cómodamente en el sistema genérico masivo –ciencia ficción, terror, policial, melodrama, etc.–, al mismo tiempo lo rarifican. En particular debido a una muy presente erotización de los contenidos, a la proliferación de nuevos géneros y a divergentes vinculaciones que se establecen entre género discursivo y género sexual. La mayoría de las obras de *fanfiction* están escritas por mujeres, aunque también participan hombres y personas que apuestan a la desclasificación genérica (sexual). Como sostiene Jamison: “Male/male erotic romance by straight women for straight women was just the beginning. Fanfiction transforms assumptions mainstram culture routinely makes about gender, sexuality, desire, and to what degree we want them to match up”<sup>8</sup> (p. 19).

Por otro lado, puede decirse que el grado de autorreflexividad literaria en la escritura experimental es mucho mayor que en la *fanfiction*. El apropiacionismo experimental implica un uso consciente de un dispositivo, un recurso literario que no está presente en la mayor parte de las producciones de *fanfiction*. Con todo, existe también *fanfic* autorreferencial. No solo en el evidente caso de la autorreferencialidad implicada en todo tipo de cruces de contenidos –intertextualidad y *crossovers* mediante–, sino incluso en las obras que Jamison considera específicamente como *meta-fic*: no solamente foros de discusión acerca de contenidos de *fanfic*, sino también producciones de reescritura altamente autorreferencial respecto de los procedimientos típicos utilizados por la comunidad *fanfic*.

**Borges, (Kodama), Katchadjian, Läufer, *Fanfic & Company***

Llego entonces al caso de algunas escrituras conceptuales argentinas que me llevarán hacia otro ejemplo de literatura digital del escritor/programador ya mencionado aquí –Milton Läufer, también argentino–, para ponderar en concreto lo expuesto hasta el momento. Pablo Katchadjian ha publicado hasta hoy una cantidad consistente de escrituras experimentales. Y la crítica se ha ocupado ya de ellas (Aira, 2009; Cóccaro, 2016; Ledesma, 2018, entre otros). El objeto de mi lectura no es estrictamente la producción experimental de Katchadjian, sino el modo en que apunta en dirección a la literatura digital experimental. Aunque las escrituras de Katchadjian no son digitales, en algunos casos dialogan con la cultura digital. Por ejemplo, la novela *Mucho trabajo* (2011), que, de haber sido impresa en forma convencional, habría ocupado unas 200 páginas. Sin embargo, fue publicada con un tamaño de letra extremadamente reducido, por lo que ocupa solo ocho páginas. A simple vista es ilegible. La única manera de leer su contenido sería utilizando una poderosa lupa o recurriendo a una amplificación digital. De hecho, hay quienes hicieron esto último y la leyeron una vez amplificada. Pero podríamos no leerla en absoluto, al menos en el sentido tradicional de la lectura, y dejarla ser solamente una pieza de arte conceptual.

Otro libro de Katchadjian que resulta de interés para comprender la literatura digital contemporánea desde la escritura experimental analógica es *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007). Se trata de un experimento *literal*, ya que hace *literalmente* lo que anuncia en su título. Katchadjian ordenó alfabéticamente los 2316 versos de la primera parte del *Martín Fierro*, publicada en 1872 y que se conoce como “La ida” puesto que narra la ida de Fierro hacia afuera, su salida transgresora respecto de la sociedad. Resulta significativa la elección de esta primera parte, y no de la segunda que narra la reinserción social del personaje, en cuanto en ambos casos –en el texto de Katchadjian y en el primero de Hernández– se trabaja en relación con algún tipo de transgresión, aunque el sentido de cada una de estas transgresiones sea diferente. En este caso, lo experimental del gesto de Katchadjian radica en no prever ningún otro resultado más que el literal. Opera a partir de una pregunta básica: ¿qué pasaría si ordenáramos alfabéticamente el *Martín Fierro*? Podríamos quedarnos así solo con la pregunta disparadora, con el gesto irónico de desarmar y volver a armar a partir de una restricción impuesta desde afuera al “gran poema nacional” y ni siquiera tomarnos el trabajo de leer el resultado. Es una opción válida que tiende a mostrar transformaciones en la noción misma de lectura que apuntan más al proceso que al producto. Aunque también podemos leer ese resultado desde la materialidad del lenguaje poético (Cóccaro, 2016). De hecho, el orden alfabético le da al nuevo texto una cualidad aliterativa poco

frecuente. Desde ese punto de vista podríamos poner en serie el *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* con *bots* poéticos que utilizan la misma restricción. No sería ocioso señalar que el mismo año en que Katchadjian publicó este texto, la artista digital Allison Parrish lanzó su proyecto *@everyword*, una pieza de poesía conceptual en la que un *bot* tuiteó una palabra cada 30 minutos, en orden alfabético, a partir de un diccionario en idioma inglés, hasta “agotarlo” en 2014.

Es sabido que *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* se proyectaba como la primera entrega de una trilogía “nacional”, cuya segunda entrega fue *El Aleph engordado* (2009). El procedimiento experimental fue en este caso agregar 5.600 palabras a las 4.000 del texto original de Borges. No me detendré en el análisis de este texto ni en la muy conocida contienda legal en la que se empeñó la heredera de los derechos de autor de Jorge Luis Borges. En cambio, esbozaré algunas líneas de análisis para una “secuela” digital del libro publicado previamente por Katchadjian. Me refiero a las piezas *El Aleph a dieta (hasta la ininteligibilidad)* (2015) y *El Aleph autocorregido* (2016), de Milton Läufer, que ofrecen variaciones del texto de Borges a partir de restricciones algorítmicas digitales. En la primera, algunas palabras van cambiando en forma aleatoria su color negro original a rojo, para ser luego tachadas y finalmente borradas del texto. De modo tal que, si persistimos en la lectura, el texto se va adelgazando progresivamente hasta hacerse ininteligible: inentendible, pero también “ilegible”. En la segunda, las palabras van siendo primero tachadas sin cambio de color, para ser luego reemplazadas por otras palabras alternativas, esta vez en rojo, que hipervinculan con entradas de diccionario. Se ofrece también la opción de realizar modificaciones manuales al texto, en español, en inglés o en ambos idiomas al mismo tiempo.

*El Aleph a dieta* está dedicado a Pablo Katchadjian. No podía ser de otro modo. Nos encontramos así con una obra de literatura digital experimental, de Läufer, basada en otra obra experimental, de Katchadjian, basada en otra obra de un escritor experimental, Borges. Al menos si consideramos en relación con esta cadena de reapropiaciones no solamente el tan mencionado texto “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Borges, sino todos los otros textos en los que Borges “retomó” textos previos o reflexionó sobre reescrituras y relecturas.

Pero además de incluir la dedicatoria a Katchadjian en la primera de las piezas. Läufer sube aquí la apuesta incluyendo también, en ambas, un *disclaimer* –más bien un irónico anti-*disclaimer*– que dice: “(todos los derechos del texto original reservadísimos para M. Kodama y solo solo solo para ella, la profeta de Georgie)”.

Y volvemos, así, a la *fanfiction*. Ya que es una característica muy frecuente en esta práctica de reescritura y republicación incluir también al comienzo de estos textos un *disclaimer* como intento por parte de sus escritores/escribientes de no ser alcanzados por los guardianes del *copyright*. Lo que de hecho no ha impedido en muchas ocasiones que quienes participan de las comunidades de *fanfiction* hayan sido demandados legalmente por plagio. Henry Jenkins (2008) ha dado cuenta de grandes casos de demandas de este tipo en relación sobre todo con la *fanfiction* audiovisual. Resulta interesante su reseña del modo en que las estrategias de la industria editorial han ido variando incluso dentro de las mismas empresas dueñas de derechos de autor que pasan, algo volublemente, de la indiferencia por estas legiones de “autores”, a la demanda legal o, también, a la cooptación con fines publicitarios.

En relación con las dos prácticas que he tomado en consideración, no se trata de una vaga asociación con cierto espíritu de época del corte y pegue. Se trata más bien de intervenciones con explícita toma de posición al respecto. Por supuesto que para el caso de la literatura experimental esto no resulta sorprendente, ya que es evidente su carácter autorreflexivo. Con todo, al menos para parte de las comunidades de la *fanfic*, tampoco debería ser sorprendente. Como tampoco debería sorprender que haya comunidades de *fanfic* bastante diversas entre sí. Ni que en ellas haya obras derivadas de obras de Borges. En un artículo periodístico sobre el tema, Cristian Vázquez (2017) se preguntaba: “¿Y acaso no es una suerte de *fanfiction* del *Martín Fierro* la que hizo Borges en cuentos como “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”?”

## **Cierre**

No he pretendido aquí establecer una equivalencia entre literatura digital experimental y *fanfiction*. Lo que he presentado son en realidad (des)encuentros entre dos prácticas a partir de un terreno en común inscripto en la cultura digital contemporánea. El apropiacionismo por el que se manifiestan es parte del modo en que construyen sentido al interior de esa cultura digital. De hecho, mi campo de investigación no es la *fanfiction*, sino la literatura digital. La pregunta que me ha llevado a mirar la *fanfiction* desde la literatura digital experimental se vincula con la relativa invisibilidad de las derivas literarias estrictamente digitales que, como ya he explicado, no aplica a la *fanfiction*. Porque la literatura digital está aún en busca de sus lectores. Algo que la *fanfiction* tiene de sobra. Pero si pensamos la distancia entre ambas, a la vez como brecha y como puente, podríamos considerar préstamos o intercambios productivos. Podría existir así *fanfic*

estrictamente digital que incorpore procedimientos desautomatizadores que la literatura digital experimental conoce muy bien, pero conservando a la vez las historias y mundos imaginarios que tanta gente disfruta. ¿Por qué no? ¿No sería tal vez la peor pesadilla de la heredera de Borges si una legión de escritores de *fanfic* reescribieran “El Aleph” como literatura digital experimental?

## Bibliografía

- Aira, C. (2009). El tiempo y el lugar de la literatura. *Otra parte*, 19, pp. 1-5.
- Berti, A. (2017). La referenciabilidad discreta de las palabras esquivas: procedimientos de la poesía web argentina. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 8(15), pp. 10-28. Recuperado de <https://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/images/versiondigital/vol8n15/vol8n15.pdf>
- Borhnausen, D. (2014). Memória, disponibilidade e excesso: Sobre as (in)capacidades do consumo das memórias virtuais. Recuperado de [http://www.espm.br/download/Anais\\_Comunicon\\_2014/gts/gt\\_sete/GT07\\_BORNH AUSEN.pdf](http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_sete/GT07_BORNH AUSEN.pdf).
- Bouchardon, S. (2008). The Aesthetics of Materiality in Electronic Literature. *ELMCIP*. Recuperado de [https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical\\_writing/attachments/bouchardon-bergen-materiality.pdf](https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical_writing/attachments/bouchardon-bergen-materiality.pdf).
- Cayley, J. (2002). The Code is not the Text (unless it is the Text). *EBR*. Recuperado de <http://electronicbookreview.com/essay/the-code-is-not-the-text-unless-it-is-the-text/>.
- Cóccaro, V. (2016). Pablo Katchadjian: de la máquina de lectura a la máquina de escritura. *Revista Laboratorio*, 15, pp. 1-20. Recuperado de <http://revistalaboratorio.udp.cl/repeticion-y-novedad-en-pablo-katchadjiande-la-maquina-de-lectura-a-la-maquina-de-escritura/>.
- Costa, F. (2018). Nuestros datos, ¿nosotros mismos? En Ramírez, V., Manonelles, L. y López del Rincón, D. (Eds.). *Corporalidades desafiantes: reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad* (pp. 49-67). Barcelona: Editorial de la Universidad de Barcelona.
- Glazier Loss, P. (2002). *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Eichenbaum, B. (1980). La teoría del ‘método formal’. En Todorov, T. (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 21-54). México: Siglo XXI Editores.

- Ensslin, A. (2015). Videogames as Unnatural Narratives. *DiGRA2015*. Recuperado de <https://vimeo.com/132324039>.
- Escourido, J. (2018). La ideología literaria en las culturas manuscrita y digital. *Virtualis*, 9 (17), pp. 161-183. Recuperado de <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/278>.
- Galloway, A. (2006). *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hayles, N. K. (2007). Electronic Literature: What is it? Recuperado de <https://eliterature.org/pad/elp.html>.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jakobson, R. (1984). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Jamison, A. (2013). Introduction. En Jamison, A. (Ed.). *Fic. Why Fanfic is Taking Over the World?* (pp. 1-28). Dallas: Smart Pop.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Katchadjian, P. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP.
- Katchadjian, P. (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: IAP.
- Katchadjian, P. (2011). *Mucho trabajo*. Buenos Aires: Spiral Jetty.
- Kozak, C. (2015). Literatura digital y materialidad. Cómo se lee. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 15, pp. 90-98. Recuperado de <http://doi.org/10.7238/a.v0i15.2580>.
- Kozak, C. (2017a). Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la literatura digital latinoamericana. *El Jardín de los poetas*, 4, pp. 1-20, <http://cajaderesonancia.com/jardin-detalle.php?id=240>.
- Kozak, C. (2017b). Literatura expandida en el dominio digital. *El taco en la brea*, 4(6), 220-245. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EITacoenlaBrea/issue/archive>.
- Kozak, C. (2017c). Latin American Electronic Literature: When, Where and Why. En Mencía, M. (Ed.). *#WomenTechLit* (pp. 55-72). Morgantown: West Virginia University Press.
- Kozak, C. y Laitano, I. (2015). Multimedia. En Kozak, C. (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Läufer, M. (2015). *El Aleph a dieta (hasta la ininteligibilidad)*. Recuperado de <http://www.miltonlaufer.com.ar/aleph/>.
- Läufer, M. (2016). *El Aleph autocorregido*. Recuperado de <http://www.miltonlaufer.com.ar/alephautocorrect/>.
- Ledesma, G. (2018). Cuestión de peso: Pablo Katchadjian y su 'Aleph engordado'. *Badebec*, 7(14), pp. 28-53. Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/download/158/146/>.
- Marino, M. (2011). The ppg256 Perl Primer: The Poetry of Techneculture. *Emerging Language Practices (ELP)*, 1. Recuperado de <http://writing.upenn.edu/epc/eazines/elp-old/issue-1/ppg256.php>.
- Martini, B. (2017). Decolonizing technology: A reading list. Recuperado de <https://beatricemartini.it/blog/decolonizing-technology-reading-list/>.
- Morán Rodríguez, C. (2007). Li(ink)teratura de kiosko cibernético: Fanfictions en la red. *Cuadernos de Literatura*, 12(23), pp. 27-53.
- Parrish, A. (2011). @everyword in context. *Decontextualize*. Recuperado de <http://www.decontextualize.com/2011/10/everyword-on-gawker/>.
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Neoescrituras y desapropiación*. México DF: Tusquets.
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: SAGE.
- Sánchez Mesa, D. (2007). Los videojuegos. Consideraciones sobre las fronteras de la narrativa digital. *Cuadernos de Literatura*, 12(23), pp. 13-26.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sklovsky, V. (1980). El arte como artificio. En Todorov, T. (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). México: Siglo XXI Editores.
- Steiner, G. (1978). After the Book? En *On difficulty and other Essays* (pp. 187-203). Oxford: Oxford University Press.
- Steiner, G. (1990). ¿Toca a su fin la cultura del libro? *Letra internacional*, 18, pp. 43-44.
- Stiegler, B. (2014). Ars e invenciones organológicas en las sociedades de hipercontrol. *Nombres*, 28, pp. 147-163.
- Striphas, T. (2015). Algorithm Culture. *European Journal of Cultural Studies*, 18(4-5), pp. 395-412.

Vázquez, C. (2017). Game of Thrones, la fanfiction y un jardín de senderos que se bifurcan. *Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/game-of-thrones-la-fanfiction-y-un-jardin-senderos-que-se-bifurcan>.

Wershler, D. (2013). Conceptual Writing as Fanfiction. En Jamison, A. (Ed.). *Fic. Why Fanfic is Taking Over the World?* (pp. 333-375). Dallas: Smart Pop.

---

## Referencias

<sup>1</sup> Es preciso considerar también que aproximadamente el 60% de la población mundial no tiene acceso a Internet (Martini, 2017). Aunque Internet no sea el único dispositivo sociotécnico de la cultura digital, el dato es elocuente respecto de cualquier discurso que pretenda “universalizar” la noción de cultura digital. Con todo, la “digitalización colonizadora” de la vida cotidiana de las poblaciones urbanas tanto en países de alto desarrollo económico como de muchos países subdesarrollados marca una tendencia hegemónica en los procesos de producción, circulación y recepción simbólicos.

<sup>2</sup> Juan Escourel (2018) ofrece una argumentación convincente respecto de cómo aparece en vinculación con la Modernidad no solo el término “literatura” en distintos idiomas occidentales sino también una “ideología literaria” asociada al término.

<sup>3</sup> “La literatura electrónica, que generalmente excluye literatura impresa digitalizada, es por contraste literatura ‘nacida digital’, un objeto literario digital de primera generación creado en una computadora y (habitualmente) para ser leído en una computadora” (la traducción es mía).

<sup>4</sup> Agradezco a Anahí Ré haberme puesto en el camino de esta inquietud, a partir de la cual intento aquí seguir pensando.

<sup>5</sup> “Narratología no naturalizada propia de los videojuegos” (la traducción es mía).

<sup>6</sup> “El autor no ha muerto. El autor es legión” (la traducción es mía).

<sup>7</sup> “Escritores no interesados en convertirse en autores célebres sino que estén dispuestos a difuminarse en las sombras antes de que los laureles lleguen a sus manos” (la traducción es mía).

<sup>8</sup> “Novelas eróticas hombre/hombre escritas por mujeres heterosexuales para mujeres heterosexuales fue sólo el comienzo. La *fanfiction* transforma los presupuestos que la cultura *mainstream* sostiene sobre el género, el sexo, el deseo y hasta qué grado pretendemos que se correspondan” (la traducción es mía).

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



## **CHAINED: UNA PESADILLA VICTORIANA: ¿TREINTA MINUTOS EN EL FUTURO?**

### **CHAINED: A VICTORIAN NIGHTMARE: THIRTY MINUTES INTO THE FUTURE?**

**George P. Landow<sup>1</sup>**

Fundador, editor en jefe y webmaster

[<http://www.victorianweb.org>]

Profesor emérito de Inglés e Historia del Arte, Universidad de Brown

[[george@victorianweb.org](mailto:george@victorianweb.org)]

“¿Por qué treinta minutos en el futuro?” Porque la experiencia de ver –no, experimentar–, la más reciente adaptación de *Christmas Carol* de Dickens removi6 los recuerdos de Max Headroom, la vieja serie de televisi6n de ciencia ficci6n cuyo subt6tulo o lema era “Veinte minutos en el futuro”. Despu6s de un accidente de motocicleta en el cual un diligente reportero de investigaci6n del Canal 23 colisiona con una barrera en la que est6 escrito “Max Headroom” (que indica “Altura m6xima”, es decir, espacio m6ximo), una versi6n virtual cruda y escandalosa de 6l se escapa misteriosamente de las grabaciones en su videoc6mara conectada a la red y aparece con su propia existencia independiente en la red de televisi6n (una prefiguraci6n de Internet de hoy y sus existencias virtuales). En *Chained* ocurre algo de lo contrario, ya que los espectadores –o, mejor, los experimentadores, puesto que la experiencia t6ctil acontece– se encuentran a s6 mismos insertos en un mundo virtual, fusionando sus identidades con la persona que sabemos de antemano es el Scrooge de Dickens.

Habiendo tenido una semana m6s o menos para reflexionar sobre mi experiencia de esta narrativa participativa de realidad virtual, ¿qu6 he concluido sobre la relaci6n de mi experiencia con aquella de la lectura? –leer tanto en la p6gina como en la superficie virtual del texto computarizado que se muestra en la superficie f6sica de la pantalla de la

---

<sup>1</sup> Este texto fue traducido por Isaura Eugenia S6nchez Hern6ndez, doctora en Ciencias Sociales y docente de la Universidad Aut6noma de la ciudad de M6xico.

computadora, ya sea en una computadora de escritorio, que los jóvenes supuestamente ridiculizan como “una caja de abuelos”, en una tableta o en un llamado teléfono inteligente (si eso es inteligente, ¿quién es estúpido?)–.

### **1. La realidad virtual ha estado rondando largo tiempo**

Lo primero que hay que recordar es que hemos vivido con, dentro y por medio de realidades virtuales desde hace mucho tiempo ya. La realidad virtual basada en computadora o digital apareció muy recientemente, es decir, si de hecho aún nos las hemos arreglado para llegar a las fantasías, las visiones de David Gelertner, Howard Rheingold y otros científicos de la computación. Las tecnologías de información digital en las que las palabras, los números, las imágenes y el sonido toman la forma de códigos en lugar de marcas físicas en superficies físicas producen numerosas formas de realidad virtual.

Como les dije a mis estudiantes durante casi dos décadas, me encontré con la virtualidad basada en la computadora mucho antes de los días de WYSIWIG o interfaces gráficas de usuario (GUI) como Mac OS o Windows mientras trabajaba en un programa de texto con formato de línea de comandos en una terminal IBM 3270 conectada directamente a la Unidad Central de IBM en el laboratorio de computación de mi universidad. Un usuario más experimentado me dijo que, si escribía “usuario q”, podría saber cuántos otros estaban trabajando en el sistema al mismo tiempo. Así lo hice e inmediatamente descubrí que casi otras 300 personas también estaban en línea, aunque eran invisibles para mí. De hecho, entre el momento en que escribí “t” y “h” en la palabra “the”, una docena de otros usuarios podrían (y casi con seguridad lo hicieron) ingresar sus letras o números. Estaba utilizando el sistema operativo IBM VMS, en el que cada usuario tenía su propia computadora –es decir, experimentamos la interfaz de todo el sistema como *si* cada uno de nosotros tuviera su propia computadora, su propia máquina virtual–. Cada uno de nosotros experimentó la terminal en la que estaba sentado como si fuera nuestra propia computadora aislada. *Ese* es el punto de la virtualidad y lo virtual: los seres humanos experimentan algo como *si* fuera otra cosa.

El *Oxford English Dictionary* define virtual como aquello “[que] es así en esencia o efecto, aunque no sea formal o actual; admitiendo ser llamado por el nombre en tanto se refiere al efecto o resultado”, y en términos de computadoras significa “no existente

físicamente como tal, sino hecho por un *software* para que parezca que existe desde el punto de vista del programa o del usuario”. Nuestros usos del término *virtual* y *virtualidad* se derivan de la óptica, en particular, de la distinción entre imágenes reales y virtuales. El artículo de la *Enciclopedia Británica* sobre óptica explica que “las imágenes virtuales están hechas por rayos que en realidad no provienen de donde parece estar la imagen”. Como lo implica la raíz de la palabra *virtual* en la óptica, la realidad virtual análoga –si no digital–, ha estado con nosotros durante mucho tiempo –un punto bien ilustrado por el brillante título de Marie-Laure Ryan, *Narrativa como realidad virtual* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001). Además, la impresión, en particular la impresión de alta velocidad, que permitía a las personas separadas en tiempo y espacio leer el mismo texto creaba grandes audiencias virtuales de una manera nunca antes posible.

Pero como la mayoría piensa en mundos especulares visualmente basados cuando se encuentran con el término *realidad virtual* (en adelante, RV), hemos de examinar la forma en que la historia del arte contiene muchos ejemplos de esta RV analógica. Las pinturas en estilos naturalistas ofrecen varios modos de crear RV analógica. La forma más obvia de virtualidad en la pintura naturalista aparece en ese simulacro bidimensional, o rival a la realidad visual, visible, encontrada en representaciones de la realidad visual –figuraciones que intentan capturar lo que Ruskin denominó verdades visuales: la apariencia de luz y sombra, masa, color, textura, reflexión, etc–. Sin embargo, como señaló, tales formas de virtualidad existen en una relación recíproca con el espectador, que *aprende* a ver el mundo por lo que ve en las pinturas. La representación visual utiliza de este modo sus textos virtuales para generar comunidades virtuales de espectadores.

Además de desplegar la virtualidad implicada en cualquier simulacro bidimensional de objetos tridimensionales, los textos visuales han empleado comúnmente la retórica de lo real para presentar espacios y lugares imposibles –localidades virtuales creadas por relaciones implícitas–. Así, el *tríptico de la Natividad*, de Romanino crea una virtualidad secundaria además de su representación naturalista de la apariencia física al implicar que los santos Alessandro de Brescia, San Jerónimo y otros que aparecen en paneles separados de alguna manera habitan en el mismo espacio virtual –un espacio de ideas y creencias–.

A continuación, tenemos el uso del espacio virtual, un espacio y lugar imposible que existe solo a través de relaciones intelectuales. Tomemos, por ejemplo, la Madonna

de los Ansidei de Rafael (también conocida como *La Virgen y el Niño con San Juan Bautista y San Nicolás de Bari*, c. 1505), que representa a tres figuras adultas y al niño Jesús en un espacio físico que no solo obedece las leyes de la perspectiva, sino también despliega sombras proyectadas y presenta imágenes de dos hombres, una mujer y un niño con corrección anatómica, además de otros detalles que son realistas en el sentido estricto de que podrían ser verificados empíricamente. Por lo tanto, esta pintura ofrece una representación del espacio físico que podría existir, pero la imagen completa, que está tan manipulada como cualquiera modificada por *Photoshop* o *Gimp*, representa algo que podría no existir, al menos no en este mundo, porque San Nicolás de Bari vivió medio milenio después de los otros con quienes comparte este espacio pictórico. Aquí las relaciones intelectuales (o ideológicas) superan a las físicas. Así que esta pintura, como toda la tecnología RV, representa una imagen, una encarnación visual, de ideología, de creencia.

Al adoptar una visión neoplatónica o cristiana del tema, Rafael habría argumentado que, por supuesto, estas figuras no existían en el mismo lugar y tiempo en la historia, pero existen y tienen que estar representadas en el espacio imaginario de las ideas porque *deberían* estar juntas. En la RV superior del cielo están juntas. Como deja claro el retablo de Rafael, los textos visuales a menudo crean imágenes de comunidades virtuales dentro de espacios virtuales –virtuales aquí porque una de las figuras, San Nicolás de Bari, vivió mucho después de los otros con las que comparte el espacio de la imagen–. Aquí las relaciones intelectuales (o ideológicas) superan a las físicas.

Otra forma de espacio virtual aparece cuando el texto visual combina reinos espirituales y físicos de existencia, como en representaciones de momentos de visión que revelan presencias sagradas, a menudo la Virgen y el Niño. Por ejemplo, la *Visión de la Beata Gabrielle de Crivelli* despliega un estilo naturalista para mostrar a un monje arrodillado en oración en un paisaje, mientras coloca a la Virgen y al niño Jesús en el cielo, en la parte superior derecha dentro de una especie de óvalo dorado puntiagudo en ambos extremos. De esta manera, Crivelli combina el espacio físico y espiritual para representar un momento de visión cuando lo divino atraviesa la realidad física. La *Natividad*, de Romanino, en la que las nubes contienen una gran cantidad de *putti* que adoran al niño Cristo, hace casi lo mismo en la forma barroca típica que emplea nubes ondulantes que, según se supone, entendemos nosotros, los espectadores, representan

una barrera entre los mundos y no solo nubes llenas de ángeles que la Sagrada Familia aún no ha notado.

Las artes visuales también ofrecen muchos ejemplos de RV en tres dimensiones. Los críticos de arte a menudo señalan que la escultura exitosa organiza el espacio que lo rodea, pero aquí estoy más interesado en ese tipo de escultura poblada por múltiples figuras que, en conjunto, crean un microcosmos o un mundo en miniatura. Los tallados alemanes del siglo XV en madera de tilo, de las escenas de la natividad y la crucifixión, a menudo en pequeña escala, ejemplifican este tipo de arte, algo que los pequeños dípticos de marfil de los siglos XIII y XIV parecen presagiar.

Otra forma de RV analógica aparece en los medios del siglo XX, previos a los basados en computadoras: mucho antes de la grabación digital y la manipulación de la música, las compañías de discos cortaron y unieron partes de una pieza musical, por ejemplo, una sinfonía de Mozart, grabada en diferentes momentos, lo que produjo una “grabación” de algo que nunca existió, excepto en el producto de mosaico final. La cinematografía también ha producido tal virtualidad en el curso de la creación de imágenes en movimiento y sonidos que existen solo en el medio: Anthony Hopkins imitó la voz de Sir Lawrence Olivier en una película cuando tuvo que ser remasterizada, en un momento en que el actor de mayor edad no estaba disponible, y como Alex Rose ha señalado, el material de archivo del tipo “New York Vérité”, a menudo filmado años o décadas antes se empalma en casi todas las películas ubicadas en la ciudad de Nueva York. Así, el arte cinematográfico puede volverse atemporal de una manera inesperada.

### **Experimentando *Chained: una pesadilla victoriana***

Comencé mi experiencia de *Chained* al conocer a una joven que me hizo llenar un formulario cuyo propósito principal, se reveló, era obtener mi nombre y fecha de nacimiento (sobre esto hablaré más adelante). Esta primera guía me llevó a una pequeña antecámara en la que encontré una gran aldaba de hierro antiguo y me indicó que golpeará tres veces la puerta frente a mí. Cuando lo hice, fue contestada por una actriz que interpretaba el papel de una especie de fantasma que me guió a una pequeña habitación, me hizo sentar en un taburete y colocó el aparato de realidad virtual en mi cabeza. En este punto, vi la versión virtual del espejo que acababa de ver, y casi de inmediato me encontré enfrentándome a una neblina o niebla blanca de la cual apareció

una gran mano, y cuando extendí la mía, sentí que me agarró y tiró de mí hacia la niebla como si estuviera pasando a través de la pared. Me encontré volando por encima de un Londres redescubierto, pasando por el Támesis, me sentí descendiendo a través de la niebla, y cuando la niebla se despejó me encontré en el dormitorio de Scrooge. Al extender la mano y tocar el poste de la cama, mi mano se cerró sobre algo de madera. El primer espíritu navideño apareció rápidamente y, dado que uno de mis guías –creo que el primero– me dijo que *Chained* funciona bien cuanto más interactuaba con él, hice todo lo posible por actuar como parte de Scrooge. (¿Cómo se experimentaría *Chained* si uno nunca hubiera leído *Cuento de Navidad* o si solo se tuviera un débil recuerdo?).

De aquí en adelante, *Chained* sigue las partes de *Cuento de Navidad* que solo involucran a Scrooge y los tres fantasmas o espíritus. No hay pequeño Tim ni Bob Cratchit, y la historia continúa hasta que el último fantasma lo lleva a uno al cementerio similar al que se muestra en la pintura de abajo y lo conduce finalmente a una lápida sobre la cual se encuentra el propio nombre. *Chained* terminó cuando fui guiado, aún en el reino virtual, a una pequeña habitación o estudio. Cuando mi guía espiritual original retiró el auricular RV, me encontré en una sala física como la virtual. De principio a fin, el entorno RV funciona muy bien.

Con la excepción de dos detalles, todo parecía lo suficientemente preciso: volando a través de la niebla sobre el Támesis, salté sobre el Tower Bridge. Por mucho que el Tower Bridge, como el Big Ben, pueda representar la ciudad para aquellos que piensan en Londres, no se completó hasta 1896, mucho después del mundo del Londres dickensiano. En segundo lugar, esa niebla blanca brillante no coincide con las descripciones de la famosa niebla londinense, densa como sopa de chícharos. No obstante, el uso de detalles en otros lugares en *Chained* funcionó muy bien. Me encontré viendo diferentes partes del dormitorio en la primera escena cuando giré en un círculo y no sentí ningún retraso en la realidad virtual, aunque los detalles en todas las escenas, sin importar cuán bellamente *renderizados*, tenían bordes menos afilados que las cosas en el mundo externo no-virtual –obviamente una limitación de la tecnología actual, pero no una que afecte notablemente mi experiencia de cada escena–. Como el viejo video interactivo, un tanto torpe, creado para cirujanos de traumatólogos militares, mostró hace décadas, que cuanto más se involucra emocionalmente el participante en un ámbito virtual con la situación, mientras más gruesa pueda ser la granularidad de los detalles realistas, más cruda la representación.

Encontré la confrontación con cada uno de los fantasmas navideños en *Chained* tan poderosa que estos me parecieron creíbles, es decir, actué como si fueran reales, a pesar de que nunca me he encontrado con un fantasma.

Desde el comienzo de los treinta minutos de *Chained*, cuando mi guía, con aspecto de espectro, me preparó para entrar en el mundo virtual y colocó su mano en mi hombro, la sensación háptica y física jugó un papel importante en mi experiencia. El poder de cada uno de los espíritus fantasmales de mayor tamaño que en la vida real se amplificó por el peso de sus manos sobre mi hombro, y cuando fui guiado a hacerlo, me senté en una silla, me senté en la cama de Scrooge y toqué lo que parecían ser cráneos en una tumba. No sé si uno o tres actores realizaron parte de las actuaciones de los fantasmas navideños, ¡pero uno o tres ciertamente ocuparon mi atención!

### ¿Qué hace que la experiencia sea convincente?

En *Virtual Reality Techniques in Flight Simulation*, John Vince afirmó que

la utilidad de cualquier proceso de simulación se basa en la precisión con la que un sistema puede ser representado por otro. Esto es cierto ya sea que un lenguaje de simulación discreta por computadora se use para imitar un sistema físico continuo, o si se están usando imágenes generadas por computadora para predecir cómo se vería un objeto si realmente se construyera. En el caso de entrenamiento de pilotos, un simulador de vuelo debe ser capaz de convencer al piloto de que él o ella está efectivamente dentro de un avión real. *No puede haber un lugar real para características que destruyan la credibilidad* del simulador como una realidad alternativa, lo que implica que la atención al detalle es vital [Énfasis mío, (1997, p. 136)].

El trabajo reciente, tanto en RV, como en videojuegos, demuestra, sin embargo, que la precisión visual por sí sola no puede crear —y no lo hace— completamente el efecto realidad. En “*Doing there’ vs. ‘Being there’: performing presence in interactive fiction*”, Alf Seegert sostiene que

la capacidad de las computadoras para producir presencia —el sentimiento visceral de ‘estar allí’ en realidad— se asocia típicamente con la presentación de efectos gráficos intensivos. Pero los estudios sobre la presencia indican que lo que los jugadores pueden ‘hacer’, de hecho, contribuye más a su sentido de presencia que al realismo gráfico.

Y cita a Ijsselstein en el sentido de que “tanto las exhibiciones fotorrealistas no interactivas, así como las interactivas, no-realistas, son capaces de generar niveles

sustanciales de presencia, donde la interactividad parece ser el factor más importante de los dos” (p. 247). Y agrega que este autor [citando a Heidegger] va tan lejos como para concluir al final del artículo que “la presencia es equivalente a una acción exitosa soportada en el entorno. Estar allí se convierte así en la capacidad de hacer allí” (p. 51).

De hecho, durante más de dos décadas hemos tenido pruebas sólidas de que las acciones y actividades que nos preocupan profundamente pueden contribuir más al efecto de la realidad que a los detalles visuales. Un artículo de 1986 en el *Journal of Medical Systems* informó que los cirujanos de trauma que utilizan las simulaciones computarizadas de un hospital de campo (o unidad MASH) experimentaron los mismos cambios en la presión arterial, la respiración y la transpiración que ocurren en situaciones reales. En la presentación de este proyecto por Henderson y otros (ver bibliografía), en 1988 en una conferencia en el Dartmouth College, los investigadores demostraron el proyecto y mostraron películas de los usuarios de esta simulación de entrenamiento en acción.

Los usuarios, que eran cirujanos ya entrenados, se encontraron en la siguiente situación: al llegar a una unidad de MASH (unidad médica de las Fuerzas Armadas estadounidenses) para reemplazar a otros médicos, ellos esperaban una grata bienvenida, pero antes de que pudieran hacer algo más que dejar sus maletas y presentarse, el sonido de los helicópteros que trían heridos, impulsó al oficial al mando a ordenarles que dejaran su equipaje y se pusieran a trabajar inmediatamente. A continuación, aparecieron dos hombres que llevaban a un soldado en una camilla y le dijeron al usuario-jugador individual que inicialmente en el campo este paciente no parecía tener una herida grave, pero de repente dejó de respirar. Inmediatamente apareció un reloj en la esquina superior, y el cirujano recién llegado tenía 60 segundos para llegar al diagnóstico y sugerir un tratamiento... O el paciente moriría. Cada vez que el cirujano cometía un error (como sugerir una radiografía que demoraría más de lo que el paciente tenía de tiempo), los oficiales respondían con enojo.

Como grupo, los éxitos o los fracasos de los cirujanos en formación determinaron el modo en que los oficiales al mando los trataron una vez que la crisis había pasado. De acuerdo con un miembro del equipo de desarrollo, a pesar de los detalles visuales relativamente pobres en el set y, en ocasiones, de una actuación mediocre, los miembros de la audiencia prevista –cirujanos traumatólogos en formación– reaccionaron como lo harían ante una situación real porque (1) les preocupaba profundamente como

profesionales, y (2) tuvieron que tomar acción; tenían que tomar y comunicar sus decisiones.

¿Exactamente de qué manera *Chained* creó con éxito y sin éxito el efecto de realidad para su experimentador? En primer lugar, pude dar un giro completo y aún ver que estaba en un entorno coherente y creíble. En segundo lugar, las pistas táctiles, como sentarse en una silla cuando se me indicaba que lo hiciera y sentir el peso de la mano de un fantasma en mi hombro, hicieron que la experiencia fuera más creíble.<sup>1</sup> Por otro lado, la novedad de este tipo de RV hizo que este experimentador tomara conciencia y reflexionara sobre la naturaleza de la experiencia, algo que rara vez sucede en la vida cotidiana cuando los mecanismos de supervivencia en nuestro cerebro trabajan arduamente para bloquear muchos elementos de nuestro entorno porque *no son necesarios*. Luego, nuevamente, los bordes suaves de las imágenes visuales creadas por las limitaciones de la tecnología en ausencia de un compromiso emocional completo hicieron de mi encuentro una *experiencia de un artefacto* en lugar de una simple *experiencia*. Otro factor, probablemente irrelevante para la mayoría de los que se encuentran con *Chained*, es su inclusión anacrónica del Tower Bridge, una estructura construida mucho después del mundo dickensiano de *Cuento de Navidad*. (Curiosamente, el Tower Bridge es en sí mismo un una especie de intento anacrónico de realidad virtual, ¡ya que sus torres neomedievales ocultan estructuras y mecanismos de acero modernos!).

La pregunta: ¿es este un caso en el que verdaderamente el medio es el mensaje, en el que el mensaje del medio va 180 grados en contra del tema obvio de *Chained* –los peligros del aislamiento egoísta–? Pensándolo bien, esta relación paradójica entre uno mismo y el dicho “trabajo” difícilmente se limita a la experiencia de la realidad virtual asistida por computadora, ya que es muy similar –¿exactamente cuán similar?– a la del lector y al texto impreso. De hecho, si uno quisiera ser molestamente contrario, podría señalar que hoy en día, dado que la mayoría de los libros están escritos, editados y producidos en computadoras, no son tan diferentes. Pero hay diferencias. Como soy un lector experimentado, el libro que estoy leyendo se aleja de mi conciencia acerca del acto de leer, o al menos existe en algún plano diferente y no intrusivo. Tal vez como resultado de su novedad, el participante en la RV de *Chained*, el equivalente de un lector, presta mucha atención al medio en sí mismo, al mismo tiempo que disfruta de la novedad, el placer de una nueva experiencia y prueba los límites de su efecto realidad. El resultado más obvio de tales reacciones a *Chained*, una obra tan estridentemente centrada en las

faltas y las malas acciones como cualquier sermón fundamentalista, es una cierta desviación de la atención de su supuesto punto principal. En otras palabras, el elemento pionero, muy vanguardista de tal obra, reside en que no la experimentamos hoy de la misma forma en que lo hará la gente en el futuro.

### **Bibliografía**

- Aarseth, E. (1997) *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Benedikt, Michael, ed. (1991) *Cyberspace: First Steps*. Cambridge: MIT Press.
- Berger, P. y Luckmann T. (1966) *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Bolter, J. y Grushin R. (2001) *Remediation*. Cambridge: MIT Press.
- De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Earnshaw, R. A., Gigante M. A., y Jones H., eds.(1993) *Virtual Reality Systems*. London: Academic Press.
- Gelertner, D. (1992) *Mirror Worlds; or the Day Software Puts the Universe in a Shoebox/... How it Will Happen and What it Will Mean*. New York: Oxford University Press.
- Hayles, N. K. (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heim, M. (1993) *The Metaphysics of Virtual Reality*. New York: Oxford.
- Henderson, J.V., Pruett, R.K., Galper, A.R., Copes W.S.(1986) "Interactive Videodisc to Teach Combat Trauma Life Support." *Journal of Medical Systems* 10 (Junio): 271-76.
- Ijsselsteijn, W. (2002) Elements of a multi-level theory of presence: phenomenology, mental processing and mental coordinates. *Proceedings of PRESENCE 2002*. Universidade Fernando Pessoa. Porto, Portugal. 9-11 October 2002. <[www.presence.research.org/papers/P2002.pdf](http://www.presence.research.org/papers/P2002.pdf)> [Accessed by Seegert 15 August 2008]
- Jones, L., Karloski J.L., y Smith, S.G. (1987) A General Chemistry Learning Center: Using the Interactive Videodisc. *Academic Computing* 2 (Septiembre): 36-37, 54.

- Miles, A. "Softvideography: Digital Video as Postliterate Practice" in *Digital Tools and Cultural Contexts: Assessing the Implications of New Media*. Ed. Brian Hawk, James A. Inman, and Ollie Oviedo. [Pre-publication PDF copy]
- Rose, A. (2009). "New York Vérité (Sort of)." City Section, *New York Times* 3 April 2009. [Online version]
- Ruskin, J. (1903). *The works of John Ruskin*. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. London: Allen and Unwin, 1903-1912.
- Ryan, M. (2001). *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Seegert, A. (2009) 'Doing there' vs. 'Being there': Performing Presence in Interactive Fiction. *Journal of Gaming and Virtual Worlds* 1.1: 23-37.
- Wexelblat, A. (1993). *Virtual Reality: Applications and Explorations*. Boston: Academic Publishers Professional.

---

## Referencias

<sup>i</sup>Además de *Chained: A Victorian Nightmare*, el espacio de FOST incluyó otros siete proyectos. *Am a Man and Traveling While Black* relatan narrativas de las experiencias afroamericanas de prejuicios raciales que van desde las terribles dificultades de los viajes antes del movimiento por los derechos civiles y la segregación general –los viajeros no tenían dónde comer ni aliviarse durante un viaje de diez horas– hasta un tiroteo policial más reciente, contra un niño desarmado de doce años en Cleveland. *Traveling While Black* combina la película de archivo con entrevistas de realidad virtual con aquellos que han experimentado prejuicios raciales en un famoso restaurante afroamericano en Washington, DC. *Birdly: Jurassic Flight*, brinda una experiencia de vuelo: me tendí en el aparato, con mis brazos en las alas, me colocaron un auricular RV, y mientras volaba dentro del entorno VR experimenté el movimiento de aire en mi cara (producto de un ventilador de baja tecnología). Agitar los brazos me permitió ganar altura y sumergirme, me abalancé por encima y dentro de un mundo jurásico. Como alguien vulnerable al mareo por movimiento, comencé a sentirme mareado al final de la sesión de cinco minutos, y eso duró veinte minutos más. Dos de los proyectos no emplearon auriculares. En *Sueño Cósmico*, que intenta transmitir las "experiencias" de un cometa que se mueve a través del espacio, el participante descansa sobre una plataforma plana y está cubierto por un aparato que hace que las partes de un cuerpo se calienten cuando uno pasa cerca de un sol y se enfría a medida que uno se retira espacio más oscuro. Uno llena un cuestionario en *Perfumería Algorítmica*, y el aparato produce un perfume que supuestamente coincide con las preferencias de uno.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2019

---

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**SER Y MEMORIA**  
**POR PIERRE LÉVY, UNIVERSIDAD DE MONTREAL<sup>1</sup>**

**ÊTRE ET MÉMOIRE, PAR PIERRE LÉVY, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL**  
**(ORCID 0000-0003-1599-221X)**

**Resumen**

El primer desafío de este artículo es reubicar el objeto de las ciencias humanas (la cultura y la significación simbólica) en continuidad con los objetos de las ciencias naturales. Planteo la hipótesis de que el significado no aparece repentinamente en la humanidad, sino que diferentes capas de codificación y memoria (cuántica, atómica, genética, nerviosa y simbólica) se acumulan y se tornan progresivamente más complejas, siendo la capa simbólica la más reciente de las “máquinas de escritura”.

El segundo desafío del texto es definir la especificidad y la unidad de la capa simbólica y, por lo tanto, el campo de las ciencias humanas. En contraste con cierta tradición logocéntrica, propongo que el simbolismo, si bien obviamente incluye el lenguaje, también abarca otras semióticas (como la cocina o la música) donde la ruptura significante/significado no es tan pertinente como para las lenguas. El tercer desafío de este ensayo es mostrar que las formas culturales y las facultades interpretativas de la humanidad evolucionan con sus máquinas de escritura. La aparición de lo digital, en particular, deja entrever un refinamiento de las ciencias humanas y llega hasta el cálculo de la complejidad semántica. Este intento de redefinir las ciencias humanas en continuidad con las ciencias naturales presupone una ontología, o una metaontología, en palabras de Marcello Vitali-Rosati, para quien las nociones de escritura y memoria son fundamentales y que,

---

<sup>1</sup> Nota del Comité Editorial de *Heterotopías*: Nuestro agradecimiento a *Sens Public Revue* (Quebec, Canadá), en especial a Servanne Monyour, adjunta de redacción, por autorizar la traducción y publicación de este artículo, que apareció en el último número de dicha revista, en abril de 2019. A Silvia Tabachnik, por sus gestiones con Pierre Levy y su traducción.

en ruptura con la crítica kantiana, acepta la realidad plena de la espacialidad y de la temporalidad natural.

### **Introducción: la hipótesis metaontológica**

Según entiendo, la hipótesis metaontológica formulada por Marcello Vitali-Rosati procura encontrar el pasaje entre un realismo dogmático, para el cual el ser objetivo sería independiente de quienes lo perciben, y un relativismo irresponsable, según el cual solo existe realidad para un observador o un pensador... habiendo, pues, tantas realidades como puntos de vista. Esta empresa filosófica es de orden ontológico, ya que propone recuperar las cosas –inaccesibles e incognoscibles según el idealismo kantiano– tal como son, pero también es metaontológica, ya que abre la puerta a la negociación de una multiplicidad de formas de ser, multiplicidad que sería la de las cosas en sí mismas más que las de sus testigos. ¡Atención! El objetivo no es volver a un naturalismo ingenuo prekantiano, según el cual se accedería de inmediato a un ser ya dado. Por el contrario, como Marcello Vitali-Rosati afirma rotundamente en su artículo “*Pour une pensée pré-humain*”: “El Ser es inicialmente y originariamente mediación”. Entendemos, por lo tanto, que no se trata de apoyarse tranquilamente en un terreno inmutable, una última instancia ya identificada desde el inicio. No. El ser implicaría originariamente una mediación, el cruce de una heterogeneidad, una traducción y, por lo tanto, una multiplicidad irreductible de sitios y procesos. Para profundizar en la hipótesis metaontológica, me pregunto aquí acerca de la naturaleza de esa mediación del ser o, más bien, de ese “ser mediación”. Pero aunque en principio mi intención era ontológica, insensiblemente me dejé guiar por mi inclinación hacia la semiótica y la antropología, lo que me condujo a formular la teoría del símbolo que el lector descubrirá más adelante. Porque si, como se verá, es la escritura, y por lo tanto la memoria, lo que provee al ser su capacidad mediadora, me hacía falta distinguir cuidadosamente la escritura en general de la escritura simbólica y, por lo tanto, el ser del ser humano. Si bien la ontología no es mi dominio, no me arrepiento de haberme aventurado en este terreno ya que eso me permitió –al aclarar el significado de la fórmula “El Ser es inicialmente y originariamente mediado”– sumergir mi antropología en una ontología y excavar los cimientos filosóficos de un humanismo digital.

### **Crítica de la temporalidad kantiana**

En su conferencia inaugural del 28 de octubre de 2018 –“Repensando las humanidades digitales”– Marcello Vitali-Rosati proyectó un retrato invertido de Emmanuel Kant (1724-1804), con la cabeza apuntando hacia abajo. ¡Todo un programa! Pero, “¿qué significa revertir la crítica kantiana?” Recuérdese que el filósofo de Königsberg pretendía haber consumado una revolución copernicana en filosofía. Antes de Kant, el sujeto del conocimiento giraba en torno al mundo y era este último, la naturaleza o el ser objetivo, el pivote o el punto fijo ontológico. Después de Kant, esto es, desde la crítica de la razón pura en adelante, todo gira en torno al sujeto. Este sujeto central obviamente no es el individuo psicológico, sino un sujeto trascendental, el mismo para todos: una matriz epistemológica universal que condiciona la posibilidad misma del conocimiento. El rasgo más sorprendente de esta revolución kantiana es sin duda la restitución al sujeto trascendental del tiempo, el espacio y la causalidad, mientras que el pensamiento común los clasificaba espontáneamente en el conjunto de las realidades objetivas. El tiempo, en particular, no sería algo que realmente existe fuera de nosotros y que experimentamos directamente, sino por el contrario, un requisito de nuestra forma de conocer. Los fenómenos solo pueden aparecernos en el tiempo y en el espacio, y entretejidos con la causalidad. Dado que no podemos escapar de nuestra subjetividad, estamos encerrados en nuestras posibilidades cognitivas, no sabemos qué hay detrás de las apariencias. Incluso la ciencia (es decir, en la época de Kant, la ciencia newtoniana) solo conoce fenómenos modelados por una subjetividad trascendental y no el ser tal como sería en sí mismo.

En principio, podemos subrayar que Kant responde a la ciencia de su tiempo. Bajo las formas *a priori* (antes de cualquier experiencia) del conocimiento reconocemos en Kant los axiomas del sistema newtoniano: un espacio que funciona como un contenedor geométrico neutro, fijo y universal, un tiempo lineal y leyes elementales de acción y reacción. Pero hay más. Se presenta a menudo a Kant como la cúspide de la filosofía de las Luces, un pensador para quien el desarrollo del conocimiento está contenido dentro de los límites de la razón humana, sin referencia a lo divino, ni siquiera para garantizar el razonamiento como todavía se ve en Descartes un siglo y medio antes. Al saldarse la hipoteca divina, descubriríamos el alcance, pero también los límites, de nuestras posibilidades de conocimiento y, finalmente, el campo del conocimiento científico

se abriría ante nosotros. Pero veamos las cosas más de cerca. ¿Qué es este no-tiempo y no-espacio de las cosas en sí mismas que se oponen al tiempo y al espacio de los fenómenos? Detrás del no-tiempo, ¿no será la inveterada eternidad lo que se esconde, y detrás del no-espacio la venerable inmaterialidad de lo divino?

De hecho, al otro lado del velo espacio-tiempo, a la luz de la eternidad, el conocimiento divino aprehende las cosas tal como son. Allá en lo alto, la simultaneidad y la coincidencia son perfectas: no hay duración ni distancia. En ausencia de sucesión temporal y relación espacial, y dado que en Dios la voluntad, el conocimiento y el poder son uno solo, la causalidad no tiene sentido. La cosa en sí misma, independiente de toda experiencia humana, brilla transparente en una inteligencia divina que ciertamente nunca se menciona, pero cuyo lugar está tácitamente designado. Cuando Kant anuncia que el tiempo es una condición de posibilidad de la experiencia, más que a una realidad se refiere a la condición de la humanidad después del pecado de Adán. Por más científico que sea, el conocimiento de una criatura caída en pecado no puede deshacerse de su envoltura temporal. El tiempo se abate sobre el hombre con la caída. La muerte afloja sus tentáculos, y la resurrección la cancela en la visión beatífica del paraíso encontrado.

En un relato posible, con Kant y Hegel culminan las Luces. Pero en otra narrativa, son los “padres de la iglesia” de la Reforma, los que adaptan a la razón filosófica un cristianismo renovado, en consonancia con la comunicación impresa, la ciencia moderna y el Estado-nación. Los viejos esquemas agustinianos son reconvertidos por traducción. En lugar de oponer la ciudad terrenal y la ciudad de Dios, Kant distingue el reino de la necesidad de aquel de los fines, pero conserva el dualismo. En lugar del Juicio Final, Hegel narra una historia que progresa dialécticamente hacia su final y preserva la escatología.

### **La realidad del tiempo y del espacio**

No estamos obligados a comparar el conocimiento humano con el conocimiento divino. ¿Por qué medir el conocimiento de los vivos con la sabiduría de Adán hermafrodita o con la iluminación de los elegidos? Supongamos, en cambio, que el ser no está velado por la caída, sino develado en el tiempo. No somos víctimas de una ilusión: el tiempo es muy real. No puede reducirse a una restricción epistemológica o alguna desintegración metafísica. Simplemente condiciona la existencia. Lejos de reducirse a una proyección del sujeto en un mundo desconocido en sí mismo, es una propiedad

fundamental del cosmos. Nuestra experiencia del flujo temporal ha sido descrita a menudo: el presente es imposible de asir, el pasado ya desapareció, el origen se futuro aún no existe. Si todo esto es demasiado cierto, entonces el ser puede solo de los remanentes, de los rastros, de una memoria que registra a su manera y recuerda lo mejor posible esta fuga innumerable de fantasmas en la noche. Puesto que presupone cierto grado de conservación y de subsistencia, el ser está bien mediado, producido por dispositivos abstractos de escritura y lectura, sistemas metaestables de operaciones simétricas sobre superficies de inscripción. Estas máquinas emergen desde el centro del flujo temporal a partir de amplificaciones de pequeñas variaciones: los vórtices se autoorganizan y se disuelven en el caos de la corriente. Ciclos, redundancias, patrones... Y no es solamente el hombre quien flota en el tiempo, remolcado en balsas de memoria, sino todo el ser.

Según Bergson, no debemos confundir el tiempo con su medición científica. Esta última puede dibujarse como una línea recta y el presente aparece como un punto móvil en esta línea. Sí, el tiempo medido se parece a una cuarta dimensión del espacio. Pero el tiempo en sí mismo es otra cosa: un proceso de creación y aniquilación en el fondo del cual destacan los ritmos y los islotes de duración. Ahora, desde Hilbert, Turing y von Neumann desde el punto de vista científico y desde la extensión de lo digital a nivel técnico, la máquina de lectura-escritura es el modelo de la memoria más abstracto y más preciso. Esto no significa que un organismo, un cerebro, un planeta, una ciudad o una cultura sean intrínsecamente cabezales de lectura/escritura, yendo y viniendo sobre una cinta grabada con símbolos. La memoria no siempre toma la forma de una grabación formal, como en un archivo geológico o en un disco duro. Puede inscribirse por un reforzamiento de las conexiones entre las neuronas, por la excavación progresiva de un camino bajo el efecto de los pasajes, por un cambio de formas de hacer, en la erección estigmérgica de un montículo de termitas o de una ciudad. Los seres se presentan a menudo de manera analógica –o como bulliciosas sociedades de autómatas– y su pasado se inscribe en todo tipo de formas pero pueden ser modelizados como máquinas de lectura-escritura.

La inscripción en el espacio resiste el fluir y el colapso insondables del tiempo. Pero Chronos exige lo que le corresponde: la duración de la transmisión, la lentitud de la escritura y de la lectura. Vamos a explorar uno tras otro los niveles

de complejidad identificados por la ciencia contemporánea. En la envoltura cósmica propuesta por la relatividad, ninguna señal, ninguna fuerza puede propagarse más rápido que la luz. La simultaneidad no existe. En la parte inferior, la memoria flota en un ruido de fritura indescifrable. En el límite de resolución de lectura, la cantidad de energía y las partículas son aún parcialmente indeterminadas. Recordemos que no podemos conocer simultáneamente la velocidad y la posición de una partícula elemental: una u otra.

En el siguiente nivel inmediatamente superior, emergiendo de las interacciones cuánticas, como las máquinas de memoria hipercomplejas revestidas con una franja de virtualidad electrónica, los átomos reifican su pasado, y su desintegración marca el paso del tiempo. Y los átomos, a su vez, forman los caracteres de la escritura de los cristales, las moléculas, los agregados, los cuerpos celestes.

Al nivel de complejidad superior, los organismos transmiten una memoria codificada en las cuatro bases del ADN. El texto genético es activado por una cascada de traducciones, rescrituras contextuales y variantes de los seres vivos.

En el nivel del animal, se despliegan placer y dolor, atracción y repulsión, locomoción y sensación, toda la gama de emociones y hábitos: el texto sensible está codificado en las conexiones nerviosas y los intercambios de neurotransmisores. Las dinámicas de estados de excitación del cerebro escriben los fenómenos, con su carga de recuerdos e intenciones. La significación es muy anterior a lo humano. A través del bucle de las comunicaciones con su entorno, los animales sociales componen inteligencias colectivas cuya memoria abarca y supera la de los sistemas nerviosos individuales.

No pretendo reificar objetos que nunca son más que momentos o facetas de un flujo de procesos que cruza todas las escalas espaciotemporales. Sin embargo, en cada nivel de complejidad, distinguimos entre los textos codificados y las máquinas de lectura-escritura correspondientes. En este sentido, acabo de mencionar el texto atómico y el mecanismo de las fuerzas físico-químicas, el texto genético y la máquina orgánica, el texto neuronal y el universo fenoménico. A continuación, detallaré la relación del texto simbólico y la maquinaria cultural. Pero si bien es útil distinguir los niveles, no olvidemos que las capas y los estratos se interpenetran y se comunican. La memoria fenomenológica de los animales se incrusta en una memoria biológica que se inscribe en una memoria atómica, que se sumerge en el semicaos de la memoria cuántica. Las marcas y señales se entrecruzan en los ecosistemas, atravesando las fronteras de los reinos y las especies.

Si el tiempo realmente existe, entonces Berkeley tenía razón: ser es ser representado. ¿Idealismo? No, ya que la representación, o más bien la presentación, en una memoria es la condición de existencia de lo que llamamos "la materia". Por su apilamiento de niveles de codificación y de autómatas encastrados, la materia misma es memoria. Gracias a las formas fósiles que ellos registran, los estratos geológicos se pueden leer como archivos de la evolución biológica. Las napas de petróleo evocan el Carbonífero. El subsuelo y la atmósfera testimonian un tiempo pasado que leemos y borramos. Se ofrecen a nuestras escrituras y a nuestras lecturas intercambiando sus señales térmicas y moleculares.

Avanzamos un paso más en la reversión de la crítica kantiana, no solo el tiempo existe verdaderamente, ¡sino también el espacio! Más que una forma de sensibilidad *a priori*, el espacio es una condición del ser. De hecho, el texto, sea cual sea su duración y su sistema de codificación, requiere una superficie de inscripción o un volumen de tallado. Solo se puede registrar en el espacio, incluidas las inmensidades siderales, la corteza terrestre, los territorios conquistados por especies vivas, las conexiones neuronales en las cajas craneanas de animales, los paisajes moldeados por humanos y las microestructuras electrónicas de los bancos de datos. Sin duda, no hay que identificar el ser con el espacio, ya que existen realidades abstractas o no espaciales, como cualidades sensibles, números, categorías generales, problemas, entre otras. Pero estas realidades utópicas solo se actualizan en el espacio, existen solo en su dependencia y accedemos a ellas por medio de signos inevitablemente espacializados. El ser no se reduce al espacio, pero si el espacio no existiera, no habría inscripción, por lo tanto, no habría memoria y, por lo tanto, no habría ser en lo absoluto.

Y el espacio existe, como el tiempo, en todas las escalas. La distribución de estrellas en los majestuosos remolinos de galaxias, las capas internas de estrellas y planetas, las vertiginosas distancias que los fotones emitidos por las estrellas deben cruzar para alcanzar nuestra retina, la extensión de la Tierra, la disposición de sus océanos, de sus islas y montañas, la disposición de los átomos en los cristales y las moléculas. Nada de esto es ilusorio.

Las plantas ocupan espacio: fijadas por sus raíces y móviles por sus estrategias de conquista y diseminación. Los animales leen un espacio de olores, sonidos e imágenes; marcan sus territorios de caminos y feromonas. Y así

fabrican sus nidos, sus madrigueras y sus refugios, oponiendo el adentro y el afuera. Las membranas, cortezas, pieles y corazas distinguen los organismos de su entorno y estas separaciones y conexiones se reproducen en su disposición interna. El reino viviente está anclado en el espacio. Y porque somos animales, provistos de poderes de percepción y locomoción bien coordinados, nuestra memoria está indisolublemente unida a nuestro dominio y a nuestro habitar el espacio, nuestra escritura y nuestra lectura de los lugares.

Así, el tiempo y el espacio son en sí mismos constitutivos del ser en sí mismo, más que en los modos en que se nos aparece un ser incognoscible en sí mismo. Y nuestra ontología es una metaontología en la medida en que las máquinas de lectura-escritura en su diversidad producen una pluralidad de tipos de ser. Cada ontología actualiza una virtualidad inagotable de organizaciones de la memoria. Ellas excavan sus localidades y sistemas de proximidad, hacen confluír corrientes de ritmos y duraciones, articulan modelos objetivos orientados a la acción.

### **La escritura simbólica**

Reiteramos: la memoria es la sustancia del ser, ya sea al ritmo del picosegundo como al de los eones, desde el electrón al superamas pasando por la sinfonía de signos que agita la delgada membrana de la biosfera. No solo la lectura y la escritura –muy anteriores a la humanidad– están por todos lados, sino que, si se me permite esta hipérbole, lo mismo vale para la editorialización. Ciertamente, según su escala espacial y sus ritmos temporales, cada máquina de memoria posee sus códigos y sus señales características, sus modos de inscripción y de lectura, sus programas. Pero las máquinas de escritura se componen recursivamente en metamáquinas. Se interpenetran, se interpretan y se traicionan. Se interfieren, se interrumpen y se amplifican, se desvían, se apagan y crean circuitos transversales.

El ser es múltiple y múltiplemente mediado. Según las proximidades y los contactos, las máquinas textuales se representan y se registran recíprocamente. Se traducen al límite entre niveles de complejidad, de manera parcial y sesgada. Ya Nietzsche evocaba una nomadología sin Dios, no garantizada por alguna armonía preestablecida. Deleuze y Guattari diseñaron los contornos de una mecosfera de mil mesetas entrecruzadas. Michel Serres ha explorado un mundo donde las más complejas operaciones de comunicación atraviesan las fronteras ontológicas, de la física a la sociología pasando por la biología.

Puede interpretarse la “*écriture*” de Derrida como una radicalización del carácter convencional de los signos, una manera de designar el sistema lingüístico siempre anterior al habla o incluso –si nos remontamos aún más lejos hasta la raíz– a la capacidad sintáctica propia de lo humano. Pero su objetivo apunta más a la ontología que a la lingüística o a la antropología. La “*trace*” (huella) derridiana sería no solo anterior a la palabra, sino incluso anterior a lo humano, constitutiva de un ser no originario y pleno, sino desmembrado entre el texto, la lectura y la escritura, efecto de presencia producido por las máquinas de memoria.

La escritura derridiana resuena como un eco lejano del intelecto agente de la noética de Aristóteles que se actualiza nivel por nivel en el mundo fluctuante de la generación y de la corrupción. El intelecto agente, es decir, la máquina abstracta de lectura-escritura encuentra en la humanidad su modo de inscripción propiamente simbólico; pero la memoria precede lógicamente y cronológicamente al simbolismo y lo desborda por completo.

Para la metaontología –que se alimenta de numerosas fuentes filosóficas– el ser mediado por los autómatas de escritura es radicalmente múltiple, procesual, arrastrado por los flujos de signos. Contrariamente al dogmatismo, la pluralidad de máquinas de lectura-escritura y su enmarañamiento condicionan un proceso de editorialización inseparable de la existencia. Pero contrariamente al relativismo, el ser es cognoscible, reinscribible e interpretable en la medida en que sus recuerdos son legibles, traducibles, reinscribibles e interpretables por nuestras máquinas de lectura-escritura simbólica. Identificadas con las formas de la memoria y del olvido, la ontología y la epistemología presentan los dos rostros de Jano, uno dirigido hacia la objetividad y el otro hacia la subjetividad. Antes de la investigación científica, incluso antes de la intencionalidad, antes del objeto para un sujeto, existe una protoobjetividad de los objetos en sí mismos, guardada en la memoria de los autómatas naturales. Simétricamente, en la medida de sus capacidades de interpretación y de la nube de virtualidades que las precede, existe una protosubjetividad de las máquinas de lectura-escritura, y esto mucho antes de que la conciencia discursiva del conocimiento simbólico haya derramado sobre el mundo su brillo intermitente.

Junto con la especie humana, no son pues ni la memoria, ni la escritura, ni la significación las que ingresan al mundo, sino más bien un nuevo tipo de

codificación de las inscripciones por los sistemas simbólicos, cuyo caso más evidente es el lenguaje. No cabe duda alguna de que la experiencia fenoménica de los animales está estructurada por categorías generales (presas, depredadores, parejas sexuales, etc.) y por modelos mentales complejos (como los “mapas” de sus territorios). Pero si bien los animales piensan y comunican, evidentemente no tienen la misma capacidad que los humanos para transmitirse modelos mentales complejos mediante signos. En el humano, en efecto, esos modelos (objetos, relaciones, encadenamientos causales) pueden ser comunicados por la intermediación de un código lingüístico, visual o gestual y esa capacidad para traducir en palabras o en imágenes sus representaciones mentales repercute sobre su capacidad para crear y transformar las representaciones en cuestión. Hay sin duda una idea de la colmena en el genoma de las especies de abejas, y el enjambre la actualiza sobre su territorio, pero ninguna abeja puede diseñar un plano de la colmena ni señalar en un mapa su emplazamiento.

Mientras que las categorías generales (los significados) se inscriben en los circuitos neuronales y las habilidades perceptivas de los animales son exteriorizados y representados para *sapiens* de manera convencional por fenómenos sensibles (los significantes), en el hombre, independientemente de la presencia o de la cercanía de ejemplares concretos, los gestos, los sonidos o las imágenes apuntan a conceptos abstractos, a especies y a géneros. Algunos sonidos convencionales son encadenados por la voz y su decodificación remite a millares de conceptos organizados en paradigmas. Esos mismos conceptos se componen a muchos niveles de complejidad para articular frases y relatos que evocan, simulan, nombran y complican la experiencia fenoménica. Ahora bien, jamás se ha observado que los animales se narren historias y, menos aún, que las encastren como Sherezade en relatos de relatos de narración.

Sé que el espíritu de nuestra época se rehúsa a admitir una diferencia entre la humanidad y los otros animales. Mis estudiantes, y muchos de mis colegas, me replican invariablemente que si yo creo que los animales no hablan es porque no entiendo su lenguaje. Ante la adorable carita de un gatito, la afectuosa sagacidad de un perro o la memoria de un elefante, la aventura religiosa, jurídica, política, económica, técnica, artística y científica de la humanidad no valdría casi nada. ¡Es cierto que los animales son seres sensibles e inteligentes! ¿Pero nuestra común animalidad debe borrar todas las diferencias? ¿Debe hacernos olvidar quiénes somos? La actividad simbólica abre un vasto abanico de poderes: la subjetividad consciente autorreferencial y el pensamiento reflexivo, el cuestionamiento y el razonamiento hipotético, el diálogo y el intercambio de

información por banda ancha, todas formas de instituciones sociales y de inteligencia colectiva desconocidas por el resto de los animales.

Entiendo aquí “el humanismo” como un reconocimiento del carácter único de nuestra especie debido a su simbiosis con los símbolos. La verdadera singularidad –si es que la hay– no es el relevo –anunciado para mañana– de nuestra especie por robots, sino el proceso original e inacabado de hominización. Mientras que una desconfianza legítima en relación a toda pretensión jerárquica termina por negar las singularidades, otra desconfianza, también totalmente legítima, ha de ser tomada en cuenta.

Si se me dice que el hombre debe ser considerado como un animal entre otros por razones políticas (antiespecismo, ecologismo, etc.) más importantes que ciertas sutiles y dudosas distinciones filosóficas o semióticas, respondo que un humanismo consecuente conduciría (entre otras catástrofes estéticas, éticas, jurídicas y políticas) a la abolición de la enseñanza y la investigación en las humanidades, las artes y las ciencias sociales, es decir, a la desaparición de las ciencias que tienen por objeto el universo propiamente simbólico, desde la economía hasta la literatura. El conocimiento oficial solo comprendería las ciencias de la naturaleza y se detendría en la zoología. Tal vez concedería un poco más de subvenciones a la etología humana que a la de las cebras, pero nada más. No insistiré sobre lo absurdo de un antihumanismo riguroso. Dicho lo cual establezcamos la distinción entre los signos y la significación general (plenamente accesible a los animales) y ese tipo particular de signos –o de códigos de inscripción– que son los símbolos. En principio, la materia significativa del signo es fenoménica, es decir que se inscribe en la experiencia sensorio-motriz, afectiva y social de los seres humanos. No se trata, pues, de señales nerviosas, moleculares o electrónicas. Desde luego, el simbolismo supone un metabolismo biológico y excitaciones neuronales, sin lo cual no habría fenómenos sensibles. Por otra parte, el símbolo puede transcribirse en la pista de un disco de vinilo o en la memoria de un ordenador, pero es preciso que por último haya, por ejemplo, música audible o un texto legible para un ojo humano.

Además, los signos simbólicos tienen una organización sintáctica. Según entiendo, una estructura recursiva que responde a ciertas simetrías. La recursividad remite a la repetición de formas, a diferentes niveles de

ensambladura y a la simetría de sistemas de variación sobre el fondo de constantes.

La literatura, la música, la danza, las artes visuales o la arquitectura ofrecen ejemplos evidentes de organización sintáctica. Se puede citar también el orden de batalla de las armadas (en sentido etimológico del término “sintaxis”, en antiguo griego) o la simetría del don y el contra-don en las sociedades tradicionales. Se observará que la organización sintáctica supone que los símbolos se definen recíprocamente en sistemas de diferencias abstractas (fonemas y palabras, notas y melodías, rasgos y figuras, rangos y columnas, etc.) relativamente desligados de su actualización transitoria. La articulación sintáctica excede ampliamente las lenguas propiamente dichas para flexibilizar, complejizar y reinscribir todas las semióticas en las máquinas de memoria de la cultura.

Finalmente los signos y los sistemas de signos son convencionales. En otros términos, ellos son creados, adoptados, mantenidos, transformados y abandonados por grupos humanos. Por este hecho, su pluralidad es irreductible. La multiplicidad de las lenguas, de los sistemas musicales, de los códigos visuales, los estilos de vestuario o de formas arquitectónicas, por ejemplo, testimonia ampliamente el carácter convencional de los símbolos, que contrasta con la relativa estabilidad de los modos de comunicación en el seno de la misma especie animal. Cada especie de abeja tiene su forma de colmena, cada especie de pájaro, su nido y cada especie de castor, su cueva, que las poblaciones vivientes acomodan según las circunstancias. Pero con la historia de la arquitectura, la especie humana ha abierto un abanico de formas de habitación que no cesa de ampliarse. Para tomar otro ejemplo de organización colectiva, las sociedades animales conocen bien las diferencias funcionales y morfológicas así como las jerarquías entre los individuos, pero no tienen elección entre diversos regímenes políticos, y menos aún entre debates constitucionales.

En suma, los sistemas simbólicos tienen una estructura sintáctica, una naturaleza convencional y una materia fenoménica que los distinguen de las semióticas prehumanas. Es preciso que esos tres caracteres estén presentes simultáneamente para que se pueda hablar de símbolos. La nueva capa de codificación simbólica se imbrica en las capas neuronal, genética y atómica que la preceden y la sostienen.

Simétricamente, las máquinas simbólicas recodifican y controlan parcialmente a las máquinas deseantes y sociales de esos primates que somos nosotros. Los juegos simbólicos de *sapiens* (los juegos de lenguaje de Wittgenstein) retoman y establecen las formas de comunicación, señalización y apropiación de los territorios que florecen en la

biosfera prehumana. Las máquinas simbólicas rescriben también muy temprano las memorias genéticas con la domesticación de las plantas y de los animales y la reorganización de los ecosistemas. Ellas actúan, en fin, lo más cerca posible de la estructura atómica con el fuego, la cocina, la alfarería, la metalurgia, etc.

### **El texto**

Exploremos ahora la diversidad del *sensorium* o de la textura simbólica a partir del hecho antropológico universal del sacrificio. Un animal es abatido de manera ritual, ofrecido a una divinidad, después asado y comido por el grupo. En el centro de la escena flamea un brasero. El hombre es la única especie que ha dominado el fuego, y amplió así sus posibilidades de digestión, de calefacción, de iluminación y de comunicación. Transmitiendo las técnicas de iluminación y de conservación del fuego, nuestros ancestros han establecido sólidas cadenas de memoria transgeneracional. Con cada sacrificio se enciende una llama o alguna sustancia preciosa arde expandiendo el aroma de la parrilla o del incienso. Incluso hoy en día hay una lámpara que brilla en la mayor parte de los lugares de culto. Con el sacrificio, como con la cocina, que es su versión cotidiana, se simboliza el acto elemental y vital de matar y de comer.

La carnicería y la preparación de la carne obedece a reglas muy precisas: rituales y recetas. ¿Gusta usted? *Sapiens* significa “sabio” en latín, pero también capaz de saborear como se evidencia en los términos “sabor” e “insípido”. Desde el origen, ciertos animales, ciertos alimentos son tabú, incomibles. He aquí codificada en una tradición la complejidad de los perfumes y de los sabores como el equilibrio de lo crudo y lo cocido. Matar, comer, morir. ¿Tal vez el sacrificio se celebra en honor a un difunto? Porque junto con la inmolación y la manducación, la muerte es otro gran dominio de lo sagrado y por lo tanto de la codificación simbólica. Una vez más, los funerales responden a rituales y movilizan palabras, gestos, un aparato visual y sonoro establecido. ¿Acaso la ceremonia celebra un matrimonio o el pasaje a la pubertad de un rango de edad? Y he aquí otro dominio esencial de la vida animal transferido a la escritura simbólica: la sexualidad y la reproducción, con sus reglas de parentesco y sus tabús diferentes en todas partes, pero omnipresentes. Interdicciones sexuales y culturas eróticas estructuran simbólicamente la repulsión y el deseo. Así quemar, matar, comer,

hacer el amor, y morir, con el terror, la sensualidad y la pasión en ellos implicados, lo más próximo de la carne y de la animalidad, son ritualizados, estilizados, transpuestos en una escritura de sabores y de aromas, una sapiografía. Dar la muerte y defender su vida, dar la vida y asumir su muerte, la máquina deseante programada por las feromonas para las otras especies, para nosotros responde a un orden simbólico.

*Escuchad.* La escena del sacrificio se acompaña con los latidos de los tambores, con el clamor desgarrador de las trompas, de una música conmovedora. El ritmo y la melodía son invariablemente convencionales y obedecen evidentemente a estructuras simétricas y recursivas de una organización sintáctica. Por cierto, la música organiza un universo sonoro, es aquí el dominio auditivo de las vibraciones, los choques, los timbres, las voces y los ecos que se encuentra simbolizado. Pero la música es también un caso particular de una simbolización más amplia, la del tiempo. Porque la cadencia y la medida, el suspenso y la resolución de la tensión melódica, el retorno de los temas, los silencios y los reinicios puntúan la duración. Además, fiestas y sacrificios obedecen también ellos mismos a ciclos periódicos. Los años, los astros en su carrusel, las temporadas de caza, de siembra o de cosecha; las lunas, las semanas y los días; las horas, desde la aurora al mediodía, del crepúsculo a medianoche se despliegan, se contienen, se entrelazan y se reanudan. Los momentos se rigen por una organización simbólica y entran en consonancia con los dioses y los espíritus. Desde la música al calendario, pasando por la astronomía, recreamos el tiempo en nuestras cronografías.

*De pie.* Las mujeres de un lado, los hombres del otro, la tribu baila, animada por el ritmo de los tambores, los perfumes del sacrificio y las bebidas embriagantes. Los cuerpos se mueven juntos, cadenciosos, según gestos y figuras ancestrales, hasta que uno de los bailarines entra en trance, poseído por algún espíritu. Hay danzas guerreras o amorosas, danzas graciosas y ligeras, otras hieráticas y fúnebres, danzas de grupo, de parejas, o *performances* singulares, pero el cuerpo se somete siempre a movimientos convencionales, a tradiciones sociales. Esta escritura de las actitudes y de la movilidad de los cuerpos en sociedad –la coreografía– se ramifica en una multitud de disciplinas y prácticas. Los rituales implican la coordinación de los gestos de los participantes. La cortesía dirige las posturas y los movimientos. Las gimnasias y los deportes de lucha someten los músculos a un orden estricto. Transportado a menudo por el canto, el trabajo en común –cacería, guerra, pesca, cocina, costura, agricultura, construcción– supone también una armonización de los movimientos. Esta coreografía de la acción física incluye la motricidad fina de las manos y de los dedos, precisamente aquella que controla

los instrumentos de música, la producción textil, la cirugía, la gestualidad de los oficios o la escritura de los escribas.

Así, la sensibilidad interna del cuerpo y el control de los impulsos motrices, en resonancia con los movimientos idénticos o complementarios de las parejas corales, también responde a una escritura y a una lectura simbólica.

*Mirad.* Los cuerpos están pintados, tatuados, adornados de plumas y de colgantes. Los escudos llevan las imágenes de animales totémicos o espíritus terroríficos. Mientras la víctima sacrificial fuma en medio del claro, las masas de danzantes se disponen por clanes, al este, los del río, al oeste, los de la selva. Los campamentos y las aldeas se disponen en círculos, en cuadrados, en laberintos aparentemente irregulares, respondiendo invariablemente su organización espacial a algún orden simbólico. La humanidad dibuja, pinta, esculpe y teje las figuras desde el origen. Pero las imágenes nunca se bastan a sí mismas. Solo cobran sentido por su localización en un espacio en sí mismo codificado: centros y periferias, vis a vis y contrapuntos.

Altars y regiones impuras. Todo el espacio visual explorable en tres dimensiones obedece a una puesta en forma simbólica, a una escenografía.

En su mano izquierda, el chamán sostiene las entrañas violáceas del animal sacrificado, mientras que su mano derecha apunta hacia el cielo describiendo la estela de su vuelo visionario. ¿O será la sombra del dios que le habla en silencio? Los tambores callaron, la tribu retiene su aliento y ya solamente se escuchan los cantos de los pájaros y los aullidos de los simios a lo lejos. El oráculo sale al fin de la garganta del sacrificador. La escritura del deseo, la del tiempo, de los gestos y de las imágenes han grabado en su carne sus memorias consonantes. Y de su cuerpo embrujado de símbolos, sin aliento, modulado por las ondulaciones de su lengua, brota una palabra incontenible, ritmada, cuya expresión agita todos sus miembros.

*Diga.* El lenguaje exterioriza el *modus operandi* del inextricable entrelazado de los conjuntos de neuronas que centellan suavemente en la oscuridad de nuestro cráneos, permitiendo la comunicación y la manipulación fina de los modelos mentales: categorías generales, clases, objetos, números, propiedades, actantes y relaciones; acontecimientos, operaciones y transformaciones; encadenamientos de relaciones causales, madejas de relatos.

La invisible abstracción del significado se manifiesta ahí por la intermediación del significante sensible. Para completar nuestra lista de los tipos de escritura simbólica, después de la sociografía gustativa, la cronografía musical, la coreografía gestual y la escenografía visual, la palabra sería una semantografía, una sistematización y una representación de los significados. Además, no hay que limitar la semantografía a la lengua, puesto que se puede leer sobre el hígado de los animales sacrificados (en la Mesopotamia), en los vuelos de los pájaros (en Roma) o en las llagas de los torturados por el fuego (en China). Para dar aun otros ejemplos, los temas astrológicos, los hexagramas del Yi King, como los arcanos del Tarot no dependen de las lenguas, pero componen verdaderas semantografías a partir de algunos arquetipos y de algunas reglas de composición gramatical. Una vez que el chamán se calla las conversaciones se reanudan para comentar el oráculo, primero como un murmullo, después la interpretación se enardece, se multiplica y el clamor de las palabras ocupa todo el espacio. Con la caída de la noche se forman círculos alrededor de los relatores –griots, aedos o bardos– que rememoran en voz alta, ayudados por sus instrumentos de cuerda, la historia de los dioses, de los primeros ancestros y de los héroes. Y desde esa fuente inmemorial brotan oralidades y literaturas, reservorios de ejemplos que moldean el espíritu de los jóvenes.

El texto simbólico se teje con todos los hilos del *sensorium*: desde la organización del gusto a la escritura del tiempo, desde la puesta en forma del espacio a la de los gestos y hasta el pensamiento conceptual. Hay también una tensión entre las escrituras no conceptuales aléxicas de los primeros y la escritura semántica de esta última. En la glosolalia o en la meditación del vacío, la máquina sintáctica se recrea sin conectarse con significado alguno. Si bien pueden ser descritas y comentadas sin límite, la música, la gastronomía o el erotismo rehúyen los conceptos. La imagen es otro texto, sin palabras. La experiencia del sentido oscila entre dos polos que se nutren y se reanudan: lo indecible de las escrituras aléxicas y la hermenéutica infinita de la literatura. Lo que no se puede hablar, hay que escribirlo.

Después de haber examinado la textura sensible del objeto texto, evoquemos su contexto, es decir, la situación de comunicación en la que este cobra sentido. La comunicación puede definirse como un proceso de escritura, de lectura y de editorialización de una memoria común, la transformación cooperativa de un entorno textual compartido, incluidas las operaciones negativas de interferencias, parasitaje y traición. Distingamos el eje vertical de la transmisión intergeneracional del eje horizontal de la colaboración en el seno de una misma generación. La memoria a largo plazo se

remonta a los ancestros, atraviesa la vida presente y se prolonga hacia las generaciones futuras. Aquellos textos cuya utilidad inmediata el individuo no percibe y que no resuenan forzosamente en el espíritu de la época, de todos modos deben ser transmitidos. Escritura y reescritura sobre el cuerpo, circuncisión y escarificación, recetas recuperadas de las madres y las abuelas, cantos y plegarias retomados siglos tras siglos, borradores manuscritos y lectura colectiva de los textos sagrados: una identidad social debe sobrevivir a la sucesión de las generaciones. La filiación que no es forzosamente biológica –la descendencia espiritual, la recitación genealógica, el destino del *phylum* cultural– son problemas propiamente simbólicos. Los días festivos, de vacaciones, las grandes ceremonias colectivas marcan el ritmo de esa memoria larga donde los ciclos a veces son hipostasiados en eternidad. En contraste, sobre el eje horizontal del tiempo corto circulan los textos profanos, las comunicaciones cotidianas, las informaciones útiles del trabajo y de los días de semana. Es necesario que la sociedad mantenga juntos el presente y todos los niveles comunitarios: los de la familia, del clan, de la tribu, de la nación, de las zonas de intercambio y del imperio. Cada una de esas unidades –que se superponen– tiene su propia textura: lenguas tribales, nacionales, vehiculares e imperiales; dialectos locales, culturas de productos de la tierra. Inevitablemente, los acentos y los estilos se mezclan, las personas se mestizan y los dialectos se creolizan.

Así, la comunicación simbólica anuda y desanuda lo explícito y lo indecible, las tribus y los imperios, los siglos y la eternidad. Cada situación –cada contexto– combina varias escalas de colectividad; unida o separada de los linajes, compone y recompone sus conflictos de memoria y de identidad.

En la prolongación de los signos naturales, los símbolos no se contentan con representar: ellos actúan. No es necesario desarrollar extensamente el tema de la eficacia social de la palabra que ha sido bien señalado por Austin y la pragmática.

Que el lenguaje no sirve solamente para la descripción objetiva, sino también para la acción era algo bien conocido por los antiguos y, en particular, por los especialistas de la retórica. Dieciocho siglos antes de Searle, Quintiliano en su *De la Institución Oratoria* (libro III,4,3) establecía ya desde entonces una lista –incompleta según su propia confesión– de los actos de lenguaje: rentar,

denunciar, lamentarse, calmar, excitar, aterrorizar, animar, instruir, explicar, relatar, pedir piedad, agradecer, felicitar, reprochar, insultar, describir, mandar, retractarse, expresar sus deseos y sus opiniones, entre otros. La comunicación toma siempre lugar en juegos sociales tan convencionales como las relaciones entre significantes y significados. Los símbolos son, pues, interpretados en función de esos juegos de lenguaje que los utilizan y –puesto que se inscriben en las memorias sociales– su manipulación regulada modifica la situaciones de manera irreversible. Retóricos y filósofos han subrayado a menudo la eficacia de la palabra, pero esta última no es sino un caso particular de la escritura simbólica en general. Los poderes del símbolo nunca se descubren mejor que en los símbolos del poder. El sello real alza todas las barreras y confiere a su portador el poderío propio del mismo monarca. La pieza de moneda, el billete del banco o el cheque encierran una porción de potencia económica. Entre otros miles de ejemplos de eficacia de la escritura, los pasaportes, documentos de identidad, permisos, diplomas, ordenanzas, insignias y galones valen lo mismo que el derecho en los límites convencionales de su poder.

En el universo cultural, todo acto es simbólico –sometido al orden sintáctico de las instituciones humanas, legible, interpretable, editorializable–, y toda expresión simbólica es socialmente eficaz en el ámbito que le corresponde.

### **La inscripción**

Los símbolos, sus texturas semióticas y sus contextos de comunicación se inscriben siempre en el espacio material. Los aborígenes leen el tiempo del sueño – desde los orígenes de sus dioses y sus pueblos– sobre los accidentes geográficos del continente australiano. Sus rituales asocian peregrinación y rememoración sobre una tierra sembrada de huellas de los acontecimientos primordiales. Territorios sagrados donde descansan los restos de los ancestros, pirámides que nos contemplan desde lo alto de sus milenarios monumentos a los héroes que se sacrificaron para que nosotros viviéramos, minas de recuerdos de los sitios arqueológicos, reservas naturales protegidas, otras tantas memorias intocables. Pero el espacio acoge también la memoria viva y las circulaciones de la vida cotidiana, del comercio, del trabajo y del culto. Los nómadas van y vienen según su hábito de transhumancia siguiendo las migraciones de los rebaños y la alternancia de las estaciones. La disposición escenográfica de las carpas, vestíbulos y salones inscribe la organización simbólica de los clanes. Para los

sedentarios, los círculos concéntricos de la casa, del jardín, del campo y de la selva se extienden progresivamente. Las aldeas se reúnen alrededor de un sitio sagrado, a la vista de los lugares más altos no lejos de las fuentes y de los brotes de agua. El mundo está poblado de espíritus y de genios de los lugares que se encuentran y se saludan al desplazarse, como las estaciones familiares del metro anunciadas por la voz de los altoparlantes. Y todo alrededor de la zona de poblamiento y de explotación, allí donde los habitantes no reconocen ya los signos de su historia, en los límites espaciales de la máquina de lectura-escritura simbólica, se extienden los bosques impenetrables, la altamar, las montañas, las estepas y los desiertos.

En la colonia penitenciaria de Kafka, una máquina monstruosa grava literalmente el texto de la ley sobre la piel de los condenados: somatografía. Leemos y escribimos sobre la tierra (la geografía), sobre el cielo (astrología), en los prados y en los campos (la agricultura) y hasta sobre los ladrillos y las piedras de la ciudad (arquitectura y urbanismo). Rutas y puertos, castillos y plazas, estatuas y frescos, vestimentas y molduras, *closeries* y kioscos, bailes y fanfarrias: toda inscripción cultural es local y producto de los lugares. Reiteramos, los textos simbólicos se escriben en el espacio y su contexto está situado. Esto se desprende naturalmente de nuestra metaontología para la cual la memoria –la aceptación de la novedad y la resistencia a la desaparición– no puede inscribirse sino en el espacio. Lo mismo es *a fortiori* para la escritura en sentido usual, la microescritura logográfica que solo subsiste en las tabletas, los papiros, los rodillos de seda o de bambú, los pergaminos de cuero o de papel madera, con sus soportes enrollados, plegados, pegados y amontonados. Expuestos en los armarios de las cancillerías, secretarías y bibliotecas, enviados de relevo en relevo por mensajeros a caballo sobre las calzadas de adoquines de los imperios. Y lo mismo ocurre con los nanograbados de código numérico, alojados en los meandros de los circuitos y de las memorias eléctricas, ondeando en el campo electromagnético y a lo largo de las fibras ópticas, concentradas en los búnkeres refrigerados de los bancos de datos, dispersos sobre la superficie de las pantallas: la escritura es localizada y localizante.

La eficacia simbólica no es solamente social, es también técnica. En el taller primitivo donde se prepara la comida, las materias animales y vegetales son cortadas, mezcladas, calentadas, transformadas, almacenadas, con todos los

útiles y contenedores necesarios. El horno dará nacimiento a la cerámica y a la metalurgia, a toda la descendencia desde las tecnologías de incineración hasta las centrales nucleares. Las técnicas originarias de la cosecha, de la caza, de la tala, del sacrificio y de la cocina provienen de por sí de una combinación de la coreografía y de la escenografía. Los modelos mentales complejizados por su manejo lingüístico se acoplan a la sensibilidad del ojo y a la habilidad de la mano. En el fondo, la técnica es una organización simbólica de la materia. Simbólica reiteramos: sintáctica, convencional y fenoménica. Fenoménica: ¿es necesario demostrar que las técnicas se ejecutan mediante gestos y desembocan en transformaciones sensibles? Convencional: efectivamente, puesto que las prácticas y los útiles difieren según las culturas. Sintáctica: he aquí que toca la esencia de la técnica. En efecto, la disposición y el manejo de un tanque o de un velero, los mecanismos de un molino, los engranajes de un reloj, las articulaciones aceitadas de una máquina útil, las señales, las vías y las locomotoras de una red de ferrocarril obedecen a estructuras de simetría y de recursividad. La escritura simbólica no se reduce al *software* ligero porque una sintaxis rige igualmente lo material en su pesada inscripción espaciotemporal. Que la técnica más dura depende de la escritura nunca ha sido tan evidente como en la era digital, puesto que el material canónico se compone de circuitos integrados.

### **El orden simbólico**

La escritura simbólica se despliega en tres dimensiones: semiótica, social y técnica. Posee una textura semiótica compleja y altamente diferenciada, generadora de sentido, portadora de eficacia semántica y cognitiva. Sus textos intervienen en las situaciones de comunicación, en contextos donde se cruzan transmisiones intergeneracionales y colaboraciones en todas las escalas comunitarias. La máquina simbólica lee y escribe las relaciones sociales, de allí su eficacia política. En fin, su inscripción material esculpe sobre el espacio y los tiempos un architexto muñado de eficacia técnica. Las tres dimensiones, semiótica, social y técnica, pueden distinguirse conceptualmente pero no están separadas en realidad. Los fenómenos culturales emergen de un proceso de editorialización consumado por las máquinas simbólicas, las cuales se conectan a su vez con maquinarias de escritura prehumana. Ya no cabe oponer la naturaleza a la cultura, ni lo humano por un lado y la técnica por el otro, ni menos aún poner en escena un conflicto de lo social y lo mecánico, o sea un combate de

la eficacia bruta contra la sutileza del sentido. Ya no hay más infraestructuras y superestructuras, con una causalidad que se dirigiría desde lo material hacia el o viceversa, sino ecosistemas o metamáquinas de explotación de la memoria macro y microescrituras –inevitablemente espaciales– son homotéticas.

La humanidad emerge del desarrollo de un ecosistema simbólico en simbiosis con una especie de primates pirómanos. Así como los organismos están “hechos para” reproducir, diversificar y complejizar una metamáquina de escritura genética, las poblaciones de *sapiens* están “hechas para” encargarse de la metamáquina de escritura simbólica que las alimenta, las controla y les ofrece una posición de superpredador a cambio de un sometimiento a veces doloroso. Existe sin duda una especie humana en sentido biológico, y la simbiosis entre la máquina de memoria simbólica y las poblaciones de *sapiens* evidentemente está sometida a las restricciones de reproducción y de durabilidad. Por lo demás, no hay esencia del hombre. En el curso de la evolución histórica, y según la diversidad geográfica y cultural de las comunidades concernidas, cada metamáquina de memoria trenza en un mismo movimiento sus semióticas, sus instituciones sociopolíticas y sus técnicas, a las cuales corresponden en el plano filosófico ciertas epistemologías, antropologías y ontologías.

El orden simbólico no depende pues de la imaginación (contrariamente a lo que dice Yuval Noah Harari en *Sapiens*), sino de una escritura eficaz y dinámica, a la vez blanda y rígida, sapiográfica, cronográfica, escenográfica y semantográfica, que circula entre lo profano y lo sagrado, desplegada entre lo indecible y la significación infinita. El orden metacaótico de la memoria humana se inscribe por cierto en los relatos, pero también en los paisajes, las arquitecturas, las reglas sociales, los sistemas de armas y de los medios de comunicación, las máquinas de medición del valor, las conexiones neuronales... Todo esto nada tiene de imaginario ni de puramente mental. Para parafrasear a Marcel Mauss, la escritura simbólica es un hecho total: semiótico, social y técnico.

### **El desarrollo simbólico**

La metamáquina simbólica está sujeta a la destrucción y a la creación, inherentes a la temporalidad. El caos alcanza todas las capas de codificación, según los diversos tamaños de las comunidades y puede interrumpir cualquier

conexión. Para perseverar en el ser, la máquina de escritura simbólica debe ser capaz de superar el error, el accidente y el olvido. Sus redundancias, sus capacidades de autorreparación, de reinterpretación, de adaptación e innovación le permiten afrontar la transitoriedad, sobrevivir a los borrados. Y a las novedades imprevistas. Por cierto, así es como evoluciona. Incluso si la historia de las máquinas simbólicas es continua y emocionante, no es menos posible, para las necesidades de una exposición sintética, distinguir entre varias generaciones sucesivas, cada una de ellas correspondiente a un “sistema de explotación” más poderoso que el precedente pero compatible con él, de modo que nuestra máquina de memoria digital contemporánea resulta de una acumulación de capas operatorias anteriores.

Ya he evocado la escritura sacrificial, o paleolítica, que opera en el núcleo de la máquina de escritura simbólica. Sobre esta primera capa, comenzó a desarrollarse en la era neolítica una escritura palacial. Explorémosla desde la periferia hacia el centro. La domesticación da lugar a la gestión de grandes rebaños que hay que marcar, contar, trasladar, resguardar, proteger contra el robo y la depredación, seleccionar y reproducir. Luego, viene el tiempo de la lectura o de la explotación: trasquilado, tratamiento de la leche, fermentación del queso, utilización de la fuerza motriz, reciclaje del estiércol para la agricultura y la calefacción, preservación y cocción de la carne. El campesino labra, irriga y protege sus campos de tierra barrosa para que el escriba pueda preparar sus tabletas de arcilla. El *fellah* entierra sus semillas y el funcionario del palacio lo imita sembrando sus ideogramas. Y así le enseña a leer al futuro maestro. El arquitecto construye el palacio como un centro de memoria: sus muros, sus almacenes, sus antecámaras, sus laberintos, sus pasadizos interiores y sus columnas sostienen y contienen el orden simbólico. Erige el templo, pinta sus muros, esculpe sus estatuas y purifica el altar donde se celebra el sacrificio, desde la periferia hasta el interior, de portal a portal, hasta la última interioridad del santo de los santos. El sacerdote sube a la cima del zigurat para leer el texto del cielo. Practica la logografía en un claustro en el centro del *Palais*, administrando la cuenta del tesoro, grabando el recuerdo de las conquistas y recitando la genealogía de los dioses. Los jeroglíficos se asemejan a las pinturas y a los ídolos del antiguo Egipto así como los pictogramas aztecas y mayas se acoplan con sus estatuas y con sus calendarios circulares. Es la misma escritura *palatial* que marca los rebaños, cultiva los campos, construye los canales, regula el flujo de las riquezas, construye los silos y los graneros, organiza el ritual del sacrificio, monta los santuarios de

granito, sedentariza a los pueblos y los somete a los impuestos, al trabajo forzado y a la ley.

Progresivamente, entre la alternancia de los colapsos y los resurgimientos debidos a las invasiones nómadas, la máquina de escritura palacial es integrada y recodificada por una máquina urbana. Desde lo alto de sus murallas la ciudad principal domina la campaña. El texto ciudadano se consolida y se complica. Las secretarías se multiplican y se conectan. La escritura logográfica se aligera por el alfabeto o por el papel. Navega entre los puertos, dirige la oficina de correos, circula con legiones entre las ciudades por carreteras bien pavimentadas. Tal como el agua se escurre por los acueductos.

Civilizaciones de ciudades y de imperios mantienen centros de estudio, trazan sus redes de intercambios comerciales, emiten sus monedas, difunden sus textos sagrados y perpetúan sus filosofías. Mnemotécnica de los lugares y de las imágenes: los maestros del lenguaje interiorizan la escenografía de los palacios-templos y exponen sus ideas como estatuas obscenas en los nichos de mármol de una arquitectura imaginaria.

Integrando la máquina urbana, en unos siglos se desarrolla un nuevo sistema de explotación simbólica. De la imprenta a la televisión, los medios industriales reproducen y difunden los símbolos por procedimientos mecánicos. Los sabios leen en la naturaleza una escritura matemática, la misma que los ingenieros utilizan para planificar sus máquinas.

Maquinarias inéditas traducen el calor en movimiento. El espacio está entretejido por caminos y vehículos industriales: ferrovías, automóviles, autovías, aeropuertos, la ganadería se intensifica, la agricultura se tecnifica. Las fronteras entre la ciudad y el campo se interfieren. Las coordenadas espaciotemporales y los mapas se equiparan. Las distancias se acortan, el tiempo se acelera y se calcula por segundo. La red bien ajustada de los relojes marca el ritmo de la vida de las masas. Las poblaciones son alfabetizadas en la escuela, disciplinadas en los cuarteles, castigadas en las prisiones, incitadas a trabajar en las usinas, vacunadas y aseadas en el hospital. El capitalismo triunfante derrama sus torrentes de mercancías. La artillería móvil transporta las batallas. Nuevas religiones de salvación terrenal se mezclan con las antiguas (nacionalismo, liberalismo, socialismo o derechos humanos) y ponen a su servicio la enorme burocracia de los Estados y de los imperios industriales.

A medida que se suceden los estadios de una embriogénesis, la máquina de escritura digital depende a su vez de máquinas anteriores, las contiene y las recodifica. La escritura y la lectura descienden cada vez más en la escala de tamaños: cuántico, fotofónico, electrónico, atómico, genético. A medida que los símbolos cabalgan el campo electromagnético, las transmisiones se tornan instantáneas y los textos ubicuitarios. Ejércitos de computadoras transforman la microestructura de la materia, de la vida y de los mensajes. Una red densa de captos geolocalizados reconfigura el espacio. Puertos informatizados, *hubs* aeroportuarios, bolsas encriptadas, centros de búsqueda cosmopolitas, usinas automatizadas: por debajo de los antiguos territorios, una red de megalópolis en crecimiento interconecta sus sinapsis. La cabeza inclinada sobre las microtabletas adictivas donde serpentea la escritura digital. Preparamos nuestros viajes, exploramos nuestras ciudades, conducimos nuestros vehículos, reservamos nuestros cuartos y componemos nuestro almuerzo. La juventud baila al ritmo de Spotify y de YouTube. Las manos adheridas sobre el *Minecraft* y los ojos pegados al Netflix. Inteligencias artificiales dirigen los gestos de los obreros y de los cirujanos. Un puñado de bancos de datos focaliza la memoria mundial. Los nuevos estrategias dirigen las armas y las tropas a partir de las nubes. Enloqueciendo a sus enjambres de *trolls*, los tambores de guerra de las tribus, de los partidos, las naciones y los imperios resuenan en los medios de comunicación.

De aquí en adelante disponemos de máquinas de tratamiento automático de los símbolos. Pero las tenemos desde hace menos de un siglo. Según la escala de la evolución histórica, tres o cuatro generaciones no representan casi nada. A fines del siglo XX, 1% de la población humana tenía acceso a Internet y la "*apprentissage machine*" estaba restringida a algunos laboratorios científicos. Hoy en día, más del 60% de la población mundial está conectada y la "*apprentissage machine*" se aplica a gran escala en los datos almacenados en la *cloud*. La máquina de escritura digital aún no ha caducado. Yo propongo, después de muchos años de dirigir su evolución en dirección de una inteligencia colectiva reflexiva, un programa que comporta un componente semiótico y un componente político.

Examinemos, en principio, el aspecto semiótico. La escritura digital condiciona las operaciones cognitivas, canaliza las interacciones sociales y dirige el tecnocosmos.

Controla las coordenadas espaciotemporales, lleva a cabo los cálculos geométricos y aritméticos y automatiza los razonamientos deductivo e inductivo. En contrapartida, no siempre dispone de una semantografía, es decir, de una escritura de

modelos mentales –categorías, objetos, relaciones, actantes, acontecimientos y esquemas causales– que pueda utilizarse para representar de manera conocimientos humanos y dirigir la acción de los algoritmos. Se dirá tal vez que Translate parecería comprender el lenguaje, puesto que puede traducir textos. Pero no hay que confundir la traducción basada en estadísticas y la comprensión de textos en lenguas naturales. Hoy en día el tratamiento automático de los datos se hace únicamente bajo la forma sensible de los símbolos, sobre el significante convertido en ceros y unos. Las computadoras no tienen acceso a los significados, al sentido. En otros términos, las traducciones automáticas de las grandes plataformas pasan de una cadena de caracteres a la otra, y no de una cadena de caracteres a un concepto, o a un modelo mental. Para resolver este problema de formalización y de cálculo del sentido he inventado IEMI<sup>1</sup>. Gracias a esta semantografía digital, dispondremos de un sistema completo de coordenadas calculables que comprenden no solo el espacio y el tiempo, sino también la significación, desde las categorías abstractas hasta la modelización narrativa o causal.

Pasemos ahora al problema político. Si el ser está en consonancia con la memoria, entonces una identidad personal o colectiva será el efecto emergente de una máquina de lectura-escritura. ¿En qué dispositivos de registro y de enunciación colectiva se construyen nuestras identidades? ¿Quién o qué determina nuestra esencia? Desde el punto de vista de la alienación, las comunidades, y más aún los individuos, están sometidos a unas metamáquinas simbólicas que los exceden. Desde el punto de vista de la emancipación, ellos llegan a apropiarse de una parte del funcionamiento de las escrituras simbólicas para autodefinirse. La identidad se determina en un bucle donde se anudan autorreferencia y aloreferencia.

Ahora bien, la memoria colectiva hoy en día está casi completamente controlada por algunas grandes plataformas asociadas a los polos geopolíticos. La categorización, la indexación, la búsqueda y la explotación de datos –es decir, el funcionamiento mismo de la memoria– pertenecen a estos nuevos poderes. Además, aun si se asoman ciertas formas promisorias de autoorganización, las posibilidades de autorreferencia y de reflexividad emancipadora son todavía limitadas. Los metadata organizan la memoria, y la organización de la memoria condiciona los bucles autorreferenciales de la identidad. Es por eso que la

cuestión política más candente es la de los metadata y su explotación. La calculabilidad semántica del IEMI cambia la situación. Por poco que algunas comunidades se la apropien y señalen el camino, la renovación democrática de nuestra época podría ser abordada con una ventaja suplementaria. Si la maquinaria digital se incrementara con nuestro sistema de coordinadas semánticas resultaría más fácil extraer los conocimientos de los datos, acumularlos y compartirlos. Los individuos y las comunidades tendrían mejores herramientas para codefinir sus identidades y plasmar sus ontologías.

Nuestra inteligencia colectiva pasa por la simbiosis entre una metamáquina simbólica y una población de primates. Por esa razón, el perfeccionamiento sostenible de la máquina simbólica coincide con el desarrollo humano. Por lo tanto, no es solamente la escritura simbólica la que está inconclusa, aún en crecimiento, sino la humanización en sí misma. Estamos involucrados en una mutación antropológica de gran magnitud que transforma nuestro espacio-tiempo, aumenta nuestra memoria y renueva nuestros bucles autorreferenciales. Ni la muerte, ni el sufrimiento, ni los conflictos desaparecerán, pero esto no excluye que estamos avanzando hacia un sistema de explotación simbólica inaudito, gracias al cual la inteligencia colectiva humana podrá observarse científicamente en el espejo digital a fin de desarrollar su complejidad ontológica y cognitiva.

### **Conclusión: metaontología, memoria y humanismo**

Ha llegado el momento de reunir nuestros hallazgos. En contra y a favor del tiempo, impulsadas por el poder de creación y destrucción que las nutre y las mata, las máquinas de lectura y escritura producen memoria aferrándose al espacio. De hecho, una huella se fija solo por inscripción y solo se puede descifrar por medio de alguna forma espacial, por más efímera que esta sea. Así, la memoria emerge de una escritura que traduce el tiempo y marca el espacio. Y es solo después de la lectura, como efecto de memoria, que aparece el ser. Según el hojaldrado de las capas de memoria, según las escalas espaciotemporales, según la organización de los lugares y las duraciones, determinados por una multitud de autómatas interpretantes, de diseños de editorializarían, el ser se diversifica en una pluralidad ontológica irreductible.

Según diferentes grados de profundidad y complejidad, la significación se presenta por doquier. Las máquinas de escritura, sus ritmos operativos, sus superficies de escritura y sus sistemas de codificación preceden y sostienen a la humanidad y su simbolismo. Por lo tanto, el sentido no emerge milagrosamente de una materia muerta: la

hermenéutica es originaria y transontológica. La metaontología no concibe a los humanos como una excepción en la naturaleza, sino más bien como una irrupción en la continuidad de las capas de memoria anteriores. Además, nuestra antropología no es logocéntrica, ya que la semantografía, la expresión de modelos mentales, es solo uno de los modos (ciertamente indispensables) de una escritura simbólica multimodal, carnal, inscrita en los cuerpos y en el espacio físico. La escritura digital no solo aparece como una disrupción, sino a su vez en la continuidad del desarrollo de una máquina de lectura y escritura simbólica que conserva sus momentos sacrificial, palaciego, urbano e industrial.

El lector habrá notado el carácter no-heideggeriano de la metaontología. En lugar de un solo ser destinado a los seres, pone en escena una multitud de seres montando máquinas de escritura que se componen y se recomponen resistiéndose al caos temporal que las inunda. Dado que la técnica es una parte integral del orden simbólico, la pregunta sobre el “sentido de la técnica” (en singular) es mucho menos pertinente que la de las tecnologías (en plural) del sentido. Lejos de acusar de “no pensar” a la ciencia, o a quien sea, la metaontología acoge con la cautela y el debido escepticismo crítico al mundo objetivo pacientemente construido por generaciones de sabios.

Contra el nihilismo absurdo (nada es verdad, nada tiene sentido), el relativismo arrogante (todo proviene del ojo del observador, como si el ser no tuviera sustancia) y el dogmatismo tautológico (el ser es únicamente lo que es), trazamos una vía intermedia que reconoce la consistencia propia de la memoria dando rienda suelta a la diversidad ontológica. Hay, por cierto, una verdad absoluta de la metaontología: todas las realidades se producen en dependencia de un proceso abierto de editorialización. Sí. Los textos, temas, objetos y relaciones solo emergen después de la interacción entre máquinas de lectura-escritura heterogéneas. Pero no hay que cometer el error de esos neófitos del budismo que imaginan que la proposición “todo es vacuidad” contiene el alfa y el omega de la sabiduría, olvidando el karma (causalidad) y la compasión (la acción efectiva en situación). Debido a que, aun siendo “solo efectos” de escritura y de lectura, no por ello los textos no parecen menos reales en su grano semiótico, su contexto social y su inscripción espaciotemporal. Por lo tanto, también existe una verdad relativa u ordinaria de los textos y sus significados, así como de los seres y sus cualidades. Pasamos aquí de la ontología general a la fronesis, la sabiduría

práctica: tenemos que enfrentar los problemas de todos los días y, para ello, analizarlos en subproblemas acoplados y codificados, como si los objetos que habíamos recortado y reificado existieran por sí mismos.

Al final de esta meditación, esbozemos un modelo general de memoria que trenza las tres dimensiones de la textualidad, la temporalidad y la espacialidad. La textualidad representa el polo semiótico de la memoria, sus máquinas de lectura-escritura. Incluye sistemas de codificación, direccionamiento y transformación del texto, según el apilamiento de niveles e interfaces. La textualidad teje el orden del sentido. Segunda metadimensión, la temporalidad se declina en una multitud de ciclos, ritmos, inercias autorreproductivas, retornos, alternancias de comienzos y fines, hábitos y duraciones que flotan al borde del caos destructivo-creativo. Calendarios, relojes y cronómetros giran en círculos como las estrellas en el cielo, van y vienen como la sombra de un gnomon, escandiendo el orden de la sucesión. Y a medida que la lectura y la escritura se despliegan en el tiempo, una multitud de temporalidades se organizan recíprocamente en el sentido, de protosubjetividad en subjetividad, de subjetividad en conocimiento autorreferencial. Tercera metadimensión, la espacialidad inscribe el orden de las disposiciones y conexiones, ajustando todas las escalas de tamaño, desde las minúsculas hasta las vertiginosas. La escritura y el tiempo, privados de espacio que los contenga, no tendrían oportunidad de existir. Pero, simétricamente, el espacio solo toma forma por la inscripción de textos cuánticos, atómicos, genéticos, nerviosos y simbólicos en sus mil figuras y traducciones. Y, por supuesto, sin duración para sostenerlo y movilizarlo, desaparecería en la nada. La espacialidad, mediada por la textualidad, cubre el espectro de lo concreto a lo abstracto, de la materialidad pesada a los modelos abstractos, a través de la diversidad de geometrías y topologías: semillas y plantas, mapas y territorios, planos y edificios. Así como la temporalidad sumergida en el sentido se diferencia en mil formas de subjetividad, la espacialidad refinada por el texto contiene los posibles mundos de objetividad. Cada uno de los tres hilos (textual, temporal y espacial) del trenzado mnémico es, a su vez, mediador de los otros dos y por ellos mediado. El Ser está inicialmente y originariamente mediado.

Una última palabra sobre el humanismo. Una especie de primates que sostienen un ecosistema simbólico: esto es la humanidad. Pero debido a que la aventura simbólica no ha concluido, esta definición se abre, en lugar de cerrarse, a la esencia del hombre. Nuestro humanismo es un prehumanismo, no solo porque el ser y el sentido preceden a los seres humanos, sino también porque todavía estamos en la prehistoria de la

humanidad. Ante la inminencia del fin, proclamado sin originalidad por los posthumanistas y algunos otros catastrofistas, opongamos la visión de un comienzo, justo antes del amanecer. Indudablemente, la civilización superior a la que aspiramos nunca suprimirá el sufrimiento ordinario de los animales mortales que somos, ni aquel, más sutil pero no menos conmovedor, que resulta de la relativa insuficiencia de los primates pirómanos ante los requisitos de las máquinas de escritura simbólica. Pero esta esperanza razonable nos da el ánimo para perseverar. Nuestro humanismo prolonga el de todos los Renacimientos porque nos prohíbe hacer *tabula rasa* del pasado bajo el pretexto de sustituir el fárrago de la memoria acumulada por un conocimiento finalmente verificable. Al contrario –y, además, ¿cómo podría ser de otra manera?–, será por efecto del crecimiento y la profundización de nuestra memoria que surgirán las nuevas Luces.

### **Bibliografía**

- Augustin, d'Hippone. *La Cité de Dieu*. La Pléiade. Paris: Gallimard, 2000.
- . *Les Confessions*. Paris: Garnier-Flammarion, 1993.
- Austin, John, Langshow. *How to Do Things With Words*. Oxford: Oxford UP, 1962.
- Bergson, Henri. *Matière et Mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1896.
- Berkeley, George. *Trois Dialogues Entre Hylas et Philonous*. Flammarion, 2001.
- Bon, François. *Entrailles des animaux (de l'écriture et de la lecture qui fut le premier?)*.  
Tel Aviv, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=XjDFI1e8jIw>.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *L'anti-Oedipe*. Paris: Minuit, 1972.
- . *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- . *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- . *La voix et le phénomène*. Paris: PUF, 1967.
- . *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- Descartes, René. *Méditations métaphysiques*. Flammarion, 2009.
- Guattari, Félix. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 1992.
- Hegel, GWF. *Phénoménologie de l'esprit*. Traduction Jean Hyppolite. Paris: Aubier, 1941.
- Heidegger, Martin. *Chemins Qui Ne Mènent Nulle Part*. Paris: Gallimard, 1962.
- Kafka, Franz. *La colonie pénitentiaire et autres récits*. Paris: Gallimard, 1948.

- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris: Flammarion, 2001.
- Lévy, Pierre. "La pyramide algorithmique." *Sens Public*, no. *Ontologies du numérique* (2017): 29.
- . *La Sphère Sémantique. Computation, Cognition, Économie de l'information*. Paris-London: Hermès-Lavoisier, 2011.
- . *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*. Paris: La Découverte, 1994.
- . *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris: La Découverte, 1995.
- Marcus, Gary. "Why Robot Brains Need Symbols." *Nautilus*, December 6, 2018. <http://nautil.us/issue/67/reboot/why-robot-brains-need-symbols>.
- Mauss, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. PUF, 1950.
- Meillassoux, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Le livre de poche, 1972.
- . *Aurore*. Folio, 1989.
- . *Le Gai Savoir*. Flammarion, 2007.
- Quintilien, Trad. Jean Cousin. *De l'institution Oratoire*. Vol. 1 à 6. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- Rastier, François. *Sémantique Interprétative*. Paris: PUF, 1987.
- Saussure de, Ferdinand. *Cours de Linguistique Générale*. Lausanne / Paris: Payot, 1916.
- Searle, John. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge UP, 1969.
- Serres, Michel. *Hermès I. La Communication*. Paris: Minuit, 1969.
- . *Hermès III. La Traduction*. Paris: Minuit, 1974.
- . *Hermès IV. La Distribution*. Paris: Minuit, 1977.
- . *Hermès V. Le Passage Du Nord-Ouest*. Paris: Minuit, 1980.
- . *Le Parasite*. Paris: Grasset, 1980.
- . *Le Système de Leibniz et Ses Modèles Mathématiques*. Paris: PUF, 1968.
- Vitali-Rosati, Marcello. "Mais où est passé le réel: profils, représentations et métaontologie." *Muse Medusa*, no. 6 (2018). [http://musemedusa.com/dossier\\_6/vitali-rosati/](http://musemedusa.com/dossier_6/vitali-rosati/).
- . *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age*. Amsterdam: Institute of Networked Cultures, 2018.

———. “Pour une pensée préhumaine.” BlogPost. Culture numérique (blog), October 28, 2018. <http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/pour-une-pensee-prehumaine/>.

Wittgenstein, Ludwig. *Recherches philosophiques*. Paris: Gallimard, 2014.

———. *Tractatus Logico-philosophicus*. Paris: Gallimard, 2001.

---

## Referencias

<sup>1</sup> IEMI: an artificial language that automatically computes its internal semantic relations and translates itself into natural languages. Ver en Internet Pierre Lévy blog.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 13 de mayo de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.





## LA PREMISA DEL ARGUMENTO COMO LA CITA DE SU NORMA. LOS DOMINIOS DE MEMORIA EN *LAS ÚLTIMAS PALABRAS DEL JUICIO VIDELA I*<sup>1</sup>

### THE PREMISE OF ARGUMENT AS THE QUOTE OF ITS NORM. DOMAINS OF MEMORY IN THE LAST WORDS AT THE *VIDELA I* TRIAL

#### Resumen

En este artículo, nos planteamos el objetivo de comprender y describir las escenas judiciales de veridicción (Foucault, 2014) que, en medios semióticos agonísticos, dramatizan la inversión de las asimetrías procesales e inscriben singulares dominios de memoria sobre el pasado dictatorial. Para esto, analizamos las estrategias que los *performances* de *las últimas palabras* de perpetradores de crímenes de *lesa humanidad* despliegan en la discusión final del juicio conocido como *Videla I*, realizado en Córdoba en 2010. La reconfiguración del campo de justas, donde las relaciones de fuerza eran reguladas por un régimen de sombras se caracterizó por la irrupción progresiva de un nuevo régimen de memoria estatal o régimen de luz (Ferrero, 1999). El interés de *las últimas palabras* proviene de la naturaleza política de su acontecimiento. El discurso de los perpetradores, en tanto que emerge en este contexto de dislocación de los equilibrios que clausuraban la vía penal, objeta la sentencia inminente para objetar el medio semiótico de esa dislocación. Dos operaciones teóricas subyacen a nuestro análisis: la devolución del acontecimiento del discurso jurídico, completamente autónomo en apariencia, al dominio de la discursividad social y la representación del período iniciado con la reapertura de las causas en 2005 como el de una justa discursiva librada en cada rito judicial. En un movimiento circular de retorno estratégico, los relatos de *las últimas palabras* emergen como citas históricas de la norma que *debería*, de conformidad con sí misma, regular hechos como los relatados.

**Palabras clave:** últimas palabras; juicios por crímenes de lesa humanidad; tensión estratégica; semiótica jurídica

## Abstract

The aim of this article is to describe and understand the judicial scenes of veridiction that, on agonistic semiotic means, dramatize reversing the procedural asymmetries and inscribe special domains of memory about the past of the Argentina's last dictatorship. For such purpose, we analyze the strategies of *performance* of perpetrators of crimes against humanity's *last words* in final discussion at *Videla I* trial in Córdoba, in the year 2010. The reconfiguration of the field of duels where a regime of shadows regulated force relations was characterized by progressive irruption of a new state memory regime, a regime of light (Ferrero, 1999). The relevance of *last words* comes from its political nature as events. Perpetrators' discourse, insofar as it appears in this context of dislocation of balances that closed the criminal route, objects the imminent court decision to object the semiotic means of that dislocation. Two theoretical operations lie behind our analysis: put back the event of legal discourse, only in appearance autonomous, into the general domain of social discourse and representation of the period that started with the reopening of the causes in the year 2005 as one of a discursive battle at every judicial rite. In a circular motion of strategic returning, the storytelling of last words emerge as historical quotes from the norm that *should*, regulating facts as those narrated in accordance with itself.

**Keywords:** last words; trials for crime against humanity; strategic tension; Legal Semiotics

“Tratar de decir lo menos posible; emplear el ‘no me acuerdo’, ‘no me consta’; nuestro accionar comienza en La Perla LRD (Lugar de Reunión de Detenidos) desde el 24 de marzo del 76; no mencionar por ende La Rivera antes de esa fecha; enlodar lo más posible a los conocidos ‘colaboradores’, darles el máximo de protagonismo, que ‘se dieron vuelta’, que ‘inmediatamente se prestaron a colaborar’ (...) señalar que fue una guerra y que se operó en consecuencia”. (Material escrito hallado en el domicilio del perpetrador Luis Manzanelli. Obra en autos caratulados *Brandalisis, Humberto Horacio y otros*. Ratificación de los procesamientos del primer juicio realizado en Córdoba, 2005, fs. 146)

## Introducción

En estas páginas exponemos un análisis de las estrategias discursivas que actualizan un dispositivo histórico de enunciación, el castrense, en un singular campo de tensiones, el judicial. En la intersección entre la teoría crítica del derecho y la semiótica

jurídica anclada en la teoría de la discursividad social, abordamos los enunciados que integran el conjunto de *las últimas palabras* de perpetradores exmilitares acusados en uno de los juicios por crímenes de *lesa humanidad* realizados en Córdoba: UP1 o *Alsina y Gontero*, más conocido como *Videla I*. Nos centramos en las tareas de asignar los dominios de memoria inscriptos en el discurso castrense y reconocer las especificidades que adquiere la (re)emergencia de una episteme del fundador (Contardi, Freidenberg y Rogieri, 1989), de un saber profesional compartido, en cuanto que afluyente de argumentos judiciales y principios de visión de mundo (Foucault, 1991).

En abril de 2018, la Corte Suprema de Justicia de la Nación (CSJN) dejó en firme la sentencia dictada en diciembre de 2010. Con este fallo, el número de causas que llegaron a juicio y obtuvieron sentencia desde la reapertura de las causas, en 2006, asciende a 67.<sup>2</sup> Asimismo, 136 sentencias todavía esperan que la CSJN se expida, al tiempo que 278 permanecen en la etapa de instrucción o investigación preparatoria.

Este análisis forma parte de una amplia y prolifera serie de trabajos dedicados a reconstruir los campos discursivos configurados en las escenas de construcción de memorias del genocidio cívico-militar en Argentina.

El juicio a las juntas militares de 1984-1985 había formalizado jurídicamente la figura de *la guerra revolucionaria* y consagró al ámbito judicial la denominada *teoría de los dos demonios* (Franco, 2014; Crenzel, 2008, 2013). Sin embargo, también representa el mojón histórico que indica al carácter rupturista (Sikkink, 2013) del retorno a la democracia.<sup>3</sup>

El 21 de agosto de 2003, el Congreso sancionó la Ley nacional 25.779, que declara la nulidad de las leyes que habían clausurado este proceso, y el 14 de junio de 2005, en el fallo conocido como *Simón y otros*, la CSJN resolvió la inconstitucionalidad de las leyes denominadas *del perdón*. No obstante, no podríamos explicar adecuadamente este acontecimiento sin inscribirlo en una trayectoria de ajustes y reajustes de una relación histórica de fuerzas que se remonta al período genocida. El proceso judicial que finaliza con este fallo se había iniciado con una denuncia radicada por el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) y la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo en 1998 por la apropiación de Claudia Poblete, hija de dos militantes políticos torturados en El Olimpo y aún desaparecidos.

Este acontecimiento inaugura un nuevo momento del proceso de memoria, marcado por la multiplicación del número de causas reabiertas y por la identificación del carácter político de las persecuciones y la responsabilidad estatal de la organización del terror.

La socialización del compromiso por Memoria, Verdad y Justicia, y su traducción a la discursividad jurídica en los tribunales federales, no tiene precedentes en la región y sigue su curso en el presente. Sin embargo, el último informe del Ministerio Público Fiscal sobre el estado de las causas arroja una imagen de la prolongación de las demoras en las causas sin elevar a juicio (más de 100 causas han finalizado la investigación preparatoria y fueron elevadas a juicio, pero los debates se demoran injustificadamente) y una disminución de las sentencias (de las 397 causas sin resolverse, en 2017 se dictaron 27 sentencias, en 2018, solo se registraron 2, una de ellas, en Córdoba). Por otra parte, mientras los condenados hasta el momento del informe son 867, los imputados que fallecieron durante el tiempo de la investigación preparatoria son 506 y los imputados que esperan ser juzgados, 491. Del informe también se desprende que la mayoría de los procesados e imputados vivos transcurre el proceso en libertad y la mayor parte de los que se encuentran detenidos (580 de 1034) obtuvieron el beneficio de la prisión domiciliaria.

Entre las últimas sentencias, se encuentra la dictada en Córdoba en abril de 2018, en el juicio conocido como *Menéndez IV*. Este proceso acumuló dos causas y concluyó con la condena a 13 perpetradores exmilitares y expolicías (prisión perpetua para el perpetrador González Navarro y entre 3 y 17 años para los 12 restantes), y con la absolución de seis de ellos. Luciano Benjamín Menéndez falleció en su detención domiciliaria en febrero de 2018, sin escuchar su sentencia. Solo los seis absueltos de este juicio representan más del cinco por ciento de las absoluciones de este año a escala nacional.

### **El *agon* del campo discursivo judicial**

Sobre los ritualizados campos de justas conformados en las audiencias judiciales, aparecen formaciones discursivas interdeterminadas que, por un lado, disputan por la inversión de sentido sobre el pasado pero que, por otro lado, establecen las condiciones de autorización de las prácticas judiciales, que en el campo discursivo judicial equivalen a las condiciones de validez. Es decir, interpelan al reconocimiento de determinada representación de los hechos mientras prescriben, en la misma interpelación, un *código de buenas prácticas judiciales*.

El medio semiótico donde la voz del juez, un agente de Estado, pronuncia la palabra con efectos penales sobre el acusado, un asaltante del Estado, y donde este debe avenirse, según las reglas del procedimiento, a enunciar sus palabras cuando y

hasta que el agente del Estado que él ha asaltado lo autorice, está marcado por el *agon* y la *alethurgia*, el combate y el drama de la veridicción.

Durante el debate final y antes de la formulación de la sentencia, cada acusado responde al llamado de uno de los magistrados: ¿hará uso de su derecho a las *últimas palabras*? Las tensiones del medio semiótico judicial renuevan y traducen a la discursividad jurídica las luchas por el sentido de *lo argentino*, *la sanción* y *el castigo*, *el orden*, *la democracia* y *el sacrificio*, *la justicia*, etc.

Los enunciadorens inscriptos en *las últimas palabras* de los juicios son interpelados por la autoridad del rito a dramatizar la relación entre sus posicionamientos y el *ethos* criminal que la acusación les ha atribuido. Ahora bien, como hemos sugerido, y este es el objeto de nuestra investigación, esas dramatizaciones comportan el despliegue escénico de actos de enunciación que reponen una determinada episteme histórica, una gramática organizadora (Grüner, 2005), que opera justificando jurídicamente los propios argumentos.

La estrategia de reposición de esta episteme escenifica la vigencia de una formación profesional castrense y su historia institucional como superpuesta a la historia de la patria. Las sucesivas dramatizaciones de esta episteme actúan prescribiendo las formas válidas de *decir* las relaciones entre el derecho y sus violaciones, la identidad nacional y lo foráneo que la acecha, lo estatal y lo subversivo. El dispositivo de enunciación que Contardi, Freidenberg y Rogieri (1989) remontan a la proclama militar de 1930 comporta a su vez un especial régimen narrativo (Calvo González, 1998).

Las referencias al pasado incluidas en los enunciados judiciales (profesionales y legos) son tenidas como los razonamientos justificatorios de los argumentos.

### **Estrategias de un *ethos* profesional. La inversión de las tensiones**

El marco de realización de los *performances* que analizamos, se define por la superposición de dos planos, el formal o procesal y el simbólico o discursivo. Las escenas de *las últimas palabras* de los jefarcas militares son instancias formales de actuación de enunciantes legos. Sin embargo, constituyen, al mismo tiempo, instancias en las cuales los actores dramatizan la corrección jurídica, la posesión del poder de *decir el derecho* en el medio de las disputas por ese capital.

Un sujeto común a esas escenas simboliza las diferencias que el texto legal establece entre los roles procesales *juez* y *acusado*<sup>4</sup> mediante la estrategia de inversión de las tensiones que la sociología crítica reconoce entre el *profesional* y el *profano*

(Bourdieu, 2000) y que la lingüística aplicada al discurso experto asigna entre el *facultado* y el *lego* (Heffer, 2006).

El supuesto del que partimos es que los enunciadores inscriptos en *las últimas palabras* pueden identificarse con un sujeto que irrumpe con pretensión de corrección jurídica, con la fuerza conclusiva de lo incontrastable. Este sujeto actualiza, en el drama judicial, dos normas de un código implícito (Aniceto, 2018) que forman el correlato de los dos hechos que hemos mencionado más arriba: la institución de un saber profesional castrense y la interpelación de la palabra inminente del juez.

Las citas de este código en la etapa final del juicio se presentan como la cita de la norma, y son, en sí mismas, acontecimientos políticos que tienen dos efectos:

(a) Trastocan el equilibrio formal de las tensiones signado por la prevalencia del juez para la práctica de la jurisdicción y por la actitud requerida del acusado, *lego* en el marco de esas tensiones: el avenimiento.

(b) En el *entre* de un desfase semiótico (Verón, 1985), tiene lugar el segundo efecto de dislocación. En relación con la traducción judicial de un proceso social de justicia y memoria propulsado históricamente, *las últimas palabras* emergen como la pretensión de su corrección jurídica y, por lo tanto (en un recorrido inverso), histórica, material y simbólica, como el argumento de la necesidad jurídica de contraponerlo.

El diálogo que resuena en las veridicciones de la arena judicial no es sino uno de carácter transhistórico y agonístico. Entonces, *las últimas palabras* aparecen como representaciones de los hechos, pero también como correcciones del juicio sobre los hechos.

## Corpus

La directiva 1/75 de Ítalo Luder, que entregaba el control operacional del aparato represivo estatal a las Fuerzas Armadas. El texto de la normativa contaba con precedentes inmediatos: los decretos de aniquilamiento, que ordenaba a las Fuerzas Armadas "(...) neutralizar y/o aniquilar el accionar de elementos subversivos que actúan en la provincia de Tucumán (...)".<sup>5</sup>

El juicio *Videla I* fue el trigésimo noveno realizado en el país desde el comienzo de los juicios con la reapertura, en 2006, y el cuarto desarrollado en Córdoba. Es un hito en el trayecto de Memoria, Verdad y Justicia impulsado por los organismos de derechos humanos y familiares, y jurídicamente formalizado por el Estado. Los hechos investigados en este juicio constituyen 31 homicidios alevosos, 38 tormentos agravados por la

condición política de las víctimas y decenas de privaciones ilegítimas de la libertad. Las causas acumuladas, denominadas UP1 o *Alsina y Gontero*, también conocidas como *Videla, Jorge Rafael y otros (...)*<sup>6</sup> y *Menéndez, Luciano Benjamín y otros (...)*<sup>7</sup>.

Las audiencias reunieron 31 acusados, el mayor número desde 2006, se extendieron durante seis meses y fueron las escenas de los *performances* de *las últimas palabras* de Jorge Rafael Videla, expresidente de *facto*, que no se pronunciaba en juicios orales y públicos desde 1985 y otros seis jefes militares. De los acusados, diecisiete son exmilitares y, de ellos, siete accedieron a la instancia de *las últimas palabras* las mañanas del 21 y el 22 de diciembre de 2010: Jorge Rafael Videla, Vicente Meli, Osvaldo Quiroga, Enrique Mones Ruiz. La denominación más extendida de la segunda causa, *Gontero*, alude al apellido de uno de los miembros del Departamento de Informaciones II (D2), Oscar Francisco Gontero. Él y el resto de los efectivos que se desempeñaban allí pertenecían a la policía de la provincia de Córdoba y cumplían las órdenes de la cúpula del Cuerpo III del Ejército. En lo que respecta a esta causa, se siguió la investigación de los tormentos contra cinco agentes policiales señalados como subversivos y el hermano de uno de ellos en el D2. Los seis fueron trasladados a otro centro clandestino de detención, tortura y exterminio, el Campo de la Ribera,<sup>8</sup> desde donde partieron a la UP1 para permanecer allí durante dos años.

El acceso al material que compone nuestro corpus fue posible gracias al compromiso y trabajo conjunto de compañeros y compañeras del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba.<sup>9</sup> Ellos y ellas pusieron el material de archivo a disposición, con autorización del Tribunal Oral Federal n.º 1 (TOF 1) del Poder Judicial de la Nación. Al momento del inicio de esta investigación, en 2012, la concesión formal para la consulta y su desgrabación fue otorgada con una medida restrictiva, en consonancia con una acordada de prensa judicial, mientras las causas no contaran con sentencia firme: publicar la versión escrita completa de los enunciados. Sin embargo, luego del fallo de la CSJN, que dejó en firme la sentencia del juicio UP1 o *Alsina y Gontero* en abril de 2018, se produjeron las condiciones previstas en esa medida y, entonces, podemos publicar los enunciados de *las últimas palabras*.<sup>10</sup>

## Metodología

A los fines de nuestro trabajo, es necesario extraer las consecuencias teórico-metodológicas de considerar la especificidad política de los *performances* jurídicos (Kennedy, 1994; 2010; Balkin, 1991; Calvo González, 1998), referidas en un aspecto del tema que ya hemos mencionado: las formulaciones de estos discursos judiciales *legos* en

su formalidad son categorizadas aquí como las escenas de veridicciones *profesionales* en su *dramatización*.

En primer lugar, entendemos que cada escena de *las últimas palabras* de los perpetradores inscribe un *yo* con la función de formalizar su contraposición a otras *palabras* y *escenas*, que la preceden y la replicarán, como una voz autorizada por derecho. En segundo lugar, asignamos a las enunciaciones la estrategia común de adjudicar a otros actores del juicio la instrumentación de sus roles formales con propósitos no legales. *Las últimas palabras* se presentan como el discurso que *cumple la norma* sin otro fin que el de la conformidad, y el que interpela a otro formulado *para justificar un juzgamiento*.<sup>11</sup>

Nuestro análisis se propone describir y comprender las operaciones de referenciación que confluyen en la construcción de dominios de memoria en el marco de estrategias de normalización de categorías sobre el pasado judicial y del presente del juicio. Pero, al mismo tiempo, se aboca a reconocer las relaciones que se producen en esa intersección entre las categorizaciones de los hechos y del medio semiótico judicial.

## **Análisis**

En estas páginas, describimos el funcionamiento de una de las dimensiones significantes de nuestro corpus. Delimitamos los dominios de memoria inscriptos, por los cuales los acusados devienen excombatientes y los otros actores judiciales, sujetos de un deber de reconocimiento. En este marco, la categoría *dominios de memoria* designa una constelación sondable de enunciados –pasados y presentes– que estructura la gramática argumentativa del discurso y rige los relatos del pasado y el presente.

El dominio referencial bajo el cual los grados militares no se extinguen por el paso del tiempo ni por acción de un juez establece una tensión formal profesional-lego, superpuesta a una tensión estratégica. La segunda, no menos estratégica que la primera, pero sí menos autorizada, sustrae los perpetradores a sus posiciones de acusados (legos), y los jueces, a su posición de sujetos de *jurisdicción*. El desplazamiento se opera de las relaciones de fuerza de un dominio de saber (justicia civil) a las de otro (justicia militar). Las escenas de veridicción que abordamos aquí juegan el juego de la adjudicación (Antonelli y Aniceto, 2017; Aniceto, 2018), que consiste en relatar los hechos del pasado, instituir las normas y subsumir los unos a las otras bajo el dominio de este desplazamiento.

## Videla y sus “educados” en el Ejército

Videla pronunció sus *últimas palabras* el 21 de diciembre de 2010. Fue el primer acusado en hacerlo en este proceso y el único identificado, en el marco de enunciación del juez, con un sujeto con voz y voto en la administración de la palabra.

Juez: Se reanuda el debate. (...) Entiendo, señor Videla, que usted ha solicitado hacerlo en primer término, después le iré preguntando a los demás (...) si quieren hacer alguna manifestación.

Videla: Señor presidente. (...) Aprovecho para agradecer a mis camaradas que han cedido parte de su tiempo para que yo lo pueda incorporar al déficit del mío (...). Esta exposición estaba prevista inicialmente para sesenta minutos de lectura rápida. Como consecuencia de la instrucción que hemos recibido yo he reducido a un máximo de cuarenta y cinco minutos (...).

La presente exposición, conforme lo indica el gráfico que está al frente, pido disculpas a los señores fiscales que lo tienen de espaldas tiene como título Manifestación ante los jueces. Se compone de tres capítulos (...). El primero, es muy breve, es un introito, el que indica el alcance que tiene en definitiva la exposición. El segundo, que es el central, se denomina *nuestra última guerra interna* (...). Y termino la exposición con un breve capítulo, epílogo, que es una reflexión final con proyección a futuro (...).

La presente exposición aparece en el discurso de Videla como un acto procesal de un sujeto con incidencia en la administración de la carga de la argumentación (“entiendo, señor Videla, que usted ha solicitado hacerlo en primer término”). Un orden *otro*, proyectado en “diapositivas”, obtiene su autorización del orden que rige el enunciado del mismo juez. Emerge como la segunda voz que lo irrumpe con su consentimiento: “entiendo, señor Videla, que usted ha solicitado hacerlo en primer término. Después, les iré preguntando a los demás”.

Esta voz reenvía a un argumento sobre la *techné* jurídica de Videla. Pero, al mismo tiempo, emerge vinculada con la estrategia –que la nueva retórica perelmaniana considera una falacia– de la petición de principio: las premisas contienen la conclusión. El saber instituido como la posibilidad de la exposición en “capítulos” representa un principio de cohesión del tránsito entre los tiempos presente, pasado y futuro.

Por medio de la deixis que ancla el *performance* en un espacio discursivo externo al marco de enunciación (“Manifestación ante los jueces”), el enunciador argumenta la necesidad jurídica de ascender del presente de “los jueces” al pasado de “nuestra guerra interna” y de allí al futuro que “se proyecta” más allá de “estos jueces” del rito y se eleva a espaldas de los fiscales de la acusación.

Días antes, el alegato del fiscal Maximiliano Hairabedián, que argumentaba sobre las pruebas del *sistemático plan represivo*, aseguró lo siguiente:

Hairabedián: (...) en la cárcel penitenciaria, hubo un régimen antes y otro después del 24 de marzo. Antes no los sacaron para matarlos y después sí (...).

H: Antes del 24 de marzo no había habido denuncias en el exterior por violaciones a los derechos humanos. Pero ya estaban lanzados en este plan de exterminio y no lo detuvieron. Había una voluntad férrea en lo general de seguir adelante en este programa de exterminio, programa que ideológicamente se lo he atribuido a él [a Videla] incluso desde sus albores (...) [la aclaración es mía].

Una vez iniciada la etapa de *las últimas palabras*, Videla dijo:

(...) Esta guerra materializaba la legítima defensa de la nación agredida frente al ilegítimo agresor quien, por medio del terror, pretendía cambiarle su tradicional sentido de vida. Y la misma fue dispuesta por un gobierno constitucional, en el pleno ejercicio de sus funciones (...).

Reitero que ustedes no son mis jueces naturales, no obstante, en mi carácter de juicio político, deseo manifestar, con este enjuiciamiento, desconociendo las garantías del debido proceso, entre otras, la cosa juzgada y la irretroactividad de la ley penal, se pretende que a través de la sentencia que vayan a dictar, homologuen una decisión política adoptada con sentido de revancha por quienes, después de ser militarmente derrotados, se encuentran hoy ocupando los más diversos cargos del Estado (...).

Este posicionamiento comporta un contraargumento. Incluye el yo-enunciador en el colectivo de “sujetos que libraron una guerra justa”. En estos fragmentos, y en el resto del discurso de Videla, las designaciones “el antes” y “el después” no aparecen. Sin embargo, el saber que opera, como vimos, como principio de cohesión de temporalidades, determina *la pretensión de cambiar sentidos de vida defendibles* como el vector de referencia de “el antes” y *la guerra de la defensa legítima* como el de “el después”.

Los atributos jurídicos del *sujeto de guerra* son justificados por un relato que le atribuye una función delegada *naturalmente* por “la sociedad argentina toda” en un contexto de excepción. La gramática argumentativa en la que este relato se inscribe establece una relación de necesidad entre contextos prefijados en un *nomos* castrense emergente en el mismo discurso. Este no es otro que el condensado en la designación “amenaza foránea” y el producido con el despliegue de funciones profesionales militares. La relación de necesidad es jurídica: *corresponde por oficio jurídico*.

En el orden de esta gramática, la justicia ejercida en el pasado por un sujeto de guerra no es injusta por ser política, siempre que *lo político* se justifique en un estado de excepción. Y, por lo tanto, toda justicia *política* que no obtenga su *politicidad* de una interpelación semejante deviene jurídicamente injustificable.

Videla: (...) El remedio judicial eficazmente implementado por un gobierno militar para luchar contra el terrorismo subversivo con la ley bajo el brazo, fue luego demagógicamente dejado sin efecto (...). Esta irregular situación, que bien podríamos calificar como terrorismo judicial, y que pudo disimularse mediante las formalidades de un debate, no bastó para que conceptualmente, el derecho quedara fuera de la administración de justicia, produciendo su vaciamiento. Por eso, señor presidente, señores jueces, no he venido hoy a defenderme, ni a alegar en mi defensa, defensa que a mi juicio no guarda sentido (...).

Esta matriz argumentativa enlaza un régimen narrativo que formula una prescripción normativa que viene a duplicar la relación de necesidad jurídica de la que hablamos en el presente del rito judicial: *ningún antiguo defensor debe ser obligado a defenderse de una acusación por haber defendido “legítimamente” y ningún “remedio” debe ser convertido en enfermedad que requiera de otro remedio.*

Videla: (...) La estrategia así concebida, llamada también estrategia indirecta, o guerra revolucionaria, buscaba la toma de poder en dichos países mediante acciones violentas amparadas bajo la bandera de la liberación (...). El doctor Vaca Narvaja se apartó totalmente del objeto procesal de este juicio para desarrollar un peligroso revisionismo histórico cuyo objeto, apuntando a una visión progresista, no es casualmente afirmar los valores de nuestro tradicional estilo de vida (...).

Los sujetos del “peligroso revisionismo judicial” y de “el afán de poder” son vinculados con un colectivo de identificación común, el del “subterfugio” que rompe el equilibrio. La táctica de este colectivo es la de la sustitución: si en el pasado hizo pasar operaciones violentas por acciones de liberación, en el presente anuncia su revisionismo judicial como objeto procesal. Se referencia en la apuesta narrativa de Videla un *nomos* designado “extraña paradoja”, por el cual a cada categorización de acciones y actores le sigue una recategorización que los incluye en la red de correspondencias disponible en el código “Plan de capacidades internas”.

Videla: (...) Extraña paradoja. El remedio judicial eficazmente implementado por un gobierno militar para luchar contra el terrorismo subversivo con la ley bajo el brazo, fue luego demagógicamente dejado sin efecto por el gobierno constitucional (...). Lamentablemente, al asumir la presidencia, el doctor Cárpora dictó en esa misma noche un decreto de indulto concediendo la libertad de los detenidos (...).

En esta codificada red de correspondencias, “la paradoja” designa un cargo judicial que el *performance* atribuye a “el gobierno constitucional del doctor Cárpora”, pero también a la autoridad del rito judicial presente. El argumento establece que la

institución judicial no debería condenar la administración de justicia castrense so pena de reproducir la enfermedad y justificar, en lo que constituiría una “extraña paradoja”, la necesidad jurídica de un nuevo remedio judicial.

Videla: (...) Ante todo no fue una guerra clásica, fue una guerra irregular (...).  
El alivio fue la sensación imperante (...), fue justamente la sociedad argentina que ordenó a su brazo armado a acudir en su legítima defensa (...).  
Habíamos ganado la guerra en el campo militar (...).

En definitiva, un especial *nomos* narrativo emerge en la apuesta argumentativa de *las últimas palabras* de Videla: uno que construye el saber compartido alrededor de un núcleo de sentido: *la satisfacción del deber profesionalidad cumplido*.

### **Meli. La norma de los relatos**

Vicente Meli, al momento de cometer 14 tormentos, 12 homicidios alevosos y un tormento seguido de muerte (crímenes contra todas las víctimas de la causa UP1 o *Alsina*), era coronel, jefe de Estado Mayor de la Brigada de Infantería Aerotransportada IV. En noviembre de 2007, la jueza Cristina Garzón de Lascano le había concedido la prisión domiciliaria sobre la base de informes de médicos forenses que, según los vocales que luego revocarían la medida, tomaron las palabras del mismo exmilitar como parámetro de diagnóstico: “(...) se asemeja a una entrevista personal con el paciente sin la necesaria constatación –en base a sus conocimientos científicos– sobre la veracidad de sus manifestaciones” (...) (Protocolizado de resolución de Cámara Federal de Córdoba en Incidente: “MELI, Vicente s/detención domiciliaria en autos ‘ALSINA, Gustavo Adolfo y otros’, Expte. 99/2008). Finalmente, en diciembre de 2014, cuatro años después del juicio que analizamos aquí, la Cámara Federal de Casación Penal anuló la resolución que había devuelto a Meli a prisión.

Meli: (...) En primer término, adhiero totalmente a lo expresado por el teniente general Jorge Rafael Videla. Menciono su grado y cargo, porque para mí, educado en el ejército, continuará siendo mi comandante en jefe (...).  
Dividiré esta exposición en dos cuestiones. La primera, relacionada con la objeción que voy a hacer a una norma jurídica que se ha comentado (...).

En la formación profesional castrense que los enunciadores de *las últimas palabras* reponen, los subordinados y los superiores comprenden el rasgo extemporáneo de su actividad y lo vinculan con un conocimiento específico que fue adquirido por un grupo de referencia y que puede ser exhibido y reconocido por todo “educado” en el

ejercicio de la subordinación. Este segundo *performance* marca un momento que sobredetermina la orientación argumentativa de los siguientes. Tanto Quiroga, como Alsina, Mones Ruiz y D'aloia representan, en el espacio de *las últimas palabras* en los demás militares que deben reconocer en el rango superior del "comandante en jefe" la fuente de autoridad de su propio discurso.

Sin embargo, la inclusión del régimen de verdad a un régimen profesional no constituye la última instancia del proceso de formación de la estrategia argumentativa. El recurso a la cita de autoridad castrense como cita de la norma es vinculado en este discurso con una racionalidad jurídico-civil (que, como veremos, producirá efectos *pathémicos* en Mones Ruiz y D'aloia) que denominamos "Dra. Bazán": "Meli: (...) Quiero destacar la idoneidad profesional, responsabilidad, capacidad de trabajo y calidad humana de la doctora Bazán (...) pasaré directamente a decir lo que se me ha dicho (...)".

Este *performance* referencia una singular racionalidad jurídica. Meli emerge como un sujeto de saber delegado, con competencias adquiridas de su vínculo de traducción con ese referente ("pasaré directamente a decir lo que se me ha dicho"). "Dra. Bazán" es la denominación de una racionalidad donde Meli se inscribe y consigue hacerse del capital que posee *quien me ha dicho lo que diré*. El *performance* de Meli, en este sentido, dramatiza tanto un posicionamiento profesional que objeta otros enunciados del campo discursivo judicial, como un sujeto capaz de justificar sus objeciones. Una racionalidad jurídica civil, representada en la designación "Dra. Bazán" pero anterior, por mucho, al rol formal de su defensora, acude a proveer al sujeto de enunciación de precedentes normativos y archivos de textos legales. "Meli: (...) Para imputarme en los hechos, se recurrió a supuestas expresiones genéricas, vagas e imprecisas, carente de probanzas claras, precisas y circunstanciadas (...)".

Reconocemos en el relato de Meli la delimitación de un paradigma *doctrinario tradicional* que enlaza con el paradigma 'tradicional estilo de vida' de Videla, pero que debemos diferenciar en uno de los *nomos históricos* que construye: *el nomos doctrinario soberano*. El sujeto de la apuesta narrativa de Meli dramatiza una exigencia de justificación externa a los argumentos que aplican 'costumbres internacionales' a 'delitos comunes' en detrimento de la soberanía de 'costumbres nacionales'.

Meli: (...) El derecho de gente es una costumbre que solamente se invoca y ni siquiera se prueba, contraponiéndose a las reglas de la tipicidad penal, que es garantía de legalidad conforme a la Constitución de la Nación Argentina y al Código Procesal de la Nación (...).

La costumbre jurídica argentina *performada* por esta apuesta narrativa establece un eje de distinción entre dos ámbitos de justicia disonantes: el del derecho consuetudinario, asignado a otros enunciadores del campo judicial, y el de la *lex scripta*, proveniente de la racionalidad jurídica “Dra. Bazán”.

El yo-enunciador aparece como el sujeto que reconoce ese eje de distinción y lo restituye y como el que, desde ese posicionamiento, exige la justificación de un sujeto polémico, que *lo desconoce* y *lo disuelve*.

### **La subsunción formal de la tortura**

En analogía con la apuesta narrativa de Videla, la de Meli reconstruye “enfrentamientos del pasado” como hechos cuya formalización en *objetos procesales* no puede ser suficientemente justificada con pruebas de que *acontecieron*.

Meli: (...) Por consiguiente, la comisión no abarca los actos de tortura cometidos en la República Argentina en mil novecientos setenta y seis, diez años antes de la entrada en vigor de la convención (...).

Pasaré a mi descargo por responsabilidades profesionales que se me han imputado (...).

Doctores Fayt y Beluscio, causa trece ochenta y cuatro, destacaron, las garantías de la constitución nacional están para ser aplicadas sin distinciones arbitrarias, sin que pueda aceptarse que la gravedad o aún el carácter aberrante de los hechos que se pretende incriminar justifiquen dejar de lado el principio de irretroactividad de la ley penal (...).

Esa condición, en el marco del argumento de Meli, solo será cumplida por una jurisdicción que se ajuste al principio de legalidad, que subsuma los hechos probados a las normas previamente preexistentes. En ese sentido, el pleno cumplimiento de la condición para la existencia procesal de “una tortura” no está en su comprobación, sino además en la corrección jurídica de los argumentos que pretenden fijarla como objeto procesal.

En el marco de este argumento, no basta con reconocer y probar un hecho de tortura, como “los cometidos en la República Argentina”, para componer una descripción por derecho. La prueba capaz de justificar la adjudicación (subsunción de hechos a normas) es la que ofrezca evidencias de que la ocurrencia de la tortura sea posterior a la regla que la condena.

En *las últimas palabras* de Meli, “actos de tortura cometidos en la República Argentina” no emerge como un objeto vinculado con un enunciador que declara contra sí

mismo. El sujeto, por el contrario, es uno que señala los requisitos técnicos que todo discurso de acusación debe cumplir.

En este dominio referencial de lo justo, “lo aberrante” y “lo grave” no designan valores nominales de hechos predeterminados o figuras jurídicas que la tradición nacional de la *lex scripta* deban admitir como el criterio formal de un veredicto. Designan, por el contrario, características que el autor de un hecho “aberrante” y “grave” puede asignar a sus prácticas sin formular, por esto, una confesión que lo constituya en sujeto de delito.

### **Quiroga. El delito judicial**

En el orden de aparición de los enunciados, al de Meli le siguieron los de tres expolicías de la provincia de Córdoba, Carlos Yanicelli, Luis Lucero y Miguel Ángel Gómez y a éstos, el del exmilitar Osvaldo Quiroga.

Osvaldo Quiroga, al tiempo del hecho XI, del cual es responsable, era teniente primero del Regimiento de Infantería Aerotransportada II. Luego de un traslado desde la cárcel donde se encontraban presos, Francisco D’aloia y Osvaldo Quiroga, entre otros, asesinaron a uno de los hermanos De Breuil, Gustavo, Miguel Hugo Vaca Narvaja y Arnaldo Toranzo en cercanías del Chateau Carreras y obligaron al hermano de Gustavo, Alfredo, a ver los cuerpos fusilados.

El comando del III Cuerpo del Ejército y *La Voz del Interior*, el 13 de agosto de 1976, aseguraron que las víctimas se habían fugado sin respetar la voz de alto y habían sido abatidos.<sup>12</sup>

Durante la etapa de las indagatorias del juicio, uno de los testigos, el excoronel Carlos Esteban, que se desempeñaba como subteniente en la UP1 y afirmó ser amigo de Quiroga, negó la veracidad de las versiones publicadas que informaban de intentos de fuga y los enfrentamientos como las situaciones de los asesinatos.

Aunque el perpetrador exmilitar Quiroga fue absuelto por los jueces en esta instancia, en abril de 2018, como dijimos, la Corte Suprema de Justicia revocó la decisión y ordenó que un tribunal inferior “dicte un nuevo pronunciamiento con arreglo a lo aquí decidido” (Protocolización de fallos de la CSJ, Videla, Jorge Rafael y otros/recurso extraordinario, p. 18).

*Las últimas palabras* de otro de los subordinados de Videla “educados en el Ejército” en este juicio inscriben un dominio de memoria que incluye el acontecimiento del juicio mismo en el conjunto de hechos judiciales. Si el de Meli es el *performance* que dramatiza la reserva doctrinaria del sujeto castrense emergente en este espacio de *las*

*últimas palabras*, el de Quiroga escenifica la reserva de profesionalismo que confirma la exclusividad militar del saber jurídico requerido para componer relatos *válidos*.

Quiroga: (...) Señor presidente, señores vocales, fiscalía. Mi imputación es por el hecho once y no por el entorno existente ni por *lesa humanidad*, como consta en la causa (...) desde el inicio de este juicio la dificultad de este tribunal para llegar a la verdad partiendo de un resultado viciado desde la etapa de instrucción por errores de procedimiento, direccionamiento de las investigaciones, pereza investigativa (...). Por ello, señor presidente, señores vocales, presenté en este tribunal un pedido de nulidad por derecho propio antes de su inicio, denunciando las violaciones ilegales, el haber sido sobreseído con anterioridad al hecho (...). Me voy a referir exclusivamente al hecho por el que se me imputa cuando tenía la jerarquía de teniente primero, considerando que los señores que han sido mis superiores, presentes en esta audiencia, han hecho las aclaraciones pertinentes en los otros niveles (...).

El performance de Quiroga aparece en el campo como un sujeto que mantiene con “el hecho” una relación referencial, opuesta a la relación burocráticamente mediada del sujeto de discurso de acusación del rito.

“La referencia al hecho” se convierte en específica y acotada (“exclusiva”) en su inserción en un espacio discursivo que emerge sobre el mismo discurso de *performance*: el compuesto por posicionamientos concordantes de actores procesales de profesión castrense que tienen asignada, en orden a su jerarquía relativa, una función enunciativa diferencial que aporta a *la aclaración de lo opaco*.

En términos foucaultianos, si “la referencia al hecho once” constituye el nivel del hecho lingüístico de un referente jurídico, la categorización del hecho judicial a que da lugar esa fórmula constituye el nivel del hecho polémico y estratégico.

La inclusión del campo judicial en el dominio de memoria funciona como uno de los elementos de la estrategia argumentativa. Esa inclusión se presenta como la garantía de comprobación. Pero también como la interpelación de una decisión judicial que, para justificarse suficientemente, no debe remontarse a un pasado para considerarlo probado porque le bastará con acudir a los mismos “hechos” cometidos en el campo judicial

Quiroga: (...) ¿Debí mentir? ¿La firma de ese recibo es solamente considerada como una prueba negativa? ¿Soy responsable por identificarme y firmar el recibo de los detenidos? (...). Recuerde testimonios, recuerde el testimonio del señor Moor, en estas audiencias, de los señores jueces y Sallau en la causa, que confirmaron la presencia de capitanes en la UP1 para tomar declaraciones. En ese sentido, me pregunto, ¿es posible que esa persona que dialogaba con el señor Vaca Narvaja haya estado horas más tarde en el desenlace trágico? Le dejo la respuesta, señor (...).

El *performance* de Quiroga interpela al juez a “recordar” los actos procesales que aportan pruebas a la investigación judicial y olvidar aquellos que alcanzan el rango de prueba, “conjeturas”. “Las conjeturas” designa la práctica de remontarse más allá de los hechos ocurridos en el juicio e intentar “recordar” hechos pasados, remotos, como “los traslados de los detenidos o su desenlace fatal”.

La legalidad de los procedimientos judiciales válidos es condicionada, entonces, a su inclusión en un dominio jurisprudencial castrense. “Las leyes nacionales castrenses”, que prescriben oficios como “firmas de recibos” y “actas de guardia”, son reinscriptas por el *performance* como la fuente de autoridad del posicionamiento del yo-enunciador: sujeto clausura jurídica de sentido del “hecho once” y, por lo tanto, como la norma que dicta la legitimación de esa clausura.

Quiroga: (...) Desconocía la situación existente en esta ciudad al haber retornado recientemente, como ustedes saben, de Tucumán como comprobé en la causa. Así como durante el primer tramo del traslado, cumplí una orden del servicio, legítima, respetando leyes nacionales y reglamentos militares, así lo hice en mis cuarenta y cinco años de servicio (...).

El *performance* de Quiroga invierte la posición de acusado del enunciante por la de sujeto de obediencia a “leyes nacionales y órdenes legítimas”. Es precisamente en el marco de la estrategia de superponer el estrado castrense al estrado civil que “mis cuarenta y cinco años de servicio” constituyen un objeto que emerge como elemento de justificación jurídica del argumento.

En el marco que esa superposición ofrece al sujeto estratégico de *las últimas palabras* de Quiroga, reconocemos la formulación de una serie de requisitos de honorabilidad.

Quiroga: (...) Podemos, con mi familia, ser calificados de ilusos, pero siempre pensamos que la responsabilidad por el desenlace fatal del hecho número once sería asumida por quien la tuvo, por razones de honor y por razones de señorío. En mi caso así lo hubiere hecho (...).

La honorabilidad es la gramática de funcionamiento de un colectivo de camaradas en el cual unos tienen unas responsabilidades y otros, otras. Sin embargo, también es la característica que un sujeto de saber atribuye a un modelo de camarada (“siempre pensamos que la responsabilidad (...) sería asumida por quien la tuvo”) que obedece a la figura de alguien que responde por sus actos. En otras palabras, Quiroga representa el

sujeto de honor, pero también el de honorificación. Si asumir las responsabilidades es una acción normativa en la gramática del colectivo de camaradas, es porque su acción opuesta, que infringe la norma, abre las puertas a la responsabilización de un camarada *otro* (el yo-enunciador). Pero podemos dar un paso más en este razonamiento. El deshonor de no asumir una responsabilidad que es propia es consistente (en orden a la misma gramática) con el de asumir una responsabilidad que no lo es. “En mi caso, así lo hubiera hecho”. Quiroga honorifica y responsabiliza tres sujetos: el modelo de camarada que responde por sus actos, el *Quiroga* que él no es (“así lo hubiera hecho”) y el camarada *otro* que debería responder no ya por una, sino por dos acciones: por las atribuidas a Quiroga, ante el juez penal, y por las que afectaron el honor de Quiroga y su familia.

El yo-enunciador que emerge de esta estrategia es uno respetuoso de las normas castrenses y civiles, pero el dominio o régimen normativo (Cover, 1983) que reconocemos en el enunciado subsume las civiles a las castrenses. Pondera sus alcances, la condición de validez de su aplicación, sus excepciones y lagunas y las obligaciones que generan según la gramática de camaradería y honor.

### **Mones Ruiz. Las mendacidades típicas de un gendarme**

Enrique Pedro Mones Ruiz fue teniente coronel en el Regimiento de Infantería Aerotransportada II al momento de las torturas y el asesinato de los que es responsable. Por decisión de la Sala I de la Cámara Federal de Casación Penal, el represor transcurre sus días en su casa de Bella Vista, Buenos Aires, donde cumple arresto domiciliario bajo la custodia de Carmen Torres, su esposa, desde agosto de 2017. En la causa UP1 o Alsina, estuvo acusado por tormentos a todos los presos políticos que retenía en cautiverio y por el asesinato de uno de ellos, Raúl Augusto Bauducco.

En común con *las últimas palabras* de Meli, las del genocida exmilitar paracaidista del Regimiento de Infantería Aerotransportada n.º 2 de Córdoba, Enrique Mones Ruiz, refuerzan el referente de racionalidad jurídica Dra. Bazán.

Mones Ruiz: (...) Y para la doctora Bazán, (...) le transmito mi absoluto sentimiento de admiración, respeto por su profesionalismo, por su idoneidad, tal vez no común por la corta edad. Doctora, esa silla le queda chica (...) la justicia la requiere con urgencia a la doctora (...) la doctora Bazán, aunque no le guste, en un documento de trabajo le escribí unas líneas al dorso, donde con absoluta sinceridad, le transmito mi absoluto sentimiento de admiración, respeto por su profesionalismo, por su idoneidad (...).

Si Bazán, en tanto doctora, es un *requisito* incumplido de la justicia, lo es en relación con un concepto de *lo justo* y no con uno relativo a la figura del juez. Es decir, en las audiencias realizadas, la abogada defensora de Mones Ruiz no es requerida más que como la representante de una de las partes. Sin embargo, el concepto de *lo justo* al que emerge vinculado el sujeto “doctora Bazán” tributa a una estrategia que excede todo lo relacionado con la defensora. El acto de argumentación consiste en postular un desfase entre la administración judicial (de “sillas”) y lo justo o lo deseable. La ausencia de “lo requerido con urgencia” (la promoción a jueza de Bazán) remite a un falla, a una precariedad. No es lo suficientemente justo que Bazán sea abogada defensora. En esta matriz de discursividad, el referente de justicia emana corrigiendo el reparto de papeles procesales: si la que defiende debería ser la que resuelve, el defendido debería ser absuelto.

Al mismo tiempo, como en el enunciado de Meli, reconocemos delimitado un singular régimen de prácticas judiciales que remite a la racionalidad jurídica “doctora Bazán”. El enunciador inscrito en ese dominio tiene las competencias para ver detrás de los testigos, discípulos del Che Guevara, y detrás de sus testimonios, recursos de lucha criminal.

### **El enunciador mendaz y el enunciador-norma**

Mones Ruiz: (...) En mi primera exposición, que fue a modo de introducción y duró aproximadamente cinco minutos, no así las subsiguientes que fueron bastante prolongadas, dije, entre otros aspectos, y voy hacer referencia a esa primera introducción, mencioné lo siguiente: *escucharemos a testigos falsos, con pruebas también falsas, sobre hechos supuestamente acontecidos hace más de treinta años y que hoy florecen como siniestra conjura producto del odio como factor de lucha por parte de aquellos que aún no se han apartado de las criminales enseñanzas del Che Guevara*. Señor presidente, no me equivoqué (...), y no solamente se vio en esta sala de debate (...) venganza partidaria de los testigos, encono personal hacia los acusados, son testimonios interesados. Honorable tribunal, no les comprenden a estos testigos las generales de la ley (...).

La inclusión del enunciado que el *performance* denomina “mi introducción” inscribe un yo-enunciador/norma: “señor presidente, no me equivoqué”. *Las últimas palabras* de Mones Ruiz construyen un dominio de juridicidad que restituye el sistema de correspondencias entre funciones profesionales (militares y no militares) que reconocimos en el *performance* de Quiroga. La “primera exposición” es designada como

un acto procesal con la competencia comprobada de controlar las condiciones de reconocimiento del discurso de testimonios falsos (“en mi primera exposición, dije (...) no me equivoqué”). Asimismo, la segunda (“las subsiguientes”, “mis intervenciones”) y “mi tercera declaración indagatoria” representan la actuación verbal de una racionalidad jurídica externa, convocada desde fuera del campo judicial, para “escuchar” y “ver” la conversión de “terroristas de entonces” en “testigos”.

Mones Ruiz: (...) Creo haber sido ilustrativo en mi tercera declaración indagatoria cuando me referí a la calidad de los testigos víctimas, haciendo un parangón con el testigo Moor, al cual el propio fiscal, el doctor Hairabedián, calificó como un testigo especial (...).

La voz que el yo-enunciador atribuye a su “ver” y “escuchar” tiene dos funciones específicas. Por un lado, la de “contribuir al esclarecimiento de los hechos”. Es posible enunciar el discurso no-dicho replegado en el *performance*: *el carácter especial adjudicado por el fiscal Hairabedian al testigo Moor está definido por su naturaleza “terrorista”. Sin embargo, el mismo fiscal Hairabedian es portador de una especialidad: la de no explicitar lo que ha definido: la razón del carácter especial del testigo.* La argumentación jurídica dramatizada en el *performance* de Mones Ruiz, como en el caso de Quiroga, se atribuye un saber profesional castrense con corrección jurídica.

### **La carga que “tuve que” soportar**

El *performance* inscribe un yo-enunciador profesional que soporta la carga de la prueba *que ha sido invertida* y resuelve la controversia, un sujeto de jurisdicción. El mismo acusado que presenta “las pruebas que se vio obligado a presentar” es quien da por demostrado su argumento probatorio.

Mones Ruiz: (...) cuando me presento en el dos mil siete para que me detengan, diecinueve homicidios, me habían imputado (...). En toda la etapa de instrucción tuve que demostrar que no tenía ninguna participación en cada uno de ellos (...). Esta aseveración, que también quedó demostrada a lo largo del debate. Fueron contundentes las pruebas, evidentes las contradicciones y fabulaciones de los testigos (...). El coronel Esteban, el teniente coronel Listorti, el capitán Ramos Monzo, testimoniaron y se utilizó el testimonio como peritos, fueron veraces y aportaron y esclarecieron muchas cuestiones propias de nuestra profesión (...).

En el *performance* el enunciador dramatiza un actor procesal que impulsa una causa (“me presenté para que me detuvieran”) y la cierra durante la etapa de instrucción por falta

de mérito (“tuve que demostrar mi inocencia”). Mones Ruiz se presenta como el sujeto que hace uso de la palabra en un juicio *que no debió ser*.

El destinatario interpelado reconoce al yo-enunciador como el actor que, al abrir y cerrar las etapas de una causa judicial y determinar la falta de mérito para su elevación a juicio oral, sigue un procedimiento normativo. Le atribuye, asimismo, el rol formal de un actor que formula su apuesta narrativa (“una aseveración”) y que, al mismo tiempo, formula su ajuste (“esa aseveración quedó demostrada”). En esta escena, un actor valora la prueba que el actor en el que se desdobló ha practicado.

El *performance* construye un sujeto de argumento de prueba y uno de argumento de comprobación. Sin embargo, “el teniente Mones Ruiz” a cargo de la comprobación no solo valora las pruebas “veraces” de “el teniente Mones Ruiz” que aportó la prueba. Al reconstruir el campo discursivo judicial, el *performance* recategoriza los posicionamientos que el rito ha validado como *testimoniales*. Recategorizados, componen un interdiscurso agonístico en el cual unos *testigos devenidos en peritos* (entre ellos, “el teniente Mones Ruiz”, “el coronel Esteban” y “el teniente coronel Listorti”) son poseedores de la *techné* jurídica que “esclarece” los hechos tenidos por judiciales y unos “testigos falsos” que recubren su rol procesal con pretensión de corrección jurídica se caracterizan por la *techné* de “la mendacidad” y “la coartada”.

Uno de *los testigos expertos en coartadas* es representado en la figura de los gendarmes. En la etapa de las indagatorias del juicio, el excabo Miguel Ángel Pérez,<sup>13</sup> subalterno de Mones Ruiz al momento del asesinato de Raúl Bauducco durante su prisión política, apareció en el campo discursivo con un testimonio que presentó como de confesión voluntaria: “(...) no lo puedo explicar bien, no lo puedo precisar, fue un segundo, escucho el disparo, y ahí lo veo que cae. (...) vienen gendarmes, me sacan el arma y me sacan (...)”.

Mones Ruiz, responsable por dominio del curso de la acción,<sup>14</sup> comenta en sus *últimas palabras* esta declaración:

El imputado Pérez Miguel siempre dijo, incluso en el debate, ‘un gendarme fue el que me retira el arma’, y al manifestar ‘se me escapó un tiro’, es inmediatamente corregido e inducido a decir ‘no, le intentó arrebatarse el arma’ (...) falsedades, como la de un testigo que estuvo presente en el patio el día de la muerte de Bauducco y que frente al honorable tribunal negó absolutamente (...) me refiero al alférez Farías (...).esa declaración mendaz (...), me animaría a decir con absoluta sinceridad que tampoco habría sido idea del entonces cabo Pérez (...).

Esta distinción reenvía estratégicamente a otra: la que reconoce dos dominios profesionales del pasado: los militares del ejército con experiencia jurídica y los gendarmes con experiencia en esgrimir coartadas. Por un lado, el colectivo profesional de

gendarmes es designado como un sujeto de *techné* en “la guarda de presos” y la elaboración de coartadas pero, sobre todo, como uno con la competencia de comprometer a otros actores en su coartada.

El dominio de saber jurídico-castrense legitimado reconoce, en una primera instancia, la legalidad de la práctica “guarda de presos” y establece una relación pedagógica entre actores con saberes diferenciales en relación con esa práctica (gendarmes *sobre* militares).

Conforme a esta estrategia, ambos actores pueden esgrimir coartadas en sus relatos. Sin embargo, es el gendarme quien posee la competencia profesional de elaborarlas. En el discurso de Mones Ruiz, un gendarme la ostentó al comprometer a un militar con ellas y la ostenta en el presente al “negar absolutamente todo”.

Cabe finalmente destacar otra operación argumentativa del *performance* de Mones Ruiz. El yo-enunciador categoriza al actor de la elaboración de “la coartada” en el pasado y al actor de su sostenimiento en el rito judicial el mismo grado profesional (“alférez Farías”). En cambio, el exmilitar, tras haber aceptado sostener la coartada, es excluido de la formación castrense: “el entonces cabo Pérez”.

### **Alsina. La verdad a los gritos sordos y la libertad inexorable**

Gustavo Adolfo Alsina es otro de los acusados que accedió a pronunciar sus *últimas palabras* durante la discusión final de este juicio. El exmilitar era teniente de la compañía policía militar 141 y se desempeñaba la UP1, donde era conocido por su crudeza y virulencia en los procedimientos en los que participaba en la penitenciaría. Alsina es responsable de los hechos tercero y noveno de la causa UP1. Por un lado, junto con Mones Ruiz, el excabo Pérez, y otros dos exmilitares, el 2 de abril de 1976, sometió a múltiples tormentos a 27 presos políticos. Por otro lado, tres meses después, Alsina y efectivos castrenses sin identificar hasta hoy trasladaron a René Moukarzel a uno de los patios de la cárcel y luego a otro. En ambos, Alsina estaqueó al detenido, lo golpeó fuertemente y le arrojó agua helada, hasta finalmente consumar el asesinato. Un día después el médico de la penitenciaría, José Felipe Tavip firmó un certificado que asegura que la causa de muerte es un paro cardíaco. Entre el personal represivo de la UP1, según surge de los testimonios del juicio, el exmilitar era conocido como *El estaquero*.

Uno de los abogados querellantes e hijo de uno de los presos políticos a los que Alsina torturó en la cárcel formuló, en su alegato final, un comentario sobre el exmilitar:

*Fragmento del alegato del querellante de SERPAJ [Servicio de Paz y Justicia], Miguel Hugo Vaca Narvaja: (...) A partir de 1870 se llevó a cabo la llamada "conquista del desierto" bajo la presidencia de Julio Argentino Roca. La Sociedad Rural financió aquella campaña. Mientras el ejército avanzaba sobre las tierras tehuelches, mapuches y ranqueles, la Sociedad Rural, uno de cuyos miembros activos y ex presidente era José Martínez de Hoz, alambraba y se apoderaba de esos territorios usurpados. (...) Uno de los responsables de llevar adelante aquel exterminio contra los pueblos originarios fue Adolfo Alsina, ex Ministro de Guerra de Avellaneda. (...) El "eterno retorno" de Nietzsche parece corporizarse, cuando en 1976, un teniente de nombre Gustavo Adolfo Alsina se hace cargo de la vigilancia de la UP1 (...).*

El 21 de diciembre de 2010, el exmilitar accedió a pronunciar sus *últimas palabras*. Aunque Alsina fue condenado en este juicio a prisión común, perpetua y efectiva, en abril de 2017, la Cámara Federal de Casación Penal autorizó que se le otorgue el beneficio de la prisión domiciliaria. La decisión se emitió en respuesta a un recurso presentado por su defensa, que aducía que el servicio penitenciario no cuenta con medios de movilidad para trasladar al reo a las consultas médicas por su hipoacusia. En contra de la opinión del Cuerpo Médico Forense de la Corte, que considera que esta no es una razón suficiente para otorgar el beneficio, la jueza Liliana Catucci y Eduardo Riggi lo concedieron. Hoy, Alsina, que también participó de los levantamientos carapintadas de Semana Santa, transcurre sus 69 años en su casa de Olivos, en Buenos Aires.

Alsina: (...) se han escuchado en casi todas las audiencias realizadas a personas con sobrados antecedentes penales por delitos terroristas (...) impulsados por un enorme sentimiento de odio y de revancha. Han intentado mostrarme como un monstruo y han tratado a su vez de presentarse como pacíficos y democráticos militantes, procediendo con maldad (...) que cualquier persona medianamente inteligente puede advertir que la verdad, los hechos y pruebas que con amplitud y transparencia he presentado y manifestado en este juicio, más la naturaleza, la lógica y el sentido común de lo acontecido en la UP1 y en especial en el caso del señor Moukarzel, no pueden modificarse por la repetición sistemática y el poder transitorio (...).

No sometí a tormentos a nadie, no maté al señor Moukarzel, no soy un criminal, fui, soy y seré un hombre decente (...) [actuación verbal gritada].

A pesar de todo eso, seguramente se me va a condenar, cuando es claro que una sentencia debe estar relacionada solamente con la justicia y no con la miserable satisfacción de quienes impulsaran esta causa en mi contra para asignarme la responsabilidad en los hechos a como dé lugar (...).

Después de mi última indagatoria, pude encontrar un croquis donde en su primer testimonio, allá por el año mil novecientos ochenta y tres, el señor Fermín Rivera marca con una X el lugar donde había estaqueado a Moukarzel. Eso tira por tierra todo el guión que después armó la acusación (...).

En el *performance* de Alsina, en analogía con el de Quiroga, reconocemos la emergencia de un sujeto que ostenta su acceso a *un mundo referido* (“lo acontecido en la UP1, y en especial en el caso del señor Moukarzel”), y su relato como hechos de comunicación procesal: las “pruebas” de “la verdad” de “los hechos” constituyen recursos “presentados y manifestados con amplitud y transparencia”, y “los antecedentes penales” de las personas escuchadas en las audiencias (los testigos) cobran evidencia a la vista de todos en tanto que son *sobrados*. “Las audiencias” no es el rótulo de las escenas donde aparecen un conjunto de pruebas, sino una prueba en sí misma. “Audiencias” designa la evidencia de la transmutación de los testigos en acusados con *sobrados* antecedentes penales y de un acusado en querellante<sup>15</sup> y testigo.

Alsina: (...) Jorge Macetti, hijo del jefe guerrillero Jorge José Ricardo Macetti, amigo del Che Guevara (...) reconoce y dice: *hoy puedo afirmar que por suerte no obtuvimos la victoria, porque de haber sido así, teniendo en cuenta nuestra formación y el grado de dependencia de Cuba hubiéramos ahogado al continente en una barbarie generalizada* (...) Señor presidente, éste es el pensamiento con el que se me juzga, éste es el pensamiento que me condena (...).

Así y todo, seguramente se me va a condenar, incurriendo en un gran error pues no he cometido los delitos que se me imputaran (...).

En mi primera indagatoria, dije que me sentía como aquellos seres humanos que en épocas del antiguo imperio romano, eran privados de toda justicia, al ser lanzados, en la arena, a las fauces de las fieras. Después de casi seis meses de juicio, confirmo absolutamente mi pensamiento (...).

La escena del desarrollo de las audiencias (de aparición de las pruebas) es “la arena” a la que el yo-enunciador se declara “lanzado”. Esta funciona, por un lado, como la representación de un espacio en el que la norma del campo jurisprudencial ha sido sustituida por la norma del campo político y, por otro lado, como el medio donde una persona decente será injustamente condenada.

En una relación iterativa con otros *performances* (de Meli, Mones Ruiz y Quiroga), el acto de argumentación de Alsina restituye la racionalidad jurídica “Dra. Bazán”. Es su inclusión en este régimen narrativo lo que posibilita la estrategia de autolegitimación por medio de la cual Alsina se presenta como el actor con la competencia del pronóstico. “En la primera indagatoria” (“dije que...”) se anticipa a su *privación de justicia* durante las audiencias y en *las últimas palabras* (“Así y todo... se me condenará”), al acto de legalización de su privación de justicia. La competencia para la enunciación de pronósticos es una nueva característica de la racionalidad “Dra. Bazán” que el enunciador

de estas *últimas palabras* actualiza en su *performance*, “pensamiento” que “a casi dos meses de juicio”, Alsina “confirma absolutamente”.

### **D’aloia. La autoabsolución de un soldado de libre criterio**

Francisco D’aloia enunció sus *últimas palabras* luego de Alsina. Este participó, con Osvaldo Quiroga, de los asesinatos de Toranzo, Vaca Narvaja y De Breuil. Finalmente, los jueces absolvieron a D’aloia de pena. Durante la etapa de indagatorias, él había declarado que luego de participar de la Operación Independencia en Tucumán regresó a Córdoba, y que el día del traslado criminal estaba en la ciudad, pero jugando fútbol, por lo que, argumentó, no podría haber estado en la comisión que trasladó a los detenidos. El texto de la sentencia concluye que

la prueba colectada en el debate resulta insuficiente para atribuirle responsabilidad en el evento delictivo que se le reprocha (...). Nos encontramos en un estado de duda insuperable que impone absolver a Francisco Pablo D’aloia respecto de los hechos por los cuales fuera acusado (Protocolizado del TOF 1, 63/2010, p. 417).

El *performance* de D’aloia constituye, en el espacio de *las últimas palabras*, una variación estratégica de un sujeto castrense *otro*, pero no una mudanza a una sede tópica autolegitimante (Kozicki, 2004) distinta de aquella en la cual se inscriben los *performances* anteriores.

(...) algunas de las cosas que voy a decir probablemente no les gusten a algunos de mis camaradas, probablemente tampoco les gusten a algunas de las personas que están en el público. Pero yo no he venido a hablarle al auditorio, ni siquiera a las cámaras. Yo he venido a hablarle a vuestras excelencias (...).

Cuando cursaba los tres años en la escuela superior de guerra para ser oficial de estado mayor, se me inculcó que debía mantener siempre la independencia de criterio, la independencia de juicio y expresar siempre mi opinión, y expresarla libremente aun cuando fuera en contra de lo que opinaban mis superiores. Lo cual ha sido siempre una norma en mi carrera. No voy a venir hoy aquí a abdicar a mis convicciones (...).

“La norma de mi carrera” designa no solo la reinscripción de la racionalidad jurídica “Dra. Bazán”, que el enunciador Meli había instituido, sino también su intensificación. *Las últimas palabras* de D’aloia restituyen el dominio de saber profesional que reprueba la condena del sujeto que había aparecido en los enunciados de Mones Ruiz y Alsina: *el que será liberado por la verdad que persiste*. La advertencia sobre el disgusto que su enunciado puede producir a todo aquel que no revista el carácter de “vuestras excelencias” funciona como el signo de una relación especular entre el acusado

y el juez. El enunciador que se libera, tanto de la mentira repetitiva que denuncia Alsina, como del orden castrense de jerarquías referenciado por el resto de los *performances* no se incluye en ningún colectivo de identificación, no es *persona del público* ni *camarada disgustado*, sino un actor que se comunica “exclusivamente” con “sus excelencias”.

Sin embargo, aunque esta variación estratégica no sustituye el saber castrense como norma que vale la pena citar, sí representa una corrección del texto de esta norma. La cláusula que queda sin efecto es nada menos que la de la Obediencia Debida. El yo-enunciador advierte a “sus camaradas” que conciliará el sistema de correspondencias entre actos procesales y competencias castrenses que había establecido Quiroga con el civil, para convalidar la pena que se les dictará y absolverse él mismo. Así, D’aloia no es el superior que aclara los distintos niveles de un hecho pasado ni un subordinado que hace referencias más acotadas, sino un militar que ha sido objeto de un debido proceso.

El “disgusto de mis camaradas” constituye, entonces, el costo que un yo-enunciador solvente está dispuesto a pagar para conciliar su inevitable absolución con la inexorable verdad de Alsina.

(...) el Ministerio Público Fiscal, el órgano acusador por excelencia, ha pedido mi absolución. Caramba, sí he tenido mi derecho a defensa en juicio y ha sido respetado, lo quiero reconocer (...) efectivamente sí han sido respetadas las garantías constitucionales de mi derecho de defensa en juicio. A las pruebas me remito (...).

Por eso, señor presidente, entiendo que el camino para la restitución de mi buen nombre y honor es la absolución ya que ha sido solicitada ya por el Ministerio Público Fiscal, por la defensa y a la cual obviamente suscribo (...).

Si el objeto “mi absolución” emerge y se delimita como una práctica judicial justa es bajo el ejido de la norma castrense que un yo-enunciador tan educado en el Ejército como Meli encarna en el campo judicial. D’aloia categoriza el posicionamiento del fiscal en el campo discursivo judicial como el de un sujeto de prácticas ajustadas a “la norma de mi carrera”, que derivan en la absolución del militar “con independencia de criterio” y “libertad de opinión”.

### **Menéndez. En defensa de la democracia**

Como surge de los memorandos reservados de la Policía Federal Argentina, durante el dominio de la llamada Doctrina de Seguridad Nacional, el aparato de represión estatal se organizó en 5 zonas. La provincia de Córdoba estaba dentro de la Zona 3, en

el Área 311 de la Subzona 31. El perpetrador Luciano Benjamín Menéndez, excomandante jefe del Cuerpo del Ejército III, fue el responsable jerarca que ordenó el proceso genocida en diez provincias hasta septiembre de 1979.

Los Menéndez conforman una familia patricia de origen bonaerense, con una larga tradición en las campañas estatales represivas con proyectos de clase. Su abuelo, el militar Benjamín Menéndez, había participado de la Campaña del desierto y su padre fue asistente de Héctor Varela en la masacre de la Patagonia, en 1921, durante la represión de una huelga de trabajadores del mercado lanar en Santa Cruz. En 1951, su tío, Benjamín, dio un golpe fallido para evitar la reelección de Perón. Su primo, Mario Benjamín, participó del Operativo Independencia y fue gobernador militar de las Islas Malvinas durante la etapa represiva de la guerra de las Malvinas.

Al igual que Videla, Menéndez no contrató abogados defensores en ninguna de las causas seguidas en su contra, como forma de protesta contra los procesos judiciales. En 2008, se realizó el primer juicio en Córdoba por la causa *Brandalís y otros*, que finalizó con su primera condena a prisión perpetua (la primera de 13) y en 2010, el juicio en el cual pronunció *las últimas palabras* que analizamos en este trabajo. Después de enunciarlas, en diciembre de este año, Menéndez escuchó la lectura de la sentencia que le impuso su quinta perpetua y volvió a su casa, donde falleció después de escuchar siete más, y al cabo de casi ocho años de gozar de prisión domiciliaria.

*Las últimas palabras* de Menéndez en el juicio conocido como *Videla 1* inscriben un yo-enunciador con un posicionamiento concordante con el asignado a los testigos *verdaderos* (vs *testigos falsos y mendaces*) en el *performance* de Mones Ruiz, como uno de los sujetos del metacolectivo “los argentinos que debemos detener esta marcha hacia el abismo”.

(...) Más de lo que nos está pasando es lo que nos puede llegar a pasar si no reaccionamos los argentinos. Espero que los guerrilleros de los setenta, hoy en el poder, no logren alcanzar sus propósitos de afianzarse en él para imponernos su régimen autoritario. Confío en que los argentinos nos unamos para defender, para detener esta marcha hacia el abismo (...).

Ahora vuelve a empezar los años revolucionarios del setenta (...).

Han desfilado por este tribunal más de cien testigos. Todos o casi todos ellos y las supuestas víctimas eran, en mil novecientos setenta y cuatro y setenta y cinco, militantes de algunas de las organizaciones ilegales que en ese entonces asolaban nuestro país (...).

La estrategia del acto de argumentación sustrae a “nuestros trabajadores y soldados” y “nuestro pueblo” al relato del pasado juzgado y los ubica en el del presente

del enjuiciamiento. En el contexto de “la marcha hacia el abismo”, que es la definición de “lo que nos está pasando” y puede “afianzarse”, Menéndez se incluye en los argentinos amenazados por un sujeto *apátrida e ideologizante* que profana la escena del derecho (“desfilan por tribunales”) con el objetivo de imponer un “régimen” que desconozca la escena y el mismo derecho.

Con todo, las variaciones del juego estratégico emergen de la inclusión de otros enunciadores que reconstruyen el acontecimiento judicial como una actualización de un hecho judicial.

### **Un dominio referencial con justificación jurídica**

Esta apuesta narrativa incluye otros enunciadores a los que asigna la formulación *textos legales y precedentes jurisprudenciales*. El sujeto de discurso que cita la norma a la que subsumirá los hechos para poder encuadrarlos no es otro que el equivalente al sujeto de jurisdicción. Es decir, el yo-enunciador inscrito en el *performance* de Menéndez se asigna la inversión el posicionamiento del *jurisdictio*.

(...) ¿Frondizi? ¿Guido? ¿Illía? ¿Perón? Lo cierto es que la Nación Argentina, para defenderse de la agresión subversiva ensayó todos los métodos desde 1964 en adelante (...).

El país volvió a la ley común sin resultados, declaró ilegal al ERP y al PRT por decreto presidencial 1474/73 del gobierno constitucional de Lastiri (...).

Ante el crecimiento en efectivos y en peligrosidad de estas bandas, la Nación Argentina, por decreto presidencial 2.770/75, creó el consejo de Seguridad Interior (...).

En la revista *Cristianismo y Revolución* de Septiembre de 1977, aparece una breve historia de Montoneros, que dice: ‘(...) *creemos que la maniobra electoral montada*’, es la que culminaría en 1973, aclaro yo, con la elección de Cámpora, ‘*se les va a volver en su contra, y los vamos a fusilar con sus propias armas*’ (...).

*No nos chupemos el dedo*, (...) ‘*La verdad es que nosotros nunca pensamos en la democracia*’. Esto lo dice el jefe del ERP (...).

Mediante la inclusión estos *precedentes normativos y de testimonios hasta ahora no tenidos en cuenta* (la revista de afiliación montonera y el exjefe del ERP), el sujeto del *performance* dramatiza el papel de un actor autorizado a pronunciar enunciados resolutivos, con razonamientos silogísticos simples que llevan a sostener que *si, en un juicio, una represalia no democrática contra un acto democrático* (“aclaro yo, con la elección de Cámpora”) *deviene justiciable, la prueba que incrimina por una represalia de ese tipo a los que “hoy desfilan en tribunales” bastaría para volver el juicio en su contra.*

### La confusión de los combatientes

El campo discursivo judicial es reconstruido y categorizado por el *performance* de Menéndez. En la conformación de un singular dominio referencial que referencia un nuevo objeto procesal (“la guerra revolucionaria”), “los testigos” y “querellantes”, que “combatieron” y “combaten” no poseen las competencias diferenciales que posee el yo-enunciador, que condenó y restaura su condena.

(...) Han desfilado por este tribunal más de cien testigos (...). Eran, pues, combatientes (...).

Luchaban en nombre de una ideología que si hubiera salido victoriosa probablemente hubiera provocado tantas víctimas sino más como sus enemigos. En todo caso, en su mayoría, eran combatientes que sabían que asumían cierto riesgo (...).

Otra cosa que capté en la declaración de los testigos y en las expresiones de los abogados de la querrela es la confusión y la fusión. (...) La guerra revolucionaria, pues, empezó un año antes que el gobierno militar y los procedimientos utilizados por las fuerzas armadas, de seguridad y policiales no cambiaron en nada antes ni después del veinticuatro de marzo de mil novecientos setenta y seis simplemente porque aplicábamos las leyes y reglamentos militares para luchar contra el terrorismo marxista (...) Con este cambio de fechas y propósitos ellos arguyen que los terroristas del setenta actuaban en defensa de la democracia (...).

Detrás de esta maniobra burda y ridícula, están los mismos guerrilleros de aquel entonces (...).

El dominio referencial construido en el relato es uno que valida un saber profesional jurídico-castrense como sancionador de un dominio cuyo saber es el de la simulación. Dota a los sujetos que emergen al interior de este último de la competencia de pasar su “combate” por testimonio y su “enemistad” por demanda de justicia.

Así, conforme a la apuesta narrativa que emerge de la inserción de los relatos de “la guerra” en el campo discursivo judicial, quien en un pasado condenó a “los combatientes” y restaura su condena es nada menos que *un juez* que, en el dominio de simulación en que es categorizado, ha sido traspuesto a la parte inculpada y demandada.

En este marco de enunciación, la confusión entre “guerra revolucionaria” y “gobierno militar” tributa a una estrategia que instrumenta un saber profesional ajeno al saber jurídico-castrense que es sede tópica de *un juez* degradado. Si el yo-enunciador de *las últimas palabras* de Menéndez polemiza con enunciadores que confunden “gobierno militar” y “guerra revolucionaria” es a través de oponer al *enunciado confundido* uno *clarificador*. Las pruebas capaces de clarificar el objeto de la confusión son las que devuelven la controversia al dominio de saber jurídico-castrense.

La apuesta narrativa establece un universo normativo según el cual determinados acontecimientos se encuentran previstos en esquemas predeterminados que justifican la puesta en funcionamiento de órganos y prácticas militares. Es decir, el relato de los acontecimientos que emerge con el *performance* de Menéndez se justifica el recurso a un texto legal que los mismos acontecimientos relatados *legislan*.

Si “el gobierno militar” empezó un año después que “la guerra revolucionaria”, si lo primero no es fungible con lo segundo, sino su consecuencia, es en un singular marco referencial con efectos en el presente del juicio. En el tiempo de lo relatado, la formación militar reaccionó ante la agresión que la guerra revolucionaria significó para la democracia. El año que transcurrió entre el comienzo de “la guerra” y la instauración de “el gobierno militar” fue el lapso previo a *la defensa castrense* durante el cual la democracia era agredida.

*Democracia* emerge y se delimita como el objeto en disputa en el tiempo del relato. Mientras en el pasado, los combatientes la agredieron desembozadamente y el gobierno militar, abiertamente, la defendió, hoy invierten los papeles mediante dos actos de simulación: una “confusión” que adjudica a la guerra revolucionaria la función de defensa de la democracia (“arguyen que los terroristas del setenta actuaban en defensa de la democracia”) y una presentación de sí mismos como un sujeto *otro* en relación con el sujeto de la guerra revolucionaria (“arguyen que los terroristas”). Hasta aquí reconstruimos el acto de argumentación del *performance* en términos negativos. El contrapunto afirmativo que se desprende puede formularse como sigue: *las pruebas (la afirmación del año transcurrido) que identifican el sujeto de la guerra revolucionaria del pasado con el de la confusión de los testigos del juicio bastan para concluir sobre el papel que juegan los militares en el gobierno de ayer y los militares de estas últimas palabras en relación con la democracia.*

En esta gramática argumentativa también se incluye el esquema predeterminado que prevé para ciertas contingencias determinadas respuestas inscritas en el dominio de saber jurídico-castrense. De acuerdo con este esquema, la guerra revolucionaria impulsada por el sujeto que hoy simula una confusión interpeló la acción militar (la instauración de un gobierno) y la confusión interpela otra: la enunciación de *las últimas palabras*, que ningún procedimiento judicial ni acontecimiento (evidente) prescribe.

## Conclusiones

El problema semiótico que reconocemos es la conformación en *las últimas palabras* de los genocidas de un dominio de referentes de *lo democrático* y *lo justo*, pero también de *lo ocurrido* y *lo juzgable*. Mediante estrategias inscritas en un dispositivo de enunciación históricamente construido que asocia el origen y el destino de la formación castrense con el origen y destino del metacolectivo “La Nación Argentina”, los exmilitares categorizan y recategorizan el pasado y el campo discursivo donde emergen.

La de Videla es una verdad que desengaña a un destinatario manipulado por un sujeto que ha excluido el discurso militar del campo discursivo político. La verdad de Meli es una doctrinaria, que readecua los hechos juzgables a un *nomos* soberano que libra de responsabilidades a quien lo enuncia. La de Quiroga es una disponible en el mundo referido por su enunciado. Mones Ruiz, por su parte, construye una verdad que surge del desenmascaramiento de una mentira: el sujeto de veridicción ha tenido que invertir la carga de la prueba para demostrar que las competencias de un gendarme han bastado para elaborar una coartada y las de un militar (el excabo Pérez), para rebatirla. La verdad referenciada en el *performance* de Alsina tiene las características de ser natural y persistente, autonomizada aún de la voz que la enuncia en *las últimas palabras* y opuesta a un juicio que intenta suprimirla con “repeticiones sistemáticas”. En el discurso de Menéndez, la verdad es una que poseen los sujetos que han defendido la democracia frente a quienes judicializan a *los defensores* con el pretexto de la *confusión*.

*Las últimas palabras* de estos perpetradores exmilitares fueron formuladas en juicios que se incluyen en una serie histórica iniciada en la reapertura de las causas cerradas con la sanción de las denominadas “leyes del perdón” en 1987. En esta instancia, los reos cuentan con la autorización de formular “una última manifestación que crean oportuna a su derecho”. Sin embargo, en el campo discursivo judicial, sus palabras no son estrictamente *las últimas*, sino las que preceden a la enunciación de la sentencia.

Nuestra hipótesis de trabajo supone que el conjunto de estas actuaciones inscriben un *ethos* profesional a través de la construcción de objetos de discurso y el despliegue de singulares estrategias que es posible describir. Pero la formulación de esta hipótesis, que enfatiza en el despliegue escénico y la construcción de objetos en los relatos de las argumentaciones, no comporta ignorar las condiciones discursivas de posibilidad de las últimas manifestaciones de los acusados y sus efectos de reconocimiento.

Describir la codificada escena judicial como una donde se desarrolla un combate y se *performa* una *ley* no implica soslayar el hecho de que los sujetos de esas escenas se forman sobre el enunciado de perpetradores de crímenes de *lesa humanidad*.

Pensar en la definición de la categoría de *crímenes permanentes* (aquellos que siguen cometándose mientras exista un pacto de silencio) nos demanda pensar, también, nuestro tiempo presente. Hemos considerado estas escenas de veridicción como acontecimientos de inversiones simbólicas de las tensiones procesales. Sin embargo, también es posible aplicar la categoría *inversión* al tiempo largo de la historia posgenocida argentina.

Los procesos judiciales reabiertos en 2005 en Argentina producen, en este sentido, un efecto de conjunto. Prescriben un *nomos histórico* que establece que el paso del tiempo que extiende la espera por juicio y castigo no erosiona el resto de impunidad y el dolor que permanece. Es precisamente debido a que el poder destructor del tiempo no puede con estos espectros que nuestras deudas con ellos no han caducado.

## **Bibliografía**

- Aniceto, P. (2018). La semiosis del discurso jurídico. Del código mudo al juego de la adjudicación. *REDIS, Revista de Estudios do Discurso*, 7, 63-89. Recuperado de <http://ojs.letras.up.pt/index.php/re/article/view/5208/4875> .
- Antonelli, M. y Aniceto, P. (2017). *Las apuestas narrativas de 'las últimas palabras'. El agon narrativo y los performances de acusados exmilitares en juicios por crímenes de lesa humanidad en tribunales de Córdoba entre 2008 Y 2010* (tesis de Doctorado). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Argentina. Procuración General de la Nación Argentina. Ministerio Público Fiscal. (marzo, 2018). *Informe sobre el estado de las causas por delitos de lesa humanidad*. Recuperado de <https://www.fiscales.gob.ar/wp-content/uploads/2018/03/LESA-Informe-estadistico.pdf>.
- Balkin, J. (1991). The promise of Legal Semiotics. *Faculty Scholarship Series*, Paper 278. Recuperado de [http://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1277&context=fss\\_papers](http://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1277&context=fss_papers).
- Bourdieu, P. (2000). La fuerza del derecho. Elementos para una sociología del campo jurídico. En Bourdieu, P. y Teubner, G. (Eds.). *La fuerza del derecho* (pp. 153-220). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Buenos Aires. (9 de diciembre, 1985). Protocolizado en Boletín de Jurisprudencia de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal de la Ciudad

- de Buenos Aires, Causa 13/84. Recuperado de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Causa\\_13\\_Sentencia.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Causa_13_Sentencia.pdf).
- Buenos Aires. (10 de abril, 2018). Protocolizado de la CSJN, 375/13. Fallo sobre Videla, Jorge Rafael y otros, recurso extraordinario. Recuperado de <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2018/05/fallos46525.pdf>.
- Cover, R. (1983). The Supreme Court, 1982 Term -- Foreword: Nomos and Narrative. *Harvard Law Review*, 97(4), pp. 4-68.
- Contardi, S., Freidenberg, M. y Rogieri, P. (1989). *Cultura política y proclamas militares (1930-1976)*. Rosario: Publicaciones de la Universidad Nacional de Rosario.
- Calvo González, J. (1998). La verdad de la verdad judicial (construcción y régimen narrativo). En Calvo González, J. (Coord.). *Verdad, [narración], justicia* (pp. 7-37). Málaga: Universidad de Málaga.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Crenzel, E. (2013). El prólogo del Nunca Más y la teoría de los dos demonios. Reflexiones sobre una representación de la violencia política en la Argentina. *Contenciosa*, 1(1), pp. 1-19.
- Córdoba. (20 de junio, 2008). Protocolizado de resolución de Cámara Federal de Córdoba en Incidente: "MELI, Vicente s/detención domiciliaria en autos 'ALSINA, Gustavo Adolfo y otros', Expte. 99/2008. Recuperado de <http://archivo.lavoz.com.ar//anexos/Informe/08/4573.pdf>.
- Córdoba. (22 de diciembre, 2010). Protocolizado del TOF 1, 63/10. Fundamentos de la sentencia en autos *Videla, Jorge Rafael y otros*. Exp. M-13/09. Recuperado de <http://www.apm.gov.ar/sites/default/files/Sentencia%20Videla.pdf>.
- Ferrero, G. (1999). Pentimento. Los arrepentidos argentinos del 95. En Dalmasso, M. T. y Boria, A. (Comps.). *El discurso social argentino, Memoria 70/90* (pp. 35-64). Córdoba: Topografía.
- Foucault, M. (1991). *Saber y Verdad. Genealogía del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Franco, M. (2014). La 'teoría de los dos demonios': un símbolo de la posdictadura en la Argentina. *A contracorriente*, 11(2), pp. 22-52.
- Grüner, E. (2005). *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós
- Heffer, C. (2006). *The language of jury trial: a corpus-aided analysis of legal-lay discourse*. Basingstoke: Palgrave.

- Kennedy, D. (1994). A Semiotics of Legal Argument. En Academy of European Law. (Ed.). *Collected Courses of the Academy of European Law. The protection of human rights in Europe* (pp. 309-365). Recuperado de [http://duncankennedy.net/documents/A%20Semiotics%20of%20Legal%20Argument\\_European%20Intro.pdf](http://duncankennedy.net/documents/A%20Semiotics%20of%20Legal%20Argument_European%20Intro.pdf).
- Kennedy, D. (2010). *Izquierda y derecho. Ensayos de teoría jurídica crítica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kozicki, E. (2004). *Hamlet, el padre y la ley*. Buenos Aires: Gorla.
- Sikkink, K. (2013). *La cascada de la justicia. Cómo los juicios de lesa humanidad están cambiando el mundo de la política*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (1985). Semiosis de lo ideológico y el poder. *Contratexto*, (1), pp. 11-30.

---

## Referencias

<sup>1</sup> Este artículo surge de la reelaboración de un fragmento de mi tesis doctoral, dirigida por la doctora Mirta Alejandra Antonelli y titulada *Las apuestas narrativas de las últimas palabras. El agon narrativo y los performances de acusados exmilitares en juicios por crímenes de lesa humanidad, en tribunales de Córdoba entre 2008 Y 2010*.

<sup>2</sup> Ver Informe estadístico sobre el estado de las causas por delitos de *lesa humanidad* en Argentina. Disponible en <https://www.fiscales.gob.ar/wp-content/uploads/2018/03/LESA-Informe-estadistico.pdf>.

<sup>3</sup> De hecho, el punto 30 del fallo incluye un enunciado con un claro componente programático, que prescribía el juzgamiento no solo de “los Oficiales Superiores, que ocuparon los comandos de zona y subzona de Defensa” (fs. 299), sino también de “todos aquellos que tuvieron responsabilidad operativa en las acciones” (fs. 299) (Protocolizado en Boletín de Jurisprudencia de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal de la Ciudad de Buenos Aires).

<sup>4</sup> Designaciones normativas que reenvían al eje oposicional formado en las relaciones de saber: profesional-lego.

<sup>5</sup> Los restantes tres decretos de aniquilamiento (Decretos 2770/75, 2771/75 y 2772/75) fueron rubricados en octubre del mismo año.

<sup>6</sup> Su denominación completa es “Videla, Jorge Rafael y otros. Imposición de tormentos agravados, homicidio calificado, imposición de tormentos seguidos de muerte, encubrimiento”. En 2010, el Archivo Provincial de la Memoria (ver nota 10), junto al área de Investigación, Legales y Comunicación de H.I.J.O.S. y Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba editó un Dossier titulado “Un recorrido histórico sobre las Causas UP1 y Gontero”. La producción contiene infografías sobre las causas de este juicio, fotografías de los detenidos desaparecidos y de los lugares de detención, y datos relativos a los decretos *ad hoc* de las fuerzas represivas y a las modalidades de sus procedimientos, registradas por pruebas presentadas al Tribunal.

<sup>7</sup> “Menéndez, Luciano Benjamín. Privación ilegítima de la libertad agravada, imposición de tormentos agravados”.

<sup>8</sup> El edificio donde funcionó, fue creado en 1945 como prisión militar de encausados pero se convirtió, en 1975, en una de las bases operativas del Comando Libertadores de América y centro clandestino de detención, tortura y exterminio.

<sup>9</sup> El Archivo Provincial de la Memoria es un organismo público creado por la Ley provincial de la Memoria (9.286) en marzo de 2006, el mismo año del comienzo del primer juicio en la etapa de reapertura de las causas. Desde entonces, funciona en el ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio D2 (Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba), en el Pasaje Santa Catalina, que integra el casco histórico ubicado en el centro de Córdoba. El Archivo conforma tanto un museo y sitio de memoria como un espacio cultural. Allí, diariamente, se llevan a cabo tareas de preservación y resguardo de informaciones, testimonios y documentos relacionados con la represión ilegal y el

terrorismo de Estado organizado en la provincia de Córdoba bajo las órdenes del III cuerpo de ejército. Nuestra investigación tuvo su posibilidad, su inicio efectivo y consiguió su material a través de un proceso de trabajo desarrollado durante dos meses en una de las áreas del Archivo: *Audiovisual y Archivo de Historia Oral*. Esta sección lleva a cabo los registros y el resguardo del material fotográfico y audiovisual vinculado al pasado y el presente de la memoria de la historia reciente. En ella tuvo lugar la desgrabación del material que conformaría nuestro *corpus*, con recursos tecnológicos del Archivo y con la contribución de compañerxs del Área Historia Oral, que seleccionaron y pusieron a disposición las cintas grabadas por ellos mismos durante los juicios. El dossier está disponible en <http://www.apm.gov.ar/sites/default/files/DossierJuicioUP1-Gontero.pdf>

<sup>10</sup> Ver textos de las desgrabaciones en

[https://drive.google.com/open?id=1wafR5kpfOXL3cw4mepnfl\\_fpxqEu84\\_h](https://drive.google.com/open?id=1wafR5kpfOXL3cw4mepnfl_fpxqEu84_h).

<sup>11</sup> En el primer juicio realizado en Córdoba, en 2008, Luciano Benjamín Menéndez, en un pasaje de sus *últimas palabras*, declaró: "(...) la justicia de la república, para poder juzgarnos, ha debido vulnerar numerosas reglas (...)".

<sup>12</sup> El periodista Juan Carlos Simo, en una nota publicada en *La voz del interior* el 5 de julio de 2010, transcribe un fragmento de la declaración indagatoria ofrecida por Quiroga en el juicio: "yo soy militar, no ex militar". La nota escrita por Simo comienza con este enunciado: "el militar Quiroga admitió que hizo el traslado de tres detenidos que terminaron asesinados, pero se dijo inocente" (disponible en <http://www.lavoz.com.ar/node/203847?rc=1&preview=okiki>).

<sup>13</sup> Pérez es responsable por los tormentos a 27 presos políticos y el asesinato de uno de ellos, Raúl Augusto Bauducco. En mayo de 1976, luego de trasladar a los detenidos al patio de recreo para una requisita, Pérez golpeó Bauducco, que cayó herido y malherido al suelo, y le dio la orden de ponerse nuevamente de pie. Entonces, el cabo recibió una directiva de Mones Ruiz y se dirigió hasta el lugar donde estaba el detenido para matarlo de un disparo en la cabeza.

<sup>14</sup> Fórmula dogmática que hace referencia a la autoría mediata del hecho en el marco de una organización del poder de un estado de *facto*.

<sup>15</sup> La categorización del campo discursivo judicial como el acontecimiento de esta transmutación tuvo su expresión más clara en un pasaje de *las últimas palabras* de Menéndez, el 22 de diciembre de 2010. "(...) Lo cierto es que la acción argentina, para defenderse de la agrecion subversiva (...)". Hasta este momento de su formulación, el perpetrador dirigía la mirada hacia el sector del público donde se encontraban los organismos de derechos humanos, los familiares de las víctimas y las víctimas. La abogada María Elba Martínez lo interrumpió con la mano en alto: "voy a solicitar que el imputado Menéndez se dirija al tribunal y no continuamente donde están los familiares, ya que es su última palabra y debe decírsela al tribunal".

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2019

Licencia  **Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa)**: No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



## EL *ENTRE* Y EL PAISAJE EN EL TEATRO ARGENTINO DEL SIGLO XXI: TRES OBRAS DE ALEJANDRO TANTANIAN

### THE IN-BETWEEN AND THE LANDSCAPE IN THE ARGENTINE THEATER OF THE XXI CENTURY: THREE WORKS OF ALEJANDRO TANTANIAN

#### Resumen

En las dramaturgias del siglo XXI se vuelven porosas las fronteras entre ficción y realidad, autor y creación, obra y lectores-espectadores, entre el teatro y otras artes. En este artículo consideramos la fisura de los bordes –el pasaje de un género a otro, de un texto a otro, de lo monologal a lo dialogal, y viceversa–, para analizar lo que se sitúa en el *entre*, ese tercer lugar donde se tensionan distintos territorios. Pensamos el *entre* desde el teatro de Alejandro Tantanian, teniendo en cuenta sus reflexiones y tres de sus obras, *Tyse*, *Y nada más* y *Marina*: allí, el *entre* es espacio de creación y paisaje donde se cruzan, atraviesan y transforman literatura y teatro, vida y poesía, puesta en página y puesta en escena, mediante diversos procedimientos de escritura dramática que aquí analizamos.

**Palabras clave:** *Entre*; Paisaje; Alejandro Tantanian; Teatro argentino del siglo XXI; Poesía

#### Abstract

In the dramaturgy of the XXI century, the boundaries between fiction and reality, author and creation, work and readers-spectators, between theater and other arts became porous. In this article we consider the crack edges –the passage from one literary genre to another, a text to another, from monologue to dialogue and vice versa–, to analyze what lies *in-between*, that third place where put a strain on different territories. We think the *in-between* from the theater of Alejandro Tantanian, taking into account this thoughts and three of his works, *Tyse*, *Y nada más* y *Marina*: there, the *in-between* es creative space and landscape where they intersect, cross and transform literature and theater, life and poetry, *mise en page* and staging, by various methods of dramaturgical writing we analyzed here.

**Keywords:** *In-between*; Landscape; Alejandro Tantanian; Argentine theater of the XXI century; Poetry

*'El viaje es otra cosa' -dice y observa el paisaje que se abre bajo sus pies, hunde su mirada en la ciudad, abisma el pensamiento y dice o piensa: 'El viaje es otra cosa.' Aparta ahora la vista del horror de la peste y la posa en alguien que aquí, como siempre, espera oír lo que alguien diga.  
Y el hombre, entonces, dice a un otro que escucha:  
(Tantanian, *Ensayo sobre la peste*, 1997, p. 4).<sup>1</sup>*

En el teatro del siglo XXI las fronteras entre formas dramáticas y géneros se vuelven permeables, y se desdibujan los límites entre el teatro y la danza, y la plástica; entre poesía, teatro y narrativa; entre monólogo y diálogo; entre personaje y figura; monologante y dramaturgo... Estamos ante una “dramaturgia rota, no representacional”, según la define Emilio García Wehbi (2012b): una dramaturgia “que trabaja una polisemia o un imaginario que excede a lo que la palabra narra o explicita”, y se vale de materiales que, desde lo literario, “desteatralizan” al teatro. Las palabras, el modo en que se las pronuncia, la corporalidad que las acompaña, se destacan sobre cualquier sentido o mensaje, desestimándose la fábula en la acepción aristotélica –entendida como la composición ordenada y consecuente de los hechos–, cuando las dramaturgias no priorizan contar *una* historia y lo escrito en el texto dramático evita dar pautas claras respecto de su traducción escénica. Consideramos que, para aproximarnos al análisis de las poéticas actuales, es necesario comprender aquellos factores y procedimientos que entran en diálogo en la multiplicidad que constituye al teatro, así como preguntarse por lo que acontece en el territorio donde se contactan esos elementos, lo que sucede en la frontera, en el borde, el contorno, el límite, el paso, el intersticio, el pliegue, en lo que preferimos denominar *entre*.

Reflexionamos entonces acerca de dos conceptos que nos permiten pensar las deslimitaciones, tensiones y espacialidades en el teatro de la última década: el *entre* y el *paisaje*. Y para comprender la operatividad de dichos conceptos que venimos investigando, nos focalizamos en tres obras de Alejandro Tantanian: *Tyse* (2007a), *Y nada más* (2007b) y *Marina* (2009a), las cuales abordan la figura de la poeta rusa Marina Tsvietáieva y además tienen en común el estar conformadas por citas, momentos,

acciones y voces que no componen *una* historia, sino que constituyen un todo poético fragmentado, complejo, y con las costuras a la vista.<sup>2</sup> Las obras comparten, además, cuestiones recurrentes en el teatro del siglo XXI, como la tensión entre lo monologal y lo dialogal; entre puesta en página y puesta en escena; el vínculo entre cuerpo literario/poético, cuerpo dramático y cuerpo escénico; la relación entre teatro, vida y relato biográfico. Vale aclarar que, para pensar tales tensiones, analizaremos la escritura dramática de las tres obras, y el registro de puesta de *Y nada más*, que es la única pieza del corpus llevada a escena por el propio Alejandro Tantanian. Asimismo, la decisión de analizar estas obras responde al aporte teórico-crítico que significan las reflexiones de Tantanian acerca del *entre* como espacio de creación, de encuentros y pasajes entre literatura y teatro.

### **El entre como espacio de tensiones y creación**

En cuanto a la producción escénica europea de finales del siglo XX, José Sanchis Sinisterra (2002) –artista y teórico cuyo teatro fronterizo constituyó un antecedente para hacedores argentinos como Daniel Veronese–, reconoce, en *La escena sin límites*, la prevalencia de un teatro que cruza las “fronteras”. Por su parte, Alan Badiou (2014: 24) en *Elogio del teatro* señala la “mezcla” de cuerpos, música, videos e interpelaciones provocadoras como “gesto colectivo” del teatro actual. Si nos situamos en estudios sobre el teatro latinoamericano, Ileana Diéguez Caballero (2007) se aboca a la relación entre teatro y vida desde lo que denomina “liminalidades”, concepto que retoma y profundiza Jorge Dubatti (2016) al definir el teatro liminal en sus estudios sobre el teatro-matriz, cuando señala que

...la liminalidad es también parte del acontecimiento teatral en su definición genérico. No hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático/no-dramático.

En la dramaturgia argentina de las últimas tres décadas advertimos que son visibles las *costuras* entre las texturas combinadas, quedan expuestos los bordes entre el teatro y otras artes, son explícitas las tensiones entre lo dramático y lo literario, y de allí la dificultad al momento de caracterizar las producciones.<sup>3</sup> Fue entonces que

problematizamos lo que ocurría en las zonas de contacto, en los límites entre géneros – literarios, artísticos–, formas, cuerpos, voces, pensando a ese espacio como un territorio *otro* de encuentro, un territorio abierto, de pasaje y de creación, un *entre* a ser (re)definido. Y encontramos un punto de partida para pensar el *entre* en la creación escénica del siglo XXI, en una pregunta formulada por Alejandro Tantanian (2010, p. 6):

¿Qué hay entre el dedo de Adán (personaje) y el de Dios (actor) en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina? Un hueco. Un espacio vacío. El lugar en donde sucede la creación. Ese es el lugar en el que decido pararme para trabajar: en ese espacio vacío. Y así poder mirar a un lado y a otro, mirar al creador y mirar lo creado.

Esta idea de Tantanian se completa en otra entrevista, cuando afirma que “primero hubo un dedo señalando la nada, y después apareció el otro. Igualmente en el medio hay un vacío que se mantiene”, un “espacio de tensión”, “insondable”, “que permite que Dios cree a Adán o que Adán construya a Dios” (Tantanian, 2005: 190). Pensar la escritura dramática y sus posibilidades como distintos *entre*, posibilita reflexionar sobre la multiplicidad que allí acontece. Desde las consideraciones semiológicas de Gabriela Simón (2005: 60) nos interesa entender el *entre* como “tercer lugar”, como un “estar fuera” de la lógica dicotómica.<sup>4</sup> El *entre* como concepto permite examinar las tensiones entre personaje y figura; diálogo y monólogo; texto y su traducción en la puesta; palabras y música; acciones y luces; y re-definir los distintos componentes dramáticos desde esas dimensiones tensionales.

Coincidimos con Rafael Spregelburd cuando concibe a la frontera como un “estar entre”. El dramaturgo, director y actor argentino crea situado en los bordes, postulando que

el “estar entre” de la frontera es –tal vez– el gran tema de este siglo: la integración de los opuestos, la síntesis que se da en la piel que divide un concepto del otro, la máquina de significación (como la llama Eduardo del Estal) que se motoriza cuando un objeto, un concepto, se enfrenta con su final y con el comienzo de uno nuevo. En sus palabras poéticas, la frontera no está hecha de materiales diferentes a los objetos que separa y que son inconciliables, sino que está hecha “por un pliegue del propio material”. A mí me ha inquietado siempre esa idea de pensar la otredad como un “pliegue de lo mismo” (Spregelburd en Gallina, 2013, p. 228).

El *entre* en sí mismo constituye un espacio de tensión, y puede traducirse materialmente en un objeto, un cuerpo, una voz, una frase, un arte que se configura en el encuentro de varias artes.<sup>5</sup> Acordamos con el filósofo Eduardo Del Estal cuando define al

borde como “lugar de transacciones”, en tanto “el límite es un tercero que no puede ser excluido” (2010, p. 210). El *entre* es un espacio latente, a cartografiar, que convoca múltiples interpretaciones y requiere una participación activa, tanto de los hacedores teatrales como de los lectores y espectadores.<sup>6</sup> De allí que el *entre* resulte una herramienta para analizar la palabra, el silencio, la acción y el cuerpo que se ponen en relación, así como las fricciones e intercambios que se producen en ese “tercer lugar”: permite preguntarse si los elementos que intervienen en toda creación devienen en *entre*, y si la creación puede concebirse como *entre* en sí misma.

### **Puesta en página y paisaje dramático**

El traspaso de los límites entre los géneros propone escrituras dramáticas que recuperan elementos próximos a lo poético. La teatralidad se abre mediante recursos que buscan captar la atención del lector y del espectador desde la corporalidad, la kinesia, la sonoridad, exigiéndole un pacto de lectura/teatralidad *otro*, próximo a formatos artísticos y códigos en los que la imagen y su semiosis son predominantes. En el teatro de Alejandro Tantanian, la apropiación de recursos y procedimientos de la poesía se produce mediante un intercambio en superficie –no representacional– de las voces de las figuras dramáticas: Marina, Iván, Rafael y demás figuras que aparecen en las obras aquí analizadas, dicen, recitan, relatan fragmentariamente, a veces desde lo monologal, y su decir se configura por la forma en que el texto dramático ocupa la página escrita, sugiriendo a lectores-espectadores una posible resolución escénica, desde la *puesta en página* (Musitano y Fobbio, 2013). Este concepto nos permite dar cuenta de un fenómeno recurrente en el teatro de postvanguardia, en el que se destaca la visualidad en la escritura dramática. El dramaturgo escribe como poeta, compone en la página con blancos y espacios rítmicos y recursos retóricos –como la sinestesia, la alegoría, el símbolo...– que convocan/provocan una traducción visual, que proponen ‘algo’ para la escena: una acción determinada, un matiz en la voz, en el ritmo... retomando y actualizando las escrituras de las vanguardias históricas.

En *Y nada más*, la primera indicación escénica explícita: “Dramaturgia de Alejandro Tantanian sobre textos propios, de Paul Celan, Boris Pasternak, Sylvia Plath, Marina Tsvietáieva y Nicolás Vilela”. Mediante la puesta en página, el dramaturgo visibiliza sus lecturas y su modo de crear. Así, al final de la obra, Tantanian elige citar el poema “Límite” de Sylvia Plath, y mediante el uso de puntos suspensivos entre paréntesis, indica en la página algo más que el paso de un fragmento intertextuado a otro: señala decisiones que resonarán en la acción de la obra, en los cuerpos que dicen y

escuchan el poema, que funciona como un final que anticipa otros finales. “Límite”, escrito por Plath antes de suicidarse, refiere al final de la vida de la poeta, pero también al final de la vida de Marina –figura de la obra que convoca a Marina Tsvietáieva, la poeta rusa–, al tiempo que anuncia el final de la obra de teatro de Tantanian:

*(Silencio.  
Todos comen.)*

GERARDO: La mujer alcanzó la perfección.  
Su cuerpo  
muerto muestra la sonrisa de realización  
(...)  
sus pies  
desnudos parecen decir:  
hasta aquí hemos llegado, se acabó.  
(...)  
La luna no tiene por qué entristecerse,  
mirando con fijeza desde su capucha de hueso.  
Está acostumbrada a este tipo de cosas.

*(Silencio.  
Todos comen.)*

(Tantanian, 2007b. La tipografía, los paréntesis y las cursivas corresponden a la puesta en página de la obra.)

La puesta en página reformula la escritura vanguardista, y por ello se la considera de postvanguardia, destacando distintos formatos y tamaños de fuentes, la mayúscula sostenida, la cursiva, el decir encolumnado, la barra tipográfica y los espacios gráficos que fragmentan el devenir del texto y de la acción mapeando el *entre*. Esta escritura sugiere posibles acciones, movimientos, entonaciones, uso de elementos en la puesta en escena, como observamos en *Y nada más*, cuando el fragmento de un texto de Goethe, enfatizado mediante comillas en la puesta en página, pasa a la escena a través del movimiento de la mano de la actriz: las comillas son *entres* textuales que anuncian la convención de la cita; y se traducen en el gesto de la actriz moviendo su mano, como un *entre* corporal.

La contaminación entre teatro y narrativa desdibuja, a su vez, las voces de las figuras dramáticas, abriendo paso a la redefinición del personaje del narrador o locutor, en la figura del monologante dramático (Fobbio, 2016),<sup>7</sup> ya que conjuga lo dramático y lo escénico, situándose en el límite entre ambos. Este monologante, si bien presenta rasgos narrativos, en algunas obras enuncia desde lo poético y traduce las decisiones tomadas por el dramaturgo respecto de la puesta en página. En *Tyse*, la figura del monologante dramático presta su voz a las indicaciones escénicas, organizando e

interpretando la interacción. Esta figura, reflexiva y metaficcional, ordena y parece regir el devenir del relato-acción, y metacomunica, es decir, se comunica acerca de la interacción que constituye la obra. De allí que concibamos al monologante dramático como una posible representación de autores, directores, dramaturgistas (situado entre la puesta y el texto)<sup>8</sup> y, en algunos casos, constituiría una actualización de la caduca figura del apuntador. El monologante dramático se ubica *entre* las figuras dramáticas y los hacedores, articulando características de ambos. Se sitúa *entre* obra y lectores-espectadores, valiéndose en algunos casos de los artificios del aparte.

Como antes anunciamos, estamos ante escrituras/puestas que recusan la mimesis, desestimando la correspondencia figurativa entre lo que dice el texto y lo que se traduce en el cuerpo de actores, en la escena. Artistas como Tantanian bocetan a *nivel de superficie*; es decir que generan, con su modo de crear, un *panorama*, un paisaje sin dar pautas claras para su escenificación, ya que escriben de forma no representacional, excluyendo indicaciones explícitas o poetizándolas hasta integrarlas al texto escénico. Diseñan un “paisaje dramático” (Fobbio y Musitano, 2015), entendido como composición poético-plástica en la página y en la puesta en escena, sin que predomine la construcción del sentido ni se conduzca a una hermenéutica del mismo, en correspondencia con dramaturgias rotas, que convocan lo monologal:

*(Los dos juntos escriben el poema.)*

IVÁN

En mi mano el otoño come su hoja: somos amigos.  
Extraemos el tiempo de las nueces y le enseñamos a caminar:  
regresa el tiempo a la nuez.

En el espejo es domingo,  
en el sueño se duerme,  
la boca dice la verdad.

Mi ojo asciende al sexo de la amada:

RAFAEL

nos miramos,  
nos decimos palabras oscuras,

IVÁN

nos amamos como se aman amapola y memoria,  
nos dormimos como el vino en los cuencos,  
como el mar en el rayo sangriento de la luna.

Nos mantenemos abrazados en la ventana, nos ven desde la calle:

RAFAEL

tiempo es de que se sepa,

IVÁN

tiempo es de que la piedra pueda florecer,  
de que en la inquietud palpite un corazón.

RAFAEL

Tiempo es de que sea tiempo.

IVÁN

Es tiempo.

*(Escriben el poema, lo terminan, se excitan, se plagian, se atacan, se corren, se encuentran, se contagian, se enferman, se desmayan – ataque del síndrome de Stendhal.)*

(Tantanian, 2007a. El formato y las cursivas corresponden al texto dramático).

Como se observa en este momento de Tyse, Iván y Rafael escriben un poema que se llama “Corona” y pertenece a Paul Celan; lo recitan en contrapunto, generando el *como si* del diálogo que no se efectiviza, porque se trata de versos diversificados en voces y cuerpos distintos, de decires monologales. Y ante la poeticidad y autonomía de la acotación escénica que indica lo que hacen los personajes al terminar el poema, nos preguntamos: ¿cómo puede resolverse en escena dicha acotación? Tales procedimientos autorreflexivos convocan la figura del monologante dramatúrgico que arriba mencionamos, y exigen ser dichos en escena. Ese placer que las lecturas le producen a Tantanian, se traduce en la poeticidad de sus acotaciones, y en el placer que sienten sus personajes, que los lleva a experimentar el síndrome de Stendhal mediante el desmayo. Desde la obra se reflexiona sobre el hecho de escribir y se apela a la presencia (auto)biográfica en la escritura, y de un modo autorreferencial y metarreflexivo, se exige la participación activa de lectores-espectadores.

### ***Entre-textos y entre-cuerpos o la literatura como territorio***

Alejandro Tantanian propone que, sea por “vampirismo” o “por oposición”, el teatro siempre está en diálogo con la literatura (2010: 4) y, agregamos, en diálogo con el propio teatro y con el arte en general. Al hablar de vampirismo –procedimiento que retoma del libro *El vuelo del vampiro* de Michel Tournier– Tantanian alude al término “apropiación” para nominar la relación que establece, en su trabajo dramatúrgico, entre teatro y literatura: la apropiación como paso del cuerpo literario al cuerpo dramático:

La apropiación tiene que ver directamente con la posibilidad de ver algo fuera de mí y construir en mí esa impresión de que eso que está fuera, pasa a ser parte de mí. [...] como artista lo que hago es alquimizar esa experiencia de impresiones, y permitir una expresión singular; singular simplemente porque cada uno es un individuo diferente (Tantanian, 2009b).

Desde su propuesta, lo leído pasa por el cuerpo del autor-lector dando como resultado escrituras que referirán a él y a su obra –autobiográficas, autorreferenciales– al tiempo que dirán de esos otros cuerpos literarios devorados y más (Tantanian 2013),

mediante la apropiación, esas escrituras se aproximarán, reflexionarán con/sobre otros cuerpos (artísticos, sociales, políticos), esos diferentes discursos y registros que constituirán, en el caso del teatro, el cuerpo dramático y escénico.

El director argentino reconoce “fascinación” por determinadas creaciones de otros artistas y, junto a la admiración, asume que se genera una voluntad de destrucción, que tiene que ver con la idea de alimentarse de esa creación que produce admiración, para que resulte *otra*: “Es importante comerse este objeto que uno tiene enfrente para poder entenderlo. Gestar lo que uno tiene que gestar y quedarse con lo más proteico y que eso alimente la propia creación” (Tantanian, 2009b). Y en una entrevista que le hicimos en 2012, amplía dicha concepción para pensar, de modo extensivo, el teatro: “conocer es devorar. Y yo adopté esa frase [...] la manera en que yo concibo el teatro es esa: la de apresar el mundo, la cultura, los restos de civilizaciones pasadas, el presente y –ojalá– el futuro con voracidad” (Tantanian, 2012).

Decimos que Tantanian *fago-cita* –en el juego de palabras que permite este vocablo–: ingiere, asimila textos ajenos y propios para producir otros textos. Los cuerpos literarios (las cartas entre Tsvietáieva, Pasternak y Rilke, los poemas) pasan al cuerpo dramático mediante la apropiación, y sus voces se reescriben y actualizan. Además de valerse de la poesía, cita textos epistolares y musicales: apropiación (auto)biográfica de sus lecturas. Voces de poetas apropiadas en las voces de personajes y figuras en *Tyse*, *Y nada más* y *Marina*, obras que se replican unas a otras...

Retomando sus concepciones acerca de alimentarse de la cultura, de vampirizar los textos para enriquecer la propia creación, el concepto de *fago-citación* (Fobbio, 2014) permite pensar el mecanismo que complejiza la noción de apropiación y de intertextualidad, en función de los procedimientos del teatro actual, donde se ponen en relación crítica y visceral, cuerpos y textos: a través del cuerpo que dice, en lo dramático y en lo escénico, ingresan otras textualidades, sonidos y corporalidades. De allí que la noción de *fago-citación* permita pensar la relación *entre-textos* y *entre-cuerpos* (de actrices y actores, del dramaturgo, de lectores-espectadores, del director, de lxs técnicxs...). En *Y nada más. Un retrato de Marina Tsvietáieva, poeta (Moscú, 1892 – Yelabuga, 1941)*, la *fago-citación* aparece explicitada en la indicación escénica que enumera los autores citados en la obra, a los que se suman: *La esposa fiel* (canción tradicional española), canciones de George Gershwin, Olga Guillot, Schubert, Nino Bravo<sup>9</sup>... El retrato de la poeta rusa, configurado desde múltiples textualidades, se traduce en escena en lecturas, música, cantos, bailes, gestos coreografiados, movimientos, luces, entre otros recursos que refieren a la vida de Marina, de otros escritores, y del propio dramaturgo: “lo biográfico puesto en el entramado de la ficción, lo

que empieza a generar una especie de vórtice donde la ficción se biografiza y la biografía se ficcionaliza, como un juego de espejos” (Tantanian, 2006). En escena, las voces y cuerpos de actores y actrices hacen dialogar sus recuerdos (objetos, fotos, libros) con las voces vampirizadas.

Entonces, según lo que venimos desarrollando, la palabra, el silencio, el tamaño de la letra, el diseño, los espacios en la página ingresan a la escritura generando nuevas espacialidades, recorridos en superficie que sugieren un pasaje al cuerpo de los actores y, por medio de este, al espacio-tiempo de la acción... Los cuerpos de los actores y actrices, en las dramaturgias actuales, también es *entre*: en obras como las de Tantanian, las figuras y situaciones son fragmentarias y no es posible explicar de qué tratan, porque los diálogos, las citas de poemas y cartas, las acciones que se articulan no cuentan *una* historia, sino que plantean la relación entre-textos en una multiplicidad de voces donde actores y actrices no representan un personaje, sino que sus cuerpos son límenes donde lo dramático se vuelve escénico. Vale traer a colación a Eduardo Pavlovsky cuando retoma a Deleuze para interpretar la energía de quien actúa en vínculo con personaje y espectador, y concibe el *entre* como espacio que “se despliega en superficie” (2000, p. 245), en el hecho mismo de “componer una melodía del teatro literario que lo haga representable o que solo circule como voz en el escenario” (Pavlovsky, 2003, p. 46). Los actores y actrices, en la polisémica frontera de la puesta en página y la puesta en escena, son *entres* en sí mismos, como síntesis y “pliegues” de ambas, si retomamos las palabras de Del Estal citadas por Spregelburd (en Gallina 2013, p. 228). El cuerpo separa a la vez que pone en contacto texto y acontecimiento. A través del cuerpo de actrices y actores, la puesta en página se constituye en escena. Así, sus voces pueden ser pensadas como *entres*: surgen de la boca-hueco resonador entre los versos y se diversifican, se multiplican:

Quiero encontrarme contigo, quiero dormir junto a ti, adormecerme y dormir. Simplemente dormir. Y nada más, No, algo más: hundir la cabeza en tu hombro izquierdo y abandonar mi mano sobre tu hombro izquierdo, y nada más. No, algo más: aun en el sueño más profundo, saber que eres tú. Y más aún: oír el sonido de tu corazón. Y besarlo.

Este poema, titulado “A Rainer María Rilke” y escrito por Marina Tsvietáieva, aparece en las tres obras de Tantanian que aquí analizamos y que se fago-citan unas a otras; pero no es solo Rilke en la escritura-cuerpo de Marina el que está allí, es la apropiación de Tantanian, redefiniendo el mismo poema en cada obra. En *Y nada más* es recitado en escena, de forma intercalada: las voces son *entres* donde los fragmentos de

los poemas fagocitados reverberan; los versos son *entres* que relacionan lecturas y reescrituras, para que suceda el teatro.

En consonancia con nuestra perspectiva sobre el cuerpo de actrices y actores como *entres*, retomamos las reflexiones de Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek (2011) de la compañía brasileira Taanteatro –dedicada a vincular danza y teatro–, cuando refieren crítica y gráficamente al «ent(r)e» para pensar las tensiones entre cuerpo y acontecimiento desde las teorizaciones de Deleuze y Guattari (1998) sobre el entre-medio, el entre dos, el rizoma en relación con un estar en el espacio, el ritmo, la velocidad, el caos:

...los cuerpos como proceso son aquello que acontece, y todo lo que acontece es pasaje, es entre.

*Entre, tensión y acontecimiento* comparten esa duplicidad: surgen del encuentro entre cuerpos, pero en el instante siguiente se transforman en polos de nuevos acontecimientos. Son entres y entes al mismo tiempo. Lo mismo ocurre con los cuerpos. Nos acostumbramos a percibirlos como bloques y sin embargo son procesos. *Entre* y *ente* se atraviesan como dos perspectivas del mismo objeto (Baiocchi y Pannek, 2011, p. 69. El destacado corresponde al texto original).

### **Hacia una dramaturgia epiléptica**

Al estudiar la obra de Dostoievski, Tantanian (2007d) reconoce en *Los demonios* una escritura epiléptica consecuente con la enfermedad del autor ruso, enfermedad que también él tiene. A partir de esto, postula la tesis de que toda escritura se corresponde –y debe corresponderse– con los padecimientos y/o afecciones de su autor, tesis que dialoga con sus conceptualizaciones sobre la apropiación y el vampirismo, cuando se vuelven permeables los límites entre autor y obra (Tantanian, 2013). Recuperamos dicha tesis para pensar la escritura tantaniana como una dramaturgia epiléptica: una escritura fragmentaria, de decires que convulsionan, y se continúan en silencios, pausas, suspensos que constituyen *entres*...

...la epilepsia es la respuesta a la belleza, es la descarga eléctrica de un cuerpo frente a lo inefable y frente a lo inabarcable [...] La calma es solo el espacio entre dos crisis, y esa misma calma guarda dentro suyo el dolor de la crisis pasada y el peligro de la futura (Tantanian, 2007d, p. 191).

La epilepsia es pliegue entre momentos de calma; o la calma como intersticio entre dos crisis. Tantanian, en el Seminario de Dramaturgia que dictó en Córdoba en 2013, definió la escritura epiléptica como aquella donde hay “períodos de latencia, no de interrupción: estoy, estoy, estoy... convulsiono, acumulación y crisis” (2013). Esos

“períodos de latencia” constituyen un *entre* que en la puesta en página de la obra *Marina* no son pausas, sino que son el cuerpo en intervalo, y aparecen representados con puntos suspensivos entre paréntesis:

*Silencio.*

Marina cierra la puerta de su casa y en silencio se cuelga del techo con la cuerda que Boris le regaló para atar una valija.

*Un acorde furioso rompe el cuello.*

Después, su hijo abre la puerta.

*Luego – plegaria:*

(...)

En una palabra, yo no estoy: yo acompaño.

(...)

¡De todos modos morir es inevitable!

(...)

¿Mis manos vacías y mi corazón repleto?

(...)

a mis versos, como a los vinos preciados,  
les llegará su día.

*Silencio*

(Tantanian, 2009a. La cursiva y los paréntesis corresponden a la puesta en página de la obra.)

Estamos ante la voz única de una mujer llamada Marina que habla de Marina – probablemente ella misma, refiriendo a Tsvietáieva– en tercera persona; es una voz que se multiplica en un discurrir fragmentado mediante esos puntos suspensivos entre paréntesis que no son pausas ni silencios sino intervalos, marcas gráficas de la convulsión que deviene en voces; silencios, poemas y cartas, la narración de sus acciones y las de otros, la música:

*Una canción es un puente entre las cartas.*

23 de mayo de 1926

Boris, tengo que decirte algo: yo no amo el mar.

No puedo.

Tanto espacio y no se puede caminar. Eso por un lado.

Él se mueve y yo lo contemplo. Eso por otro.

¡Y por la noche! Frío, violento, invisible, hostil, lleno de sí -¡como Rilke!

Siento compasión por la tierra: tiene frío.

El mar no, el mar es frío.

El mar es dictadura, Boris.

La montaña – divinidad.

Te amo.

Te extraño tanto como si te hubiera visto ayer.

Marina.

(Tantanian, 2009a).

Tantanian interviene las cartas de Marina, selecciona fragmentos, los cose. Los paradigmas representacionales se desplazan privilegiando la sonoridad, la voz, la escucha de la palabra en relación con su puesta en escena. Mediante “la escritura en alta voz” –si retomamos las palabras de Barthes (2006: 108-109)– se le da importancia a la lectura en voz alta, tan necesaria al momento de interpretar, por caso, la poetización de las indicaciones escénicas. Al respecto, citamos una vez más a Tantanian (2010, p. 8), quien sostiene que

el grado de inexorabilidad que tiene que tener una acotación, es el mismo grado de inexorabilidad que tiene que tener lo que dice el personaje. Se trata de un avance, no en términos de acción, sino como idea dinámica, que me permite (como autor, como lector) seguir imaginando. Hay una relación entre el yo y el papel, en el *entre* algo se está gestando. Lo que está en el papel tiene que devolverme algo para que esa sinergia siga funcionando [...] que habilite al lector (o a otro creador: actor, director, etcétera) a entender poéticamente esa acotación y decidir luego qué tendrá que construir para estar en consonancia con lo escrito.

Las indicaciones escénicas funcionan como intervalos que espacian y ligan al mismo tiempo: organizan la obra *Marina* en cinco movimientos y plantean la tensión entre palabra, acción, silencio y música; destacan las cartas como hiatos en el discurrir del monólogo, así como el recitado de los poemas... Asimismo, los silencios cobran protagonismo al ser anunciados con la palabra “silencio”, y constituyen una partitura espacial o, al decir de Tantanian (2013), se trata de “espacios sonoros”. Las palabras y los silencios pueden pensarse como “paisajes sonoros” que vinculan territorio y escucha en tanto red polifónica donde la voz tiene prioridad (Barthes, 1986, p. 245; 2003, p. 131 y 132). Como síntesis de lo que venimos desarrollando, decimos que las matrices virtuales de representación (Ubersfeld, 1989) que en dramaturgias de décadas anteriores aparecen en las didascalias o explicitadas en el parlamento del personaje, en las obras del siglo XXI pueden ser poético-visuales, sonoras, plásticas, gestuales, kinésicas, averbales y conforman la puesta en página. Su reconocimiento requiere de la participación activa de lectores-espectadores: mediante la lectura en alta voz se torna más comprensible la puesta en página y el discurso dramático fragmentado abandona el *entre* y se vuelve puesta en voz, en cuerpo.

Por su parte, la escritura epiléptica convoca el procedimiento de la reverberación. Construimos el concepto de dramaturgia de la reverberación en eco con las apreciaciones de Tantanian (2007c), pues reconoce en su teatro que “los personajes ya no están en conflicto”, sino que son “como reverberaciones de algo muy trágico, de un

conflicto que estalló y que tiene sus consecuencias” y sus discursos son “casi como discursos de muertos”.<sup>10</sup> Desde la perspectiva de Tantanian, y de lo que examinamos en el teatro actual, en vez de hablar de personajes, reconocemos figuras dramáticas, voces atomizadas, voces que se fragmentan y multiplican; seres verbales en los que se priorizan sus decires por sobre cualquier acción, en una indeterminación temporal y espacial. Dice la primera indicación de la obra *Tyse*:

*Todo en él será proyección de la cabeza de MARINA:  
con esto dejo en claro que el espacio, aquí, no responde a las coordenadas de la  
física: ellos están y eso alcanza.*

*Los personajes son tres: MARINA, IVÁN y RAFAEL.*

*Ellos son hermanos. Y escritores.*

*Ella puede ser los dos - y muchos más.)*

(Tantanian, 2007a. La tipografía, los signos de puntuación y la disposición del espacio corresponden a la puesta en página de la obra).

La fago-citación de los textos va más allá de lo que propone el personaje de Iván en *Tyse*, que podría pensarse como síntesis del procedimiento de intertextualidad: “arrojar al mundo ecos de palabras que fueron ecos de palabras”. En las obras analizadas, la poesía de Tsvietáieva es recitada, ecualizada, escrita en contrapunto y coreada a voces, aun cuando estas reverberen en las indicaciones escénicas, aun cuando emerjan de un solo cuerpo, para dar cuenta de las múltiples posibilidades del monólogo en las que trabaja Tantanian.<sup>11</sup> Dicha multiplicidad podría relacionarse con las reflexiones de Víctor Silva (2001) acerca del *entre* en la construcción de los sujetos, de la identidad y alteridad en el contexto múltiple y heterogéneo de la modernidad tardía, signado por nuevas técnicas comunicacionales, el simulacro y la virtualidad.<sup>12</sup> Dicha constitución identitaria recuerda la fragmentada identidad del sujeto del teatro de postvanguardia que deviene figura, cuerpo que dice.

### **Sinestesia dramática**

Discutir acerca del *entre* permite descubrir los procesos creativos, lo dicho y lo no dicho, las fricciones y enlaces que, desde la combinación de elementos, procedimientos, formas, géneros y artes, configura lo que denominamos “sinestesia dramática”. En dicha experiencia, lectores-espectadores desempeñan un rol fundamental ya que, en palabras de García Wehbi, las dramaturgias actuales apelan a un lector capaz de “ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así” (2012a, p. 23-24).

Pensamos esos procesos sinestésicos en su doble operatividad. Por un lado, en la escritura, la sinestesia como procedimiento retórico desarticula a la vez que integra los materiales textuales con los cuales crear, trasvasando las fronteras entre el teatro y otras artes. La sinestesia genera “texturas” más que textos, donde dialogan y se tensionan, orgánica, visceralmente, el cuerpo-literario y el cuerpo-dramatúrgico. La superficie de la sinestesia, en tanto espacio de intervalo, es el del *entre*, ese tercer lugar donde sucede la creación, y donde confluyen distintas voces y cuerpos.

Por otro lado, la sinestesia dramatúrgica también funciona orgánica y culturalmente en lectores-espectadores y sus experimentaciones respecto de las obras, apelando a una participación distinta, a los fines de producir *otros* efectos, distintos de las dramaturgias de décadas anteriores. En el caso de las obras de Tantanian, la sinestesia dramatúrgica se corresponde con su modo de crear, y requiere lectores-espectadores capaces de reconocer la correspondencia entre Marina Tsvietáieva, Rilke y Pasternak; los poemas; las referencias biográficas de personajes y figuras; la intervención del autor y la autorreferencialidad, entre otros. Es decir, lectores-espectadores que disfruten de la experiencia sinestésica de esa obra única, a partir de la identificación del montaje de las partes que la componen; fragmentos que siguen reverberando y se remontan en sus cuerpos, a partir de las relaciones que deciden establecer entre esas singularidades que perciben y experimentan. La sinestesia dramatúrgica, en tanto operación, comporta un trabajo orgánico con la poesía –en el sentido fisiológico del término– donde la apropiación es el resultado de las experiencias del autor, como antes mencionamos, y las resonancias, en su cuerpo, de los cuerpos de Celan, Rilke, Pasternak, Tsvietáieva...<sup>13</sup>

La protagonista de *Marina*, aun luego de ahorcarse, recita hasta que, como dice la acotación final, llega el: “*Silencio. / El que arroja un cuerpo. A una soga atado./ Pendula el silencio, el cuerpo pendula. /Silencio*” (Tantanian, 2009a). El silencio se hace presente como al comienzo de la obra, dando cuenta de un final que es principio en el ritual del teatro: antes, durante y después, silencio. Al inicio, Marina “apuñala” ese silencio, lo atraviesa, lo hiere y, a partir de allí, de la herida, entre la palabra y el silencio, todo vuelve a repetirse. Como la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Boticelli que analiza Didi-Huberman (2005: 99) en *La venus rajada*: en dicha pintura, una mujer es atravesada por la lanza de un jinete por haber desdeñado a su amor; su cuerpo está condenado, según narra la historia del *Decamerón* de Bocaccio que recupera Boticelli, a que ella muera, una y otra vez. La herida que atraviesa su espalda y por donde el jinete extrae sus vísceras, excede su cuerpo: “como si la herida infligida al personaje –dice Didi-Huberman– se convirtiera en la del espacio entero, frente a lo cual debería, acaso, quebrarse nuestra propia mirada”. Marina, en la obra de Tantanian, apuñala el silencio y la obra comienza;

su voz es la herida que desborda a su cuerpo para participarnos del convivio del teatro, de la poesía que se repite, epilépticamente, y en cada función, para decir de su vida, pero también de su muerte. Esta relación herida-*entre* podríamos definirla desde las acotaciones escénicas de la obra *Marina*, como “*el espacio en el que dolor dice lo que el silencio se empeña en callar*” (Tantanian, 2009a. La cursiva es del autor) cuando, como retrata otra acotación escénica, esta vez de *Y nada más*: “*Y se hace presente, lentamente, el sonido de las cicatrices*” (2007b), mientras suena un vals. Estamos ante un teatro que requiere cuerpos –actores, actrices, técnicos, pero también lectores-espectadores– capaces de entregarse a la sinestesia dramática, y captar ese “sonido de las cicatrices” que convocan la poesía y la música.

La escritura de Tantanian es poética, plástica y genera textos que dicen de las decisiones estéticas y políticas que adopta el artista, en función de ese contexto del cual se alimenta y en el cual crea e interviene. Advertimos entonces en el *entre* algo más que una instancia, un limen, una frontera: el *entre* es un procedimiento que permite pensar el modo en que las poesías, las cartas y la vida que se cuelan en *Tyse*, *Y nada más* y en *Marina*, alcanzan también a lectores-espectadores, interpelándoles para que asuman una postura crítica desde ese *lugar-entre* de sujetos sociales interactuantes desde el cual fago-citan. El *entre* como un *estar ahí* estético y político en la página, en la palabra dicha, en el cuerpo que la verbaliza, en el cuerpo que la escucha y la siente, en el cuerpo que experimenta la sinestesia dramática.

## **Bibliografía**

- Arce, J. (2009). *La máquina border. Cuadernos de decolonización*. Bilbao: ArtezBlai.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota; la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Badiou, A. (2014). *Elogio del teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baiocchi, M. y Pannek, W. (2011). *Taateatro: teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba: El Apuntador.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2006). *El placer del texto. La lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.
- Del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada*. Buenos Aires: Losada.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (septiembre-diciembre, 2008). Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008. *La revista del CCC*, 4. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Recuperado de <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, en *Revista Cena. Programa de Pós-graduação em Artes Cênica*. Porto Alegre. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/cena/article/viewFile/65486/37728>.
- Fobbio, L. (2016). Monologar desde el *entre*. En Van Muylem, M. (Comp.). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Colección PAPELES TEATRALES - FFyH, UNC.
- Fobbio, L. (2014). Orfeo en el teatro argentino del Siglo XXI: dos obras de Alejandro Tantanian. En Simón, G. y Milone, G. (Coords.). *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música* (pp. 81-106). Villa María: Editorial Edivim.
- Fobbio, L. y Musitano, A. (2015). Procedimientos dramáticos y analítico-teatrales: paisaje y entre (ponencia). En *VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. Fundación El Libro y Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires.
- Gallina, A. (2013). Presentación. En Dubatti, J. (Comp.). *Panorama teatral: Nuevo teatro argentino* (pp. 221-228). Buenos Aires: InterZona.
- García Wehbi, E. (2012a). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción-DocumentA/Escénicas.
- García Wehbi, E. (24 de agosto, 2012b). Emilio García Wehbi: Cualquier gesto pedagógico es un acto de dominación. [Entrevista realizada por Soto, I.] *Ñ. Revista de Cultura*. Buenos Aires: Clarín.
- Greiner, C. (2009). Danza/performance en Brasil: paisajes de riesgo. En Cornago, O. (Coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación*

- escénica en Iberoamérica* (pp. 201-215). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Irazábal, F. (2004). *El giro político*. Buenos Aires: Biblos.
- Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte.
- Musitano, A. y Fobbio, L. (2013). La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta. En *Actas IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT. Recuperado de <http://www.aincrit.org/pdfs/actas-de-las-iv-jornadas-nacionales-de-investigacion-y-critica-teatral---2012.pdf>.
- Pavis, P. (julio-septiembre, 1987). ¿Hacia una semiología de la mise en scène?(II). *Revista Conjunto*, 73, (pp. 31-49). La Habana: Imprenta Urselia Díaz Báez.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pavlovsky, E. (2000). Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro. En Pavlovsky, E. y De Brasi, J. (Dir.). *Lo grupal. Devenires. Historias*, Buenos Aires: Galerna-Búsqueda de Ayllu.
- Pavlovsky, E. (2003). *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel.
- Percia, M. (2013). El teatro preposicional. Recuperado de <http://lasilladelcoordinador.over-blog.es/article-el-teatro-preposicional-marcelo-percia-116318338.html>.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites*. Ciudad Real: Ñaque.
- Silva, V. (2001). La compleja construcción contemporánea de la identidad: habitar "el entre". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 18. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero18/compleja.html>.
- Simón, G. (2005). *Hacer(se) un cuerpo*. Universidad Nacional de San Juan: EFFHA.
- Simón, G. (2010). *La semiología de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.
- Tantanian, A. (1997). *Ensayo sobre la Peste*. Facilitado por el autor en 2013. Mimeo.
- Tantanian, A. (2005). *Foollyk: Teatro I*. Buenos Aires: Colihue.
- Tantanian, A. (2006). La figura del Cristo muerto es como un aleph del mundo de Dostoyevski. Entrevista de Vazquez, F.  *Casting porteña*. Recuperado de <http://www.castingportena.com.ar/notas/rev/sec05ant.asp?id=6>.
- Tantanian, A. (2007a). *Tyse*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013. Mimeo.
- Tantanian, A. (2007b). *Y nada más. Un retrato de Marina Tsvietáieva, poeta (Moscú, 1982-Yelabuga, 1941)*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013. Mimeo.

- Tantanian, A. (diciembre, 2007c). Entrevista a Alejandro Tantanian, realizada por Nayla Pose. *Territorio Teatral*, 2. Recuperado de [http://territorioteatral.org.ar/html/2/entrevista/n2\\_01.html](http://territorioteatral.org.ar/html/2/entrevista/n2_01.html).
- Tantanian, A. (2007d). Apéndice: un blog para Los mansos. En *Cine quirúrgico. Una anatomía de la sombra. El Orfeo. Ispahan. Los mansos*. Buenos Aires: Losada.
- Tantanian, A. (2009a). *Marina*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013. Mimeo.
- Tantanian, A. (2009b). Del cuerpo literario al cuerpo dramático. [Conferencia]. XV *Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba: UNC, mimeo.
- Tantanian, A. (julio, 2010). Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas. Entrevista realizada por Fobbio, L. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11(6). Buenos Aires: UBA. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/254/alejandro-tantanian-y-el-nombre-de-las-cosas.html>.
- Tantanian, A. (17 de noviembre, 2011). Mi Tsvietáieva. [Conferencia]. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Tantanian, A. (2012). Entrevista realizada al autor. Inédita.
- Tantanian, A. (20-22 de marzo, 2013). Apuntes del Seminario de dramaturgia dictado por Tantanian, A. Córdoba: INT-Radio Nacional.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

---

## Referencias

<sup>1</sup> Las comillas simples y las cursivas corresponden a Tantanian.

<sup>2</sup> Estas obras fueron estudiadas en la investigación "El paisaje del *entre* en la dramaturgia de Alejandro Tantanian", con beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet, período 2014-2017).

<sup>3</sup> Gabriela Simón (2010, p. 120) retoma a Derrida para referir a dicha porosidad de las fronteras, destacando que el sentido se produce "más en la errancia de la vibración (o el "centelleo" oscilante) de la frontera, que en la fijación de un término o su contrario. A esta oscilación que impide separar, por ejemplo, realidad de ficción o vida de muerte (cosa de signo, habla de escritura, ciencia de doxa, y así podríamos seguir indefinidamente con todas las oposiciones que, desde Platón, organizan la filosofía de Occidente)". Derrida plantea que el *entre* no es, e implica un vacío que "significa la relación de espaciamento, la articulación, el intervalo, etc.". Sin embargo, de ser considerado un sincategorema puede convertirse en casi-categorema al recibir un artículo definido y la marca del plural (1975, p. 335, nota al pie). En consonancia con la propuesta derrideana, Tantanian (2005, p. 190) postula que el teatro "tiene que hacerse cargo de ese vacío" que es el lenguaje.

<sup>4</sup> En estudios sobre teatro, encontramos que José Luis Arce (2009) menciona el *entre* al referir a las diadas arte-industria cultural, palabra teatral-palabra narrativa, y al trabajo del actor. Por su parte, Federico Irazábal (2004) retoma la concepción del *entre* propuesta por Arendt, como lugar donde se realiza la política, para vincular al autor, al lector, al mundo y al texto significativo en diversas combinaciones. García Wehbi recupera la figura del *entre* del término "entretener", traducido como "tener entre" y allí ubica a la obra de teatro (2012a, p. 26). Y Adriana Musitano

(2011) parte del *entre* para analizar las tensiones vida/muerte, cordura/locura, posibilidad/imposibilidad en *Antígona furiosa* de Gambaro y en *Una anatomía de la sombra* de Tantanian. Si bien todos ellos se valen del *entre*, no lo definen ni categorizan como herramienta analítica en el sentido que aquí le otorgamos.

<sup>5</sup> Christine Greiner (2009), al reflexionar sobre la relación danza/performance, refiere a los “entrelugares”, esos espacios de impermanencia aún no catalogados, desde los que se configuran “paisajes de riesgo” en tanto proponen experiencias *otras*, que ponen en crisis las categorías.

<sup>6</sup> Desde Patrice Pavis (1987) concebimos que el lector de teatro es también espectador y actor, en tanto es capaz de imaginar todo lo teatral que excede al texto.

<sup>7</sup> El calificativo “dramatúrgico” permite, desde lo analítico, “abarcarse con una sola mirada la estructura dramática y su puesta en forma escénica” (Pavis, 2000, p. 302). Esta caracterización dialoga con la “concepción amplia” de dramaturgia postulada por Joseph Danan (2012): dramaturgia del texto, la que excede lo textual (la acción, el espacio-tiempo del drama, etcétera) y la escritura escénica de estas categorías en la representación.

<sup>8</sup> Tantanian (2012) recupera a Lessing para referir a la gestación de la dramaturgia, y afirma que el dramaturgista es “aquel que trabaja junto al director para producir sentidos sobre la puesta en escena que devengan del texto”.

<sup>9</sup> Por citar otro caso del mismo autor, en *Muñequita o juremos con gloria morir*, Tantanian pone a dialogar fragmentos del Himno Nacional Argentino, lemas del Mayo francés, fragmentos de textos narrativos (*Esa mujer* de Walsh, *El simulacro* de Borges), textos dramáticos de otros autores (*Eva Perón* de Copi) y obras propias (*Una anatomía de la sombra*, *El Orfeo*) así como enunciados de la propia *Muñequita* referidos en diferentes escenas.

<sup>10</sup> Esta expresión de Tantanian podría ser pensada en relación con el concepto de “postdictadura” desde la perspectiva de Idelber Avelar (2000), quien afirma que “La postdictadura pone en escena un devenir alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos o totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres”. Dubatti (2008), por su parte, habla de “teatro de los muertos”, para referir al teatro de postdictadura como “una vasta zona del teatro actual [que] trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Llamamos a esa zona *el teatro de los muertos*”.

<sup>11</sup> Algo similar propone el autor en *El Orfeo*, donde son múltiples las voces que surgen de una sola “gran” voz para constituir ese “gran monólogo” que es la obra (Fobbio, 2014).

<sup>12</sup> Por su parte, Homi Bhabha (2002, p. 18) desde una mirada antropológica, recurre a las expresiones “entre-medio” e “intersticio” para calificar al “tercer espacio”, lugar de tránsito que se produce debido al surgimiento y consolidación de otras identidades en relación con la movilidad y vinculación de grupos humanos pertenecientes a diferentes culturas y religiones.

<sup>13</sup> Marcelo Percia (2013) analiza el *entre* como preposición, desde las relaciones y acciones que convoca, interpretando un poema de Celan, en cierta consonancia con la propuesta tantaniana: “Para Celan la nada entre nosotros es el enunciado de la plena cercanía y proximidad sin fundamento. Un vacío que florece sin razón ni objeto entre uno y otro”.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.





## **CÓMO HACER ANDAR UNA MÁQUINA DEL TIEMPO: HISTORIAS QUE CIRCULAN SOBRE UN PASILLO EN CONSTRUCCIÓN**

### **HOW TO MAKE A TIME MACHINE: STORIES THAT CIRCULATE OVER A HALL UNDER CONSTRUCTION**

#### **Resumen**

El trabajo de escritura que presentamos articula una serie de textos que nos hablan desde los sonidos y lenguajes de la experiencia, buscando adentrarse en los engranajes de una creación colectiva particular: el ensamblaje entre un museo y un archivo en la escuela Primaria de Barrio Ciudad Sol Naciente de la capital de Córdoba. A partir de dispositivos que buscan activar un trabajo de memoria colectiva comunitaria, el Museo de la Memoria de la escuela funciona como una obra en construcción permanente que articula de manera lúdica diferentes dinámicas de enunciación *de* y *para* lxs chicxs.

Las historias que aquí hacemos circular, en resonancia creativa con el campo de las narrativas pedagógicas y la sistematización de experiencias, recorren las inquietudes de cada momento formulando pistas acerca de aquello que hace posibles procesos participativos con niñxs en la escuela: cómo crear un contexto de transmisión y experiencia que active instancias para la construcción de significados sobre la historia común y vínculos de sensibilización, cómo abordar el lugar de lxs niñxs, su escucha y su palabra, en las reflexiones sobre el vivir juntxs, qué hacer con los fracasos. Siguiendo de algún modo el movimiento colectivo con niñxs, el trabajo enlaza campos de problemas vinculados a las memorias colectivas, el testimonio, las funciones o posibilidades del archivo y el museo situados en el espacio escolar, desde metodologías participativas sentipensantes que interpelan imágenes construidas en torno a la niñez.

**Palabras clave:** escuela; memoria colectiva; archivo; niñez

#### **Abstract**

The written work we proposed, articulate a group of texts that talk us from sounds and languages of experience, looking into the gears of a particular collective creation: the

assembly between a museum and an archive in the primary school located in Sol Naciente neighborhood, Córdoba. From dispositives that intend to activate a collective and communitary memory work, The School Memory Museum works as a site in permanent construction so as to articulate, in a ludic way, different enunciation dynamics “from” and “to” the kids.

The stories we put in circulation are in creative relation to the pedagogic narrative field and the systematization of experiences. These stories go through the inquiries of each moment as a way of finding clues about how is it possible to develop participative processes with the students at the school: how to create a transmission and experienced context so as to construct meanings about common history, how to manage the kids role-play, their hearings and words in their thoughts about how to live together and what to do with the failures. According to this, we try to become an important piece among the connection between problem fields of collective memory, testimonies, the functions and possibilities of the archives and the museum at the school space, all of these emerged in the collective movement with kids. Besides, we make a reflection from participative *feeling-thinking* (“sentipensantes”) methodologies that question about childhood.

**Keywords:** primary school; collective memories; archive; childhood.



*Máquina del Tiempo (Colectivo Feria de Archivos. 2018)*

El pasillo de la escuela Primaria J. Raúl Recalde, de barrio Sol Naciente, nos está invitando a entrar en una máquina del tiempo. Dicen lxs niñxs que en estas paredes está el pasado, el presente y el futuro. Se trata de un Museo de la Memoria, un espacio de creación entre niñxs, directivxs, maestras, algunxs vecinxs y el colectivo Feria de Archivos.<sup>i</sup> “Bienvenidos y bienvenidas a la máquina del tiempo”, nos señala un cartel con lucecitas, abrimos un paraguas y empiezan a andar historias.

Sol Naciente es el barrio en el cual termina el recorrido del colectivo número 27, atrás del IPV Argüello y al lado de El Cerrito, por la zona noreste de la ciudad de Córdoba. Es un barrio-ciudad que fue construido a partir de la erradicación de villas por una política habitacional.<sup>ii</sup> Desde entonces trabajamos aquí. Dábamos un taller de murga en Villa Canal de las Cascadas y cuando aconteció el traslado nos acompañamos, en aquel momento que fue tan difícil.<sup>iii</sup> Entre el barrio y la escuela fuimos activando espacios para reflexionar juntxs, especialmente *con* lxs niñxs, acerca de la experiencia del traslado y la vida en el territorio.<sup>iv</sup> ¿Cómo vivimos acá en el barrio? ¿Cómo queremos vivir? ¿Cuál es nuestra historia? ¿Para qué sirve hacer andar la memoria? ¿Cómo la movemos? ¿Qué podemos hacer juntxs? Fueron algunas de las preguntas a las que les estuvimos dando vueltas a través de recorridos lúdico-pedagógicos y creativos de investigación-acción participativa (Gómez, 2013, 2014 y 2016).<sup>v</sup>

Después de una serie de sucesos que seguidamente contaremos, se fue configurando la idea, proyecto y concepto de un espacio que experimentara el ensamble entre un museo y un archivo en la escuela. Escuela-archivo o Pasillo-museo fueron algunos de los nombres a través de los cuales comenzamos a idear dispositivos para la activación de un trabajo de la memoria comunitaria desde lógicas participativas. Entre el rescate de documentos en peligro y la fiebre archivológica,<sup>vi</sup> esta obra en construcción permanente articula diferentes dinámicas de enunciación *de* y *para* lxs chicxs de la escuela a través de la experimentación colectiva.

El pasillo sigue siendo una obra en construcción. Sus paredes refugian, además de las marcas de casi diez años de circulaciones, encuentros y choques entre diversos seres, algunas historias que decidimos volver “refugiables”. Las hacemos andar no solo para que circulen, sino para escuchar qué cosas dicen sus engranajes, que nunca suenan igual. Acaso escribir funciona haciendo hablar eso que se engrana<sup>vii</sup> entre los momentos y procesos creativos, desde los sonidos de la experiencia, como aquello que nos pasa y nos da a hablar, un *punteo de lenguaje* sobre lo movido, lo que se sigue moviendo y hace mover (Rolnik, 1989).

Decimos historias, en minúscula y en plural, buscando nombrar cierta especie de textualidad fragmentaria que responde a la pregunta por el origen de algo común desde una articulación narrativa. Aquellas que rondan el proceso creativo del museo, las cuales ordenamos como Historia I, II, III y IV, hacen eco tanto de narrativa pedagógica (Ripamonti, 2017) como de sistematización de experiencias (Jara, 2016), en la medida en que reconstruyen una práctica educativa para pensarla y hacerla pensable a otrxs, abriendo problemas, visibilizando tensiones, elaborando sentidos. Si bien cada dispositivo se construye desde ciertas incisiones metodológicas propias,<sup>viii</sup> nuestra resonancia busca explorar desde una escritura porosa y marcada por los registros diversos de tres años de trabajo en la escuela, ciertas modalidades de construcción de saberes que entran en narración, descripción incisiva y reflexión crítica. Un camino hacia ciertas conceptualizaciones para comprender por qué la experiencia se dio de una manera y no de otra, qué más podemos pensar y habilitar a través de ella.

Los fragmentos que aquí hacemos circular recorren las inquietudes de cada momento elucubrando pistas acerca de aquello que hace posibles procesos participativos con niñxs en la escuela: cómo crear un contexto de transmisión y experiencia que active, contagie y sensibilice la elaboración de significados sobre la historia común, cómo abordar el lugar de lxs niñxs, su escucha y su palabra, en las reflexiones sobre el vivir juntxs, qué hacer con los fracasos. Cada uno ensaya alguna manera particular de volver reflexivas nuestras maniobras en territorio cruzando miradas con quienes vienen andando recorridos desde la pedagogía de la memoria y mediaciones artísticas en contexto.<sup>ix</sup>

En los recorridos por nuestro museo, también hacemos andar otra clase de historias: la historia del barrio, la historia de la escuela, la historia de lxs niñxs que vinieron a vivir en los primeros tiempos. Caracteriza a este tipo de relatos una reconstrucción muy reciente que deja escuchar las voces no tan distantes de quienes las han contado, así como también ciertas huellas de asombro por quienes las recolectaron. Aun de manera experimental, o más bien *en ciernes*,<sup>x</sup> se trata de un trabajo de reconstrucción de la historia barrial vinculado a modalidades más bien propias de la historia oral y las memorias sociales comunitarias,<sup>xi</sup> que se movilizó durante un proceso de investigación-acción participativa acerca del entorno barrial realizado con el grupo de historiadores de la escuela. Ya que hacemos andar la máquina del tiempo, comenzamos activando aquel relato.

## HISTORIA I. Peligro, inexistencia, rescate<sup>xii</sup>



*Obra en Construcción (Colectivo Feria de Archivos. 2015)*

Se puede comenzar a contar una historia desde que la sensación de peligro apareció, empezó a inquietar y nos tuvimos que mover. Una serie de dibujos y palabras que hablaban de la experiencia de haber sido trasladadxs al nuevo barrio y que fueron realizados por lxs niñxs de la escuela se estaban destruyendo. Algo en ellos clamaba, quizás un relámpago de la historia colectiva y local reciente, una irrupción de voces de las que no figuran en ningún otro material documentado, una pista para hacer hablar al pasado, al presente y al futuro. Veíamos que se nos estaban perdiendo y algo teníamos que hacer con esa temporalidad irrefrenable de la destrucción.

La historia de estos dibujos nos acercaría al año 2012 en un taller de murga en la escuela.<sup>xiii</sup> Hacía poco que nos habían trasladado a este nuevo barrio y lxs chicxs hablaban sobre cómo se sentían al vivir en un nuevo lugar. Nos preguntábamos: *¿se acuerdan de dónde vivían antes de venir a Sol Naciente? ¿Quiénes vivían en el mismo lugar? ¿Cómo se llamaba la villa donde vivías antes? ¿Qué extrañas o qué te gustaba de la villa? ¿Les gustaría dibujar cómo era su casa? ¿Hubo gente que no se quería venir o*

*se quedó allá? ¿Cómo se sienten acá?* Con todos esos dibujos hicimos una muestra de cartografías sociales y relatos que se llamó “Villas y barrios de donde venimos” y un mural que está en el patio de la escuela.

Con el paso el tiempo, se fue marchitando. Los papeles se iban quedando sin color y se despegaban. Algunos dibujos se cayeron y se perdieron; otros se rompieron. Lxs niñxs que los habían construido no estaban más en la escuela, ya casi nadie sabía qué hacían esos dibujos en esa pared, ni qué decían. Estaban en estado de destrucción, pero también de cierta inexistencia, se trataba de una materialidad que, así como nos interpelaba en su destrucción –a nosotras, quienes habíamos formado parte de su creación– también “in-existía” para lxs demás. Interpelaba, se derruía, *inexistía*.

Tanto para nosotras como para las directoras resultaba vital rescatarlas porque daban cuenta de la historia del barrio desde la experiencia de lxs niñxs, con sus palabras y dibujos. En su momento, la instalación generó una disrupción en las paredes de la escuela, especialmente para la mirada de lxs adultxs: un espacio donde lxs niñxs hacían presentes sus palabras sobre la vida en el territorio y, particularmente, el traslado al nuevo barrio, una irrupción de estos discursos en las paredes de la escuela que configuró un orden o reparto nuevo de voces y lugares para hablar de lo social (Ranciére, 2010; Gómez, 2013). La presencia de los dibujos en cierto estado material entre la inexistencia y la destrucción nos movilizaba a un hacer por demás desconcertante ¿A dónde nos llevaría el rescate? ¿Qué venía después? Acaso hacer de la irrupción un canto, un momento para escuchar.

La presencia de la ruina y su singular yuxtaposición entre tiempos pasados y presentes o pasados en el presente, entrañaba una serie de misterios que tuvimos que empezar a pensar: la reconstrucción y transmisión de lo que se empezaba a convertir en historia comunitaria y la importancia de la creación de contextos para la transmisión que pudieran ser significativos para lxs niñxs. ¿Qué lugar podía tener en la escuela la reconstrucción y transmisión de la historia del barrio tal y cómo había sido contada por lxs niñxs desde su experiencia?

Las primeras tareas de rescate que se nos ocurrieron fueron restaurar y enmarcar los dibujos. Le propusimos a un grupo de niñxs de quinto grado, que ya venía investigando la historia barrial desde el año anterior, si nos querían ayudar a pensar *qué hacer con esos cuadros*, como provocación para abrir un espacio experimental, en buena medida incierto.

Del instante de peligro o, más bien, de asumir el peligro como una situación que nos forzaba a hacer algo,<sup>xiv</sup> ingresamos a cierto estado de interrupción que fuimos nombrando como “obra en construcción”. Era un estado de preguntas y desorientaciones

que decidimos habitar experimentando. Nos obligó, también, a hacer y registrar inquietudes, nos generó afecciones diversas e intentamos, de alguna manera, hacer de aquello que nos afectaba una temporalidad para pensar: interrumpir no es dejar de hacer, sino atreverse a otros modos.

Dialogando junto al equipo directivo de la escuela, entendimos que fue la temporalidad de la destrucción material lo que nos movilizó a reconocer o construir un problema en común y actuar. Dedicarnos a pensar qué hacer con las cartografías derruidas, rescatarlas y asignar un espacio en la escuela para ellas fue creando un nuevo compromiso de la institución con la historia común que aloja; un compromiso en la transmisión, en la transmisión como montaje o en el montaje de la transmisión.<sup>xv</sup> Ocasión para, asimismo, pensar el lugar, el valor, la potencia de guardar o archivar aquellos restos que frecuentemente se desechan. Preguntarse por lo que se está perdiendo crea una ocasión para imaginar algo que aún no existe más que en virtualidad y efectuar nuevos compromisos entre pasados y presentes:

Alicia: Sí, en ese momento, lo sentíamos como una pérdida. A medida que se deterioraba, sentíamos que lo perdíamos y que no se había hecho nada con eso. Uno sentía que se perdía una parte nuestra, parte de la historia. A la vez, nos dábamos cuenta de que no lo habíamos valorado como debíamos, quizás, por eso digo ahora que ese pasillo, como otros que estamos queriendo instalar, de arte, tienen que ser lugares que tienen que ser vividos, no transitados solamente, vividos, conocidos y queridos por todos, que cuando uno pase ahí, uno sienta... que se sienta, no sé cómo explicarlo.

Cristina: Para mí sí o sí había que arreglarlo, para mí era como, viste cuando vos tocás los diccionarios o cualquier cosa muy antigua que hay que tocarlo con guantes, para mí era así, había que tener mucho cuidado, recortar cada una de las partes y volver a armarlo con muchísimo cuidado, sacarle una fotografía para saber cómo armarlo después. Para mí era tener un cuidado con eso... Entonces, el retomar, tanto de tu parte como de nosotros, el proyecto del museo de la memoria fue retomar el mapeo y seguirlo trabajando con lxs niñxs, yo creo que de ahí nace.

Tania: Eso no lo tenemos que dejar al azar. No son cuadros, hay toda una historia ahí adentro de la que nos tenemos que apropiarse y transmitir a lxs nuevxs, a lxs más jóvenes, tanto a lxs niñxs como a lxs maestrxs nuevxs (Diálogo con Equipo Directivo, junio de 2018).

Los sentidos sobre el valor documental en sí atraviesan las tensiones de cualquier proceso de montaje y archivo, entre el valor monumental de conservación y la necesidad de desacralizarlo para volverlo cercano, re-utilizable. Entre el devenir obra de materiales cuyo destino era la desintegración, es decir, un proceso de valorización del material y hacer de la obra un vector de implicación, que transgrede ciertos hábitos visuales y de tránsito cotidianos. ¿Cómo lograr que se vea y no encasillar la mirada? Hacer del dibujo

una obra; de la obra, un testimonio visual, ¿es una manera de unidireccionar la mirada? ¿Cómo se disloca e implica la visión? ¿Cómo se habilita a cierta construcción de conocimiento a través de las imágenes y los textos en un espacialidad para interactuar como nuestro pasillo en construcción?<sup>xvi</sup>

Como advierte en el diálogo una de las vicedirectoras, atendiendo especialmente a una mirada pedagógica, activar encuentros vinculados a la memoria local en nuestro espacio nos demanda la invención de ciertas dinámicas que dispongan a su experiencia. Se trata de ese limbo entre *disponer* y *direccionar*. La destrucción y el peligro abrieron un tiempo para pensar y encontrarnos de otro modo ante un problema vuelto común: ¿por qué hay que rescatar estos documentos? ¿Cómo? ¿Para qué? ¿Qué posibilidades inaugura su rescate? De la restauración al montaje y del problema de la ruina al de la memoria: abordar la construcción de un lugar que active aquellas fuerzas de significación de los documentos rescatados, un montaje de ciertos *marcos* para construir sentidos.<sup>xvii</sup>

## HISTORIA II. Hacer hablar a las paredes



*Montajes Abiertos (Colectivo Feria de Archivos. 2017)*

Un nuevo comienzo se podría empezar a relatar cuando, en el año 2017, compartimos el problema que teníamos con los dibujos en estado de destrucción con un grupo de niñxs de quinto grado que venían investigando la historia del barrio. Se trataba de un problema sin soluciones del todo pensadas, una pregunta sin respuestas correctas

o incorrectas, sino con ganas de inquietar. La pregunta se empezó a desplegar, se ensambló con otras cosas, y se estableció entre muchxs. Una vez restaurados y expuestos en el pasillo los dibujos-obras, pegamos un cartel sobre ellos que apuntaba: “¿qué es esto?” Conversábamos entonces: ¿Qué historias cuentan estos dibujos? ¿Por qué son importantes?

-Estos cuadros los dejaron lxs niñxs que venían a la escuela en el 2012 para que nosotrxs los veamos, porque son importantes.

-Hablan de los barrios donde vivían antes lxs chicxs que venían a la escuela en el 2012, lxs chicxs cuentan lo que les gustaba.

-Es importante por la memoria, saber la vida de antes y también contar la vida de ahora (Cuaderno de Investigación, 2017).

Así, reactivamos investigación y creación; el pasillo de la escuela se transformó en un espacio de trabajo para el grupo de historiadores e historiadoras. En esta fase fue importante la transmisión entre nuestra memoria y la de la directora porque recordábamos a lxs chicxs historiadorxs: *Muchas de estas villas ya no existen más, les pasaron por encima las topadoras. Estos dibujos y estas palabras son algo de lo que queda de ellas.* Posteriormente, en el 2018, fuimos empezando a encontrar instancias significativas para entrevistar a niñxs, ya no tan niñxs, que habían sido autorxs de aquellxs dibujos.<sup>xviii</sup>

Inicialmente, el lugar de la muestra de cartografías que se había llamado “Villas y barrios de donde venimos” era uno de los pasillos de la escuela que conducen al comedor. Como espacio potencial para volver a componer algo, el pasillo nos resultaba atractivo en cuanto espacio de circulación cotidiana. Nos interesaba experimentar aquella espacialidad con lxs niñxs y que el tránsito habilitara a su transformación en un espacio vivo, donde se pudiera intervenir espontáneamente. La idea de archivo activo y la de museo vivo comparten esa convicción: *archivar no es almacenar.* No es dejar que las cosas junten polvo.<sup>xix</sup> Lo guardamos para que se pueda tocar, usar y modificar. Pero no fue tan fácil, las paredes son muy duras.

En primer lugar, nos abocamos a la elaboración de algunos textos breves sobre la historia del barrio, de la escuela y de las cartografías para ayudar a dar sentido a estos restos expuestos. Una de las condiciones que hicieron posible este proceso se relaciona con que el grupo con el que trabajamos ya había atravesado un proceso de investigación-acción participativa sobre la historia del barrio el año anterior, a partir de ciertos dispositivos de imaginación detectivesca que, de algún modo, generaron un *plano común*<sup>xx</sup> de contenidos, intereses y vínculos entre nosotrxs. Este plano común de experiencia posiblemente colaboró en volver atractivo un nuevo proceso, como así

también el convocarlxs como personas necesarias e importantes en la realización de una tarea de rescate de memorias del olvido y de transformación del pasillo escolar.

Se trató de un proceso breve e incipiente de reconstrucción de la historia en el cual entrevistamos a algunas personas que se consideraron importantes porque habían vivido aquellos tiempos (como la directora de la escuela y una vecina), además consultamos a noticias publicadas en periódicos locales. Con esta información, elaboramos los textos para exponer en la pared, textos que cuentan la historia del barrio y de la escuela. Consideramos imprescindible el lugar de lxs niñxs en su elaboración atendiendo a que pudieran ser entendibles para todxs. De alguna manera, oficiaron de traductores del registro periodístico a un registro más oral, sencillo y cercano a todas las edades que conviven en la escuela.

La pared se fue transformando en un *collage*: pegábamos ideas y textos, imaginábamos la forma y los colores de los carteles para que llamaran la atención, experimentábamos. A partir de libros álbum, una caja con objetos y un cuento para inspirarnos, creamos un repertorio de imágenes y palabras para diseñarla:



Montajes Abiertos (Colectivo Feria de Archivos. 2017)

Durante la creación de este universo poético para configurar nuestra “pared del pasado” y empezar a disparar algunos sentidos posibles, se comenzó a articular la idea de un viaje a través del tiempo y de una máquina del tiempo. Lxs niñxs proponen también

crear un espacio para el presente y un pizarrón para el futuro, conceptualizando de algún modo nuestro trabajo de la memoria a través de las temporalidades:

LAS HISTORIAS DE ANTES: la historia del barrio, la historia de la escuela, la historia de los niñxs y vecinxs que vinieron a vivir al barrio.

LAS HISTORIAS DE AHORA: lo que pasa en la escuela, en el barrio, en la calle. Lo que hacen lxs niñxs. Que lxs niñxs mejoran la plaza, ayudan mucho, mejoran el barrio.

FUTURO: lo que queremos, lo que soñamos. Que los chicxs que pasen por el pasillo y escriban sobre el futuro en un pizarrón.



*Montajes Abiertos (Colectivo Feria de Archivos.2017)*

Para hacer hablar a las paredes, transfiguramos el pasillo y su uso convencional: de funcionar como un *vacío que permite conectar* (Lynch, 1999), un espacio de circulación mas no de permanencia, se transformó en una obra en construcción que se habita para ser construida. Aunque hubo etapas de trabajo y tareas convenidas, siempre se disponían materiales para observar, buscar y hacer algo, diversos modos de disponerse los cuerpos. Los materiales están presentes y cada quien va desplegando algún movimiento con ellxs. Proponemos algunas ideas, cada quien aporta en lo que más le interesa, a veces estar, mirar, opinar. Lxs que por casualidad pasan, a veces aportan algo.

El pasillo se transformó en un espacio de memoria, en un museo que invita a mirar, jugar, escribir. El movimiento constante, siempre abierto, de la construcción y del

tránsito constituye, de hecho, su lógica. Busca que se lo pueda habitar de diferentes maneras. Cada quien a su transitar, cada vez.

### HISTORIA III. El archivo lo impregna todo



*Máquina del Tiempo (Colectivo Feria de Archivos. 2018)*

Mientras empezábamos a montar la pared del pasado, Laura, compañera del colectivo FERIA de Archivos, proponía “armar una línea quebrada que continúe el paso de lxs niñxs por el pasillo, invita a ir viendo las cartografías una por una mientras caminan, sigue sus pasos. Así, la espacialidad se empieza a mover...”. Una vez instaladas las cartografías-obras, el vacío del pasillo empezó a tener un nuevo volumen, que sugería, al menos, otra circulación posible. El uso, acaso impropio, de cierta lógica museológica nos funcionó en su momento para activar dinámicas en torno a la valoración de las cartografías realizadas por lxs niñxs a través del refugio que armamos para ellas cuando las enmarcamos y asignamos un lugar en la escuela. Lo mismo sucedió al instalar soportes de información sobre la historia común. Valoración, asignación de lugar, restauración, exposición constituyen algunas de las acciones que hicieron devenir obra a las cartografías cuyo rescate nos jaló a la invención del museo-archivo-pasillo. Al mismo tiempo, este movimiento de asignación de lugar nos advertía sobre el destino de una multiplicidad de producciones que se realizan y podrían ser valoradas, guardadas y reutilizadas con una perspectiva de futuro.

Quizás operó una doble valoración, la de documento y obra. En esa superposición es donde la lógica del museo y la del archivo activo se empezaron a cruzar; en todo caso, la lógica del archivo lo impregnó todo. Veníamos trabajando en la apuesta expositiva de crear un contexto de significación y experiencia que proporcionara universos de sentido sobre la historia común y activara vínculos de sensibilización. En medio de este proceso, nos empezamos a preguntar sobre las maneras en que se decide en la escuela qué y cómo guardar, qué y cómo mostrar lo que hacen lxs niñxs. La idea de archivo como dispositivo de valoración e irrupción de las experiencias empieza a configurarse como una lógica que trastoca lo escolar, ¿qué pasa si empezamos a decidir juntxs de verdad o si deciden lxs niñxs?

En la decisión de rescatar las cartografías se pusieron en juego algunos elementos que, como pistas, activan el pensamiento y la experimentación en torno a la comunidad, el lugar de lxs niñxs, su escucha y su palabra, así como la potencia de la escuela al asumir la historia comunitaria colectiva no solo como elemento identitario, sino también motor de reflexiones sobre el vivir juntxs. Aquí se nos presentaba el enlace entre memoria y experiencia, archivo y museo: ¿cuándo, cómo, dónde emergen y circulan las experiencias de lxs niñxs sobre la vida en el territorio? ¿Quiénes y cómo las hacen circular? ¿Qué pasa cuando hay quienes escuchan y asumen su resonancia? (Gómez, 2014). Nos apropiamos de las preguntas haciendo, experimentando, sin saber exactamente por dónde. Declaramos que la creación de aquello aún incierto sería *con lxs*

niñxs y desde la incerteza común. Aparecieron palabras para conectar: archivo, experiencias, memoria, comunidad y escuela.

El archivo, como herramienta conceptual, se puede plantear como un *espacio organizado* para poder recuperar aquello que se considere importante con cierta lógica del uso, reutilización o reciclaje. Un *principio activo*, como plantea Anna María Guasch en su trabajo sobre el paradigma del archivo en la producción artística contemporánea (2011), en vez del principio inerte del archivo convencional. La estética se despliega en la coordinación de cierto corpus a partir del principio de incorporación y reorganización continua de los materiales, así como en el establecimiento de nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro que se puedan experimentar en el contacto con ellos. El archivo activo, así como rescata cierta información histórica que se podría haber perdido, convirtiéndola en físicamente presente, despliega estrategias creativas para que la posibilidad de nuevas combinaciones entre los elementos acontezca: los del pasado, los del presente, los del futuro, los que vemos en los cuadros “antiguos” realizados por niñxs, los testimonios orales que circulan en ese espacio y a partir de él, lo que nos cuentan las fotos, lo que escribimos en papeles que se pueden guardar, los que escribimos en un pizarrón y se borran.

La lógica del archivo activo, más allá de las diversas formas que experimenta en este tipo de creaciones, desarrolla una *estética de organización* para hacer memoria y rescatar del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación. También, de la quietud y el desuso. De cierta inexistencia. Implica una selección, un pensar ¿qué se quiere archivar?, ¿de qué manera lo vamos a hacer?, ¿en qué espacio?

Resuenan en consonancia las palabras de la directora: “Algo que pasa en todas las escuelas es la dificultad para archivar y conservar estas cosas importantes”. En ese sentido, los archivos escolares (Del Pilar, 2009) se proponen como un espacio de valoración de los documentos y trabajos diversos elaborados por estudiantes y docentes (entrevistas, videos, fotografías, documentales, cuentos, poesías, murales, dibujos). Estos documentos tienen importancia histórica y pueden ser retomados en nuevas propuestas de aprendizaje. Los archivos concebidos como espacios activos, dispuestos e itinerantes, vivos, han de ser concebidos de modo accesible y atractivo para quienes habitan la escuela.

Incorporar la noción de archivo activo en la escuela se nos presenta como una oportunidad. Como archivar no es almacenar, implica un montaje y permite la multiplicación de lo que ocurre; nuestras prótesis de la memoria, que también pueden funcionar en la lógica museológica, se combinan estructural y creativamente con la reproducción o recreación. La primera exploración del pasillo como espacio por ganar,

vivir y experimentar activó cierta conceptualización de una escuela-archivo (Colectivo Feria de Archivos, 2017). Una escuela-archivo es una escuela que circula y hace circular. Puede ser escuela-museo que cuenta las historias de lxs niñxs a partir de sus propios montajes, invenciones, búsquedas, intenta expandirlas, multiplicarlas. Archiva para hacer ver, contar, circular. Invita a repensar la escuela como dispositivo de enunciación de lxs niñxs hacia sus adentros y afueras. La tarea del rescate, del entrecruzamiento entre el trabajo de nuevxs historiadorxs y archivistas se propone tanto para los documentos del pasado reciente, como para los que producimos en el presente. Más aún, para su yuxtaposición.

Si un método de montaje trabaja especialmente en la yuxtaposición de fragmentos, la reconstrucción de la historia como montaje opera abriendo una especial sensibilidad de contacto entre el pasado y el presente. En la hendidura abierta por W. Benjamin, apunta Taussig: “para que una parte del pasado sea tocada por el instante presente no puede haber continuidad entre ellos” (Benjamin, 1999. En Taussig, 2013, p. 113). La tarea, explica el antropólogo, pasa por localizar esas imágenes-fragmentos que rescatan el pasado debido a su resonancia con la circunstancia actual, como si el presente tuviera una deuda con el pasado, algo que jala en/al presente. El jale contiene la esperanza del surgimiento de un nuevo entendimiento que combina *conmoción* con *distancia crítica*. He allí, en el activar esta combinación, el monumental desafío que, advertimos, atraviesa el proceso creacionista de un espacio de memoria.

La yuxtaposición pone en cuestión, y el archivo activo provee una forma sensible de cuestionamiento a los regímenes de visibilidad y enunciabilidad, a las superficies de aparición y distribución de las voces que cuentan. Recordemos, conmovió especialmente al mundo adulto nuestra exposición devenida museo, advirtió los regímenes de escucha y enunciación del mundo moldeado por la visión adulta en el cual restan tantas acciones de niñxs, más bien, su capacidad de agencia.<sup>xxi</sup> Recordemos, la opinión de una historiadora de quinto grado durante los montajes abiertos de la pared del pasado: “seño, nosotros queremos mostrar también lo que nosotrxs hacemos”. Con Rancière (2010), pensaremos en el *reparto desigual* de la capacidad que todos tenemos de tomar parte en lo común, tan descontada para la visión de mundo de lxs niñxs/con lxs niñxs. El rescate, el montaje, lo activo y en construcción permanente de nuestro archivamiento busca afirmar, una y otra vez, la *igualdad*.

Con estas ideas y convicciones engranadas, engranándose a modo de apunte en pizarra, fuimos delineando sus funciones:

- Comunicación-registro: ¿Qué queremos comunicar?, ¿a quiénes? ¿Qué queremos mostrar de lo que hacemos? ¿Qué registramos? ¿Con qué materiales registramos? ¿Cómo lo hacemos circular?
- Exposición: ¿Qué exponemos?, ¿cómo lo hacemos?, ¿cómo lo montamos?
- Guardado: ¿Qué queremos guardar? ¿Qué deseamos que permanezca en la escuela? ¿Cómo lo guardamos para que se preserve?
- Investigación colectiva: ¿Cómo se sigue investigando nuestra historia común?, ¿para qué? ¿A quiénes convocamos? ¿Cómo puede ingresar en la propuesta curricular de cada grado?
- La memoria como experiencia: ¿Cómo se habita y activa la pared del pasado? ¿Cómo se activa el contacto y el pensamiento con esos documentos que nos hablan de la experiencia de lxs niñxs que habitaron el barrio y la escuela?

#### **HISTORIA IV. Algunos fracasos. Construir lo impropio**



*Obra en Construcción (Colectivo Feria de Archivos. 2015)*

El descubrimiento del pasillo como un espacio acaso impropio y potente para experimentar modos de estar, convivir, hacer, construir, diseñar, conectarnos y ocupar el espacio común de la escuela tuvo otra inauguración posible. A ocho manos, durante el año 2015, emprendimos el taller “Obra en Construcción” con lxs niñxs que participaban del CAI los días sábados. La idea era poner a prueba si acaso resonaba, y cómo, la

materialidad de las cartografías derruidas. Allí advertimos que el significado de las imágenes constituía un problema por abordar: la gran mayoría no sabía de qué se trataban, qué decían, para qué estaban, no podíamos construir una valoración común (Gómez y otros, 2015). A partir de los primeros encuentros, tuvimos que recomponer la propuesta, suspendimos el proyecto inicial y creamos uno nuevo.

“¿No encontramos eco?”, nos preguntábamos en aquel entonces. Cierta sensación de fracaso aconteció con crudeza después de un taller al que tiempo después nombramos como “La demolición”. Se trató de una performance con dos inspectoras que llegaban a la escuela y declaraban el lugar donde estaban las cartografías derruidas como zona clausurada. De esta manera, buscábamos interpelar y generar un diálogo acerca de las imágenes:

Muchos niños se vieron motivados a la destrucción. Tomaron cartografías y las hicieron volar un poco por el aire y el suelo. Fue un momento muy raro, se sentía como que no se sabía bien qué hacer, ni lxsniñxs, ni nosotras. No se sabía qué era lo correcto: ¿estaba bien destruir esos dibujos? ¿estaba bien que demos nuestros argumentos de por qué no había que destruirlos?... tal vez evidenció que esperábamos un ¡No! contundente y no se escuchó. Bajitos, tímidos, registré dos. (A la distancia, pienso que una de las cuestiones que a mí me incomodó fue no saber cómo brindar mi punto de vista sin que se tome por lo correcto y cancele la discusión).

Luchi y Carlota interpelaban: ‘Pero chicos ¿esto no es importante para ustedes? ¿Qué hay en estos dibujos? ¿Qué era?’ (Gómez y otros, 2015, p. 48).

Lxs chicxs fueron poniendo sobre mesa ciertas tensiones entre las lógicas escolares y las que nosotras les estábamos proponiendo: “Y... si ustedes dicen que hay que sacarlas [a las cartografías], sáquenlas. ¿Para qué nos preguntan esto si ya saben qué tenemos que hacer” (Gómez y otros, 2015, p. 48). Escuchar nos exponía a las durezas de las asimetrías de poder en el mundo adultista y su orden del discurso, al decir con la mirada de Foucault (1974). En el mismo movimiento, nos interpelaba: ¿cómo invitar o disponer a la acción reflexiva sin aplastarla con una consigna?, ¿qué valor le dan a lo producido por ellxs mismxs? O, en todo caso, ¿en qué procesos y dispositivos se entrama la construcción de la valoración en el marco de la escuela?

Habitar los encuentros en cierto estado de apertura hacia “lo que pasa” en los talleres y la conversación sistemática sobre aquello nos permitió entender que si nos interesaba sostener una propuesta de acción significativa con lxs chicxs, teníamos que reconstruir la propuesta de restauración que, como tal, no lograba hacer sentido en el grupo. A partir de esta primera idea, desarrollamos una serie de talleres que implicaron mutar a otra cosa. Estos procesos de ida y vuelta se relacionaron con intentar seguir la movilización que nos producía la tarea de diseñar talleres para escucharnos y

concernos un poco más. En ese sentido, terminamos embarcándonos en la construcción de un dispositivo orientado a tal fin: una infraestructura de *pallets* empotrados en la pared como espacio potencial para el montaje de materiales, un espacio para generar decisiones: qué queremos decir, cómo, qué exponer, a dónde. Así lo exploramos en aquel momento. No obstante, durante el año siguiente quedó un poco dormido, en un estado de inexistencia similar al de las cartografías. A veces en el CAI se acordaban de que existía y otras veces no, estaba ahí sin ser utilizado casi por nadie. Hasta que lxs historiadorxs dimos con él trabajando en el pasillo y lo hicimos parte de nuestro museo.

Podríamos preguntarnos por lo que se engrana en este fracaso de restauración. En primer lugar, pensar las condiciones que hacen posible un trabajo significativo de la memoria a través de dinámicas participativas con niñxs. Diseñar aquellas dinámicas sensibles que nos toquen, movilicen un poco o al menos inviten a hacer experiencia y activen instancias significativas de transmisión: algo que nos parecía motivante a partir de la materialidad de las cartografías y las historias que se hacían contables con ellas, no logró prender en todxs o encender una energía colectiva. La ocasión aconteció después cuando a un grupo de investigadorxs de quinto grado les preguntamos qué hacer con las cartografías y ante esa sola pregunta, sin mayor mediación que las materialidades en el pasillo, algo sí se prendió. Para ellxs, la historia tenía, quizás, algún sentido ya.

En ese mismo movimiento nos encontramos con la inquietud por las lógicas. En algún momento hemos pensado la idea de “lógicas impropias” (impropias a la cultura o gramática escolar) como una herramienta para entender la manera en que se gesta y desarrolla nuestra propuesta de trabajo con lxs niñxs (Gómez y Muchiut 2016). En primer lugar, proponemos un vínculo “impropio” construido por el mutuo interés y no la obligación ni la evaluación, donde se propone la co-construcción de lo que hacemos, que la escucha atenta a todxs y entre todxs se efectúe de tal manera que tenga efectos reales en nuestro hacer juntxs. Por otro lado, en relación al espacio en que se concretiza el taller, el pasillo, y al que lxs niñxs asisten a partir de su interés por las actividades que se realizan. Asimismo, la existencia de una relación entre talleristas y niñxs que propone vínculos entre individualidades más que masividades, donde no se da una enseñanza simultánea, son algunos aspectos que nos dan pistas para pensar que esta experiencia no sigue las coordenadas del formato escolar, pero acontece en ese marco y hasta, quizás, lo trastoca.

También nos habla de lo impropio escolar la ocupación del pasillo como espacio por habitar, tanto en el proceso constructivo participativo del museo por parte del grupo de historiadorxs, como en su propuesta espacial que invita no solo a circular, sino a permanecer, construir y dejar huellas. De modo similar, el archivo se podría pensar

desde *lo impropio escolar* en cuanto dinámica de valoración y de irrupción de las experiencias de lxs niñxs. Decimos *lógicas impropias* pensando en el trastrocamiento de lo escolar, no del lado de una oposición con lo escolar, sino observando cierta imbricación disruptiva. Desde el contagio, la invitación y también una serie de apuestas institucionales, algo de esa lógica se ha comenzado a impregnar.

El espacio participativo nos coloca en otro rol; “¿una seño fuera de rol?”, nos preguntamos más de una vez, ya que buscamos co-crear el tiempo y espacio por compartir antes que dirigirlo siempre de adultxs hacia lxs niñxs. La escucha y la circulación distribuida de la palabra, al menos como un axioma, al menos como un punto a autorreflexionar lo más que se pueda, funciona como un principio para plantearnos la menor asimetría en el vínculo, cuestión que, en el contexto escolar fuertemente asimétrico, es por demás compleja. La concepción de taller como concepto enmarca nuestro trabajo en la escuela y funciona, por un lado, como legitimador (ya que forma parte de las modalidades previstas en el currículum), pero también implica una concepción sobre la práctica y el trabajo con niñxs por disputar y co-construir.

Entendemos que los talleres aspiran a constituirse en un espacio de participación. En la escuela nos embarca, entre otras cuestiones, a relacionarnos lejos de la obligatoriedad y la evaluación, construyendo un vínculo desde la escucha, la confianza, la valoración y la elaboración de acuerdos compartidos entre niñxs y adultxs. Quienes coordinamos los encuentros buscamos colaborar en la construcción de un camino y un saber colectivo (Algava, 2009; Serra, 1989), mediar en la circulación de la palabra, observando si se da entre todxs, si existen mecanismos de exclusión de algunxs. Activamos para ello dinámicas que potencien la emergencia de la palabra de cada quien y su escucha dentro del espacio grupal y, asimismo, respetar los silencios.

*¿Quiénes quieren venir al taller “Obra en Construcción”? ¿Quiénes quieren venir hoy al grupo de historiadores?* Con el grupo de historiadorxs sucedía en ocasiones que salir a estar en los pasillos se convertía quizás en el interés principal de algunxs chicxs. Las inquietudes desde la coordinación del espacio nos hacían pensar en cómo movernos entre el marco de trabajo que habíamos planteado como grupo y los deseos individuales de algunxs niñxs, cómo colaborar en el proceso grupal de hacer algo juntxs.

El taller “Obra en Construcción” puso en juego, de alguna manera, el deseo de un grupo de talleristas y de la dirección de la escuela por la restauración. Cuando ese deseo se comparte a lxs niñxs y no logra hacer sentido, no encuentra eco, activa un devenir diferente y se transforma en otro tipo de construcción común. Como lo venimos pensando hace un tiempo (Gómez y Muchiut, 2016), suspendimos la idea inicial para privilegiar un espacio donde dejarse afectar por lxs niñxs, compartir experiencias, dejarse llevar por sus

deseos. Se podría haber reconducido después hacia el objetivo inicial pero no lo sentimos genuino. La inquietud por la restauración siguió existiendo pero en un estado de suspensión o aquietamiento, acaso como aquella vitalidad alojada en un cúmulo de cenizas que todavía esperan materia para reencender.<sup>xxii</sup> Volvimos nodal el problema de cómo generar un espacio donde decidir juntxs el modo de ocupar ese tiempo y ese espacio. Otra vez, esa lógica impropia que, a pesar de todo, logró encenderse en el espacio escolar, tiempo después, para dar lugar a otra historia, distinta pero ensamblada al fin.

¿Acaso lo impropio habilita no solo otro espacio, no solo otra modalidad de circulación y encuentro entre los cuerpos, no solo otros vínculos, sino otras formas de enunciación? ¿Qué relación hay con el tiempo? ¿Hay que interrumpir el tiempo escolar para que acontezca una palabra y una escucha? ¿Cómo se interrumpe?

#### **HISTORIA V. Hacer andar, desplazar, conlover**



*Rap de Sexto (Colectivo Feria de Archivos. 2018)*

Aunque la obra en construcción es permanente, en un momento decidimos darla por inaugurada e hicimos una fiesta. Pusimos en funcionamiento los sitios elementales que componen la Máquina del Tiempo en un recorrido guiado por lxs chicxs historiadorxs con juegos, coreografías, susurros, máquinas, tizas y folletos: la pared del pasado, los

*pallets* del presente, el pizarrón del futuro, los murales de la memoria. Anael nos contaba sobre aquel día: “Guardo en mi memoria el rap de los chicos y cuando todos cantamos: Si dejan de tirar balazos, Vamos a ser felices en el barrio”. A muchxs nos pasó lo mismo, la fiesta culminó con toda la escuela reunida para escuchar sus canciones, un momento que nos conmovió de tal manera que no pasó del todo, que quedó suspendido en el aire, atravesando los cuerpos, latiendo en recuerdos. Una luz sobre aquellos misterios de la existencia: la supervivencia de lo que vivimos. Lxs chicxs de sexto de la tarde, organizadorxs y creadorxs de la fiesta, se prepararon para cantar sus temas. “Los raperos del Sol”, como por ahí se nombran, arrancaron:

Somos los chicos de barrio Sol Naciente  
Jugamos, cantamos, vivimos y soñamos  
Vamos de frente porque somos buena gente  
Aquí hay gente buena, también hay delincuentes  
Los padres de hoy eso te advierten  
Hijo no te vayas, no quiero perderte  
Hay chicos en las esquinas que vuelan por encima  
Ellos se levantan y después todo termina  
Día tras día me pongo a pensar  
Que Sol Naciente puede cambiar, puede cambiar

¿Qué tanto podemos hacer andar y hablar una colección de recuerdos? Al activar esta circulación de escrituras, nos planteamos el ejercicio de escuchar sus engranajes, qué nos dice un funcionamiento, qué nos dice aquello que se engrana, en el experimento pedagógico de inventar una máquina del tiempo con niñxs. Pusimos en movimiento la reconstrucción de la historia del barrio, los dibujos de niñxs devenidos testimonios visuales y obras, un pasillo disponible como territorio de creación y luego nos detuvimos a escuchar eso que lxs chicxs nos decían querer guardar en su memoria: la fiesta del museo, cantar juntxs “si dejan de tirar balazos, vamos a ser felices en el barrio”. O lo que alguien escribía en su álbum de recuerdos de lxs historiadorxs, junto a una fotografía: “Se van, pero dejan huellas... el Museo de la Memoria”.

Cuando activamos el movimiento de IAP con lxs historiadorxs entendíamos que todo proceso de memoria debería implicar, necesariamente, una instancia de problematización, en el sentido de construcción de una mirada crítica con lxs chicxs, hacia la historia de la comunidad para pensar el presente. En ese sentido, lo acontecido quizás haya resultado un nuevo fracaso. Tal y como escribíamos hace un tiempo:

Ni durante las primeras experiencias de IAP con cuarto grado ni durante el proceso creativo posterior que emergió de aquellas (la creación de un pasillo-museo que cuenta la historia de la escuela y del barrio entrecruzando espacios del pasado, el presente y el futuro) creemos que pudimos realizar un proceso de análisis crítico de esta historia vinculado a las preguntas: ¿y por qué los sacaron del lugar donde vivían?, ¿qué decían los que no querían ser trasladados?, ¿qué pensaban lxs niñxs? ¿Qué derechos se cumplieron y cuáles no? ¿Se cumplen nuestros derechos hoy? ¿Qué podemos hacer?

Una energía de acción que empezó a caracterizar los encuentros hacía difíciles las instancias de reflexión que proponíamos (quizás demasiado complejas) y que implicaban la escucha o lectura de testimonios escritos, visuales y audiovisuales para comprender los procesos que pensábamos poner a discutir (Gómez, 2016).

Aunque quizás también podamos imaginar que se trata de un sentido alrededor del movimiento de la memoria, algo diferente a aquel centrado en la problematización: hacer lugar a que nos importe la singularidad de una vida, de varias vidas, de lo que tengan para decirnos; que nos importe, y acaso nos trastoque en el presente, en el cotidiano escolar, en una fiesta para todxs. Más que la problematización de la historia común que podamos activar a partir un testimonio, lo que aquí se movió fue quizás que a alguien importe el testimonio y lo intente volver materia encendible. Aún, que de la energía de acción resulte, más que la comprensión de un vínculo con el pasado, la inscripción colectiva de lxs niñxs en la historia común: cantar quiénes somos y dejar una huella. De este *gesto* de inscripción puede hablarnos la última página del “Álbum de Lxs Historiadorxs” que, hasta ahora, dice:

Les queremos comentar que nosotrxs lxs historiadorxs, ya nos vamos y nuestro museo de la historia quedará solo y queremos decirles que si pueden tomar nuestro lugar, hacer las cosas que no pudimos como por ejemplo: el juego del museo, seguir investigando la historia, escribir libros, seguir mejorando el barrio, la plaza.

Ojalá puedan seguir mejorando, construir lo que falta del museo. Se lo dejamos a cargo.

Para nosotrxs es muy importante el museo de la memoria. Estuvimos trabajando tres años y sería una pena que acabe algo tan hermoso. Por eso, le pedimos a quinto grado que tomen nuestro lugar...

Las cartografías de las villas, reconstruidas a partir de las fotografías que les habíamos tomado antes de que comenzaran a destruirse (en un impulso archivador, sin lugar a dudas) constituye para nosotras un testimonio visual donde hablan aquellas historias *soterradas* (Foucault, 2000), desde la experiencia de lxs niñxs al haber sido

trasladadxs a un nuevo barrio junto a otras ocho comunidades que no conocían, alejadxs, rodeadxs de descampados, a donde el colectivo no ingresaba. Nos hablan de distribuciones desiguales de derechos, de espacios, de escucha. Devenidas obras-documentos, dicen algo más en el *gesto* que las constituye, un montaje al fin y al cabo: dicen que *importan*, dicen que importan las cosas que dicen y hacen lxs chicxs, dicen que deben *seguir importando* las cosas que hacen lxs chicxs, dicen que son recuerdos *de chicxs para otrxs chicxs*. No habíamos percibido ese gesto, hasta que se lo escuchamos a ellxs.

El museo archivo, un pasillo en construcción permanente, con sus imágenes, textos, estrellas, espejos, naves, paraguas, atrapasueños, pizarritas y pizarrones, cajitas, muebles, marcos para exponer cosas y sogas para colgar papeles, textos, fotos, dibujos, de todo un poco estaría articulándose como un dispositivo de enunciación lúdica de lxs chicxs. Una oportunidad de valoración, de decidir qué mostrar, qué guardar; un lugar para mirar lo que otrxs guardaron y hacer cosas nuevas. Una advertencia sobre lo que no se pueda estar valorando con perspectivas abiertas de futuro. Superficie donde se pueden exponer e inscribir las experiencias de lxs niñxs y sus sueños. Espacio para la memoria como inscripción en la historia común, apertura del presente desde la experiencia de que algo importa, nos importe.

Por ahí se acercan vecincxs y nos cuentan de dónde vienen, cómo fueron los primeros años en el barrio, cómo viven. Como Alicia que un día se acercó, vio los dibujos, leyó las palabras y nos dijo: “Y sí, ese fue nuestro error allá en la Villa, nosotrxs no tuvimos en cuenta a lxs chicxs”. O Joaquín, unx de lxs autorxs de las cartografías que hicimos allá por el 2012: “Es muy importante tener esto, los recuerdos, todos estos recuerdos los llevamos en el corazón”.

El pasillo archivo, la máquina museo, desenlace en construcción permanente de un impulso creativo ante la destrucción y ante la *impotencia de no saber qué hacer* con algo que decidimos constituir en un fondo de archivo, sensibles acaso a su vocación de supervivencia (Huberman, 2008); puede funcionar como un lugar para pensar la comunidad: cómo vivimos, por qué, cómo queremos vivir, qué podemos hacer juntxs. Puede funcionar como un refugio para aquello que a alguien le pide hacer sobrevivir. Puede articular una caja de resonancia y de inscripción de enunciados que nos hagan pensar sobre la vida en común. Un dispositivo para hacer hablar y decidir cómo mostrar, organizar, reordenar, reciclar las cosas dichas, dibujadas, halladas, investigadas, creadas. Un impulso para seguir experimentando cierta archivología de/en lo impropio escolar que enlaza lo que pasa por *un corazón* con las formas en que *importe*.

## Bibliografía

- Comisión y Archivo Provincial de la Memoria. (2011). *Chupinas de colección, aportes para pensar los sitios de memoria como herramientas metodológicas en el aula*. Córdoba: Ediciones del pasaje.
- Algava, M. (2009). Jugar y Jugarse. En *Jugar y jugarse. Las técnicas y la dimensión lúdica de la educación popular*. Buenos Aires: Ediciones América Libre.
- Bardet, M. (octubre, 2017). Mover, engranar, trazar. *Revista Barda*, 3(5), pp. 63-75.
- Bixio, B. (junio, 2018). "Silencio, paradoja y mimesis en contextos de cárcel" en *Heterotopías*, 1(1).
- Colectivo Feria de Archivos. (2017). ESCUELA-ARCHIVO. Museo vivo y archivo escolar como dispositivos para la construcción de la memoria barrial desde la participación de lxs niñxs en la comunidad (proyecto ganador de una beca a la creación grupal del Fondo Nacional de las Artes. Convocatoria 2017. Disciplina: Arte para la Transformación Social).
- Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam*. Portugal: Celta Editora
- Da Silva Catela, L.; Giordano, M. y Jelin, E. (Eds.). (2010). *Fotografía e identidad. Captura por la cámara devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Del Pilar Daza Pérez, D. (2007). La construcción del archivo escolar a partir de los Proyectos de Investigación Histórica Escolar (PIHE). *Voces Recobradas. Revista de Historia Oral*, 11(24). Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- Derrida, J. (1997) *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Buenos Aires: Macba.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, M. (1974). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusques.
- Foucault, M. (1996). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García, L. I. (2017). La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes. *AISTHESIS*, 61. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gómez, M. L. (2013). Constelaciones de lo común en la experiencia de traslado de Villa Canal de las Cascadas. Una cartografía construida desde la investigación-acción.

- (Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas. Facultad de Filosofía y Humanidades). Córdoba: UNC.
- Gómez, M. L. (2014). Cartografiar sentidos en acción: imágenes de una constelación. *Síntesis*, 4. Córdoba: SeCyT - FFYH - UNC.
- Gómez, M. L. (8 y 9 de noviembre, 2016). Presentificación de la experiencia, problematización y participación. Tres movimientos para una Investigación-Acción Participativa en la escuela. [Ponencia presentada en II Bienal Iberoamericana de Infancias y Juventudes]. Colombia: Universidad de Manizales.
- Gómez, M. L. y Muchiut, M. (2016). Las lógicas impropias y un registro experiencial. Apuntes para caracterizar otros modos de habitar la escuela y qué hay en ellos. [Ponencia presentada en III Encuentro hacia una Pedagogía Emancipatoria en Nuestra América]. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Gómez, M. L. y otros. (s.f.). "Yo era de la Villa. De la vida después del traslado. En Gómez, M. L. (Coord.). *Generaciones en movimiento y movimientos generacionales*. Tejido de Colectivos - Unitierra Manizales - Caldas y Suroccidente colombiano [en prensa]. Colombia: Editorial Color Tierra.
- Gómez, M. L. y otros. (2015). Construir una *Obra en Construcción*. Fragmentos de talleres en la escuela. En Carpio, S. y Ale, M. G. *I Jornadas de Educación Artística. Cartografías y prácticas emergentes en contextos diversos*. Córdoba: UNC - UPC Editores.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Hallbawachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Jara, O. (2016). Concepción metodológica, métodos, técnicas y procedimientos para generar y desarrollar procesos participativos desde un enfoque de educación popular. En Korol, C. (Comp.). *Pedagogía de las revoluciones. Educación popular* (pp. 285-312). Buenos Aires: Ediciones América Libre.
- Jelin, E. (2000). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Pasos, E., Barros V. y Da Escossia, L. (2009). *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Lacombe, E. y Paiaro, M. (Coord.). (2017). *Memoria e historia oral: experiencias de campo y reflexión metodológica*. Córdoba: Corintios Ed.
- Levstein, A. y Boito, M. E. (Comp.). (2009). *De insomnios y vigiliás en el espacio urbano cordobés: lecturas sobre Ciudad de mis sueños*. Córdoba: Universitas - Sarmiento Editor.

- Llobet V. (julio-diciembre, 2012). Políticas sociales y ciudadanía. Diálogos entre la teoría feminista y el campo de estudios de infancia. *Frontera Norte*, 48(24), pp. 7-36. México: El Colegio de la Frontera Norte, A.C.
- Llobet, V. (agosto, 2009). Las políticas sociales para la infancia, la psicología y el problema del reconocimiento. *Revista Investigaciones en Psicología*, 14(2), pp. 73-94.
- Molas y Molas, M. (2010). Campo de la Ribera, diez años después: un punto de referencia, un espacio disputado. En Da Silva Catela, L., Giordano, M. y Jelin, E. (Eds.). (2010). *Fotografía e identidad. Captura por la cámara devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Nora, P. (1988). La aventura de *Les Lieux de Mémoire*. *AYER*, 32, pp. 17-34.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ripamonti, P. (2017). Investigar a través de narrativas: notas epistémico-metodológicas. En Alvarado, M. y De Oto, A. (Eds.). *Metodologías en contexto. Intervenciones en perspectiva feminista, poscolonial, latinoamericana* (pp. 83-104). Buenos Aires: CLACSO.
- Rolnik, S. (1989) *Cartografía Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Serra, J. M. (1989). *El taller como metodología del proceso educativo. Aportes para su conceptualización y su utilización*. Santa Fe: Acción Educativa.
- Taussig, M. (2013). *Mi museo de la cocaína*. Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Tello, M. (2010). Territorios y memorias en conflicto: el caso de la ex cárcel del Buen Pastor en Córdoba. *Iberoamericana*. Berlín: Instituto Iberoamericano de Berlín.

## Referencias

---

<sup>i</sup> Feria de Archivos es un espacio de trabajo colaborativo en torno a proyectos participativos con eje en el territorio y las memorias colectivas. Comienza a constituirse en los años 2012 y 2013 cuando iniciamos un proyecto de Investigación Acción Participativa en dos espacios barriales (en la escuela y junto a la murga de jóvenes de barrio Sol Naciente). Nos fuimos involucrando en un campo de experimentación entre la práctica pedagógica, la investigación y la construcción de dispositivos de comunicación de lxs niñxs en la escuela y hacia la comunidad. Hoy nos encontramos un grupo de mujeres que trabajamos desde la educación popular, las letras, el diseño y la arquitectura. Las imágenes que integran este artículo corresponden a nuestro archivo pero también circulan e integran otras compilaciones con nominaciones y agrupamientos diferentes, tal es el caso de los álbumes, libros y materiales del Museo de la Memoria así como de la escuela.

<sup>ii</sup>El programa *Nuevos Barrios Mi casa Mi vida* fue central en la segunda gestión del Gobernador José Manuel de la Sota en Córdoba y se realizó con financiamiento directo del B.I.D. Se erradicaron alrededor de 35 villas hacia zonas de la periferia urbana y se construyeron 11

---

ciudades barrio que concentran entre 200 y 600 familias provenientes de diferentes comunidades sin ningún trabajo previo de conocimiento mutuo. De manera sistemática, los antecedentes de investigación locales fundamentan la magnitud de esta política en la transformación y polarización del diseño urbanístico y de circulación de grupos sociales en Córdoba. Durante el último decenio, estas reconfiguraciones han tendido a profundizar el carácter sociosegregatorio, neoliberal y de vigilancia (Ver, entre otros, Levstein y Boito, 2009; Núñez y Ciuffolini, 2011).

<sup>iii</sup>Tomamos esta frase del video que realizamos con el Grupo de Historiadores e Historiadoras: *La máquina del tiempo. Video escolar de S N*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EeyRTnl2wfo&feature=youtu.be>.

<sup>iv</sup>Desde el año 2012 venimos activando experiencias de Investigación Acción Participativa (IAP) con niñxs en la escuela primaria Jorge Raúl Recalde de la ciudad de Córdoba. En el primer proceso (2012-2013) compartimos con niñxs y jóvenxs de un taller de murga en el marco de un Programa Socioeducativo para escuelas primarias (Centro de Actividades Infantiles), la experiencia de erradicación de las comunidades de las que provenían, en tanto fueron desplazados al nuevo barrio en que se encuentran a partir de una Política Habitacional. Nuestro TFL en Letras Modernas (FFyH, UNC) da cuenta de aquel proceso (Gómez, 2013 y 2014) y, como continuación, la Investigación doctoral en Letras que se encuentra en curso desde el año 2015 cuyo proyecto se titula *Los posibles a diez años del Programa Mi Casa Mi Vida. Experiencias de investigación acción participativa con niñxs desde la escuela, sobre la historia barrial, la construcción de lo común y el archivo* (FFyH, UNC). Actualmente cuento con una Beca Interna Doctoral otorgada por CONICET para realizar dicha investigación.

<sup>v</sup>Una dinámica que caracteriza todo proceso Investigación-Acción Participativa es generar instancias colectivas de problematización acerca de la realidad social compartida a partir de las cuales se impulsan proyectos de intervención (Fals Borda, 2008). Esta forma de concebir la IAP se nutre de la Educación Popular en sus experiencias latinoamericanas y constituye una invitación a pensar juntxs cómo vivimos, cómo queremos vivir y qué podemos hacer para activar transformaciones *en o desde* nuestros espacios de vida, nuestra realidad cotidiana, o articulándonos con redes de luchas sociales más amplias (Gómez, 2013 y 2014). Es por ello *sentipensante*, como postulara Fals Borda. Desde la Educación Popular se busca animar a las personas a organizarse, constituye su horizonte político emancipatorio (Referimos, entre otrxs, a Algava, 2009; Korol, 2016). Intenta ser una alternativa a las formas tradicionales de investigación social donde quien investiga se considera un experto externo a la comunidad que analiza e interpreta.

<sup>vi</sup>Ver Guasch (2011) "Jaques Derrida y la fiebre del archivo", pp. 165-172.

<sup>vii</sup>Pensamos junto a las notas de Marie Bardet (2017, p. 72): "Lo que mueve, no necesariamente es ni lo dinámico (oscilaciones medio quietas...) ni lo proyectado, también es lo que engrana. Lo que produce y es producido por cierta relación de las materialidades en presencia y en movimiento: corporeidades, relaciones con espaciotiempo o lugarmomento".

<sup>viii</sup>El dispositivo metodológico de las narrativas pedagógicas resulta una herramienta potente para asir y abordar reflexivamente la experiencia de IAP movilizadora con lxs niñxs, en tanto práctica pedagógica, hacia la construcción de conocimientos situados disponibles para otrxs. Siguiendo a Paula Ripamonti (2017), nos interesa especialmente la idea de que toda reconstrucción narrativa de una experiencia se realiza a través de un elemento que la tensiona, un *incidente* o elemento *crítico*, alrededor del cual o a partir del cual se vuelve necesario contarla, describir y comprender su escenario, visibilizar tensiones y contextos de las prácticas, documentar, interpretar, analizar aquello que se narra. Otro de los dispositivos metodológicos de escritura de experiencias con el que dialogamos es el de la sistematización. Desde las vertientes de la Educación Popular, campo en el que surge la investigación acción participativa, el pensamiento y las propuestas de Oscar Jara (2016) al respecto de la sistematización nos provee de ciertos anclajes para pensar la construcción de conocimiento social al calor de este tipo de propuesta pedagógica y política. Sistematizar constituye una manera de dar cuenta de estos procesos colectivos entre la descripción y la conceptualización: no se trata solamente, acentúa incisivamente el autor, de una narración de la experiencia, ni de la descripción de un proceso, tampoco de su mero ordenamiento ni una disertación teórica que busca ejemplificaciones o casuísticas en las experiencias. La sistematización nos debe poder proveer herramientas para comprender por qué la experiencia se dio de una manera y no de otra, evaluar el trabajo de mediación, pensar grupalmente cómo se

---

sucedió el proceso para poder seguir trazando nuevos recorridos colectivos con explícitos propósitos de transformación.

<sup>ix</sup> A escala local, podemos referir al Programa de Historia Oral Barrial de la Municipalidad de la ciudad de Córdoba quienes desarrollaron experiencias en diferentes barrios articulando con escuelas de nivel primario y secundario. Asimismo, el Programa ATEC de vínculo entre Escuela, Familia y Comunidad (2009) que fue llevado a cabo durante el año 2012 en nuestra escuela, buscaba poner en común las historias de las familias que integraban el barrio después del proceso de erradicación pero no alcanzó a generar registros o sistematizaciones disponibles para continuar un trabajo institucional en esa línea. Por su parte, desde los Espacios para la Memoria y la Promoción de Derechos Humanos en Córdoba se vienen produciendo no solo experiencias, sino materiales educativos así como reflexiones pedagógicas desde y con las cuales dialogamos al imaginar una pedagogía de la memoria en la escuela en tanto herramienta metodológica basada en la circulación de la palabra, la construcción colectiva y la constante reflexión de las prácticas; instancia comunitaria, participativa, política y sensible de construcción de lo común (Comisión y Archivo Provincial de la Memoria, 2011 y 2016, Molas y Molas, 2010).

<sup>x</sup> Tomamos en préstamo el ejercicio nominativo que realiza Beatriz Bixio (2018) para referir al trabajo y reflexiones de cuño etnográfico en relación al espacio educativo universitario en la cárcel al cual remite como *etnografías en ciernes*, aún en estado aproximativo y procesual. En nuestro caso, se trata de una primera aproximación, experimental y en el marco del proceso de IAP mencionado, hacia la construcción de relatos históricos locales desde la elaboración de fuentes orales con lxs niñxs y docentes que nos arroja inquietudes para construir a futuro un dispositivo metodológico afín e incorporable a las planificaciones docentes en Ciencias Sociales, especialmente para el Segundo Ciclo.

<sup>xi</sup> Hace tiempo se vienen diseminando en diferentes espacios y territorios procesos ligados a la construcción de memorias colectivas desde el trabajo de la historia oral y local, ya sea vinculado a prácticas de resistencia territorial, educación popular o investigaciones que hacen lugar a procesos y sujetos sociales mantenidos tradicionalmente en los márgenes de las ciencias sociales, ya sea desde la ausencia, la subalternidad o cierta objetualización ligada al trabajo de campo convencional. La historia oral, en este sentido, tiene la potencia de habilitar así como reconocer lugares activos en la construcción de conocimiento científico. En el caso del contexto escolar, se piensa en procesos de acercamiento y reflexión significativa de la historia a partir de los testimonios acerca del entorno, de lo cotidiano, de la comunidad que habilitan preguntas por fenómenos políticos, económicos, culturales más amplios desde lo que sucede en el presente. Asimismo, la elaboración de fuentes orales y la construcción de relatos históricos que toman estas fuentes constituyen procesos de enseñanza y aprendizaje que pueden realizarse entre estudiantes, docentes y vecinxs. Pueden abrir posibilidades de constituir, asimismo, archivos escolares y comunitarios que habiliten su consulta participativa (Del Pilar, 2009). La historia oral dice más sobre el *sentido* del pasado que sobre los acontecimientos, dice Lacombe (2017), se trata de ejercicios de memoria social sobre pasados recientes en permanente actualización, atravesados por duelos, grietas, preguntas y proyecciones de futuro (Da Silva y otros, 2010).

<sup>xii</sup> Una versión preliminar de los sucesos narrados en las Historias I y II fue compartido en una escribanía polifónica convocada por compañerxs de Tejido de Colectivos-Unitierra (Manizales, Caldas, Colombia) que denominamos “Yo era de la villa. De la vida después del traslado” [en prensa].

<sup>xiii</sup> Desde el año 2011 funciona en la escuela el Centro de Actividades Infantiles (CAI), programa que surge desde el Ministerio de Educación de la Nación y forma parte de una política socioeducativa orientada al cumplimiento del derecho a la educación de lxs niñxs bajo una propuesta política que enuncia la igualdad educativa. Se desarrolla a través de un equipo integrado por unx coordinadorx, dos maestrxs comunitarixs y 3 talleristas. Propone talleres artísticos y recreativos los días sábados así como un trabajo semanal llevado a cabo por lxs maestrxs comunitarixs.

<sup>xiv</sup> Con el canto constante de la sexta Tesis de Filosofía de la Historia de Benjamin (1940) le damos vueltas a esta sensación de peligro: Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Propone el materialista histórico hacer del encuentro con el pasado una experiencia donde se enciendan sus futuros soterrados, sus ideas de esperanza, un relampagueo. El peligro que nos acecha es entonces que no acontezca ardor alguno, que el

---

pasado se vuelva sucesión de hechos y no experiencia, que no nos interpele por la *igualdad* (Huberman, 2012 y 2014).

<sup>xv</sup> A través de estas preguntas podemos dar lugar a un breve despliegue sobre los usos de la idea de montaje que se encuentran involucrados en la invención de nuestro museo, desde un plano vinculado a los problemas de toda construcción expositiva (el montaje como modalidad de transmisión de contenidos) a aquellos que lo amalgaman con modalidades de construcción de conocimiento y pensamiento (la re/construcción de la historia como montaje). En un sentido, entonces, parte de nuestro trabajo se remitió de manera específica a construir/montar una exposición: diseñar formas de disposición de objetos y textos en un espacio e imaginar recorridos a través de ellos atendiendo especialmente a las posibilidades del contacto y diálogo entre unxs visitantes/espectadores con una serie de objetos. El proceder del montaje material da lugar a concebir una modalidad constructivista de conocimientos-contenidos, heredera de procedimientos estéticos del montaje visual, que trabaja con elementos-fragmentos en co presencia (superpuesta, yuxtapuesta, dislocada). Montaje un proceso, un procedimiento constructivo y su forma resultante. Por amalgama al dispositivo estético, remitirnos a una modalidad de conocimiento que postula la potencia del fragmento y lo fragmentario de toda construcción. En su herencia benjamiana: una herramienta histórico filosófica, un entendimiento de la reconstrucción de la historia, hasta una filosofía del tiempo –como postula Huberman (2008)– la cual procede a partir de restos, desperdicios, ruinas y niega toda posible linealidad en el conocimiento de la historia. Nuestro proceso creacionista yuxtapone los sentidos mencionados y allí radica alguna fuerza: ¿qué tipo de reconstrucción de la historia común realizan lxs historiadorxs al inventar recorridos por el museo, juegos, textos curatoriales y de comunicación? ¿alguna modalidad de apertura de tiempos, de despertar del pasado? ¿cuál es el potencial de los movimientos lúdico-creacionistas de la materialidad histórica?

<sup>xvi</sup> La imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo (Huberman, 2008). La imagen arde en su contacto con lo real, escribe Huberman y su hipótesis colabora de algún modo en la conceptualización de la experiencia de nuestra máquina del tiempo. ¿Hay en el montaje alguna posibilidad de encender un ardor?, ¿provocar experiencias?, ¿hacer importar lo que cuentan las imágenes en su relación? Pensando alrededor de la experiencia fotográfica, la hay cuando el mirar nos desconcierta, nos transforma, renueva nuestro lenguaje y acaso pensamiento del mundo, cuando hacemos tiempo a mirarla y que nos toque, a reconocer el *gesto* que la constituye, cuando miramos con algo más que con los ojos. Las imágenes centrales que conforman el sitio del pasado de nuestro museo, y a partir de las cuales se desencadena el movimiento museo-archivológico, resultan de una particular reconstrucción: a partir de las fotografías de las cartografías de las villas realizadas por lxs niñxs en el año 2012, tomadas ni bien fueron expuestas por primera vez en el pasillo de la escuela y antes de que comenzaran a deteriorarse, elaboramos un nuevo montaje a partir de cada una sobre bastidores. Cada cartografía de cada villa fue recompuesta a modo de collage a partir de sus fotografías impresas, recortadas y pegadas en piezas con relieve y la transcripción de algunos textos que ya no se veían. Un encuentro de fotografías de dibujos y textos impresos en vinilos refugiados en bastidores con protección acrílica. Acaso la *representación que resta* (García, 2017) de aquellas comunidades, la mayoría de las cuales fueron arrasadas. Recuerdo cierta sensación de contacto con aquello *vital* que alojan mientras las reconstruíamos (un proyecto vital que pervive o hacemos supervivir. Huberman, 2009): Muchas de estas villas ya no existen más, les pasaron por encima las topadoras. Estos dibujos y estas palabras son algo de lo que queda de ellas, decía, escribía por aquellos días.

<sup>xvii</sup> Pierre Nora (1998) nos proveía hace un tiempo cierto apremio en pensar, acaso construir, *lugares* de la memoria, concibiendo un espacio-tiempo, no necesariamente arquitectónico, donde la memoria se produzca en acto, siempre desde un posicionamiento de sentido que desafíe el olvido. Los *marcos* que ayudan a crear significados al evocar el pasado y dar sentido (Hallwachs, 2011), dan cuenta de estos posicionamientos y encontramos en ellos una alianza necesaria para construir nuestro viaje del tiempo. El proceso de IAP que iniciamos lúdicamente con el grupo de niñxs y que dio lugar al surgimiento de Lxs historiadorxs proveyó sin lugar a dudas de cierto marco de significación a la hora de encontrarnos con las cartografías-obras en restauración y pensar su montaje. El enigma siempre abierto en los procesos de memoria es quizás el del marco, la elaboración de marcos aliados a la comprensión creativa más no a la unidireccionalidad o

repetición de sucesos y que colaboren en que inventemos, cada vez, sentidos de pertinencia en nuestro viaje por la máquina del tiempo.

<sup>xviii</sup> La máquina del tiempo. Video escolar de SN. Ver enlace en nota a pie III.

<sup>xix</sup> La *conceptualidad* del archivo (Guasch, 2011) en el marco del pensamiento arqueológico de Foucault (1996), constituye una marca ineludible de las modalidades del archivo activo vinculado a un *campo operacional*, acaso una *gramática*, cuyo modelo descentrado se encuentra constituido por reglas que se relacionan directamente con los discursos que ayudan a formular. Si el archivo foucaultiano remite a los límites y formas de la decibilidad, a un dominio, una correlación fundada objetivamente de lo visible y lo enunciable, en sus palabras: *la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares* (Foucault, 1996); en el campo artístico inspiró prácticas que experimentaron diferentes maneras de entender los principios de orden, registro y acumulación (Ver Guasch “El archivo y lo real: recuerdo, industria, trauma”, p. 50 y sig.).

<sup>xx</sup> Nos vinculamos a la idea desarrollada por Kastrupp y Passos (2009), en relación a la creación de un *plano común de experiencia* en el marco de procesos de investigación e intervención que envuelven a investigadores e investigados en territorios y semióticas particulares. ¿Cómo trazar juntxs un plano que garantice el carácter participativo de la investigación? se preguntan, entendiendo que no se trata de un plano homogéneo pero sí de posibilidad de comunicación entre singularidades, algo así como cierta atmósfera que garantice un *punto de lenguaje*, en las palabras Rolnik (1989). Si bien estos trabajos se sitúan en el campo específico de la producción de subjetividad, mirar este estrato del proceso nos activa observar en la dimensión colectiva y creadora de la construcción de conocimiento, la construcción de un espacio heterogéneo de comunicación, articulación entre singularidades, no de identidad ni de homogeneidad.

<sup>xxi</sup> Del vasto campo de estudios que actualmente apuntan a la problematización de la *agencia* en relación al sujetx niñx, apuntamos el trabajo de Valeria Llobet (2009, 2012, 2016 entre otros). Llobet, al respecto de las discusiones sobre la ciudadanía infantil y la participación, postula el concepto de agencia en términos de la capacidad de lxs niñxs de incidir en las relaciones sociales de las que participan con su acción transformadora, lo cual habilitaría cierta *autodeterminación* entendida como capacidad de ejercer algún grado de control sobre la propia vida. Emergen los límites tensionantes de la agencia –entre cuidado y protección o protección y necesidad de autonomía, la posibilidad de representación política, entre otros– los cuales advierten la necesidad, sino responsabilidad, de realizar acciones que posibiliten la participación. Debido a que las relaciones sociales entre niñxs y adultxs son constitutivamente asimétricas, convoca la apertura a espacios donde se habiliten posibilidades de autodeterminación (2016).

<sup>xxii</sup> El modo de existencia de las cenizas, adosado a nuestro lenguaje desde el pensamiento de las imágenes que leemos en Huberman (2008), no solo dice sobre su vocación de supervivencia sino sobre el entorno: destruir imágenes es algo tan fácil y acostumbrado, insiste, que es necesario ver lo carbonizado en nuestros alrededores y preguntarnos *¿qué detuvo la destrucción de esta imagen?*

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.





## LA EXPERIENCIA LISPECTOR DE LA LITERATURA. EL TIEMPO COMO ACONTECIMIENTO INEXPRESIVO

### THE LISPECTOR'S EXPERIENCE. TIME AS AN INEXPRESSIVE EVENT

#### Resumen

El trabajo hace una presentación de la obra de la escritora Clarice Lispector tomando como hilo conductor la experiencia que su literatura hace confrontándose a la cuestión del tiempo. Si la escritura produce una modalidad histórica de la temporalidad, la experiencia literaria de Lispector quiere confrontarse a esa modalidad para apuntar a un tiempo inexpresivo que no se deja contar. Esa confrontación deviene en una afirmación ética por la cual la literatura encuentra como trabajo contra la escritura su dimensión fundamental.

**Palabras clave:** experiencia; tiempo; historia; inexpresivo

#### Abstract

The article presents Clarice Lispector's work through the experience that her literature makes of the matter of time. If the literary writing produces a historical mode of temporality, the literary experience of Lispector wants to contrast this modality to point out to an inexpressive time that does not want to be told. This contrast results in the ethical affirmation that literature works against writing as its fundamental dimension.

**Keywords:** experience; time; history; inexpressive

En poco tiempo, tal vez, los manuscritos habrán desaparecido y serán blanco de extrañeza y curiosa incompreensión: la mano que tejía las palabras se perderá y no habrá indicios para desvendar la presencia fantasmal del cuerpo dudando en el texto. ¿Que los hombres y las mujeres escribían asegurando un pincel, una pluma, una lapicera,

raspando una superficie, ejerciendo presión contra una materia resistente? ¿Que arrastraban su puño cerrado dejando marcas de su inquietud y sus vacilaciones delante del silencio blanco de las páginas? ¿Que en ese trabajo se “expresaban” y, “saliendo de sí mismos”, se dejaban conocer, comunicando los secretos de su vida interior? El tiempo de la escritura, el tiempo en la escritura, el tiempo como escritura se apagará en los nuevos libros sin huellas. Todas las incertezas se extinguirán. No habrá reescritura, ni palimpsesto. Esos libros, ellos mismos, ya no tendrán historia que los cuente, porque atestiguan la borradura de la historia. En los libros de pantalla, sin hojas ni cortezas,<sup>1</sup> en esos libros-imagen, todo podrá ser leído sin reservas, sin resguardos, sin complementos ni interioridad; sin borradores ni bosquejos; sin correcciones, ni enmiendas; no habrá borradores ni esbozos: podremos leer apenas el “libro puro”, como puro presente que se da para mirar.

### **Buscar lo inexpresivo**

“Quiero lo inexpresivo, quiero lo inhumano dentro de la persona”.  
Lispector, *A paixão segundo G.H.*<sup>2</sup>

La literatura es una experiencia que pone a prueba nuestro presente a través del lenguaje. La materialidad con la que la literatura trabaja son las palabras que inscriben el mundo. ¿Hasta qué punto es posible decir lo que tenemos para expresar y qué es lo que expresa el lenguaje? Mediante el lenguaje se le da una identidad a lo existente y se le inventa una sustancia para que permanezca. Se le da, también un tiempo, como lo ha mostrado Flusser, el devenir escritura de la palabra produce una modalidad temporal específica: la de la historia y la narración. Desde entonces, lo existente deberá alojarse en el interior de ese tiempo escandido en un antes y un después corriendo a través de los incesantes presentes que los reúnen y que se escapan. Formar parte, pertenecer, es estar inscripto en el tiempo que cuenta, en el tiempo que nos cuenta, en el tiempo de lo que cuenta tejiendo –con esta materialidad que debe ser leída siguiendo los hilos de su trama– los bordes que fijan las diferencias y organizan los espacios de su distribución. Reconocer(se) en la historia es hacer del Otro un Yo; “otorgarle la palabra” es hacerlo inteligible constituyéndolo como “parte de lo común”: para ser un Igual, el Otro tendrá que dejar de ser Aquello que Es.

La lengua es quien “cura” de nosotros y quien “nos cura” de nosotros. Quien nos cuida y nos dona su salud, quien nos protege y vela nuestros sueños.<sup>3</sup> Retirado del

lenguaje y su historia, colocándose fuera de las narraciones de la comunidad, lo inhumano queda fuera de todo “cuidado”: mundo que no se comparte y que no tiene derechos. Lo inhumano (el tiempo que no cuenta, el tiempo que des-cuenta, el tiempo de lo que no cuenta) es enmudecido y destituido en una voz que nada dice, designado como peligro extremo, como extrañeza, como anormalidad.

Sin embargo, tal vez una inhumanidad esté inscripta en el interior de la lengua, interrumpiendo sus reglas y sacando de su lugar correcto las palabras y los enunciados. Inhumanidad literaria que coloca al sistema fuera de sí y hace chirriar la máquina de la significación. Experiencia a través de la cual aparece, detrás de todo palabrerío humano, no una “lengua otra”, sino “lo otro de la lengua” en los márgenes que se derrumban sobre el lugar en que ella no tiene dominios. Liminaridad de la literatura, en los umbrales del lenguaje, intentando construir una *incomunidad* inhumana del mundo.

En este sentido, la literatura procede a una puesta en suspenso del sistema, destruyendo el equilibrio que normaliza sus oposiciones. En un sistema desequilibrado, “desarticulado”, las palabras quedan privadas de sus significados, desamparadas delante de su propia afectividad. En un sistema “fuera de sus ejes”, el tiempo que en él se (nos) reconocía queda también liberado de sus articulaciones y aparece un tiempo hecho de intensidades sin medidas (inconmensurable). Tiempo suspendido, que “queda en el aire”, que deja flotando las identidades y deshace las articulaciones del verbo ser.

Entonces, si la materialidad comunicativa de la escritura ofrecía no solo un modelo de significación, sino también un modelo de temporalidad (la historia, la narración), ¿qué sucede cuando despertamos del sueño lingüístico? ¿Qué temporalidad alcanzamos fuera de la lengua? La creación literaria se confronta a la prueba del tiempo sin relato que resbala entre palabras *incomunes* que ya no designan cosas, dirigiéndose a una *incomunidad* en la que ya no hay hombres.

### **Clarice Lispector y el acontecimiento de un tiempo sin historia**

Los libros de Clarice Lispector presentan una continua preocupación por no volverse demasiado expresivos, demasiado narrativos, demasiado discursivos. Hay una experiencia Lispector de la literatura preocupada por exponer los límites de una lengua que ya no puede significar y que descubre, habitándola en secreto, el remolino de su esencia vacía. “Soñó que su fuerza decía alto y fuerte lejos del mundo: quiero salir de los límites de mi vida, sin palabras, solo la fuerza oscura dirigiéndose (...) ella quería salir de los límites de su propia vida como suprema crueldad” (Lispector, 1999<sup>a</sup>, p. 66). Salir de

los límites del lenguaje es salir de los límites de la vida humana que este hacía posible y de la historia que la contaba. La experiencia literaria de Lispector presenta la trágica travesía del lenguaje, se confronta con aquello que provoca su fracaso, y exhibe el vacío de todo aquello que circula como valor, de todo aquello que vale por su mera circulación (*A cidade sitiada*).

Esta experiencia está atravesada por un continuo desplazamiento. Tanto los personajes como la escritura parecen estar en medio de un exilio sin fin, no encuentran nunca los lugares adecuados ni las palabras precisas para decir lo que es apropiado: en *A maçã no escuro*, Martín huye hacia el campo donde tiene que hacer un nuevo aprendizaje de vida; Virginia (en *O lustre*), entre la vida familiar de Brejo Alto y la vida amorosa en la ciudad; Lucrecia (en *A cidade sitiada*), perdida entre el nuevo y el viejo suburbio; G.H. (*A paixão segundo G.H.*), atraída fuera de la vida convencional por la fuerza de lo indefinido; la “protagonista” de *Água viva*, entre la pintura y la literatura, intenta escribir lo que tampoco se puede pintar; Macabea (*A hora da estrela*) es expulsada tanto del Nordeste como de Río de Janeiro; las funciones de la literatura perdiéndose en la construcción de los personajes –*Um sopro de vida (pulsações)*– y hasta la propia Lispector (esa que, a veces, firma libros que llegan a ser publicados) se evade fuera de las marcas autorales en las que la crítica desea encuadrarla, por ejemplo, en *A hora da estrela*. Ese deslizamiento comienza ya con Joana en la primera novela en que se aventura el destino del extravío:

Es curioso cómo no sé decir quién soy. Quiero decir, lo sé bien, pero no puedo decirlo. Sobretudo tengo miedo de decir, porque en el momento en que intento hablar no solo no expreso lo que siento como lo que siento se transforma lentamente en lo que digo. O por lo menos lo que me hace actuar no es lo que siento sino lo que digo (Lispector, 1998<sup>a</sup>, p. 21).

Así, los personajes se pierden buscando una “conversión” que solo podría alcanzarse por medio de un nuevo lenguaje que no encuentran, exponiendo el espacio vacante delante de las cosas. Joana, Martín, Lucrecia, Virginia, han pasado por una prueba que no tiene lenguaje para ser traducida y que se escurre entre el balbuceo de las palabras. Son pruebas tan radicales que no pueden conformarse a las obligaciones sociales (por eso la literatura tiene que romper con las convenciones gramaticales que la lengua impone como condición de la comunicación –*Água viva, Um sopro de vida (pulsações)*–). Pero, demasiado atados al lenguaje, demasiado anclados en lo que rechazan, ligados a los nudos de las redes de la comunidad, terminan volviendo al mundo

de las palabras usuales, sea por cobardía (Martín), sea para intentar rehacer un mundo habitable (Lucrecia) o porque, como en *A hora da estrela* y *O lustre*, son, en el extremo de sus experiencias, interrumpidos por la muerte y terminan aceptando las palabras de los otros a través de las cuales expresarse (tal vez porque, en el límite, la literatura reconoce, ella misma, el objetivo que no puede transgredir): Martín, G.H., Lucrecia volverán al mundo del cual huían abrazándose, atándose al lenguaje del que escapaban, restableciendo el lazo que la prueba literaria quería soltar. Por ejemplo, Martín, que guiado por la palabra del padre es reducido a los lugares comunes del lenguaje.

La experiencia Lispector de la literatura muestra que no hay tierra prometida en el desierto en que se sumerge la escritura: “Fui obligada a entrar en el desierto para saber con horror que el desierto está vivo, para saber si una cucaracha es la vida” (Lispector, 1998<sup>a</sup>, p. 134). No hay redención, ni salvación para el lenguaje. La literatura no descubre para nosotros un reino de libertad sin hacer de la libertad el infierno del hombre. Este no tiene para dónde ir por fuera del lenguaje. Es la traición que la experiencia literaria tiene que hacer con ella misma para traducir lo que es no- lenguaje. Escribir para dejar de escribir: es lo que obliga, en fin, a seguir escribiendo.

No escribí una línea, lo que me perturba el reposo. Vivo a la espera de inspiración con una avidez que no da descanso. Llegué también a la conclusión de que escribir es la cosa que más deseo en el mundo, incluso más que amor (Borelli, 1981; p. 114).

## **El tiempo de lo inexpressivo como condición del lenguaje**

“Yo quería escribir un libro. Pero ¿dónde están las palabras? Se agotaron los significados. Como sordos y mudos nos comunicamos con las manos. Yo quería que me diesen licencia para escribir, al sonido arpegiado y agreste, la chatarra de las palabras. Y prescindir de ser discursivo. Así: polución”.

Lispector, *Um sopro de vida. Pulsações*

En la ausencia de cualquier promesa, la experiencia literaria de Lispector se afirma como contaminación, enfermedad del discurso. Se trata de hacerlo peligroso para nuestra salud, degradándolo y corrompiéndolo, atrofiándolo, interrumpiendo la narración como un primer paso en la ardua tarea de deshacerse de los signos agotados en su

vacío. La escritura será a partir de entonces una larga convalecencia del lenguaje que no puede decir lo que pretende y que, por ello, no podrá “curarnos”.

En la salida de la vida hacia el dominio de lo que no tiene palabras, en el dislocamiento de la lengua, se encuentra uno de los temas constantes en la escritura de Lispector y lo que ella secreta, conduciéndola al encuentro de lo que no buscaba: “Yo, que tenía como mi tema secreto lo inexpresivo (...) A veces –a veces nosotros mismos manifestamos lo inexpresivo– en arte se hace eso, en amor de cuerpo también– manifestar lo inexpresivo es crear” (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 142).

La intención de acompañar esa “fuerza oscura dirigiéndose” no se hace, sin embargo, de una vez y para siempre. Esa “fuerza oscura dirigiéndose” de los primeros textos (*A cidade sitiada*, donde Lucrécia se identifica con una estatua sin brazos y que, por lo tanto, ya no señala al lugar que la hizo crecer) será lo “inexpresivo secreto” solo desde *A paixão segundo G.H.* En la exterioridad de lo inexpresivo se entra de a poco. Alcanzar ese límite exige un largo y cuidadoso ejercicio de ascesis y despojamiento, y la búsqueda de algunas palabras que sean tan mínimas como sea posible: “Para escribir antes me despojo de las palabras. Prefiero las palabras pobres que restan” (Lispector, 1999<sup>b</sup>, p. 43).<sup>4</sup>

Llegamos a un mundo que está superpoblado de escrituras. Sobreabundante de palabras. Por eso, escribir es un trabajo sustractivo, un trabajo de supresión.<sup>5</sup> A lo inexpresivo se llega des-escribiendo la lengua, des-escribiendo los nombres, des-escribiendo las palabras (hasta que se vuelvan letras mudas, inscripciones en una valija: G.H.). El mundo no acontece en el libro. El mundo y el libro no tienen correspondencias. El mundo no está hecho de materia textual. Des-escribir nos exige que la escritura se extreme en el límite de lo que ella no puede alcanzar: fuera del texto.

Así, por el trabajo que inmolaba las palabras en las palabras, la literatura llega a la experiencia de lo inexpresivo. Expresar, poner fuera, es una posibilidad, una invención comunicativa del lenguaje. La distinción exterior-interior solo es posible en la lengua que estructura y separa así el límite de lo humano y de lo no humano. Dejar de lado la expresividad de la lengua es dejar de lado las dualidades estructurales que de allí derivan (ser-nada, vida-muerte, masculino-femenino, hombre-animal, orgánico-inorgánico, etc.): lo inexpresivo anula las distinciones, difiriéndolas y deja al sistema suspendido en su falta de aire.<sup>6</sup>

En el mismo sentido, el acto creativo nada tiene que ver con una hipérbole de la imaginación (que es siempre demasiado expresiva):

Voy a crear lo que me aconteció. Solo porque vivir no es relatable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre mi vida. Y sin mentir. Crear sí. Mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de tenerse la realidad (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 21).

El acto creativo tiene que confrontarse a la vida para extraer de ella una realidad que no es más vivible. Ese es el límite de la experiencia literaria: abandonarse a la presencia de lo no relatable, a las fuerzas que están más allá de la imaginación; abandonarse a la pura potencia creadora que ya no le pertenece a ningún Yo (y como Lispector lo muestra, a ningún autor).

Lo inexpresivo del lenguaje no es solo aquello que no se expresa por faltarnos las palabras: es la extraña cualidad de lo que queda fuera de los nombres, en el interior del lenguaje y lo que no se puede nombrar. Lo que “es” (é) y, como veremos enseguida, solamente se limita a ser aconteciendo. Inexpresarse es el modo de ser de aquello que es solo una fuerza desplegándose. Sin otro misterio que aquel que envuelve su propia presencia. Crear es el movimiento inexpresivo del acontecimiento del lenguaje. Escribir borrándose, des-escribir, es seguir ese movimiento sin origen ni fin. Es el modo a través del cual Lispector pretende capturar la vida en movimiento, la vida moviéndose y secretando su inexpresividad: “Quiero escribir movimiento puro”, dice en el epígrafe a *Um sopro de vida (Pulsacões)*. Y en *Água viva*: “Esta es la vida vista por la vida”, “Sí ésta es la vida vista por la vida” (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 18) ¿Qué otra cosa es la pasión de G.H. sino ese movimiento que la saca de la existencia humana y la lleva hacia la vida ajena de las cucarachas?

¿Será, en fin, que si la palabra se volviera una cosa podríamos encontrar una que acompañe el devenir del mundo manifestándose? ¿Será que esa palabra deseada tiene que identificarse con la corporalidad de la cosa misma? ¿Una palabra que ofrezca el sentido del cuerpo, el cuerpo del sentido, que incorpore y devore el sentido? ¿Una palabra que esté tan unida al objeto que pueda finalmente inexpresar su realidad, una palabra cuya sonoridad, cuyo ruido silencioso consiga mostrar la realidad de lo nombrado? ¿Una palabra que sea solo un “ruido secreto”? ¿Aquello que la lengua no puede palpar (la realidad táctil como dimensión inaccesible para la lengua)?: “Sí, quiero la palabra última que también es tan primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real” (Lispector, 1992, p. 12). Esa búsqueda de una unidad objetiva conduce a Martin (*A maçã no escuro*) a parecerse a las vacas del corral, pero también a retirarse rápidamente de esa terrible posibilidad: “Pero si esa tentativa de inocencia lo llevaba a una objetividad, era la objetividad de una vaca: sin palabras. Y él era un hombre que

precisa palabras” (Lispector, s.f., p. 128). Tal vez por ello, los personajes de Lispector no dejan de confrontarse con esa experiencia animal. Ellos, en su existencia muda, fuera del orden del lenguaje, no sufren la experiencia de la historia y se abandonan al tiempo como fuerza inexpresiva del acontecimiento. El límite del devenir animal de los hombres es la palabra articulándose antes de hacerse silencio o simple gruñido. El hombre precisa de las palabras para comunicarse: ese es su destino y su perdición. Por eso, en el corral, Martín no solo busca la unidad, sino también la inocencia perdida: la inocencia que el propio lenguaje constituyó como pérdida. Esa que, como fue dicho, la literatura no consigue devolvernos. ¿Cómo al escribir alcanzar esa palabra última y primordial?

### **El camino indirecto hacia lo inexpresivo**

“Pero sobre el tallo también ella era intocable, el mundo indirecto. Inútil ser inmóvil: la flor era intocable. Cuando se comenzase a marchitar se podría mirarla directamente. Pero entonces sería tarde”.  
Lispector, *A cidade sitiada*

Para contar una vida no relatable no hay palabra que se escriba. La experiencia literaria se queda ante las puertas de lo que busca: en esa unidad absoluta del nombre y de lo nombrado, en esa frontera indiscernible en que las palabras están casi asfixiadas por las cosas no es posible hablar sin alejar lo que queríamos unir.<sup>7</sup> Lo inexpresivo pasa entre las palabras y las cosas, pero no se fija en ninguna de ellas. Siempre hay una distancia por la cual el mundo y el lenguaje no pueden encontrarse, torciéndose el lenguaje hacia un objetivo que él mismo desconoce.

De lo inexpresivo no se puede hablar en forma directa. No hay camino recto que nos conduzca hacia él y siempre tendremos que desviarnos, tomando las interrupciones del lenguaje como un modo de aproximación: “Podría contar todos los hechos, pero de lo que sintiera no podría hablar: hay más sentimientos que palabras. A lo que se siente no hay modo de decirlo. Se puede misteriosamente aludirlos” (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 77). Hacia lo inexpresivo tendremos que llegar por caminos torcidos, de soslayo, por la parte de atrás, de modo perverso.<sup>8</sup> Porque la vida misma es torcida y oblicua: “¿La vida oblicua? Bien sé que hay un desencuentro leve entre las cosas, ellas se chocan, hay desencuentro entre los seres que se pierden unos a los otros entre palabras que casi no dicen nada” (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 64).

El mundo es indirecto. De este modo, la escritura literaria tendrá que ser tan indirecta como el mundo, impropia como el mundo: “Pero todo de nuevo intocable. El mundo era indirecto” (Lispector, 1971, p. 54). Lo indirecto es el principio que rechaza toda intimidad, que hace imposible todas las uniones y nos deja siempre lejos de las cosas, en sus espaldas, alejándolas en cada nombre que intente decirlas, en cada enunciado que quiera pronunciarlas, deja en un *impasse* a nuestra capacidad de pensar:

...ella terminó preguntándose si todo lo que él en fin consiguiera pensar cuando pensara, había también sido apenas por incapacidad de pensar otra cosa, nosotros que aludimos tanto como máximo de objetividad. Y si su vida no habría sido apenas alusión. Sería esa nuestra máxima concretización: intentar aludir a lo que en silencio sabemos (Lispector, s.f., p. 152).

Ni siquiera nosotros mismos podremos alcanzarnos. En un mundo de materia pura obrándose y desobrándose, el lenguaje tiene también que obrarse y desobrarse hasta que la pérdida sea total, obrándonos y desobrándonos:

No usar palabras ¿es perder la identidad? Y se pierden en las esenciales nieblas dañinas? Pierdo la identidad del mundo en mí y existo sin garantías. Realizo lo realizable, pero lo irrealizable lo vivo y el significado de mí y de mundo y de ti no es evidente (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 65).

Reducir todo al lenguaje, decir “alguna cosa”: es lo que el hombre nos pide para recogerlos en su comunidad dialógica, con la condición de que el diálogo esté lo suficientemente reglamentado:

Las cosas obedecen al soplo vital (...) ¿Tengo en mí el soplo? ¿tengo? Pero ¿quién es ese que tiene? ¿quién es que habla por mí? ¿tengo un cuerpo y un espíritu? ¿soy un yo? ‘Es exactamente eso, tú eres un yo’, me responde el mundo terriblemente” (Lispector, 1999<sup>b</sup>, p. 19).

Luchar contra esas reglamentaciones sociales que hacen que seamos un Yo y que tengamos un nombre: es la cuestión que persigue a Lori, haciendo su aprendizaje para salir de la vida al encuentro con algo que habita en ella, más allá de sí misma.<sup>9</sup>

## **El tiempo como afirmación de lo impersonal**

“Pero como él era persona difícil de ser derribada, pensó lo siguiente: ‘no tiene importancia porque, si con esa frase por lo menos llegué a sugerir que la cosa es mucho más de lo que conseguí decir, entonces en verdad hice mucho: ¡yo aludí! Y entonces Martín quedó contento como un artista: la palabra ‘aquello’ contenía en sí todo lo que él no consiguiera decir’.”  
Lispector, *A maça no escuro*

Hay la insuficiencia del lenguaje. Hay la ambigüedad que alude al único aspecto que nos resulta importante: “Pero la palabra más importante de la lengua tiene una única letra: es (é). Es (É)” (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 26).<sup>10</sup> Pero, una letra ¿es una palabra? “Es” (é) ¿es una palabra? ¿O presenta, por el contrario, la emergencia del “llamado abismal” que interrumpe el orden estructurado del lenguaje? ¿No apunta la emergencia que se afirma, doblemente, a la presencia de lo impersonal que desteje la lengua? Lo inexpresivo es una pura afirmación. Doble afirmación, además. ¿Qué es lo que se afirma en el es del ser? Afirmación modal de un tiempo que atraviesa el lenguaje y que no se deja sujetar: última letra de la lengua en el límite de su callarse. Nada, en la experiencia literaria de Lispector, quiere ser negatividad ni se deja tentar por las fuerzas reactivas de la lengua:

Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula dijo sí a otra molécula y nació la vida. Pero antes de la pre-historia había la pre-historia de la pre-historia y había el nunca y había el sí. Siempre hubo. No sé cómo, pero sé que el universo jamás comenzó (Lispector, 1998, p. 11).

En este sentido, lo que se afirma, atravesando los existentes, los dispersa en una insistencia impersonal: es (é). Lo inexpresivo insiste, desarticulando(se), demostrando que, lejos de cualquier identidad re-flexiva, el mundo y el Yo siempre están envueltos en el vértigo del devenir. ¿Qué hay luego de este despojamiento hacia lo mínimo del lenguaje? ¿Qué resta, qué nos resta, cuando intentamos renunciar a hacer un uso del lenguaje que nos habla? En medio de esta búsqueda, los textos de Lispector producen el encuentro determinante con el “aquello”, el “it”, neutro e impersonal que es una última tentativa para nombrar lo inexpresivo:

Pero hay también el misterio de lo impersonal que es el ‘it’: yo tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y corruptible por lo personal que a veces me encharca (...) Mi ‘it’ es duro como un guijarro (Lispector, 1998, p. 28).

Y también: “Dios no es automático: para Él cada instante es (é). Él es ‘it’ (Ele é ‘it’) (Lispector, 1998, p. 30).

Siguiendo los hilos que buscaban encontrar la unidad del lenguaje con el mundo, encontramos el “aquello” que no pertenece a las palabras y que las cruza deshaciendo las redes comunicativas:

¿Yo reducida a una palabra? Pero ¿qué palabra me representa? Una cosa sé: yo no soy mi nombre. Mi nombre pertenece a los que me llaman. Pero mi nombre íntimo es: cero. Es un eterno comienzo permanentemente interrumpido por mi consciencia del comienzo. Dios no es el principio y no es el fin. Es siempre el medio (Lispector, 1999<sup>b</sup>, p. 128).

El “*it*” presenta una existencia que no es subjetiva sino un puro proceso. Un “*it*”, un “esto” que pone en cuestión la voluntad humana de apropiarse del mundo. Hay, como mínimo, un “*it*”, un “esto” más acá de la comunicación, más allá de los destinatarios de los mensajes, lejos de cualquier público y de cualquier publicidad, que deshace todo horizonte lingüístico de la comunidad y delante del cual la lengua no tiene nada que estructurar. Un “*it*” que contamina, que enferma, que causa polución en el lenguaje. Un “*it*” que no es materia lingüística ni materia del sistema. Un “*it*” que “es” un “eso”. Eso que se afirma y que “es” (é). El “*it*” “é”.

El tiempo es el “eso” que no tiene nombre propio, lo impropio de todo lenguaje, su ruido casi inaudible. Que, sin comienzo ni fin, siempre por la mitad, suspende la narración. Un “eso” que no puede ser llamado (aquello que se busca sin nombres en la soledad de los desiertos). Signo de lo impensado por el hombre, lo inexpresivo no puede ser representado en la lengua y, sin embargo, la literatura de Lispector lo quiere presentar como su condición no enunciada, su condición de imposibilidad. El afecto sin nombre. Esa era la función curatorial de la lengua: alejarnos del horror del “*it*” que nos arrastra hacia un más allá de la comunidad.

Crueldad del tiempo que nos hunde en una escritura hecha de ruidos. Por detrás de sí mismas las palabras son solo “chatarra”, es decir (según el diccionario), 1) objeto metálico inutilizado y que refundido, es de nuevo lanzado al mercado; 2) hierro viejo; 3) cualquier objeto deteriorado. ¿Qué hacer con esa chatarra, con esas palabras inútiles y deterioradas? Cómo podrían ser refundidas y lanzadas de nuevo al mercado? ¿Qué valor de cambio tendrían ahora estas palabras, por qué cosas podrían ser cambiadas? ¿Podríamos, todavía, trocarlas por cosas? ¿No será que el encuentro con la chatarra interrumpe el comercio de la lengua? ¿No será, en fin, que despojadas y desnudas, las palabras son incapaces de ser parte de los negocios del mundo?

La experiencia literaria desemboca en la chatarra de las palabras, exponiendo allí el silencio y el ruido como límites del lenguaje delante de la fuerza inexpressiva del tiempo y de la vida.

### **El silencio inexpressivo del tiempo**

“Yo te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ya que de tan fugitivo no es más porque ahora se volvió un nuevo instante que no es más. Cada cosa tiene un instante en que ella es (é). Quiero apropiarme del es (é) de la cosa”.  
Lispector, *Água Viva*

En la medida en que la experiencia literaria presenta el lenguaje vaciándose como pura materialidad, puede volverse tan inexpressiva como aquello que busca: puede ser un “*it*” un “esto”, un “aquello”. “Pues en un equilibrio perfecto, acontecía que si él no tenía las palabras, tenía el silencio” (Lispector, s.f., p. 154). Y también: “Cada vez más escribo con menos palabras. Mi mejor libro acontecerá cuando yo deje de escribir. Tengo una esencial falta de asunto” (Borelli, 1981, p. 85). Un libro sin palabras, silencioso, atravesado por las fuerzas que callan los nombres y por palabras que no cuentan nada. Delante de un relato “que no cuenta”, en el que nada puede ser considerado narrativo; así la experiencia Lispector de la literatura intenta alcanzar un tiempo fuera de la historia.

Esta relación entre lo inexpressivo, el silencio y el tiempo rodea buena parte de *A paixão segundo G.H.*: desde el borramiento del nombre de la protagonista, reducido a dos letras inscriptas en una valija, podemos observar el camino que estamos por acompañar. Se ve en la valija esas dos letras, G.H., que no revelan nada para leer, ni siquiera un nombre propio y que recusa toda articulación de las palabras. Dos inscripciones que son signos para ser vistos y no para ser leídos. Por otro lado, una de las letras parece modular un gemido, más próxima del animal que de lo humano: G. La otra ni siquiera puede ser modulada sin traicionarla, reduciendo el lenguaje a la caverna vacilante de la boca. Decir H es borrar el silencio que calla en ella, es destruir la distancia que nos da a ver. Letra que suspende la articulación vocal, cancela sus flexiones y apaga las junciones fonéticas (ahí radica también la importancia gráfica del punto que separa las letras: impide que formen el más mínimo fonema y quedan expuestas: una, como ruido, otra, como silencio –Lispector siempre está atenta a esos pequeños desvíos que la materialidad gráfica que la escritura le permite: no podemos tener dudas, esas letras no

forman una palabra, ni siquiera una sílaba—. ¿Cómo “leer” esa inscripción sin abjurar de ella? ¿Cómo decir el silencio que hace del rostro un gesto mudo? Borde en el cual la lengua y el ojo, en que lo enunciable y lo visible casi se tocan, casi se rozan, y, sin embargo, se mantienen en la mínima distancia que los separa. Límite en el que, en el punto de fricción con el mundo que en él se teje, se dibuja su frontera exterior como interioridad de las palabras. Llegar a la mudez es llegar al corazón silencioso (*Perto do coração selvagem*), a las “pulsaciones”, al “soplo vital” de un lenguaje que no podemos hablar.

La incandescencia del silencio alcanza su punto de máximo esplendor en el encuentro con el “instante ya” que es el modo temporal del acontecer inexpresivo. El “instante ya” puede ser comprendido de muchas formas, pero nunca será confundido con la extensión de una línea en el espacio. Es el comienzo que recomienza. Inicio que se reinicia: Dios. Puro evento inaugural. Hay el “instante ya”. Hay la ocurrencia de lo que hay. Es el tiempo desposeído, el tiempo que desposee, tiempo loco que enloquece. El “instante ya” es la “fuerza oscura dirigiéndose”. G.H. (la experiencia que lleva inscripta como monograma G.H.) insiste sobre ese aspecto: el “instante ya” no tiene promesa, no hay utopía del porvenir. En un único “instante ya” el presente se llena de pasado y de futuro. La totalidad que se afirma en el “instante ya” afirma una única cosa, “es” (é), rechazando contar cualquier historia. Podemos percibir la vida silenciosa inscripta en la existencia neutra de los animales, en la presencia muda de las piedras y en las ruinas que serán (esas ruinas que siendo el presente del ahora son también ya el futuro de hoy y, por eso mismo también, ya el pasado de mañana). En ese sentido, la cucaracha condensa en su cuerpo todos los siglos. Pero no podremos contarla: es la experiencia vuelta jeroglífico:

También yo me estaba reduciendo a lo que en mí era irreductible; también yo tenía millares de pestañas parpadeando, y con mis pestañas por delante, yo protozoaria, proteína pura. Asegura mi mano, llegué a lo irreductible con la fatalidad de un doble –siento que todo esos es antiguo y amplio, siento en el jeroglífico de la cucaracha la lenta grafía del Extremo Oriente. Y en este desierto de grandes seducciones, las criaturas: yo y la cucaracha viva (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 60).

El trato con ese límite de la historia inaugura una existencia que excede la forma de lo humano: *Agua viva* tiene que exponer el “instante ya”, y así perderlo en lo que escribe (¿cuánto dura la “exposición” del “instante ya”?). Y lo mismo sucede en *A hora da*

*estrela* donde (al menos) tres “instantes ya” coexisten en el libro, mientras el relato tiene que presentarlos como sucesión: aquel que ocupa la voz de la narración, aquel de los protagonistas de lo narrado, aquel donde lo narrado y la narración se conjugan borrándose en la muerte de Macabea. ¿Y cuál sería la historia que atraviesan la pulsaciones de *Um sopro de vida (Pulsações)*? ¿O serán dos “instantes ya” que se conectan en lo que huye de la atracción del discurso del otro, lo que se resiste a golpear en el corazón de lo otro? En fin “una mujer que come una cucaracha” resulta muy narrativo delante del acontecimiento de una mujer que come una cucaracha.

Hay un mundo en movimiento silencioso. Un mundo en movimiento perpetuo (y que en cada “instante ya” afirma una cosa: “es” (é). Un mundo en que las cosas existen en sí mismas más allá de los nombres. A ese mundo le corresponde un pensamiento sin palabras, un pensamiento que es un simple zumbido, solo un ruido: “Sentada junto a la mesa, mirando los dedos, sola en el mundo, pensaba confusamente con una precisión sin palabras que valía como movimientos leves y delicados, como un zumbido de pensamiento” (Lispector, 1999<sup>a</sup>, p. 147).

Que pensar sea apenas un zumbar. Es un destino posible para el lenguaje que descubre, ahogándose, el silencio inexpresivo de la vida.

Zumbido de las cosas antes que se vuelven “referentes” del mundo. Zumbido de los existentes antes de estabilizarse en el espacio articulado por los labios. Nos vamos aproximando a lo inexpresivo como a un pre-prepensamiento que nos depara con un mundo anterior a las palabras (lo que quiere decir, literalmente, prehistórico). ¿Qué hay atrás del pensamiento? No habiendo palabras, resta el mundo neutro e impersonal de lo inexpresivo, mundo sin centro ni periferia y hecho de la fuerza del tiempo puro, sin lenguaje, discurso ni narración, hechizo de letras sueltas que no se leen, experiencia que no se deja capturar en la lengua y que la lengua apenas roza cuando habla.

## El grito atonal

“Y hay también a veces la exasperación de lo atonal, que es de una alegría profunda: lo atonal exasperado es el vuelo alzándose – la naturaleza es lo atonal exasperado, fue así que se formaron los mundos: lo atonal se exasperó”.  
Lispector, *A paixão segundo G.H.*

¿Es posible crear con la chatarra de las palabras? ¿Es posible hacer con ellas algo más que hundirnos en el silencio? La experiencia literaria de Lispector quiere extraer

de esa chatarra un sonido arpegiado y agreste (fuera de las convenciones sociales, según el diccionario): el tiempo de lo inexpressivo, que se presentaba como camino ascético atravesando las palabras en silencio, puede también mostrarse como un sonido metálico (en verdad un súper sonido) que, surgiendo de un lenguaje enfermo, se presenta como atonalidad vital:

Porque el tedio es insulso y se parece a la cosa misma. Y no fuera lo bastante grande: solo los grandes aman la monotonía. El contacto con el surpersonido de lo atonal tiene una alegría inexpressiva que solo la carne, en el amor tolera. Los grandes tienen la cualidad vital de la carne, y no solo la toleran, sino también aspiran a ella (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 141).

Como la hostia en *A paixão segundo G.H.*, lo insulso es el gusto peculiar de lo neutro en la escritura de Lispector a través de la que se indica la falta de cualidades de lo inexpressivo (aunque sea la realidad de Dios).<sup>11</sup>

En la perspectiva asumida por la escritora, la música atonal es el sonido que se corresponde a esa experiencia sin cualidades, en la medida en que pone en duda las funciones tónicas de la música occidental y permite una composición no jerarquizada que inaugura un camino de experimentaciones que cuestiona la diferencia entre lo musical y el ruido. Por otro lado, la falta de tónica tiene también como consecuencia la imposibilidad de predecir el fin de la composición y, por eso, de la vida que la acompaña. Lo atonal es el rechazo al orden narrativo musical que intenta capturar el “instante ya” de las “fuerzas oscuras dirigiéndose”.

Así, por un lado, la atonalidad le ofrece a Lispector la posibilidad de pensar una escritura que hace del ruido y de la conmoción de las jerarquías un modo inherente a la creación de la vida (la naturaleza es atonal) y, por otro lado, la atonalidad creativa de la vida que se presenta en la exasperación se manifiesta como una violencia, una fuerza incontenida, una potencia excesiva que no se puede asegurar en las mallas del sistema. Intensidad que quiebra los equilibrios y las coherencias de la lengua. Violencia neutra, de lo neutro, que hace que se muestre lo neutro: “Porque es violenta la ausencia de gusto del agua, es violenta la ausencia de color de un pedazo de vidrio. Una violencia que es tanto más violenta porque es neutra” (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 157).

Disruptiva, la exasperación nos introduce otra vez en el orden violento del acontecimiento impersonal, colocando al hombre fuera de sí mismo y arrojándolo a un estado que lo aproxima a su íntima inhumanidad. Cuando las palabras se exasperan, el sistema es lanzado fuera de sí y experimenta el devenir animal que lo atraviesa en cada

palabra, en cada letra que, desde el fondo de lo existente, surge en la boca desarticulada que grita. La experiencia literaria se vuelve el grito que no consigue nombrar eso que el texto puso fuera del lenguaje. La creación comienza con un grito.

Sin embargo, no es fácil comenzar a gritar. Gritar es comenzar una experiencia que salta fuera del lenguaje, que no tiene significado en el lenguaje y conduce a la soledad excepcional de lo que no puede permanecer en el orden de la cultura y nos saca de nuestra pertenencia social:

‘Grite’, me ordené quieta. ‘Grite’, me repetí inútilmente como en un suspiro de profunda quietud (...) si yo diera el grito de alarma de estar viva, en mudez y dureza me arrastrarán, pues arrastran a los que salen fuera del mundo posible, el ser excepcional es arrastrado, el ser gritante (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 62-63).

La cuestión del grito atraviesa los libros de Lispector. De uno a otro, el grito inexpresivo de las palabras intentando alcanzar el límite del lenguaje va explorando sus posibilidades. A veces, toma la forma de una pesadilla, de una experiencia onírica en que el Yo es puesto en suspenso; a veces es un lamento callado; en otras oportunidades son las cosas las que gritan y el grito se vuelve emanación del mundo; a veces se alcanza así el límite de lo enunciable; otras se grita en el borde de la muerte, o para poner en cuestión el límite entre lo humano y lo animal; también para apelar a un tiempo ancestral o para defender un derecho fundamental. En fin, las cosas gritan, se grita en sueños, en la angustia, en la creación: siempre el grito nos abre a lo inhumano. El grito es la intemperancia de la lengua, su impaciencia. La lengua no temperada. El modo de abandonar su lugar habitual y calmo para volverse pura voz-chillido. De esta manera, el movimiento por el que irrumpe la vida y por el que la disposición de las palabras se interrumpe solo puede manifestarse gritante: solo podremos oír el aullido de una vida impura en su violencia extrema.

Experiencia que resulta determinante en sus textos y por los que Lispector pone a prueba los márgenes de la literatura sometiendo en bloque a la lengua, haciendo sobresalir el sentido ético del trabajo de la escritura. Y a la escritura literaria a la dimensión ética que la afirma:

Lanzo todo en la violencia que siempre me pobló, el grito áspero y agudo y prolongado, el grito que yo, por falso respeto humano, no di (...) Quiero abrazar el mundo con el terremoto causado por el grito (...) Quiero escribir nociones sin el uso abusivo de la palabra. Solo me resta quedar desnuda: nada más tengo que perder (Borrelli, 1981, p. 65).

Lo atonal exasperado es la voz del “it” engendrándose, la voz gritante de los mundos formándose que la experiencia literaria intenta acompañar. Esos mundos formándose no tienen, tampoco, una tónica que guíe su génesis, no tiene jerarquías porque no tienen un fin que los organice. No terminan en el extremo último de una línea y no se completan nunca, nunca se hacen plenos: la vida es desorganizada; es tan solo la deriva de esa fuerza desplegándose. Mundos divergentes que presentan la potencia de lo vivo, mundo construyéndose y desvaneciéndose en un proceso perpetuo: del devenir inorgánico al hombre, la exasperación atonal crea gritando en todas las direcciones y actualizándose en todas las dimensiones posibles.

La experiencia literaria tiene que hacer de su propio devenir la prueba del límite “tónico” del lenguaje (en este sentido, escribir nunca es de “buen tono”; escribir siempre pone en duda el vínculo de la comunidad) de acuerdo con la atonalidad inexpresiva de la naturaleza, dejando exhaustas las posibilidades de la literatura en la tentativa por capturar aquello que escapa en el grito.

Por ello no hay, ni podría haber, unidad formal en esta escritura proteica y dispersiva.<sup>12</sup> Cada libro proporciona una experiencia específica como testimonio singular del acto de creación que en él tuvo lugar. De uno a otro, los medios de abordaje se multiplican y se deshacen, y se inventa siempre un nuevo “estilo”: escritos en primera persona, en tercera, bajo la forma de un diálogo, en un largo monólogo, en estilo directo, con discursos indirectos libres, separados por capítulos cuyo final se repite en el inicio del siguiente, como un único fluir discursivo, o estando el discurso doblemente interrumpido (porque el texto ya comenzó antes de que llegáramos a él o porque continúa luego que lo hayamos terminado, como en *Agua Viva*).

Se trata de un trabajo contra los propios estereotipos, como lo confiesa en las primeras páginas de *A hora da estrela* o en la boca del “escritor” en *Um sopro de vida (Pulsações)*. Luchar contra las formas impuestas. Gritar contra la escritura. Deshacer el estilo para llegar a lo inexpresivo. Hacerse ella misma impropia en el interior de su experiencia: todo el sistema (lispectoriano) es un largo grito buscando las “fuerzas oscuras dirigiéndose”. Grito estremecido de la lengua. Grito intempestivo de la literatura creando una multitud de mundos coexistentes: mundos de cucarachas, moleculares, de caballos, inorgánicos, llenos de ruidos extraños y mudos; mundos de corral, aromáticos, donde lo diabólico y lo salvaje y lo divino se mezclan. El “instante ya” del tiempo inexpresivo atonal es no jerarquizado y se despliega siempre en una nueva dirección. Tenemos en él la unidad perfecta de lo que se afirma gritando “es” (é). De cada “instante

ya”, de estos mundos atonales, solo podemos afirmar una cosa, solo podemos gritar una cosa: “es” (é).

### **En lo que resta de las palabras**

Intenté recorrer el camino por el cual la experiencia literaria de Lispector, confrontándose con lo inexpresivo, transita los límites de la escritura, de la historia y de la comunidad y descubre, en el despliegue que ella produce, lo inexpresivo que la funda y que abre el espacio en el que no tenemos nada más para decir. En esos recorridos, la experiencia literaria exhibe aquello que ella no alcanza: el toque del mundo, con el mundo, del cual la escritura es desvío. La materialidad textual es incapaz de alcanzar la intimidad que busca. La lengua teje, pero los tejidos, lejos de darle abrigo, la alejan del mundo. Los textos solo hablan de sí mismos. Pero es en ese límite que Lispector recorre con meticulosa perversión, que la literatura se presenta como el resto que insiste en medio de las imágenes. Como lo que nos resta de la lengua delante de aquello que se nos da para leer: somos los restos que nos restan de una lengua que resta.

Hay una violencia insoportable poblándonos. Insoportable violencia humana, falsamente humilde, de la que tenemos que deshacernos. Y, para eso, es preciso gritar y callar: es un aprendizaje. Quien grita o calla no habla bien y articuladamente porque hablar es un acto de buena modulación: ni demasiado alto, ni demasiado rápido, ni demasiado bajo, ni demasiado lento: hablar es una cuestión de buenos ritmos, de justa intensidad, de tónica, de temperancia. El grito y el silencio son intemperantes, faltos de paciencia, inarmónicos, inquietos, pasionales, y desarticulan las buenas enunciaciones y el tiempo organizado del lenguaje. Gritar es no aceptar las reglas convencionales del significado: grito agreste que salta fuera de los surcos y de la cultura. Y que hace temblar la tierra, que hace que se fracture el sólido edificio de la lengua. El grito es el zumbido de una voz que ha estallado como expresión extrema del dolor y la alegría como modos de interesar la lengua, de afectarla hasta su límite. Hasta donde el tiempo narrativo de la historia se deshace y donde la comunidad no consigue oír. Lo que el sistema no puede contener ni quiere contar y que no se comparte. Un aullido que trabaja contra la unidad ante la presencia de las cosas. Trabajo improductivo que impugna la comunicación. La literatura como incomunicación. La escritura como incomunidad. Ese es el empeño de la experiencia literaria de Lispector: esforzarse hasta el límite en que ya no tenemos nada

para gastar y recibir a cambio los beneficios de lo incomún. Allí radica la experiencia literaria de Lispector, la potencia del arte.

Esa experiencia de la escritura en los fragmentos de palabras estalladas manifiesta un derecho irreductible. Lispector no reclama el derecho a la palabra, a tomar la palabra sino, más radicalmente, exige un derecho anterior: “Hay el derecho al grito” (uno de los posibles títulos de *A hora da estrela*) y la literatura es afirmación de ese derecho. Derecho a tener una existencia fuera del lenguaje, derecho de lo que no habla y derecho a no querer hablar. Derecho a estar fuera de la articulación de la palabra. Derecho que grita “ES” (É) y que enmudece: G.H. Derecho que no pertenece a un “sujeto de derecho” porque es el derecho de un existente que no se deja reconocer. Es el carácter inmediatamente ético de la literatura lispectoriana: reclamar un derecho al no reconocimiento, que no se fija en el orden regulado de las leyes y que no tiene lugar en la comunidad organizada por la historia. Un derecho incomún, derecho a la incomunidad, derecho a la inhumanidad de lo que grita y calla. Más allá de las palabras que nos fijan una identidad, está el derecho a la voz colectiva de la multitud que reclama una existencia de la cual las palabras no pueden dar cuenta porque para las palabras esa voz no cuenta. Es el grito silencioso de la más extrema soledad. Incomunidad de los gritantes, incomunidad atonal de los ruidos, de aquello que no es posible oír en la comunidad lingüística del hombre.

En lo que nos resta de la literatura, en los restos de la literatura, aquello que en ella nos resta, se reserva –en ese grito y en ese silencio– el derecho que funda otra manera de “vivir juntos”. En ese derecho imposible, la experiencia Lispector del lenguaje nos ofrece un testimonio de la incomunidad de un tiempo que nos habita, afirmando una y otra vez lo mismo: “es” (é).

## **Bibliografía**

- Helena, L. (2010). *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niteroi: EdUFF.
- Lispector, C. (1998<sup>a</sup>). *Perto do coração selvagem*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1999<sup>a</sup>). *O lustre*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1971). *A cidade sitiada*. Río de Janeiro: Editora Sabiá.
- Lispector, C. (s.f.). *A maçã no escuro*. São Paulo: Círculo do livro.
- Lispector, C. (1998<sup>b</sup>). *A paixão segundo G .H.* Río de Janeiro: Editora Rocco.

- Lispector, C. (1998<sup>c</sup>). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1998<sup>d</sup>). *Água Viva*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1998<sup>e</sup>). *A hora da estrela*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1999<sup>b</sup>). *Um sopro de vida (Pulsações)*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (2002). *Correspondências*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Moser, B. (2011). *Clarice, uma biografia*; São Paulos: Cosac Naify.
- Navallo, L. (2014). *Políticas culturais nos festivais de dança contemporânea no Brasil*. (Tese de doutorado em Antropología). Río de Janeiro: Universidade Federal de Río de Janeiro.
- Pontieri, L. (1999). *Clarice Lispector. Uma poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial.

---

## Referencias

- <sup>1</sup> En la etimología latina de la palabra “libro” (liver), se encuentra la membrana de los árboles con el cual se hacía una especie de papel.
- <sup>2</sup> Todas las versiones en español de los textos de Clarice Lispector me pertenecen.
- <sup>3</sup> Según su etimología, curar es “estar al cuidado”, “velar por la salud”. Así el curador era aquel que cuidaba por los intereses de los incapacitados, niños, locos, enfermos ¿Serán los críticos literarios aquellos que cuidan tanto de la obra como de los lectores? Al respecto del curador como una arconte de la cultura: Navallo, Laura; *Políticas culturais nos festivais de dança contemporânea no Brasil*; tese de doutorado em Antropologia, (em andamento); Universidade Federal de Río de Janeiro, 2014.
- <sup>4</sup> ¿Qué otra cosas serían las palabras-chatarra sino restos del lenguaje, lo que resta de él como materialidad a-nsignificante?
- <sup>5</sup> De Bacon a Martel podríamos seguir esta tendencia del arte hacia la sustracción.
- <sup>6</sup> Si fuera posible decir que la escritura de Lispector es “femenina” lo sería solo en el sentido en que ella rechaza la oposición masculino-femenino impuesta por la Forma Hombre. No hay aquí afirmación de la Mujer sino una impugnación de lo femenino como contrapartida invertida de la Forma de lo Humano. Si hay, en fin, una escritura femenina, la hay porque en ella se rebasa esa dualidad y la escritura se hace exploración de un terreno que el Hombre no puede nombrar. Una aproximación a estas cuestiones puede consultarse en Helena, Lucia; *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*; Niteroi: EdUFF, 2010.
- <sup>7</sup> Cuando el aprendizaje, cuando la peregrinación y la conversión son exitosas, quedan fuera del acceso del lector: es lo que sucede en *Uma aprendizagem. O livro dos prazeres* en que el libro termina con dos puntos en donde se silencia la nueva vida de los personajes. Lori no tiene nada para decirnos ahora. O aquello que tiene para decirnos exige ser leído y oído partiendo del silencio del libro que fue desescrito y, por lo tanto, no merece ni puede ser escrito.
- <sup>8</sup> Pero así como el lenguaje fracasa yendo derecho al mundo, el ojo también fracasa cuando intenta mirarlo de frente. La mirada también debe ser alusiva e indirecta. Un estudio abarcativo de esta cuestión en Pontieri, Lucia; *Clarice Lispector. Uma poética do Olhar*; São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- <sup>9</sup> Lori, sabemos, es un nombre que remite a las sirenas, a la tradición de las ninfas, al movimiento contradictorio de la vida que nos presenta tanto el deseo sexual como la perdición en ese deseo (Warburg). El aprendizaje de Lori alcanza su cima cuando decide ahogarse en el mar y renace de

---

sus profundidades empujada por las olas (en una imagen que nos recuerda El nacimiento de Venus).

<sup>10</sup> En portugués “es” se dice “é” pero también es la forma de contestar afirmativamente a una pregunta. Por ejemplo: “¿A gente é leitora? É” “Somos lectores. Sí”; o también: “¿O ser é? É” “¿El ser es? Sí”. A lo largo de sus textos Lispector utiliza esta fórmula para resaltar el carácter afirmativo de su propuesta. Pido al lector tenerlo en cuenta en lo que sigue.

<sup>11</sup> En la obra de Lispector es posible reconocer la presencia de Spinoza. Al respecto, Moser, Benjamin; *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

<sup>12</sup> Los libros de Lispector constituyen (cada uno y entre sí) una unidad dispersiva y heterogénea que va dibujando un espacio heteróclito para la experiencia literaria. Escribir es dispersarse en la experiencia de la literatura.

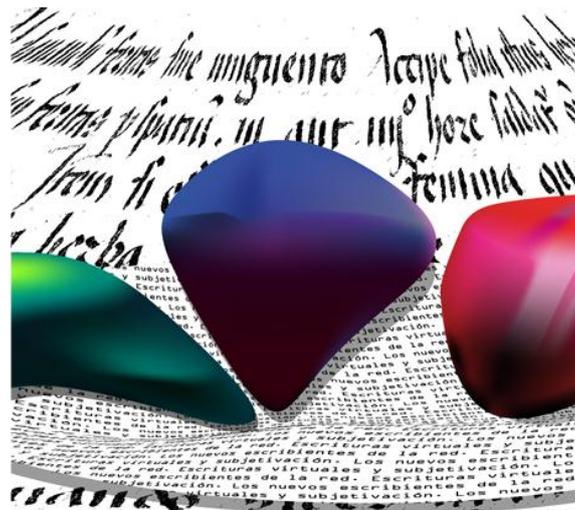
Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



# ENTREVISTAS



Accipe flos...  
adans alonge ut non audias et  
tanguis y canis subito u  
re ac vocat herba liti

## LA ESFERA Y EL BOSQUE. ESCRIBIR Y LEER EN LA ÉPOCA DE INTERNET

### ENTREVISTA A CHRISTIAN FERRER

Sociólogo y ensayista. Profesor de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, especializado en temas de técnica y sociedad y aficionado a las ideas libertarias. Integró los grupos editores de las revistas *La caja*, *El ojo mocho* y *La letra A*, y actualmente es integrante del grupo editor de la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. Entre sus libros publicados se cuentan: *Mal de ojo. Crítica de la violencia técnica* (Barcelona, Octaedro, 2000); *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable* (Buenos Aires, Utopía Libertaria, 2004, 2008, 2012, 2108); *El sufrimiento sin sentido y la tecnología* (Logroño, Pepitas de Calabaza, 2006); *Barón Biza. El inmoralista* (Buenos Aires, Sudamericana, 2007 y 2015); *La mala suerte de los animales* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009); *El entramado. El apuntalamiento técnico del mundo* (Buenos Aires, Godot, 2011); *Camafeos* (Buenos Aires, Godot, 2012), *La amargura metódica. Vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada* (Buenos Aires, Sudamericana, 2014); *Los destructores de máquinas y otros ensayos sobre técnica y nación* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015); y *El corazón empurpurado. Epistolario e historia* (Buenos Aires, Urania, 2017). También ha publicado, como compilador, *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo* (Buenos Aires, Utopía Libertaria, 1990, 2003, 2015); *Prosa plebeya. Ensayos de Néstor Perlongher. 1980-1992* (Buenos Aires, Colihue, 1997); *Lírica social amarga. Últimos escritos de Ezequiel Martínez Estrada sobre ajedrez, ciudad, técnica, paradoja* (Logroño, Pepitas de Calabaza, 2003); *Victoria Ocampo y Ezequiel Martínez Estrada. Epistolario* (Buenos Aires, Interzona, 2013); y *Folletos anarquistas en Buenos Aires. 1895-1896* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015).

—En un breve texto dedicado al *e-book* (“La tableta de luz”), mencionabas que te sorprendían los debates acerca las bondades —o maldades— del dispositivo mismo desde el momento en que era el soporte técnico de la lectura y no la lectura en sí, lo que parecía cuestionado; es decir, “lo que está en juego trasciende a la novedad tecnológica y no concierne tanto al futuro del acto de leer sino a la posible

**relegación del libro como emblema de una superioridad moral”. ¿Podés explayarte acerca de la superioridad moral del libro?**

—El soporte técnico no es la cuestión si bien modifica la experiencia de la lectura, e incluso puede desbaratar la relación memorística mantenida con el pasado —lo que se decide recordar o no hacerlo—. A pesar de los siglos transcurridos desde la invención de la escritura, no ha habido tantos momentos de cambio esencial en las tecnologías de la lectura. Diría que fueron dos: la sustitución del rollo por la página como unidad de percepción de lo escrito, hacia fines del Imperio romano, y la reinención europea de la imprenta de tipos móviles, en Maguncia, en el siglo XV. Pero conviene tener en cuenta que estas dos transformaciones no atañían a tantas personas, en todo caso no a la mayoría de la población, sino a personal letrado específico (escribas, burocracias, comerciantes, “intelectuales” de monasterio, castas gobernantes). La imprenta —lo mismo—: buena parte de lo que se enviaba a letra de molde eran Biblias, textos religiosos, disposiciones gubernamentales, o bien libros que solo los “sabios” y los alfabetizados podían entender. Después de todo, hasta mediados del siglo XIX —no hace tanto— la mayor parte de la población no sabía leer. El crecimiento exponencial de la cantidad de textos impresos para uso comercial o administrativo, o bien de instrucciones que los trabajadores debían memorizar, fue lo que modificó la experiencia cotidiana de la lectura, al menos masivamente, y para ello fue necesaria la escolarización obligatoria. Otros pueblos —fuera de Occidente— se las arreglaban muy bien con sus tradiciones de transmisión oral de la memoria de la tribu y de sus organigramas sociales. Ahora, la mundialización de Internet está cambiando el estatuto de la información en sí mismo, y también el modo de producirla, aunque tampoco podemos saber todavía qué tipo de lectura está induciéndose. Es cierto que la abundancia de pantallas hace que el formato libro parezca amenazado, y que ese temor “acusa” a las novedades tecnológicas de mancillar un objeto elevado casi a estatura de ícono, pero también resulta ser un modo de disimular que es justamente la gente “educada” la que está adecuándose velozmente a este “*orbe novo*”. Basta pensar en las universidades, que son institutos de formateo de personal letrado, en el modo en que compelen a escribir, publicar y difundir información a la que todavía llamamos, con algún grado de inocente devoción, “conocimiento”. Allí, las reglas formales de organización de la gramática, de presentación de “pruebas” y de sujeción a jergas conceptuales “del momento” consiguen que todos escriban con los pies —para evitar sacarlos del plato, lo que supondría “romper códigos”— lo que encima cuesta trabajo digerir con los ojos. Son ya demasiados los que se dedican a escribir lo que

saben que ningún otro va a leer —o muy pocos, en todo caso—. Pareciera como si se nos estuviera entrenando para asegurar el triunfo del método científico por sobre la curiosidad por saber, en caso de que no hayamos devenido, en verdad, en cobayos de un gran experimento científico, algo así como la puesta a punto de una ubicua máquina kafkiana de inscripción de la ley, de la que se toma conciencia únicamente cuando se ha puesto el punto final en el último *paper* que escribamos. Ocurre que la ley se intruye por la espalda, por no decir por la puerta trasera de la computadora. Todos somos actores de este proceso, nos guste o no la obra en curso, porque ninguno de los teatros de la crueldad que visitamos obligadamente cierra jamás sus puertas.

**—¿La supuesta superioridad moral del libro coloca entonces en posición de superioridad moral a su autor o autora? Gran parte de la dinámica del dispositivo libro suponía una distancia entre su concepción, su escritura, luego su impresión y su difusión; las escrituras de la red son en cambio acuciantes, responden al debate del momento. ¿Cómo ves la intervención de los llamados “intelectuales” en este tipo de debates de la hora valiéndose de la escritura electrónica en redes? ¿Cómo queda parada su pretendida superioridad moral?**

—A priori, no puede atribuirse al consumo de libros un aura de “superioridad moral”. La lectura no necesariamente hace del lector alguien más culto, avisado, renegado o deconstruido. A lo largo de la historia del libro, el 99% de lo publicado —o de lo filmado para cine o televisión— no merece otra piedad más que su preservación en bibliotecas públicas o filmotecas especializadas. Pueden suscitar, retrospectivamente, curiosidad o devenir objeto de investigación, cuando no saciar el fetichismo de los bibliómanos, pero eso también lo conseguiría casi cualquier otro utensilio o producto manufacturado mucho tiempo atrás y al que se le adosara el marbete de “cultura” —por cierto un sello de calidad omnipresente, pues casi todo termina siéndolo—. Después de todo, también los museos necesitan contratar *coiffeurs* de vez en cuando si pretenden no desinteresar a los turistas o, peor, perder su pequeña tajada de partida presupuestaria estatal. Es cierto que los cánones “culturales” están sujetos a la crítica o el descarte —por exceso de clasicismo, o de eurocentrismo, o de machismo, o bien por déficit de “corrección”, de audacia o de capricho—, pero existen las varas de medida —personales o grupales— en lo que respecta a méritos y deméritos. Algunas varas son para florearse, otras, para fungir de floretes. En todo caso, el tiempo, más que ser un juez severo o justo, hace de sepulturero. Hay que

pensar que de lo eyectado por la imprenta, aquello que tuvo su momento de “superioridad moral”, hayan sido libros “de horas”, tratados de la razón o manuales de estrategia insurreccional, la mayor parte se degradó o no dejó fruto alguno. Tampoco hay por qué suponer que lo no registrado en arcilla, pergamino o papel carece de “importancia”, aún si quedaron pocos vestigios. Es el caso, por ejemplo, de las canciones de cuna de siglos atrás, o el de los piropos callejeros ahora destinados a la extinción oprobiosa, para no mencionar las invenciones afectivas de tiempos pretéritos –casi que hay que adivinarlas–. Lo que hoy es decretado moralmente importante pudo no haberlo sido antes, y tampoco podemos saber qué elegirá resguardar el porvenir de nuestro obrar actual. La idea de superioridad moral de lo escrito es moderna, está vinculada a la alfabetización masiva y al momento estelar –no más de dos siglos– de que disfrutaron unas cuantas cohortes de “hombres de ideas”, figura a la que además es preciso poner en cuestión. En verdad, y a pesar de algún que otro lamento, los así llamados “intelectuales” lograron habituarse con notable ductilidad a la escritura electrónica en redes. Al fin y al cabo, emitir ideas o creencias en formato libro no es tan distinto de hacerlo en el formato de las redes sociales: en ambos casos se ocupa el puesto de “emisor”, entendiéndose que nadie tiene hoy permiso para no emitir información puesto que es requisito de supervivencia. Puede, en Argentina, detectarse un momento-bisagra, ocurrido entre la década de 1990 y la del 2000, cuando los intelectuales que se prodigaban en bares, mesas redondas o revistas “de resistencia” –dispositivos poco efectivos ya– comenzaron a modelarse para realizar súbitos *stand-ups* en la programación televisiva, como hoy lo hacen en los 360 caracteres de Twitter. Dado que la televisión era predefinida como “aparato ideológico del Estado” –medios hegemónicos se les dice ahora–, la forma de salvaguardar la superioridad moral del hombre o mujer de ideas era presentarse en pantalla a modo de partisano –“el que toma partido”–. Decían que sus paseos por “territorio enemigo” no eran definibles por el medio tecnológico en sí, sino por la posición política o ideológica anticipada. En fin, una ingenuidad –cuyo objetivo no tan cándido era la justificación de sí mismos–.

**—Si pensamos en términos de una economía política de las imágenes y los textos, las primeras, sin duda, entran hoy en los sistemas más obvios de producción del capital. Los artefactos considerados como prótesis subjetivas (el teléfono, principalmente) se convierten en agentes extractivos, succionadores de cada capricho e impulso y, *big data* mediante, esas inclinaciones se traducen a productos que el mercado nos ofrece. El mercado incluso ofrece militancias a la**

**distancia de un clic, experiencias emancipadoras, libertad, empoderamientos, revoluciones. ¿Cómo impactan con estos modos de la libertad los discursos de los intelectuales o, más bien, cómo impactan los intelectuales mismos en ese escenario?**

—Sin un “mercado de la ideología”, los discursos de los intelectuales no hubieran tenido mucho impacto. Esos mercados para las ideas se abrieron en el siglo XIX merced a la proliferación de la prensa periódica, el abaratamiento de costos de edición, y audiencias necesitadas de explicación unitaria a la incomprensible o confusa o fragmentada experiencia de la vida urbana y ciudadana modernas. De allí en más, hubo franquicias disponibles para la circulación de ideas en partidos políticos, sindicatos, departamentos gubernamentales específicos, en las universidades, en espacios de formación “cultural”, y en la televisión también. Era preciso ofrecer claves de comprensión del mundo en una época, no tan distinta de la nuestra en esto, en la cual se estaba produciendo una renovación continua de las tecnologías comunicacionales —telégrafo, cable submarino, transmisión de fotografías a distancia, más la radio y el cine—. De modo que el mercado de las ideas y las “nuevas tecnologías” siempre ha vivido en convivencia, o bien en concubinato, en el caso de que las ideas fueran transgresoras o circularan en la clandestinidad. En todo caso, era la conversación ciudadana —en cafés públicos, en mítines partidarios, en sets de televisión, en asambleas de estudiantes, etcétera, etcétera—, donde las noticias e ideas adquirirían estatuto de mercancía, al igual que las mercancías “físicas”, pues existen los espacios de adquisición, acumulación y gestión de capital simbólico con sus correspondientes tasas de interés narcisista y sus dividendos honoríficos prorrateados a lo largo de una carrera intelectual, literaria, académica, y así sucesivamente. Las redes sociales más conocidas de ahora —YouTube, Facebook, Twitter, más las que rápidamente vendrán— continúan ese modelo de vinculación entre innovaciones de tecnologías comunicacionales y mercado de ideologías, solo que el personal a cargo de los discursos ahora debe adaptarse a protocolos de velocidades urgidas, modelaciones de retórica y apariencia que no excluyan una dosis de *sex-appeal* que llame la atención, y una cuota aún tolerable de agresión psicopática. No obstante, los circuitos de recorrido de discursos intelectuales en las redes sociales suelen ser endogámicos y difícilmente logran atravesar los muros de un mercado relativamente pequeño —la opinión pública “informada”—, más allá del cual hay millones de personas que dan sentido a sus acciones y creencias a partir de consumos culturales bien distintos.

**—El humanismo sigue relegando, en la mejor tradición cristiana, el mundo de las imágenes al desván de la experiencia pobre, lo inauténtico, lo poco profundo, lo falaz, incluso lo peligroso o lo que corrompe con frivolidad. En ese mismo texto, observabas que hay libros “que no dan la talla del árbol serruchado” y que el problema sigue siendo el valor de lo escrito, igual que puede cuestionarse el valor de la imagen. El punto nodal era, en tus palabras, el “imperio de la información”, más que el imperio de la imagen. ¿Podrías ampliar esta idea?**

—En todas las culturas habidas la relación mantenida con las imágenes siempre ha sido continua, opulenta y poderosa, e incluso, en muchas, abrumadora, particularmente entre pueblos sin escritura. No, no siempre las imágenes han sido depreciadas por pobres o falaces, tampoco en la tradición cristiana, donde las tendencias espirituales ascéticas han convivido con imaginerías exuberantes, cuando no barrocas. Tampoco daría mucha importancia a conceptos-paraguas tales como “humanismo” y “poshumanismo”, que pueden haber servido para abrir un campo de debates pero también para delimitarlo y establecerle incumbencias, haciéndolo devenir por un tiempo en coto de caza académico, minimercado editorial o veta temporal para suplementos culturales. Quizás no sean categorías conceptuales tan fértiles y ya el recurso de anteponer el prefijo “pos” supone una confesión de debilidad, como sucedió con algún caso previo en la década de 1990 – posmodernismo, por ejemplo—. Cuando una época no puede bautizarse firmemente a sí misma, el parricidio resulta ser más bien retórico y poco arriesgado, caso distinto de la gran separación antagónica anterior, la de los “antiguos” y los “modernos”. Supongo que se intenta insinuar que la pregunta clásica del humanismo, “¿qué es el hombre?”, o bien su variante actual, “¿qué es la mujer?”, ya puede ser abandonada en caso de que las posibilidades tecnológicas de hoy posibiliten la superación del “ser humano” actual por formas de vida dotadas de sensorialidades “reforzadas”. Por lo pronto, a juzgar por los prototipos en plaza, se estaría antedatando la llegada de lo que no se sabe si vendrá. Tanto los preocupados porque la técnica vaya a devorarse el mundo, como los forofos de los posibles beneficios de la inteligencia artificial corren el riesgo, y sobre el mismo eje, de ponerse a ordeñar la nostalgia o a proyectar ilusiones sobre el telón en blanco del futuro. Más difícil es soportar el presente. Por “imperio de la información” entiendo una suerte de esfera de “adentro sin afuera” en la cual el formateo de lo que debe ser pensando y actuado es constante y dependiente de tecnologías interconectivas o “comunicacionales”, como se les dice, y en donde se nos “da forma” —es eso lo que

quiere decir “información”-. Por un lado, se establecen los límites de lo pensable y también de lo visible –consecuentemente, de lo impensable y de lo que debe ser apartado de la vista–. Por el otro, esa “esfera”, cuyas terminales nerviosas son pantallas, no solo hacen que el mundo sea formulable primordialmente bajo forma de imagen, sino que en ella se establece un gigantesco campo de entrenamiento para la subjetividad –en lo que hace a entretenimientos, extensión de la jurisdicción laboral, control de desplazamientos, monitoreo y promoción de creencias–, cuyos objetivos parecen estar siendo inventados sobre la marcha. A esa esfera –sería la “técnica absoluta”, como antes hubo, en la época moderna, un ideal de “razón absoluta”– también se la podría llamar “voluntad de poder”. Otros modos de acceso no-cogitativo al mundo, o bien no informados por medios predominantemente tecnológicos, son opacados o bien enviados al ocaso.

**—El imperio de la información parece vinculado con el imperio de la conectividad. El estado de normalidad para el individuo es “estar conectado/estar disponible” y esta dinámica es sinónimo de la interrupción permanente. ¿No sería más grave que la sobreabundancia y no jerarquización de la información la alteración de los parámetros temporales en la que viven quienes quieren escribir y leer, educados en una morosidad para la que casi no hay refugio?**

—La lectura de tipo “utilitaria” siempre existió, sean los libros que se ingieren durante la etapa de formación profesional, los instructivos para completar formularios o los manuales de educación sexual. Incluyo en el ítem “lectura utilitaria” el consumo de noticias, de artículos sobre coyuntura política, los *papers* de “actualización” de los estados del arte en un área de investigaciones, en fin, el tipo de lectura un poco “obligatoria” y que demasiadas veces viene con certificado de defunción adosado. El resto –la lectura por placer o por adicción casi psicotrópica, sino perversa– implica un retiro, un retraerse, una soledad. El vínculo entre autor y lector pasa a ser una suerte de llamada de infancia a infancia, y el del tema del libro elegido y la curiosidad que busca ser satisfecha, un juego entre escondites. Leer no es una actividad colectiva, es para seres que roban tiempo al tiempo para crearse un desierto interviniente. En ese ensimismamiento está el oasis. Cosa distinta es lo que pueda decir la historia y la sociología de la lectura, o bien los responsables de la Feria del Libro o del ministerio correspondiente. Leer un libro significa estar en un cuarto propio, en estado de ebriedad

ascética, y quizás en conexión implícita con los órganos de la sexualidad. Es cosa de gente que se interna en el bosque.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2019

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

## “HABITAMOS UNA ÉPOCA MARCADA POR UN DOBLE PROCESO DE TECNIFICACIÓN Y POLITIZACIÓN DE LA VIDA”

### ENTREVISTA A FLAVIA COSTA

Flavia Costa es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, en cuya Facultad de Ciencias Sociales se desempeña como profesora asociada del Seminario de Informática y Sociedad. Además, es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y miembro del grupo editor de la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* así como del colectivo *Ludion - Exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas*.

En la última década, ha traducido en colaboración la obra de Giorgio Agamben al castellano. Es autora de numerosas publicaciones sobre bioarte, tecnología y sociedad, biopolíticas y biotécnicas, episteme de la información y formas de vida tecnológicas. Recientemente ha publicado el volumen *La salud inalcanzable. Biopolítica molecular y medicalización de la vida cotidiana* (Eudeba, 2017), junto a Pablo Rodríguez.

**—Una línea de investigación que atraviesa todo tu trabajo es la de la tecnopoética. ¿Podrías contarnos cómo llegaste a esta perspectiva de investigación? ¿Qué es lo que te posibilita indagar?**

—Comencé a estudiar las poéticas tecnológicas en 2003, en el marco del Seminario de Informática y Sociedad de la carrera Ciencias de la Comunicación de la UBA, cuyo titular original fue Héctor Schmucler, luego Patricia Terrero y, desde 1997, Christian Ferrer. Éramos una suerte de tribu de estudiantes-estudiosos rigurosos y algo indisciplinados, si podemos llamar así al hecho de que proveníamos de distintas disciplinas –comunicación, letras, filosofía, sociología, artes–, y las atravesábamos con bastante audacia, tratando de seguir las líneas de fuerza intelectual que los problemas nos proponían, antes que respetando las incumbencias disciplinares. Fue con ellos que creamos en 1996 la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. Claudia Kozak y yo estábamos interesadas en pensar las relaciones entre arte y técnica, el modo en que estos dos regímenes de experimentación de lo sensible se percibían a sí mismos, se diferenciaban el uno del otro y también se entremezclaban, en cuanto potencias de producción y transformación de lo existente. Así, como te decía, iniciamos un primer proyecto de investigación en 2003

sobre los discursos y las prácticas artísticas que en la Argentina del siglo XX habían tematizado el vínculo arte-técnica, haciendo foco en aquellos que, con diferentes grados de tensión –desde la fascinación hasta el estupor o el rechazo abierto–, comentaban los discursos del progreso asociado a la modernización tecnológica y a la exaltación irreflexiva de la novedad por la novedad misma. Esos discursos tecnoembelesados que habían tenido distintos momentos de auge a lo largo del siglo y que, en la década de 1990, en las puertas del tercer milenio, vivían un renovado momento de exacerbación, en particular, a partir del desembarco de la Internet comercial en Argentina en 1995, de la masificación de las computadoras personales, de la llegada de los teléfonos celulares para uso cotidiano, de los desarrollos de la inteligencia artificial y del asombro ante algunos hitos rimbombantes de las biotecnologías, como la clonación del primer mamífero –la famosa oveja Dolly–, que se dio a conocer en 1997, o el Proyecto Genoma Humano.

Lo que buscábamos era, por un lado, elaborar un mapa y una cronología de estas poéticas tecnológicas en la Argentina del siglo XX e inicios del XXI para identificar momentos de ebullición de la relación arte-técnica, reconocer los imaginarios tecnológicos de cada momento –cuáles eran sus promesas de futuro, cuáles las distopías y utopías que se repetían y las que emergían con la potencia de lo antes impensado o impensable– y para observar de qué modo los artistas argentinos –más tarde lo ampliamos a los latinoamericanos– elaboraron esa presión material e imaginaria del mundo-ambiente técnico sobre sus propias formas de obrar, de concebir su actividad, de otorgarle sentido.

Nosotras ya veníamos trabajando la cuestión de la técnica desde una perspectiva crítica, lo que implicaba abreviar en diferentes autores y tradiciones teóricas: leíamos a Walter Benjamin, Lewis Mumford, Martin Heidegger, Herbert Marcuse, Guy Debord, Paul Virilio, más tarde a Jonathan Crary. Y estábamos advertidas de que el campo artístico aparecía, sobre todo en nuestra región, como un ámbito refractario a la euforia tecnológica. Notábamos una actitud más política y crítica, de denuncia de la racionalización instrumental, de ironía respecto de los dudosos criterios de eficiencia y rendimiento promovidos por las llamadas *nuevas* tecnologías –que envejecen cada vez más rápido, porque su obsolescencia está cuidadosamente planificada–. Notábamos que las prácticas artísticas y las prácticas políticas entraban en zonas de indistinción a lo largo del siglo, presionadas por el doble movimiento de contestación de la autonomía del arte y de estetización de la vida cotidiana. Así como sabíamos de la existencia de modos de apropiación contrahegemónica de las tecnologías en las prácticas artísticas por parte de

actores sociales populares o contraculturales. El trabajo, entonces, consistía en hacer de eso un registro, sistematizarlo, objetivarlo y también, cuando era necesario, cuestionarlo, poniendo en juego nuestros supuestos de investigación. Así nació el exploratorio *Ludión*, archivo blando de poéticas/políticas latinoamericanas, que es al mismo tiempo un espacio de documentación, un sitio web y un modo de mirar (<http://ludion.org>).

### —¿Cuál ha sido tu interés en trabajar con el bioarte?

—Me interesó tempranamente el bioarte por tres motivos, que derivan en parte de mi formación en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA. El primero es una pregunta que la semiótica le lega a todo análisis cultural: la pregunta por la materia significativa. Para abordar cualquier práctica cultural, el abordaje comunicacional nos lleva a preguntarnos por la producción de sentido y, en ese orden, el primer nivel significativo es el de la materialidad. Todos los saberes que hoy se inscriben en los llamados “nuevos materialismos” son, lo sepan o no, herederos de esta pregunta por la significación de la materia en el primer estrato significativo de una obra o una práctica. Dicho esto, y yendo al segundo motivo, el ingreso de material biológico al rango de medio o material artístico no podía pasar inadvertido para alguien que —como era mi caso— venía siguiendo con mucho interés la perspectiva biopolítica, es decir, los estudios foucaultianos y posfoucaultianos acerca de las políticas de la vida. Aquí se comienzan a cruzar dos senderos, en una confluencia que luego será un punto importante de mi tesis doctoral. Por un lado, la perspectiva crítica de la técnica que, siguiendo al Heidegger de *La pregunta por la técnica*, ve en la reducción de todo lo existente a mero recurso, a banco de reservas, a material disponible para ser utilizado, un gesto inequívoco de la técnica moderna, es decir, no *poiética*, no creativa, sino provocante, constrictiva y utilitaria. Y, por otro lado, la perspectiva biopolítica, que también hace un señalamiento acerca de nuestro tiempo. Es la nuestra, dice el Foucault de los cursos biopolíticos, la época de la politización de la vida, o de la biologización de la política: cuando la vida se convierte en el eje de gravedad de la política, cuando los poderes libran batallas y cifran alianzas por la gestión de lo viviente. Este doble ingreso de lo biológico en los cálculos del poder y, al mismo tiempo, en los procedimientos de la tecnociencia marca para mí algo así como el umbral de la modernidad bio-tecno-política, parafraseando una conocida proposición de Foucault. ¿Qué hace el arte cuando remeda ese impulso?, me pregunté. ¿Qué hacen los artistas cuando repiten el gesto tecnocientífico y gubernamental de hacer de la vida un

material utilizable, modelable, programable y, en última instancia, descartable? Para decirlo con una imagen de la psicoanalista Anne Dufourmantelle: ¿es posible que en esta compulsión a repetir haya también una compulsión a reparar, a transformar?

En tercer lugar, también me interesaba prestar atención a las conexiones entre tecnologías digitales y tecnologías “de la vida”. Cuando se piensa en las poéticas tecnológicas, los ámbitos de lo digital y lo “bio” parecen estar muy distantes. Pero hay un hilo conductor que recorre ambos registros, y es lo que Pablo Rodríguez denomina la episteme posmoderna, que tiene en su centro la noción de información: tanto la inteligencia artificial como la genética y la biología molecular utilizan esta noción para dar cuenta de sus objetos. ¿Es *la misma* noción, se refiere a *lo mismo* en ambos casos? No. Pero para investigadores que venimos del campo de la comunicación, esa homonimia es muy sugerente, ya que revela un modo de comprender lo existente que es deudor de la ciencia del siglo XX y, en particular, de la cibernética: la vida concebida como información. Esto aparece problematizado en varias obras bioartísticas que juegan con las acciones propias de la información: la transmisión, la traducción, el tránsito de un lenguaje a otro –del biológico al informático o viceversa–, como en las piezas *Microvenus*, de Joe Davis, *Génesis*, de Eduardo Kac o más recientemente los retratos especulativos de la serie *Stranger visions*, de Heather Dewey-Hagborg.

**—A partir de esta articulación que establecés entre una perspectiva crítica de la tecnología y la biopolítica, ¿cómo concebís el momento actual de politización y tecnificación de la vida?**

—Siguiendo con lo anterior, a partir de los primeros años de la década de 2000, empecé a desarrollar una hipótesis, sugerida en buena medida por mis lecturas: aquella según la cual nuestro tiempo puede analizarse como el momento de cruce entre la modernidad biológica y la modernidad tecnológica. Esto es: pensar juntos dos diagnósticos del presente que han sido abordados siempre por separado. Habitamos una época marcada por un doble proceso tendencial de tecnificación y politización de la vida. Existen otros diagnósticos de la modernidad, desde ya: se ha dicho que la nuestra es una época de racionalización, de secularización, laicización o mundanización, de legitimación o autoafirmación; se habla del auge del individualismo y también de la burocratización, entre muchos otros. A mí me resulta fructífero partir del cruce entre politización y tecnificación de la vida, entre otras cosas, porque me permite identificar operaciones que

tienen lugar en el cuerpo de los vivientes y que tienen efectos de conjunto, es decir, afectan el cuerpo-especie y viceversa. Esta es la escala en la que tradicionalmente se ha pensado el tema: del cuerpo individual al cuerpo social, individuo-sociedad, singularidad-multiplicidad viviente. En Foucault, de hecho, las disciplinas son corpo-políticas, políticas del cuerpo individual, y las biopolíticas son políticas del cuerpo-especie. Ahora bien, para analizar el momento actual, suelo utilizar la imagen de la *ampliación del campo de batalla*, tanto biopolítico como biotecnológico. Me refiero con eso a que hoy las biopolíticas no solo se dirigen al cuerpo individual y al cuerpo especie, sino que manipulan elementos biológicos que son menos que un cuerpo, de escala infra corporal o pre corporal, que se mantienen “con vida” gracias a una intervención tecnológica intensiva y que pueden entrar y salir del régimen del cuerpo, pueden pasar de un cuerpo a otro. Están, además, en bancos de reserva: bancos de sangre, de espermatozoides, de células madre, de órganos, inclusive de datos genéticos (en un cruce cada vez más frecuente entre biología e informática). Y también hay biopolíticas de gran escala, que se refieren a la relación entre especies, a la ingeniería ambiental, la ecología. En esta *ampliación del campo de batalla*, los artistas se encuentran con nuevas preguntas, nuevos materiales, nuevas realidades y las abordan con diferentes estrategias.

### —¿Qué tipo de estrategias?

—Una de ellas es la que experimenta con la vida y sus formas; donde el artista hace de la propia vida un experimento, tanto en el nivel del cuerpo propio como en el de las relaciones entre los cuerpos, lo que hace de la obra una particular máquina cuyo producto es un tipo de relación social, una tecnología social. Una propuesta ambivalente, en la medida en que se hace cargo de la imposibilidad de experiencia en nuestra época, y asume como estrategia la vía del experimento, propia de la tradición científico-técnica. Las estrategias de esta experimentación como forma de vida funcionan por oposición o por profundización, y a veces desvío, de las líneas de fuerza más insistentes de este momento bio-tecno-político. Por ejemplo, operan por oposición cuando, frente a la aceleración de los ritmos vitales, proponen la ralentización; frente a lo *high tech*, el uso de tecnologías deliberadamente *low tech*; frente a la aparente desmaterialización y a la “cajanegrización” de las materialidades que constituyen el mundo de las nuevas tecnologías informáticas y microbiológicas, apuestan por la exposición, la mostración y, cuando es posible, la apertura de esas cajas negras y su materialidad. Frente a la

reversibilidad y el control minucioso, ya sea efectivo o potencial, de los archivos personales, e incluso de los archivos biométricos en manos gubernamentales, se interesan por la irreversibilidad y lo contingente de la experiencia singular. El arte contemporáneo aparece como escena privilegiada para investigar la relación entre el acontecimiento, la documentación y el archivo, y las modalidades intelectuales y emocionales a partir de las cuales nos relacionamos con la documentación. Por contraste, también hay estrategias de profundización y, a veces, desvío, respecto de esas tendencias. Por ejemplo, frente a la evidente tendencia de nuestra cultura a la autotematización y el autodiseño, se experimenta con la autocreación, en una desconcertante ondulación entre subjetivación y desubjetivación: “yo soy otro”, incluso en términos de la propia carne. Como hace la polémica artista francesa Orlan, quien desde 1990 lleva adelante una provocativa cruzada por convertirse en una escultura maleable, una “obra de arte total”, empleando como soporte su propia carne y, como técnica, la cirugía plástica. Según dice, su intención es denunciar el peso represivo que los ideales de belleza femenina ejercen sobre las mujeres. La pieza con la que entronizó el género que ella misma bautizó “arte carnal” es la operación-performance *La reencarnación de santa Orlan*, una obra en cinco tiempos que consistió en transformarse en un collage de rasgos célebres: entre 1990 y 1995, los cirujanos fueron trasladando al rostro de la artista la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Gérome, la nariz de una Diana de la escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y el mentón de la Venus de Boticelli. Cada operación fue difundida en directo; paciente y médicos llevaban trajes diseñados por Paco Rabanne, Issey Miyake, Lan Vu. Mientras duraba el procedimiento, Orlan leía en voz alta textos de Antonin Artaud y Julia Kristeva, entre otros. En 2001, la artista lo explicaba así: “Mi trabajo es una lucha contra lo innato, lo inexorable, lo programado, la Naturaleza, el ADN (que es nuestro rival directo como artistas de la representación) y contra Dios”. Se trata de un caso límite de artista experimental, de experimento con el propio cuerpo y con la forma de vida, en la que la propia existencia corporal se convierte, con intensa ironía, en laboratorio de pruebas y preparación cultural para un futuro mutante. La artista sacrifica, para eso, su presencia pública y social convirtiéndose en prototipo defectuoso, incluso risible. Pero es precisamente por lo salvaje de ese gesto sacrificial que Orlan anticipa algunas posibilidades igualmente viables y copresentes hoy. Por un lado, esos esfuerzos paródicos parecen anunciar el fracaso de la fantasía mutante que subyace a la estetización integral que se nos presenta como matriz normativa de comportamientos. Pero, al mismo tiempo, parece una contracara de las figuras del vampiro y del zombi –dos presencias tradicionalmente

aterradoras y, sin embargo, tan celebradas en estos primeros años del siglo—: esos cuerpos sin alma que estamos aprendiendo a ver como simpáticos, agradables, sentimentales, juveniles y *cool*. Como contracara de ellos, Orlan reaparece como el alma sin cuerpo que atestigua la fortaleza de la voluntad para imponerse por sobre las miradas de los otros y provocarlas. Y para redireccionar el cuerpo hacia futuros inesperados tratándolo como “mera materia”.

**—Como en el caso de Orlan, que permite establecer de manera muy concreta la relación entre vida y arte, la tecnología aparece como otro elemento central para comprender nuestra actualidad de manera crítica. ¿Cómo se produce este entrelazamiento entre arte, vida y tecnología? ¿Cuál es la mirada que tenés sobre esta noción tan polémica como es la tecnología?**

—Es uno de los impulsos propios del arte del siglo XX el acercarse a la vida y distanciarse de ella; y esto en el doble sentido del término vida: vida biológica y forma de vida, es decir, *habitus*, *ethos*, *modus vivendi*, el modo en que llevamos adelante nuestras experiencias vitales. En *Sobre políticas estéticas*, Jacques Rancière señala que el arte moderno y contemporáneo está marcado por una tensión entre dos impulsos, dos utopías que están juntas y, al mismo tiempo, van en direcciones opuestas: una que “empuja el arte hacia la vida” en un ideal emancipador de la vida y de sus realizaciones, que busca salvaguardarlas y convertirlas en verdaderas obras; y otra que, en cambio, lo separa de las formas cotidianas de experiencia sensible, precisamente para enfrentar la alienación y el embrutecimiento, para criticar el régimen de las mercancías estetizadas y del mundo administrado.

El arte oscila, así, entre un devenir-arte de las formas de vida y de los objetos cotidianos —el ideal democrático de que toda forma producida por el hombre pueda estar cargada de sentido: ideal que se ve amenazado cuando esas formas se parecen cada vez más a las mercancías— y un devenir-vida del arte —donde la obra constituye, en su distancia radical respecto de lo cotidiano, en su exigencia de rigor, un primer paso en la educación estética para una educación política—.

En ese marco, la tecnología intercepta esta relación en varios sentidos, tanto en el nivel de las tecnologías de la vida biológica como en el de las tecnologías de la vida social, de la comunicación y la información. De un lado, hay que prestar atención a la capacidad del mundo-ambiente técnico de hacerse “cuerpo y carne”, esto es, de incorporarse y

fusionarse con el cuerpo humano, tanto para potenciarlo, optimizarlo o administrarlo, como para abrir a través de él la interrogación acerca de qué es y qué puede un cuerpo en nuestro tiempo sobresaturado de estímulos, prótesis y conexiones. Por otro lado, propone todo un nuevo y enorme ámbito de experiencia, el llamado ciberespacio, que es un ámbito muy poco conocido hasta el momento. Un ámbito con su propio espacio-tiempo, con sus propios actores sociales y políticos, sus propias formas de gubernamentalidad. Es, pensémoslo unos instantes, el espacio en el que transcurren desde las principales operaciones financieras en el mundo hasta buena parte de las operaciones comerciales, los intercambio amistosos, laborales y familiares, las comunicaciones para los diferentes trámites cotidianos, desde pagar un servicio hasta conocer las noticias del día o hacer las tareas escolares. Un ámbito que construye, entre los individuos y la sociedad, o sobre ellos, un nuevo estrato sociotécnico que funciona a una velocidad suprahumana, muchísimo más rápido que las antiguas megamáquinas que conocíamos, como las grandes corporaciones militares, sacerdotales, científicas, estatales. Y que contienen una fabulosa cantidad de información sobre nuestra complejidad física y sobre nuestros comportamientos. Un estrato del que todavía sabemos poco y nada, pero del que conviene retener algunas palabras clave: Big Data, gubernamentalidad algorítmica, aprendizaje maquínico, reconocimiento biométrico, vigilancia distribuida, biohactivismo. El arte –es decir, la humanidad consciente y creativa– tiene allí un enorme terreno para explorar.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 19 de mayo de 2019

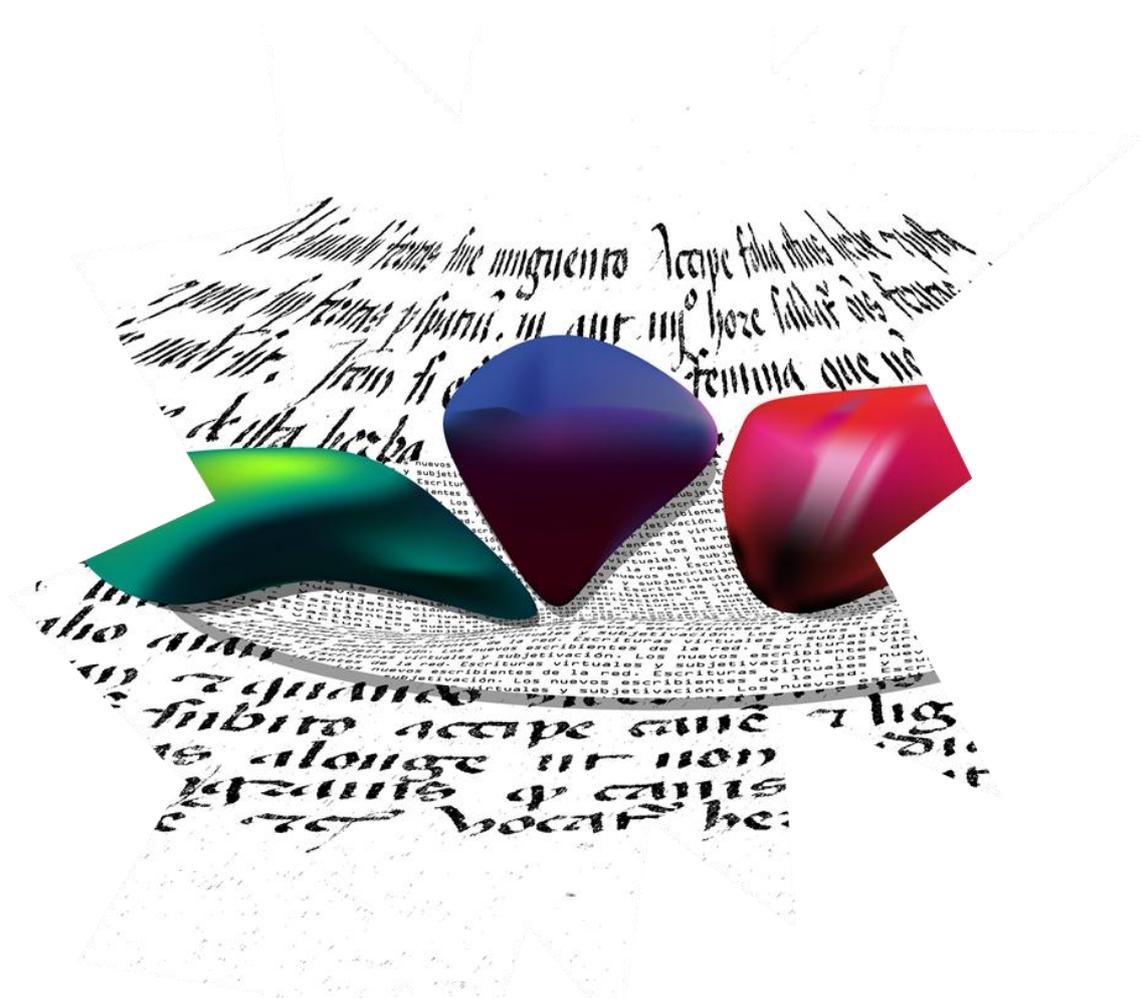
Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

# ZONA DE DEBATE



**POLÍTICAS DE LA DISIDENCIA: I ENCUENTRO INTERNACIONAL  
DERECHOS LINGÜÍSTICOS COMO DERECHOS HUMANOS EN  
LATINOAMÉRICA**

**DISSIDENCE POLICIES: I INTERNATIONAL MEETING LINGUISTIC  
RIGHTS AS HUMAN RIGHTS IN LATIN AMERICA**

La última semana de marzo fue potente en Córdoba. Tuvo sus preliminares en la marcha del 8M y la del Día de la Memoria: no fueron dos marchas más, fueron multitudinarios encuentros que nos convocaron para exigir justicia, para interpelar la memoria, la historia, nuestras sociedades y la coyuntura político-económica. Y, cuando aún quedaba el recuerdo de esas dos acciones contestatarias, días después, el 27 de marzo, recibimos por primera vez en Córdoba al rey de España, Carlos Borbón, y al presidente de la nación, Mauricio Macri, para la apertura de un evento magno: el VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, posiblemente el acontecimiento oficial más importante de las últimas décadas en Córdoba.

En clara disidencia, y casi en espejo –la imagen inversa–, tuvo lugar el *I Encuentro Internacional: derechos lingüísticos como derechos humanos en Latinoamérica*, organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Una vez más, el péndulo sumisión-desobediencia que signa la historia de Córdoba mostró la fragmentación de los sentidos sobre el mundo social. Políticas de la disidencia, batallas por los sentidos, reposicionamientos de géneros y de relatos de la historia, legitimaciones de hablas y discursos, en un movimiento más o menos constante de avance y de repliegue; pero, en todo caso, de franco corrimiento de fronteras, que pone en tensión la naturalización de las asimetrías (de géneros, de narrativas de la historia, de hablas). Estas batallas de la Córdoba del mes de marzo promovieron otras sensibilidades y otros modos de la fraternidad. Y, como en todas las disidencias de la cultura, irrumpen no solo otros sentidos: se juegan dignidades, cuerpos, ciudadanías, vidas por recordar, modos de relación y de convivencia. Hay un sentido abarcador para todas estas lides: derechos. Una geografía común: los márgenes, el afuera de la cultura y la política oficial. Y unas tácticas comunes: ganar las calles, decir otros discursos con otras lenguas.

En esa semana también se dio a conocer la carta del presidente de México Andrés Manuel López Obrador, quien le solicitó al Estado español y al papa que pidan

perdón a los pueblos originarios por “las violaciones a lo que ahora se conoce como derechos humanos” durante la conquista del actual territorio mexicano, en el marco del quinto centenario del arribo de Hernán Cortés a ese país. La respuesta del gobierno español fue rápida y decidida: no se puede juzgar el pasado desde la mirada contemporánea. Agrega: “nuestros pueblos hermanos han sabido siempre leer nuestro pasado compartido sin ira y con una perspectiva constructiva, como pueblos libres con una herencia común y una proyección extraordinaria”. Fue un claro gesto de escamoteo del pasado conflictivo y traumático para las y los americanos y de focalización de la atención en un idílico futuro que se enuncia en términos de “proyección extraordinaria”.

Es este el marco en el que inscribimos el *Encuentro* organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades, con el acompañamiento de numerosos colectivos artísticos, editoriales, culturales y políticos: una abierta batalla por los derechos de amplias poblaciones minorizadas, que devela historias de opresión.

### **Los dueños de la lengua**

¿De quién es la lengua que hablamos?, ¿quién tiene el poder de control sobre ella?, ¿por qué la lengua debe ser controlada?, ¿cuáles son esos poderes que tienen las lenguas que generan este temor y su deseo de apropiación?

Por diferentes motivos, la lengua siempre fue controlada por algún poder, sea el poder religioso, que busca inmovilizarla y conservarla tan pura como la palabra que comunica con la divinidad; sea por el poder político, que la ordena, la legisla y la confunde con la escritura por razones de producción y administración de los Estados, dando lugar a un producto más o menos homogéneo, lo que llamamos “español”, por ejemplo, con reglas de constitución únicas, invariables, claramente definidas, que reproducen las normas de la escritura de la lengua de los grupos cultos de la sociedad, y dejan fuera de esta “lengua” todo aquello que no se condice con ese producto. En síntesis, el Estado, con el auxilio de educadores y lingüistas, establece relaciones de jerarquización al interior de una misma lengua, que reproduce otras jerarquías propias del Estado (sociales, culturales y políticas).

Sin embargo, y más allá de todas las previsiones, en los últimos años, esta apropiación de la lengua por parte de los Estados ha alcanzado un nivel más, y ahora son difusos poderes transnacionales los que, con apoyo de las administraciones de cada país, profundizan su intervención, invaden el espacio público de una lengua (Arnoux y Del Valle, 2010), lo sitian y lo ocupan, y obturan, así, toda posibilidad de habitarlo con otras

reglas que no sean las de su ejército. Se trata de nuevas políticas sobre las lenguas, cada vez más pragmáticas, que responden a otros objetivos: la construcción de un español global, trivializado como “instrumento de comunicación”, que garantice las relaciones económicas, editoriales, culturales y subjetivas de toda la comunidad de hablantes, más allá de los “regionalismos”, como llaman a las variedades de lengua que no sean las peninsulares. El sentimiento de expropiación, de enajenamiento lingüístico (Rossi Landi, 1975) es su efecto más inmediato: extrañamiento de la lengua propia, inseguridad, exclusión. Concedores de los poderes de la lengua, aquellos que se la han adueñado intentan también redireccionar estos poderes hacia sus propios beneficios y construyen comunidad en donde no hay sino fragmentación.

Las instituciones de control se multiplican, agudizan sus estrategias y trabajan en coalición con el poder global, el poder económico y el poder mediático. Un complejo dispositivo orientado a la coerción lingüística. En efecto, a la tradicionalmente morosa fuerza de intervención sobre la lengua de la Real Academia Española, se le han sumado, en los últimos años, otros satélites con esta misma misión: el Instituto Cervantes y la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), que dan una guerra cada vez más enconada y menos simulada por la posesión del poder de legislar sobre nuestra habla. Para completar, la institución académica, que durante siglos intervino en el campo lingüístico con publicaciones ocasionales, hoy recibe financiamiento de importantes empresas españolas multinacionales que garantizan la investigación y edición de numerosos instrumentos que regulan cada vez con mayor detalle nuestra lengua indicando lo admitido (el “español culto”, como ellos dicen) y lo no admitido (la “e” como tercer género), lo marginal (argentinismos, mexicanismos, vulgarismos, regionalismos, peruanismos) y lo central (aquello que no lleva calificativo, que se supone que es de todas y todos, pero que en realidad es de algunas pocas personas: españoles peninsulares o hablantes de hablas estándares de los diferentes países latinoamericanos).

Ellos, los dueños de nuestra lengua, han emprendido la tarea de edificar un nuevo español, al que llaman “español global”; verdadera construcción que diseña una lengua, la planifica y da lugar a un producto hecho de materiales finamente seleccionados y refuncionalizados; tarea que descarta lo vulgar y que da cuenta de una posesión, apropiación de aquello que era de todos. Mediante estas operaciones altamente valoradas por el dispositivo legitimante que las acompaña (ritos de los congresos, de las presentaciones oficiales, de las publicaciones, de las personalidades de la cultura y la política que las avalan, entre otros), todo uso de la lengua que no se acomode a esta

arquitectura queda automáticamente en los márgenes de la autoridad, junto con los hablantes que la usan. Podemos reconocer en estas jerarquizaciones el temor a la diseminación de los sentidos, a las semióticas y las conductas que habilitan otros modos de significar, a la emergencia de otros sentidos que se encuentran inscriptos en una concepción de la lengua que no se agota en su capacidad de comunicabilidad.

Se ha expropiado una lengua que no le pertenece a nadie, ni siquiera puede considerarse ya que sea patrimonio de una comunidad de hablantes. Pero en Argentina tenemos, también, una larga tradición de “beligerancia de los idiomas” (González, 2008), nunca hemos aceptado sumisamente las pretensiones de regulación idiomática que proceden de otras geografías y, desde los mismos orígenes de la formación del Estado, hemos renegado de cualquier intento de involucramiento en nuestra lengua, incluso, nos hemos opuesto a descalificaciones diversas sobre ella (Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Domingo F. Sarmiento, Lucien Abeille, Ricardo Rojas, Tobías Garzón, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, entre otros). La beligerancia de las lenguas es un eslabón más en la historia de nuestro país. La organización del *Encuentro Derechos lingüísticos como derechos humanos* de la Facultad de Filosofía y Humanidades puede ser considerado como parte de esta cadena.

### **Los espectros de la fragmentación**

La lengua, como sabemos, no es un producto estanco, quieto, inmóvil, abarcable de una vez para siempre. Nuestras lenguas tienen historias (en plural) y no deberíamos pensarlas desligadas del pasado que ciertas perspectivas y políticas lingüísticas pretenden ocultar. Lengua e historia, lengua y memoria, lengua y política: con la organización del Encuentro hemos propuesto una ligazón entre esos términos, para pensarnos conflictivamente, como política de la disidencia.

George Steiner (2001) dice que el lenguaje es el modelo más representativo del principio de Heráclito: todo fluye, somos y no somos, lo más constante es el cambio. Así, no es posible que haya dos afirmaciones exactamente idénticas entre sí. El permanecer de una lengua, en todo caso, tiene que ver con lo que se puede decir, la manera que se puede decir, cuándo se puede decir en un momento dado de la historia. Se trata de “regímenes de normatividad” (Kroskrity, 2000; Arnoux y Del Valle, 2010). Formas sobre formas que se instauran como verdades que triunfan sobre otras.

¿Existe, entonces, *la* lengua? ¿De qué lengua hablamos cuando decimos que hablamos castellano, por ejemplo? Derrida (1997) insiste en la imposibilidad del

monolingüismo. Hablamos *una* lengua, pero (al mismo tiempo), nunca hablamos una sola lengua. Y resulta necesario, para responder estas preguntas, una reflexión política. Si toda cultura se alza por la imposición unilateral de alguna política sobre la lengua, ¿es posible pensar la lengua sin reflexionar sobre las historias que acarrearán sus imposiciones? ¿Podemos pensar la lengua sin siquiera mencionar el mecanismo de su (desigual) distribución como bien preciado, cual “tesoro”, como decía Saussure? Derrida dictamina: sí, no tengo más que una lengua, pero esa lengua no es la mía.

Nuestras experiencias y nuestra forma de percibir el mundo no puede ser sino babélica (Larrosa y Skliar, 2001), y esa imposibilidad de comprensión unívoca del mundo, tanto del pasado, como del presente y del porvenir, nos confirma la imposibilidad también de una sola realidad, de una sola lengua, de una sola forma de ver el mundo. “Unidad en la diversidad” es el nuevo lema de la RAE y parece una paradoja: ¿es posible tal cosa? ¿De qué manera puede unificarse lo que desborda? ¿Quiénes dictaminan esas reglas de conformación de lo uno sobre el resto?

El fantasma de Babel, que recorre constantemente las academias, las aulas y la sociedad, reclama el paraíso perdido bajo la amenaza constante de la culpa y del miedo a la fragmentación. “Esa palabra no existe, no está aceptada por la Real Academia” es una frase muy común en cualquier conversación. ¿Qué ha pasado para que le hayamos otorgado a la Real Academia Española el poder de creadora –dadora de existencia– y reguladora de nuestra lengua? Una vez más: ¿a quién le pertenece nuestra lengua?

La diferencia, la diversidad, la condición babélica no es solo la que divide las lenguas particulares, los idiomas. Esa condición babélica está en el modo de ser de *una* lengua: se trata de la “irrupción de la multiplicidad de la lengua en la lengua, en cualquier lengua. Por eso cualquier lengua es múltiple” (Larrosa y Skliar, 2001, p. 28).

Ahre, atr, chomaso, chome, chonguear, flashear, limado, machirulo, manija, manyín, milanga, mocazo, naranjita, pendorcho, pururú, secamente, torta, trava, tumbero, tutuca, vueltera, yuta. Claramente, estas entradas no están en el Diccionario de la Real Academia. Se trata de palabras o expresiones casi de uso cotidiano por un sector de la población, principalmente de Córdoba; son solo algunas de las recogidas en el *Diccionario sin coronita* que lanzó su convocatoria en el marco del Encuentro desde la Editorial de la FFyH, la Sofía Cartonera. Uno de los objetivos principales de este diccionario es poner en tensión el binomio lengua/norma y, a su vez, no renunciar a la creatividad cotidiana del lenguaje.

## **Hacer cosas con palabras**

Nuestro Encuentro comenzó el día anterior al (in)memorable discurso inaugural del Congreso Internacional de la Lengua Española que tuvo como protagonistas a Felipe VI, Mauricio Macri y la policía de Córdoba. Ese martes abrimos nuestro espacio con un homenaje a Osvaldo Bayer, el presidente honorario de nuestro Encuentro (a cargo de María Teresa Andruetto, Flavia Dezzutto y Diego Tatián). Y a la tarde, inauguramos el ciclo “Desbordar la lengua”, y la pregunta no cesaba: ¿habitar la lengua no es acaso rebasar los límites? ¿De qué límites hablamos? ¿Qué fronteras se imponen cuando hablamos de *una* lengua? ¿Qué implicancias tiene la *unidad en la diversidad* de la que habla la Real Academia Española? Desde ese primer gesto inaugural en nuestro espacio, *desbordar* se erigió espontáneamente en nuestro verbo-bandera.

### ***Primer movimiento: las malas lenguas***

Acompañó los tres días de nuestro Encuentro este ciclo que reunió actividades artísticas de diferentes expresiones en torno a la pregunta por los lenguajes. Salió de la ciudad universitaria y transitó diferentes espacios (Documenta Escénicas, Instituto de Cultura Aborigen, Bastón del Moro, Museo de Antropología, Sindicato de Luz y Fuerza, Séptimo Arte, Macedonio, Teatro La Calle, Casa Caracol, La Balza, La Cúpula Museo Ambato de La Falda). Claro asalto a las calles de nuestra ciudad en las que se ofreció teatro, poesía, artes visuales, música; en las que otras lenguas y otros modos del decir buscaron posicionar otras representaciones sobre sujetos y lenguas. Nos acompañaron en estas búsquedas por la superación de todo límite a la palabra las escritoras Naty Menstrual, María Moreno, Cuqui, Claudia Rodríguez, Camila Sosa Villada, David Aniñir, Daniela Catrileo y Val Flores, innovadoras, disidentes, reflexivas, originales. Este fue también el espacio de debate sobre las diferentes formas del decir, sobre los tabúes, sobre lo que no se dice, lo que ocultamos, de lectura de poemas en lenguas originarias, etc. Hubo presentación de libros, conversatorios, debates, y emergió una inusitada diversidad. La pregunta rondaba: ¿cómo hacer un encuentro desde la academia desbordando las anquilosadas lógicas académicas?

También, el día de la apertura, la escritora María Moreno nos interpelaba en relación al lenguaje inclusivo:

estoy totalmente en contra (...) de la expresión *lenguaje inclusivo*. Porque ¿quién incluye? ¿Desde qué centro de su magnanimidad aunque sin coronita, levanta la barrera, firma el pasaporte y bienvenido es o xs? Mejor llamarlo lenguaje descentrado, sin aduana ni peaje, desalambreado, *tuttifrutti*, *culeado* –son los

insurgentes eróticos los que hacen de la injuria, orgullo— si prefieren cierto color local es decir donde cualquier palabra, entre y salga con jugoso placer, sin Academia que valga, por la emancipación.

### **Segundo movimiento: la imposibilidad de una lengua**

¿Qué lengua hablamos en América Latina? Esa misma pregunta, pero en plural, estuvo resonando y traspasando las paredes de las aulas de Ciudad Universitaria en las ponencias libres que abarcaron los cuatro días, mañana y tarde. Se presentaron más de ciento cincuenta exposiciones en cuarenta mesas temáticas y múltiples conferencias sobre variación lingüística en nuestro país (con la presencia de Leonardo Peluso Crespi de Uruguay sobre educación de los sordos o de Marisa Censabella, Ana Carolina Hetch, Mariela Tulian, Virginia Unamuno y Mónica Zidarich sobre lenguas originarias, por ejemplo), y especialmente en las “Jornadas de Revitalización Lingüística: experiencias, desafíos y urgencias”, espacios en los que emergió la necesidad, una vez más, de encontrarnos no para *celebrar* la diversidad sino para, en todo caso, posicionarnos ante ella. Cuáles son nuestras lenguas, por qué algunas (muchas) dejaron de hablarse o fueron silenciadas o, más bien, violentadas hasta su ocultamiento estratégico; quiénes son hoy en día aquellas personas, sujetos de derecho, que luchan por el reconocimiento de sus lenguas; cuáles son las políticas públicas orientadas a trabajar con estos problemas fueron algunos de los interrogantes para cuyo despliegue fueron convocados colectivos con representantes de las comunidades charrúa, huarpe, wichi, mapuche, kamiare, qom, entre otras que estuvieron presentes en el Encuentro y entre quienes estuvimos pensándonos y reflexionando acerca de las herramientas y estrategias en orden a la vitalidad de las lenguas.

La celebración del Congreso Internacional de la Lengua Española en Córdoba, por su parte, nos instó a pensar en las condiciones de acceso desigual de una lengua por sobre otras y de una variedad de lengua por sobre otras. En la apertura, Felipe VI dijo acerca del español que “sin distinción de clase ni ideología, nos pertenece a todos por igual” y, Macri, casi emocionado, proclamó “toda nuestra diversidad se cuenta con las mismas palabras”. Más adelante, remató: “es nuestro mayor activo, es la riqueza mejor distribuida de nuestra comunidad”. Esta metáfora economicista resume de la mejor manera lo que se venía poniendo en cuestión sobre estos magnos congresos y su objetivo no tan encubierto: *el negocio de la lengua*.

Como contraparte, intentamos disputar en esos días un espacio polifónico: vinieron participantes de toda la región –poetas, escritores, miembros de comunidades de

hablantes de lenguas minorizadas, lingüistas, especialistas en crítica literaria, en sociología, antropología, artistas visuales, entre otros– y tuvimos la posibilidad de vivenciar distintas lenguas (lengua de señas, aymara, camiare, chaná, huarpe, kakán, mapudungun, moqoit, qom, quechua, tehuelche, tapiete, wichi, portugués, etc.). Ante los dichos de Mauricio Macri, se impuso una Declaración desde el Encuentro: “creemos firmemente que el monolingüismo monológico y autoritario cierra todo camino al intercambio de saberes y obtura el reconocimiento de los derechos más elementales”. Entonces, nos preguntamos, por qué hay una lengua oficial y por qué hay una manera correcta de hablar esa lengua. *Ütrüfnakümüwi kewün*, la lengua en picada, como dijeron en mapudungun en la apertura de las Jornadas de Revitalización.

### ***Tercer movimiento: las políticas lingüísticas***

Un eje articulador y transversal a todo el Encuentro fue el de las políticas lingüísticas de la Real Academia Española y los usos políticos de los congresos internacionales de la lengua española y de los numerosos instrumentos lingüísticos que produce. Ponencias y conferencias fueron los vectores más relevantes de esta discusión en la que contamos con la presencia de los dos más grandes investigadores sobre el tema (José del Valle y Elvira Arnoux), de intelectuales de nota que nos ayudaron a comprender el fenómeno con perspectiva histórica (Horacio González), en relación con las políticas de edición (aquí estuvo presente la gran feria editorial que se autoconvocó a formar parte de manera activa, también con mesas de discusión específicas), en sus vinculaciones también con la literatura latinoamericana (Diego Bentivegna, Daniel Link, Florencia Garramuño), y con la justicia y los derechos (Rita del Valle Cejas, José Luis Grosso, Pablo Reyna, Agustín Rodríguez y Miguel Rodríguez Villafañe). En estos espacios se insistió en la persistencia de la Real Academia por subvalorar la relevancia demográfica, comunicativa e identitaria de las cientos de lenguas que se hablan en el territorio americano, desnudando esta política que niega el conflicto y la discriminación a que están sometidas comunidades de hablantes de otras lenguas (lenguas de inmigración, lenguas de señas, lenguas originarias), en franca continuidad con la ideología lingüística imperial que acompañó la formación de los Estados nacionales y que constituyó la base del exterminio y la marginación de comunidades y la ocupación de sus territorios. Frente a esta situación, el Encuentro expresó su repudio ante la obstinación con la que el Congreso de la Real Academia intentó, una vez más, entronizar el

castellano como única lengua de identificación para nuestros países y los dichos de Mauricio Macri sobre los beneficios de la uniformidad lingüística.

### **Último movimiento: los derechos lingüísticos**

La Declaración Universal de los Derechos Lingüísticos surge en el contexto de dos movimientos en apariencia opuestos: la globalización y la creciente afirmación de una diversidad cultural, étnica y lingüística (Hamel, 1995). Es interesante pensar, siguiendo a Hamel, que la afirmación de la diversidad cultural, antes percibida como una suerte de resistencia al proceso de expansión de los países centrales o como un “atrincheramiento de las minorías en sus zonas de refugio”, es ahora reconocida como reclamos que comenzaron a formularse, desde hace más de quince años, en términos de *derechos*.

El 2019 fue declarado por la ONU el año internacional de las lenguas indígenas; el mismo año del Congreso de la Real Academia en nuestra ciudad. Hamel dice que en el 96% de los Estados a nivel mundial coexisten diferentes grupos lingüísticos con sus consecuentes y casi inevitables relaciones de dominación junto a los procesos de desplazamientos y resistencias de las lenguas y, por supuesto, de sus hablantes. En este, sentido, son fenómenos *universales*. Es por eso que se impuso el concepto de “derecho lingüístico”, que se sitúa a la par de los derechos humanos fundamentales y que se basa en la dignidad de las personas y la igualdad formal de todas las lenguas.

Como venimos diciendo, los derechos que se refieren a las distintas lenguas también son pasibles de ser trasladados al interior de *una* lengua. ¿Tenemos los mismos derechos quienes hablamos la *lengua de la Real Academia Española* y quienes no? ¿Qué posibilidades de acceso a otros derechos y a otros bienes culturales, simbólicos y materiales hay cuando no se posee esa lengua, la lengua del otro? Son preguntas que nos formulamos, preguntas que se expanden, preguntas que dieron sentido a nuestro Encuentro y que ameritan estas batallas.

### **Bibliografía**

- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Edit. Manantial.
- Del Valle, J. (2007). *La lengua, ¿patria común?* Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- González, H. (Comp.) (2008). *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana*. Buenos Aires: Colihue.

- Hamel, R. (1995). Derechos lingüísticos como derechos humanos: debates y perspectivas. *Alteridades*, 5(10), pp. 11-23.
- Kroskrity, P. (2000). *Regimes of language: ideologies, politics, and identities*. Santa Fe, Nuevo México: School of American Research Press.
- Larrosa, J. y Skliar, C. (2001). *Habitantes de Babel: políticas y poéticas de la diferencia*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Moreno, M. (26 de marzo, 2019). Discurso proferido en “Desbordar la lengua”, en el marco del Encuentro Internacional: derechos lingüísticos como derechos humanos. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/193244-sin-aduana-ni-peaje?fbclid=IwAR3LphLMllqxIlyuW6SBOOnP8Y5oJbpYFpq3OPIn6UcoTjCrIHzeUYa2V1Ik>.
- Narvaja de Arnoux, E. y Del Valle, J. (2010). Las representaciones ideológicas del lenguaje Discurso glotopolítico y panhispanismo. *Spanish in Context*, 7(1), pp. 1-24.
- Rossi Landi, F. (1975). *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

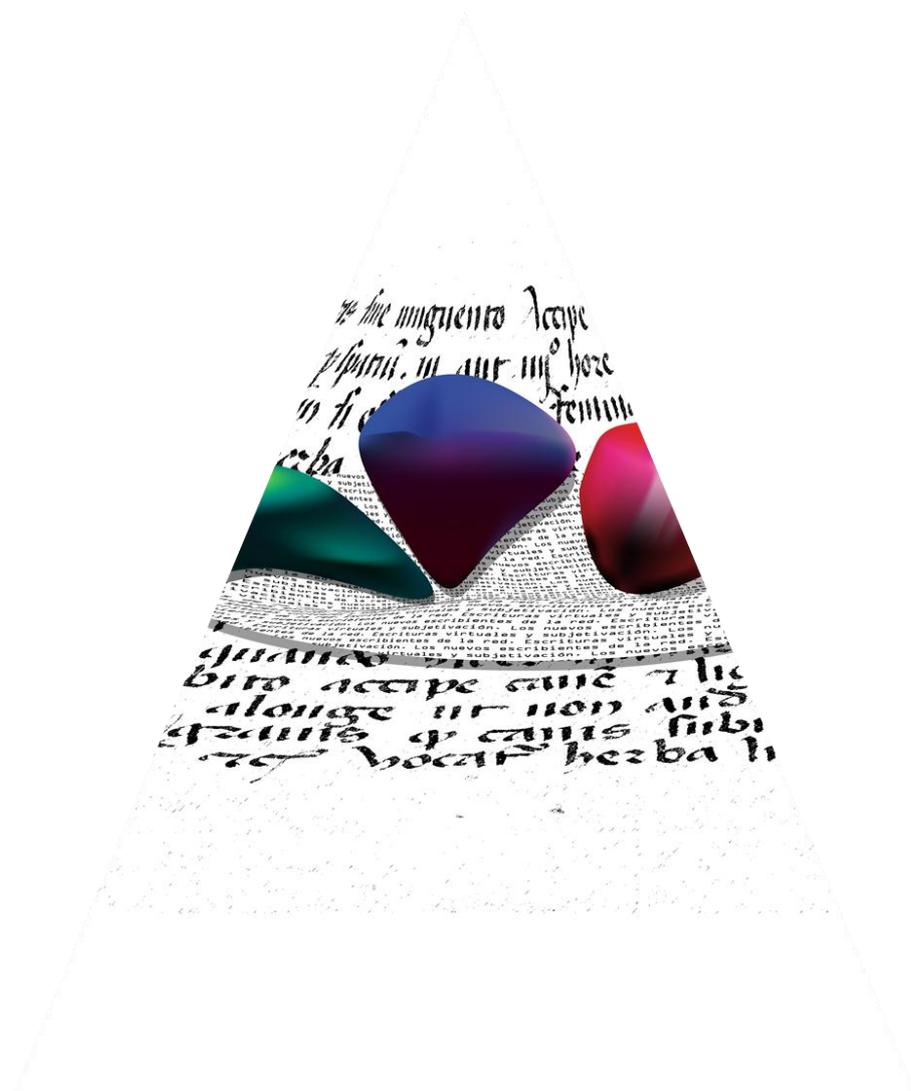
Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 25 de mayo de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



# RESEÑAS



## **EL EXCESO Y LA REPETICIÓN: COORDENADAS DE LA INTIMIDAD PÚBLICA**

Acerca de Sarlo, B. (2018). *La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral.

*La intimidad pública* reúne una serie de ensayos de Beatriz Sarlo en los cuales recorre, desde la crítica cultural, dos fenómenos que marcan el ritmo de la cultura actual, la sociedad escandalosa y la maternidad de las famosas. El lente de Sarlo se detiene a analizar en detalle estos dos fenómenos en los que advierte un nuevo estado de hibridez, una nueva zona de la cultura donde lo íntimo y lo público ya no se distinguen.

En un gesto analítico que recupera *Escenas de la vida posmoderna* (1994) e *Instantáneas* (1997), Sarlo pone en juego su olfato por lo nuevo, su capacidad de reconocer aquello que emerge e implica una transformación cultural, particularmente en el registro de lo cotidiano.

Es justo allí, en esa dimensión, en donde aparece la novedad, en la intrascendencia quizás de lo dado, de lo que rápidamente se vuelve sentido común, donde Sarlo detiene su mirada y bucea en la superficie de estos fenómenos, y descubre claves de funcionamiento que operan como verdaderas matrices culturales.

El título del libro en parte nos adelanta aquello que aparece como lo novedoso. Por un lado, juega con la tensión entre lo íntimo y lo público, pero nos hace saber que se va a ocupar de aquello que aparece como una síntesis entre ambos términos: la intimidad pública. En ese sentido, no designa el avance de lo íntimo sobre lo público, o de lo público sobre lo íntimo –fenómenos ya trabajados por otros pensadores y por la misma autora en libros anteriores–, sino que nos habla de la emergencia de un fenómeno que, desde su origen, es un híbrido entre ambos términos. Tanto el escándalo, como las escenas de la maternidad mediatizada de famosas, son productos culturales que condensan esas dos dimensiones antitéticas en su propia producción. Eso es lo nuevo que advierte Sarlo: la emergencia de formas subjetivas donde el adentro y el afuera, el exterior y el interior se desbordan y se contagian y generan modos de ser cuya clave busca desentrañar a través de su oficio de analista cultural.

En el primer capítulo del libro, Sarlo hace una historia personal de sus lecturas, establece una notable continuidad con esos dos libros anteriores y define

con claridad su posicionamiento frente al tema. En el prólogo de la reedición de 2014 de *Escenas de la vida posmoderna*, ella se hacía una pregunta que en *La intimidad pública* también está presente:

¿Cómo reacciona una intelectual del Cono Sur frente a las grandes transformaciones culturales de Occidente que ya son perceptibles en su propio país y forman parte de un nuevo colectivo de experiencias? Yo quería explicar –en primer lugar, a mí misma– algo que me resultaba desconcertante y que no quería aplanar con un optimismo banal ni con un pesimismo nostálgico (2014, p. 3).

Si bien la posición de lectora/intérprete de la realidad es la misma, la diferencia quizás es de escala y de cantidad. Los fenómenos que Sarlo analizaba en la década del 90 eran germinales, se distinguían como emergencias novedosas, quiebres en la experiencia subjetiva. Los fenómenos que se propone estudiar hoy están invisibilizados en la maraña virtual, en la sobreabundancia informativa, en la hiperproducción discursiva que tejen los medios y las redes todos los días. En esa red, Sarlo asume el rol de lectora, no solo de los pormenores y regularidades que encuentra en las revistas y eventos mediáticos escandalosos, sino de la trama cultural y subjetiva que se teje en torno a ellos. En el dispositivo analítico de Sarlo, es posible reconocer la idea de la cultura como texto, como trama, y el trabajo intelectual como un ejercicio crítico de lectura y escritura, el análisis como lectura. Esas son las herramientas a las que recurre para comprender aquello que, mirándolo de cerca, parece desconcertante, requiere de interpretación.

Por ello, en el primer capítulo, reflexiona sobre las tecnologías de la lectura y la escritura y se pregunta por el lugar los textos, la cultura y la experiencia en la actualidad. Asume la perspectiva de Tomás Maldonado en torno a las tecnologías para distanciarse de una postura celebratoria o apocalíptica y con cautela lo cita cuando el autor señala que “no es la tecnología la que cambia a la sociedad, sino la sociedad, a través de la tecnología la que se cambia a sí misma” (2018, p. 18) Este posicionamiento le permite sumergirse y explorar los cambios sociales y culturales en su complejidad sin buscar causas o consecuencias.

En clave autobiográfica, recupera sus propias prácticas de alfabetización digital para dar cuenta de las profundas y diversas transformaciones culturales que estamos viviendo y de la emergencia de nuevas reglas, géneros y modos de lectura y escritura que la velocidad, el acceso, la masividad y la rapidez están gestando. La aceleración del tiempo es la clave de lectura de estas transformaciones que marcan una condición de época que modifica el vínculo con el pasado, la(s) historia(s) en común y la posibilidad de la experiencia en una clara reminiscencia benjaminiana. He allí lo que Sarlo detecta como pérdida frente a la aceleración del tiempo de la lectura y la escritura. Si bien su postura

frente al cambio en las prácticas es la de reconocer la diversidad de alfabetismos, su mirada crítica no deja de señalar aquello que la velocidad de la técnica obtura. Cierra el capítulo del siguiente modo: “quizás el extrañamiento que es una de las más complejas y ricas experiencias con el pasado, haya quedado atrás. El pasado es simplemente lo que tengo muy cerca de mi buscador” (2018, p. 32).

Para analizar las experiencias escandalosas en esa trama discursiva que descubre entre programas de la tarde, revistas de chimentos y redes, Sarlo recurre a su vasta caja de herramientas de análisis del discurso y crítica literaria. De esa caja, selecciona algunas de modo preciso que la llevan a identificar regularidades en los fenómenos que estudia. A su vez, moverse con libertad sobre el corpus de análisis le permite reconocer que hay algunos géneros y figuras que funcionan como operadores del sentido privilegiados, que exceden los casos estudiados y pueden hacerse extensivos a numerosas manifestaciones de la cultura contemporánea y de las formas en que la subjetividad se hace pública. Es así que, en el análisis de las experiencias escandalosas y pasajeras de los famosos, identifica una matriz de producción discursiva similar. Por un lado, la simplificación, la reducción de la ambigüedad y la repetición y, por otro, el exceso de sentido, la figuración recargada, la búsqueda de la atención del público. Dice Sarlo:

En los discursos mediáticos, las figuras son inevitables porque dada la repetición del contenido (me ama, no me ama, me traiciona, lo traiciono, lo odio, me odia, me estremezco, me conmuevo, lloro, me peleo, me reconcilio, etc., etc.) las figuras deben asestar el golpe que nos despierte de la repetición de lo siempre igual (2018, p. 43)

El discurso banal mediático requiere de figuras como la antítesis, la hipérbole o el oxímoron, que le otorgan un plus de sentido, una intensidad constantemente asediada por la repetición y la simplificación de los argumentos. En ese punto, Sarlo avanza sobre una hipótesis significativa: las figuras, que son inerradicables de la literatura, lo son también del periodismo y de la escritura en las redes. Circulan entre un género y otro. Son el suplemento expresivo necesario para disputar la atención de los lectores/espectadores/usuarios. Este hallazgo ciertamente teórico es también un aporte metodológico aunque la autora no lo explicita. En líneas generales, los análisis de medios y redes tienden a focalizarse sobre uno de esos formatos, y buscan homogeneizar el corpus, pero fragmentando el funcionamiento social del sentido social que se teje justamente

en la dinámica productiva entre medios, redes, periodistas, famosos y usuarios. Esa es la dinámica que Sarlo se propone comprender.

Ahora bien, en ese corpus complejo de noticias del *showbusiness*, sus repercusiones televisivas y sus efectos en las redes sociales, la autora identifica a partir del uso de las figuras dos géneros sobre los que se va a detener en los últimos capítulos: el escándalo y la maternidad.

Estos dos géneros comparten el estar estructurados a partir de un sistema binario de opuestos que simplifica los términos, y por la exageración como característica en común. Por eso, Sarlo reconoce en la hipérbole la figura dominante, “la figura madre” que le otorga una cualidad dramática y poética a la eterna repetición de los escándalos de los famosos. El escándalo es un mecanismo discursivo que le permite al implicado acceder rápidamente al espacio público a partir de alguna dimensión de su intimidad. Sin embargo, hoy, en numerosas ocasiones, es justamente el propio protagonista quien fabrica y gestiona el chisme que lo llevará a la esfera pública de modo veloz, intenso y efímero. Y allí es donde emerge una novedad; no es la prensa la que filtra algún desliz íntimo de una estrella, sino que es el mismo protagonista quien se encarga de actuar para el escándalo. Por ello, hay ahí un nuevo régimen subjetivo, un modo de ser y actuar en la esfera pública con los códigos de la intimidad. Habitan así esa serie subjetiva que Gran Hermano supo iniciar, un conjunto de personajes que no son estrellas, ni se destacan por algún talento, sino que son famosos que saben atraer la atención de los públicos con intensidad. A pesar de la banalidad de su intimidad, logran volverse dignos de ser vistos y comentados, protagonizan pequeñas “epopeyas del Yo”, dice Sarlo.

El escándalo vive del presente, la instantaneidad y la velocidad de circulación de la información, pero también de la labilidad de la atención y del placer de quien espía, por eso el “escándalo es pura hipérbole”, dice la autora, que busca “el shock de los sentidos” (2018, p. 92).

En el capítulo denominado “El aura subjetiva”, la autora indaga en el universo de la subjetividad contemporánea y de las redes que se presentan como esfera pública en el marco de sociedades donde las instituciones fundacionales ya no convocan a la identidad y sí lo hacen las comunidades simbólicas en términos de proximidad metafórica, como las redes. En una sociedad mediatizada, la “exhibición pública del yo” es “una forma de la subjetividad contemporánea, una nueva intimidad que se construye en el espacio público” y que se distingue por conductas novedosas que buscan, no solo mirar, sino también formar parte (2018, p. 10).

Finalmente, Sarlo le dedica un capítulo a la maternidad mediatizada como otra forma en que se expresa la intimidad pública. A diferencia del escándalo que es breve, la

maternidad busca la persistencia en el tiempo y el desenlace natural del parto a partir de constituir el embarazo y la maternidad desde la lógica del espectáculo. Embarazos subrogados relatados por crónicas, nacimientos y primeras infancias casi en directo, selfis de embarazadas famosas, de parturientas amamantando o enfermedades del embarazo son algunas de las formas que adquiere la subjetividad femenina en la esfera pública mediatizada.

En el cierre, Sarlo se pregunta: ¿Por qué ocuparse de estas cosas? Y rápidamente responde: por el lugar que ocupan en la cultura cotidiana contemporánea y por la fuerza que ejercen sobre la sensibilidad y la experiencia. Una vez más, el espectro de Benjamin visita su libro y le da una clave de lectura a fenómenos que por su banalidad podrían pasar inadvertidos como objeto de estudio. La separación entre público y privado ha desaparecido, las subjetividades se reconfiguran, las tecnologías ofrecen nuevas alfabetizaciones y modos expresivos, lo que ha permitido la emergencia de estas prácticas y sentidos híbridos donde lo íntimo se construye en la esfera pública y para la esfera pública.

## Bibliografía

Sarlo, B. (2014). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Sarlo, B. (2018). *La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre

**LO INSTITUYENTE Y LAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS: APROXIMACIÓN A  
LA PALABRA INFAME. ENFRENTAMIENTOS DISCURSIVOS EN LA ARENA  
POLÍTICA ENTRE 1932 Y 1938**

Acerca de Rozas, E. P. (2018). *La palabra infame. Enfrentamientos discursivos en la arena política entre 1932 y 1938*. Córdoba: Advocatus.

¿Qué ofrece de novedoso, dentro del campo de los estudios críticos sobre el discurso político en Argentina, la propuesta de *La palabra infame. Enfrentamientos discursivos en la arena política argentina entre 1932 y 1938*? ¿Adquiere sentido otorgar valor analítico a una práctica discursiva que no va a dirimirse, efectivamente, en un acto comicial? ¿Cómo abordar analíticamente la práctica discursiva de un agente colectivo, como lo es un partido político? ¿Cuál es el rol que jugaron las corporaciones en la orientación de las políticas de gobierno durante el período 1932-1938? Estos son algunos de los interrogantes que recorren transversalmente *La palabra infame. Enfrentamientos discursivos en la arena política argentina entre 1932 y 1938*, del sociólogo y Dr. en Ciencias Sociales, Edgardo Pablo Rozas. Este trabajo de investigación –publicado en Córdoba a finales del 2018 por la editorial Advocatus– adquiere relevancia respecto de estudios previos acerca del período considerado entre los años 1932-1938 a raíz de la forma en que son develadas las tramas del ejercicio de lo político en el contexto de la Argentina de los años 30, contexto viciado por el fraude electoral como ejercicio cotidiano y, se podría decir, institucionalizado por parte del propio Estado.

El señalamiento de un vacío existente hasta ese momento en los estudios es clave respecto del tratamiento de los diferentes registros de las prácticas discursivas de las conducciones partidarias en competencia por el control de las funciones y recursos del aparato del Estado. Así, en los diferentes capítulos, se analizan las prácticas discursivas representativas de las diferentes fuerzas políticas, prácticas de carácter público y abierto, para comprender el funcionamiento de los discursos políticos en la arena política argentina a partir de la reconstrucción de la manera específica en que son definidos los diferentes enunciadores, las operaciones discursivas orientadas hacia la construcción de un sentido

sobre los procesos y las estrategias argumentales que acompañaron determinadas tomas de posición de los agentes políticos.

En *La palabra infame...* podemos acceder a un ejercicio profundo de reflexión teórica y analítica que articula, desde la perspectiva sociodiscursiva, líneas de investigación precedentes acerca de determinados emergentes en la política argentina que aún hoy persisten, bajo otras formas del ejercicio de lo político.

Este libro es una invitación a repensar nuestra historia política reciente desde uno de los acontecimientos más significativos para nuestra democracia –la crisis de representación e institucionalidad de los años 30– en términos de las derivas que de ella podemos rastrear a lo largo de la historia, principalmente en los procesos de reconfiguración de las subjetividades políticas y las trayectorias desempeñadas por los diferentes agentes partidarios del período seleccionado.

En la “Presentación”, se nos ofrece un abordaje introductorio al contexto político de Argentina, más precisamente, a los comienzos de 1932, cuando una parte significativa del campo político argentino celebró el retorno del orden constitucional, interrumpido diecisiete meses antes por la denominada Revolución de Septiembre.<sup>1</sup> En un claro intento por reformar la Constitución e impedir el retorno del radicalismo al poder, asume el poder político el general Agustín P. Justo al frente de la Concordancia, un “conglomerado heterogéneo de agrupaciones partidarias, articuladas cuidadosa y eficazmente por un liderazgo que, sin satisfacer en forma completa las aspiraciones de ninguna, supo mantenerlas a todas integradas a la gestión de su gobierno” (2018, p. 41). Entre otros factores, es significativo mencionar que esta configuración de la arena política argentina fue posible gracias la abstención del partido mayoritario (el radicalismo) en los comicios de 1931, como así también por el fraude electoral practicado por el oficialismo en pos de manipular los resultados electorales, dando lugar a un *simulacro* apenas disimulado de institucionalidad democrática. No es de menor importancia mencionar a este respecto el rol que jugaron las Fuerzas Armadas y las fuerzas represivas provinciales, en un contexto signado por el uso de la fuerza o la amenaza permanente de su ejercicio.

En el apartado “Precisiones conceptuales y metodológicas”, Rozas desarrolla un dispositivo teórico minucioso, articulado desde la sociología y el análisis del discurso, para dar cuenta del abordaje de discursos políticos, teniendo en cuenta que

las características de una práctica encuentran un principio de comprensión y, por lo tanto, explicativo, en las condiciones sociales desde las cuales es producida, siendo

un aspecto fundamental de estas condiciones el entramado de relaciones de las que participa el sujeto o agente de dicha práctica (2018, p. 21).

El objetivo es, entonces, poder estudiar las prácticas de diferentes organizaciones políticas formal y socialmente reconocidas por parte de la competencia por las funciones representativas del Estado, fuerzas que compiten por la captación de voluntades que les permitan acceder a –o mantenerse en– las funciones de representación legítima de la sociedad civil en el aparato del Estado.

Por su parte, en el apartado titulado “La Concordancia”, nos encontramos con una primera inquietud respecto de si este *conglomerado* puede ser considerado como agente social que despliega una práctica discursiva susceptible de ser comprendida y explicada desde la perspectiva teórica adoptada en la investigación. A su vez, de este primer interrogante deriva la cuestión acerca de dónde buscar la producción discursiva de ese agente en particular. En este sentido, Rozas aventura una primera hipótesis desde el comienzo de la investigación: la Concordancia emerge, si bien con heterogeneidades marcadas, a raíz de un acuerdo entre partidos –el Partido Demócrata Nacional, el Partido Socialista Independiente y el radicalismo antipersonalista– guiado más por el interés pragmático que debía realizarse en el ámbito parlamentario que por una definición estrictamente ideológica compartida por sus integrantes. A su vez, esta fuerza política es articulada bajo la figura de Agustín P. Justo, proveniente de las filas del radicalismo antipersonalista, gracias a la posición diferencial ocupada en 1931, en el marco de una trayectoria que implica reconocer la gestión de diferentes prácticas, recursos y, ante todo, una experiencia acumulada de esa gestión: un *savoir faire*. Así, a lo largo de este apartado, se analizan las diferentes tomas de posición ocupadas por los referentes de los distintos partidos que conforman la Concordancia y las tensiones que se sucedieron al interior de cada fuerza política, así como el recorrido desarrollado por Justo y su llegada al poder político gracias a una gestión eficiente de las competencias y a una construcción particular como enunciador que lo llevó a convertirse en un factor clave en la integración de la Concordancia.

“La oposición demócrata-socialista” plantea un recorrido por los avatares que dieron lugar a la denominada “Alianza civil”, conformada por el Partido Demócrata Progresista y el Partido Socialista para las elecciones de 1931, en donde se presentaba como la única “alternativa moderna y civilizada frente a la barbarie yrigoyenista y a la amenaza de un

retroceso a los tiempos del régimen, vislumbrada en la coalición conservadora” (2018, p. 122). De esta forma, los partidos Demócrata Progresista y el Socialista se erigieron en las principales fuerzas políticas de oposición al gobierno de la Concordancia, favorecidos también por la abstención del radicalismo en las elecciones. En este capítulo, de manera similar al tratamiento que se le dio a las voces de la Concordancia, se hace visible un ejercicio de análisis de las posiciones diferenciales ocupadas por estas fuerzas en la arena política del período, así como de algunos aspectos referidos a la trayectoria de los agentes que permiten reconstruir las condiciones sociales de producción de sus prácticas discursivas. A su vez, es notable la peculiar construcción que estas fuerzas de oposición hicieron de sí mismas bajo la figura de un enunciador “moderno”, lo cual les permitió posicionarse frente a las organizaciones calificadas como *reaccionarias*, atendiendo al doble condicionamiento que opera sobre las prácticas de las organizaciones involucradas en la lucha política, en palabras de Bourdieu. Así, luego de las elecciones, cada fuerza sostuvo su propio bloque parlamentario y confluyeron en la oposición al partido gobernante a la vez que desarrollaron trayectorias propias que influyeron en sus prácticas discursivas y determinaron identidades diferenciales respecto de la Concordancia.

Finalmente, el último capítulo se titula “La Unión Cívica Radical” y se propone como un intento por pensar de qué manera se articularon al interior de esta fuerza política las diferentes tomas de posición representativas de los sectores en disputa al interior del partido. A la vez, plantea una exploración acerca de las trayectorias desarrolladas a partir del retorno a la arena política por cada uno de ellos y de qué manera afectó a la identidad partidaria el momento de abstención en el juego democrático –marcado por la no participación del radicalismo hasta mediados de la década–, en un ejercicio de denuncia del fraude electoral y una toma de posición determinada, justamente, por el tipo de participación que optaron por sostener: “la palabra partidaria estuvo fuertemente orientada hacia la movilización emocional del enunciatario, procurando su indignación por los atropellos y las ilegalidades denunciadas, pero también el mantenimiento de la esperanza en un cambio de situación, que la existencia del radicalismo garantizaba” (2018, p. 224). Así, si bien desde su acceso al poder, el partido incrementó su capital político gracias a la adhesión de sectores medios y populares, y configuró un partido nacional con representación en diferentes provincias y accedió al control del aparato del Estado, en este trabajo de exploración minucioso sobre los derroteros de la Unión Cívica Radical se pueden observar también las diferentes aristas del declive producido a raíz de la intervención militar producto de la crisis de legitimidad del gobierno yrigoyenista y

los oportunismos políticos de quienes supieron posicionarse desde una posición legitimada. Por su parte, el retorno de esta fuerza a la contienda política –en una clara estrategia de supervivencia en el marco de las luchas políticas, agotada ya la estrategia abstencionista– implicó un nuevo movimiento de disputas discursivas respecto de la caracterización del escenario político y la construcción que de este realizaron los diferentes enunciadores respecto de la situación de inestabilidad institucional. Esto generó nuevas tensiones entre alvearistas e yrigoyenistas al recuperar parte de su capital político y de los recursos del aparato del Estado en el contexto de reorganización partidaria, en desmedro de consolidar una posición política más sólida y diferenciada respecto del gobierno.

Por último, las “Consideraciones finales” ofrecen una breve reconstrucción de las dimensiones de análisis desarrolladas a lo largo del trabajo de investigación, en pos de dar cuenta de las diferentes operaciones discursivas –consideradas desde una dimensión estratégica– desplegadas por los agentes partidarios que participaron en la contienda política por la conquista del aparato del Estado durante el período presidencial de Justo.

Comprender las prácticas discursivas y poder determinar un principio de explicación de estas desde la reconstrucción de sus condiciones sociales de producción y la modificación de las relaciones de fuerza producto de los enfrentamientos en la arena política implica situarnos en una perspectiva de análisis que posibilita reconstruir el entramado de las relaciones de poder en un escenario político convulsionado y en un momento particular en la historia argentina que hizo posible el surgimiento de ciertos liderazgos políticos y enfrentamientos en la lucha por el control del aparato del Estado. Esto nos lleva a pensar que las prácticas sostenidas por los agentes partidarios se deben comprender, entonces, teniendo en cuenta un doble condicionamiento: el vínculo que mantienen con su base electoral y, al mismo tiempo, el establecido con otras fuerzas políticas, en el marco de la lucha por la ocupación de las funciones representativas del Estado. En este sentido, *La palabra infame. Enfrentamientos discursivos en la arena política argentina entre 1932 y 1938* habilita un horizonte de comprensión de los enfrentamientos discursivos durante el período presidencial de Agustín P. Justo en el cual el valor otorgado a la palabra política es condicionante de la identidad y la trayectoria que van a desarrollar las diferentes fuerzas políticas en disputa. Así, *lo infame* se puede leer desde un ejercicio sistemático de consolidación del fraude electoral y la implementación de la violencia del Estado en la conformación de un orden político signado por un simulacro de institucionalidad y democracia que logró aunar, eficazmente, diferentes expresiones de la política partidaria en

pos de retener el control del aparato del Estado, dejando al descubierto las bases autoritarias y violentas sobre las que descansaba este proyecto de “normalización institucional”. De este modo, lo infame inaugura una serie de derivas que se pueden rastrear a lo largo de la historia política argentina, a la manera de emergentes que, cada vez, vienen a reconfigurar otros modos de lo político y de las subjetividades políticas en disputa.

## Bibliografía

Rozas, E. P. (2018). *La palabra infame. Enfrentamientos discursivos en la arena política entre 1932 y 1938*. Córdoba: Advocatus.

---

## Referencias

<sup>i</sup> En referencia al golpe de Estado encabezado por Uriburu y el posterior derrocamiento de Hipólito Yrigoyen.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



## NUEVAS “VARIACIONES DE LA ESCRITURA”

Acerca de Tabachnik, S. (2012). *Lenguaje y juegos de escritura en la red. Una incursión por las comunidades virtuales*. México: Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana de México.

**Palabras clave:** red; lenguaje; escritura; subjetividades; comunidades virtuales

En el año 2010, Josefina Ludmer<sup>1</sup> sostenía que necesitamos nuevas categorías críticas para pensar el presente, en esa dirección me parece podría inscribirse *Lenguaje y juegos de escritura en la red. Una incursión por las comunidades virtuales*, el libro de Silvia Tabachnik, que la editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana de México publica en 2012.

Para Tabachnik, “los procesos de virtualización comportan una alteración general en el orden de los lenguajes e instauran un inédito régimen de enunciación y visibilidad cuya singularidad no se deja aprehender completamente mediante las categorías y conceptos previos de estadios “tele-tecnológicos” anteriores” (2012, p. 15). En el marco de una mutación antropológica –abordada aquí desde una posición crítica distanciada tanto de visiones celebratorias como apocalípticas– respecto a lo que la presencia de las nuevas tecnologías de comunicación produce en las sociedades contemporáneas, la investigación se adentra –en el sentido de una incursión– en el espacio de la red para diagramar un paisaje de lo que allí sucede en torno a los vínculos entre los sujetos y sus modos de encuentro y diálogo.

Atenta –y nos lo advierte en más de una ocasión– a considerar los procesos que conciernen al lenguaje y a la escritura en sí mismos, Tabachnik centra su mirada en los modos de funcionamiento de la conversación virtual y para ello selecciona un género particular de comunidades, el de las “comunidades de amistad”.

Desde un enfoque sociodiscursivo, y luego de haber considerado algunas nociones de comunidad esbozadas desde otras sedes teóricas como la sociología y la etnografía, Tabachnik decide no postularla como “antecedente, causa y origen

de los diversos juegos de escritura”, sino como “resultante derivada de ciertos encuentros más o menos recurrentes entre sujetos cuya existencia y asistencia en la escena virtual consiste exclusivamente en las huellas dejadas de su escritura” (2012, p. 21). A partir de esta operación, la comunidad virtual no preexiste al acontecimiento dialógico que la funda, sino que por el contrario se instituye y constituye como tal a partir de la escritura. Es esta la que produce/posibilita la emergencia de un nosotros. La comunidad entonces considerada como “invención colectiva” se sostiene en un pacto provisorio en el que cada miembro contribuye con sus intervenciones a mantenerla vigente o a ponerla en peligro. Para permanecer activa, la comunidad virtual necesita de relaciones de correspondencia. En una frase, con resonancias bajtinianas, la autora afirma que “una comunidad virtual nace cuando dos se responden, concluye siempre en la vana espera de una respuesta. En la intermitencia entre dos inscripciones –blanco en pantalla– se juega su singular modo de existencia” (2012, p. 22).

La investigación señala la importancia de dos dimensiones que definen la especificidad de las nuevas modalidades de escritura conversacional, tal como acontecen en las comunidades virtuales: la fática y la lúdica. La primera posibilita el contacto y genera la posibilidad de reunión; la segunda introduce un resquicio en cuanto inaugura la posibilidad de un tiempo otro alejado del de la productividad capitalista. La consideración del concepto de “experiencia lúdica” propuesto por Jean Duvignaud –en la que lo lúdico se perfila como un campo de actividades inútiles y libres de toda finalidad– le permite concebir el espacio de la escritura conversacional y más ampliamente el de los dispositivos tecnológicos en función de un tiempo efectivamente incautado al productivo. Un uso que los usuarios de las redes conocemos muy bien, instalado en la simultaneidad –como bien lo advierte– de dos tiempos de calidad diferente: el del trabajo y el del recreo.

Al momento de adentrarse en el análisis de la conversación virtual para abordarla según una serie de rasgos específicos y singulares, Tabachnik introduce un epígrafe –en un texto que hace un uso más bien acotado de este recurso– de Roland Barthes: “Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por medio de la escritura a inscribirnos en alguna parte”. La cita de Barthes –y a partir de ella la inclusión de su figura– pareciera señalar el umbral o el tránsito de un pasaje hacia la superficie nítida, blanquecina y brillante de las pantallas en cuanto nuevo soporte de inscripción de los signos, como si para poder considerar las mutaciones radicales de la conversación en las redes se necesitara ir de la mano de la figura de un maestro en el arte de considerar las “variaciones de la escritura”.

Inmersa ya en el espacio de trabajo que la investigación diseña, señala que estas nuevas escrituras se desarrollan en un proceso en el que están involucradas experiencias inéditas con la espacio-temporalidad que desbaratan la fórmula deíctica tal como la conocíamos. En sucesivas aproximaciones va a quedar expuesto que la naturaleza singular de la conversación virtual demanda considerarla por fuera de los binarismos, construir nuevas categorías que permitan abordarla en sus trayectos, derivas y mutaciones.

La relación entre ausencia y presencia también exige otra formulación; Tabachnik sigue a Jacques Derrida en cuanto una lógica del espectro pareciera presidir los encuentros virtuales:

Lo mediático, el acontecimiento y la acontecibilidad en la tecnocultura contemporánea ya no pueden ser pensados en los límites de una ontología: se requiere otra lógica que deconstruya los paradigmas binarios o dialécticos y sus distinciones correlativas entre efectividad (presente, actual, empírica) e idealidad (no presencia reguladora o absoluta (Derrida en Tabachnik, 2012, p. 28).

A su vez, el trabajo puntúa un desplazamiento en el que la conversación, tradicionalmente considerada como la zona lábil y efímera de la discursividad social, habría mudado de posición y estatuto en el régimen virtual, perteneciendo ahora al orden de lo archivable. En este punto, la investigación alumbra trayectos novedosos para aquellos interesados en estudiar el concepto de archivo en el marco del régimen virtual. Y a su vez, señala una serie de operaciones en torno a la configuración del corpus de trabajo que aquí adquiere un alcance especial, en cuanto no aparece como un recorte discursivo que viene a ilustrar lo que desde la teoría se formula, sino más bien adquiere un estatuto que revela su potencia dialógica. La autora también destaca la propia capacidad de los participantes de las comunidades virtuales para elaborar una teoría sobre sus propias prácticas.

Investigar lo que sucede en la red supuso, según se nos cuenta, tomar una serie de decisiones metodológicas que implicaron no ocupar la posición más legitimada del “observador participante”, sino más bien formar parte del juego<sup>ii</sup> a través de una serie de figuras –como las del *voyeur*, la del *lurker* (merodeador), la del *flaneur*– que dan cuenta del modo concebido para llevar adelante el ejercicio de la “incursión” de la que la investigación da cuenta.

En los sucesivos trayectos que componen *Lenguaje y juegos de escritura en la red...*, se iluminan zonas del lenguaje y prácticas de interacción entre los sujetos que se ven radicalmente alteradas por los nuevos dispositivos tecnológicos.

Bajo el supuesto de que así como se ha modificado nuestra relación con la escritura, también ha cambiado nuestra relación con la imagen, el análisis aborda ciertos procedimientos que a modo de “pequeños rituales de presentación de sí” regulan el ingreso de los sujetos a las “sociedades de conversación”. En estrecha relación con el material de trabajo del corpus, se analizan una serie de estrategias de autofiguración que operan bajo diferentes lógicas y formatos, entre los que cabe destacar el seudónimo, el perfil y el avatar y un régimen del anonimato.

Un estudio muy minucioso se realiza en torno a las mutaciones de los géneros discursivos. Es la teoría bajtiniana la que Tabachnik selecciona preferentemente porque le posibilita considerar

la dimensión histórica, procesual, dinámica de las mutaciones en curso y, además, permite abordar –en su multiplicidad y diversidad– tanto las formas genéricas embrionarias como los géneros preexistentes que se reactualizan y entran en composiciones en el marco de los juegos de lenguaje mediados por las nuevas tecnologías de comunicación (2012, p. 86).

Una operación quisiéramos subrayar aquí, la que afirma el estatuto singular de la red como un dinámico laboratorio de experimentación, engendramiento y procesamiento de formas genéricas –valiosa para quienes estén interesados en indagar en sus múltiples modos de funcionamiento–.

En capítulos sucesivos y atendiendo a la experimentación con las formas del lenguaje y las memorias genéricas que la red potencia, Tabachnik observa un tipo singular de uso centrado en las narraciones colectivas. En estas narraciones, identifica la convivencia de dos juegos de lenguaje, la narración de ficciones y la conversación. Otra vez, lo que se pone de manifiesto es la mutación, en este caso, basada en la coexistencia entre dos modos habitualmente diferenciados por su estatuto de referencialidad. En este capítulo, se incorporan una multiplicidad de relatos producidos colectivamente por los internautas. Estos relatos (tensionados entre un modelo narrativo tradicional y una configuración rizomática que el mismo dispositivo favorece) están allí no solo secundando las puntuaciones del análisis, sino también interviniendo desde la singularidad de una voz.

En la misma línea –y, nos parece, siguiendo el mismo impulso–, la investigación se detiene en aquellas escrituras presentes en la escena virtual que hacen uso de la primera persona. La lectura que se realiza a partir de viejas formas genéricas –el diario, la confesión, el soliloquio, entre muchas otras– modificadas y redefinidas en el espacio de la red posibilita abrir la reflexión hacia un nuevo umbral en el que se trastocan las fronteras entre lo privado y lo íntimo en el escenario de las nuevas tecnologías de comunicación.

La investigación se cierra con la mirada puesta en una serie de géneros tales como el insulto, la injuria, la calumnia, la diatriba, entre otros, que son leídos bajo el régimen discursivo de la maledicencia. Allí, la figura que rige es la del *troll*, definida como la presencia más controvertida de los foros cibernéticos y que en el corpus considerado opera de forma ambivalente (por un lado, repudiado y desacreditado; por otro, de algún modo funcional en la medida que viene a interrumpir un ritmo regulado por la recurrencia de formas de amabilidad y cortesía). El análisis del carácter incendiario de la figura del *troll* en la red, la detección de las estrategias que utiliza se revela como un antecedente teórico importante para aquellos que en el contexto actual reflexionan sobre su participación conflictiva en el seno de las democracias. *Lenguaje y juegos de escritura en la red...* se adentra, como dijimos, en el espacio virtual para indagar en los vínculos entre los sujetos y los nuevos modos de encuentro y diálogo, considerando la singularidad de un dispositivo que, como se nos dice, tal vez por primera vez en la historia de la cultura, permite observar las mutaciones de los lenguajes en la misma instancia de su transformación.

Para terminar, solo queremos decir que el recorrido realizado apenas mapea los trayectos de una investigación que, organizada bajo una lógica rigurosa, presenta un carácter rizomático –tal vez bajo efecto de un régimen de contagio con las escrituras que indaga–.

### **Bibliografía**

Tabachnik, S. (2012). *Lenguaje y juegos de escritura en la red. Una incursión por las comunidades virtuales*. México: Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana de México.

---

## Referencias

<sup>i</sup> *Aquí América Latina. Una especulación.* (2010). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

<sup>ii</sup> La autora especifica que trabajó con comunidades virtuales hispanohablantes latinoamericanas no bloqueadas y donde no se dan de baja a aquellos que no participan activamente.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 19 de mayo de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

