

## Lo real cotidiano en las escrituras contemporáneas

Andrea Calamari

Universidad Nacional de Rosario  
andreacalamari18@gmail.com

Clara Lopez Verrilli

Universidad Nacional de Rosario  
lvclara@gmail.com

M. Cecilia Reviglio

Universidad Nacional de Rosario  
maria.reviglio@fcpolit.unr.edu.ar

**Resumen:** En este artículo exponemos algunos avances en el marco de un proyecto de investigación que busca reflexionar sobre las prácticas escriturarias que se producen en muy diversas esferas, focalizando en un recurrente objeto de tematización: la realidad cotidiana. Partiendo de un corpus amplio, formado por escrituras en las que el yo se presentifica como tema a través de la primera persona gramatical o por mecanismos variados de identificación explícita entre el narrador y el nombre del autor, nos detenemos aquí en un grupo de escrituras en formato libro en las que se ponen en tensión los límites genéricos desde la ambigüedad como no-pacto de lectura. En este escenario y de esa actividad exploratoria, surgen una serie de interrogantes vinculados a la temporalidad como motivo, la dimensión performativa de estas escrituras, la intertextualidad, el fragmentarismo, la dimensión ensayística y las tramas narrativas desplegadas que, en esta oportunidad se presentarán a la luz de tres conjuntos textuales: *El salto de papá* (Sivak) y *La caja Topper* (Gadano); *El año del pensamiento mágico* (Didion) y *Noches azules* (Didion); y, por último, *Arivederci Amor mío* (González), *Una constelación infinita* (Negri) y *Encantada de conocerte* (Mariach).

**Palabras clave:** Real cotidiano – Espacio biográfico – Autor/narrador – Temporalidad

**Abstract:** In this article we present some advances of a research project about the writing practices in many different spheres, focusing on a recurring subject matter theme: everyday reality. While the research addresses a broad corpus -formed by writings in which the self is presented as a theme through the first grammatical person or by various mechanisms of explicit identification between the narrator and the name of the author- here we focus on a group of books in which the generic limits are stressed

from the ambiguity as a non-pact of reading. In this scenario, a series of questions arise related to temporality as a motive, the performative dimension of these writings, intertextuality, fragmentation, the essayistic dimension and the narrative plots that, in this opportunity, will be presented below the light of three textual sets: *El salto de papá* (Sivak) and *La caja Topper* (Gadano); *El año del pensamiento mágico* (Didion) and *Noches azules* (Didion); and by last, *Una constelación infinita* (Negri) and *Encantada de conocerte* (Mariach).

**Keywords:** Everyday Reality – Biographical Space – Author/narrator – Temporality

El presente artículo da cuenta de algunos avances de investigación en el marco del proyecto “Lo real cotidiano en las escrituras contemporáneas” radicado en la Facultad de Ciencia Política y RRII de la UNR, en el que nos preguntamos por los modos en que lo real cotidiano aparece como objeto de tematización en diferentes formas de la escritura. Para esto fuimos conformando un corpus compuesto por libros, columnas de prensa tradicional, columnas en revistas digitales, cuentas de facebook, instagram y twitter. Es decir, múltiples ocurrencias del espacio biográfico en esferas consolidadas de la escritura y otras siempre novedosas, siempre cambiantes, a veces inaprensibles.

Abordamos escrituras en las que se hace presente la circulación narrativa de las vidas, el mito del personaje real, la notación, el registro, la recurrencia de lo vivido, las estrategias de autorrepresentación e interrogamos acerca de las hibridaciones, los modos de circulación de esas escrituras y, puntualmente, por sus momentos autobiográficos, fragmentarios, ensayísticos, narrativos e intertextuales. Nos aproximamos, en términos de Arfuch, al *espacio biográfico* como un reservorio de formas diversas en que las vidas humanas se narran y circulan (*El espacio biográfico*).

En estas líneas nos vamos a detener en algunas escrituras del espacio biográfico en formato libro donde la vida de los escritores aparece como objeto de tematización pero no bajo las formas canónicas de la autobiografía. Nos ocupamos de una serie de libros que, en su propio contrato de lectura, se presentan como ambiguos. Libros en los que aparece, sobre todo, la vida de la persona que escribe.

En el primer apartado, dialogan las escrituras de *El salto de papá* (Sivak) y *La caja Topper* (Gadano); en el segundo, *El año del pensamiento mágico* (Didion) y *Noches azules* (Didion); mientras que en el tercero y último se entrelazan tres textos, *Arivederci Amor mío* (González), *Una constelación infinita* (Negri) y *Encantada de conocerte* (Mariach).

### **El salto de papá a una caja Topper. Rememoraciones escritas de relaciones filiales**

Dos libros que pusimos a dialogar fueron *El salto de papá*, de Martín Sivak, y *La caja Topper* de Nicolás Gadano. ¿Por qué estos dos libros? Son actuales, son autobiográficos y tuvieron repercusión. En ambos aparecen reflexiones sobre la escritura, la *metaescritura*, está presente la relación de hijos varones con sus padres varones. Los relatos están escritos en primera persona y hacen referencia a momentos políticos del país. Además, los autores comparten una generación.

En la enumeración de los puntos comunes se evidencian, también, algunas diferencias: mientras en el caso de Sivak las referencias al contexto están en función de la historia familiar, en Gadano se adivina una intencionalidad valorativa de rasgos y estilos de época. Mientras el texto de Sivak comienza con el relato del suicidio de su padre y recién más adelante un conflicto con el cementerio tracciona la narración, el libro de Gadano avanza en la memoria –o retrocede– motivado por los recuerdos que el narrador encuentra en una caja de recuerdos de su madre. “Vuelvo a guardar

el poema (...) La caja Topper es el mejor lugar para guardarla” (18). Los objetos ahí guardados serán el hilo conductor. Aquí nos dedicaremos a indagar los modos de la *metaescritura* en ambas obras.

En el primer capítulo de *La caja Topper* aparece la primera referencia a la escritura, en tiempo presente: “Ya son las 2:32 de la madrugada; *me vine a escribir* porque no puedo seguir durmiendo” (Gadano, 12, destacado propio). Unos capítulos más adelante, cuenta un episodio con su padre. A continuación: “Termino acá con lo que pasó en el año 2000. Podría continuar, pero creo que es mejor dejarlo así” (41). Y al final del capítulo: “Mientras critico a mi viejo porque me expuso en una nota en su diario pienso en este libro, en mis propios escritos, un libro completo en el que expongo mi intimidad pero también dejo expuesta a gran parte de mi familia, especialmente a él” (42). Y también, “A veces pienso que me ordenaría mucho construir una cronología de los hechos, una línea de tiempo, como se dice ahora (...). Me pregunto si la línea tendría que arrancar con mi nacimiento, pero creo que no; tendría que ser antes” (43).

En estos tres ejemplos se destacan ciertos matices que los singularizan. En el primero hay un relato del momento de escritura. El segundo es del orden del poner en palabras las decisiones de escritura, presentar opciones y los motivos de la elección también en tiempo real. No es del orden del plan, sino más bien del devaneo presente respecto de la escritura. En ese mismo párrafo, aparece una operación diferente que es la expresión del cuestionamiento respecto del propio acto de escritura. La escritura es, casi, un registro sin procesar del pensamiento del narrador –o, al menos, ese es el efecto de lectura que parece buscarse. Por último, se hace algunas preguntas respecto del proceso de escritura, de la metodología de trabajo, donde parecería haber una suerte de registro de cómo se va tejiendo el plan. ¿Qué herramientas usar para escribir, qué recursos poner en juego para sumar nuevo material? Menciona que le inquieta no tener algunos datos

precisos y refiere que en dos oportunidades, la publicación de una nota tuvo entre sus efectos que le acercaran datos que él había sentido faltantes.

Así, el tiempo verbal en Gadano distingue el presente de la escritura del pasado de la historia contada. Pero no sólo escritura, el ejercicio de rememoración también se narra en presente. A lo rememorado se le imponen los pretéritos. Imposible eludir aquí resonancias benvenistianas: el tiempo de la enunciación, el tiempo del enunciado.

“Saco de la caja un sobre que tiene los bordes ribeteados con pequeñas franjas...” (Gadano, 55). “Agarro otro sobre de la caja Topper...” (56). “Hoy es lunes, en casa empieza a entrar la luz de la mañana (...) siento una molestia en los labios (...) voy hasta el baño, me miro con cuidado la boca (...). Falsa alarma. No tengo nada” (59). Entre cita y cita, se hace presente el pasado, tanto como elemento narrativo y como tiempo verbal. Lo que se narra en esos huecos es del orden de la rememoración, del recuerdo, de lo ya sucedido.

Sin embargo, no toda referencia al proceso de escritura es en presente: “Empecé a pensar en mis propios escritos, en cómo encontrar una estructura que le dé cobijo a los textos de la caja Topper. (...) Tendría que hacer algo así, me dije” (Gadano, 191-192). El origen de la idea de escritura, de transformar la caja Topper objeto –continente– en una caja Topper discursiva –contenido–, se narra en pasado. Pero ese pasado es sólo el territorio que le sirve para arrojar un ancla y tirar, de ese pasado (de la preescritura) hacia este presente (de la escritura).

El tiempo –verbal pero también el de la historia– se transforma en un elemento que no sólo permite ordenar los acontecimientos narrados, sino que habilita, sobre todo, a hablar del acto de narrar, de rememorar para ser narrado. Es la sustancia que permite, en definitiva, volver sobre la enunciación.

Martín Sivak, en cambio, narra en pasado. Su relato comienza con la reconstrucción de la última gran acción de su padre: su suicidio. En el

capítulo 3 de *El salto de papá* empieza la historia del libro. La idea, que cuajó durante unas vacaciones, comenzó por una lista de “los títulos o temas de diez capítulos” que anotó en la última página del libro que estaba leyendo. En el párrafo siguiente narra en breve sumario –al modo de la velocidad de Genette– las actividades del proceso de escritura y el propósito del libro para, finalmente, volver al día en el que decidió escribir: “¿Se morirá en paz esta vez?”, me pregunté aquella tarde en Negril mientras le compraba ananás a Ben” (Sivak, 24).

La forma en la que se despliega la metaescritura de Sivak es bien diferente a la de Gadano. No trata de hacernos creer que leemos al mismo tiempo que él escribe, no recrea las escenas de escritura en tiempo presente, no escribe sobre su escritura mientras escribe, sino que construye un relato sobre ella que es parte, también, de la rememoración. Esos recuerdos van y vienen en el tiempo que toma, en su narración, diferentes velocidades. Pero aún en la de escena, narra en tiempo pasado.

El tiempo de escritura en una residencia artística en Ménerbes, la historia de la residencia, algunos recuerdos de un viaje por la zona con la familia, la escritura sobre su tío se narra en un estricto pasado: “Escribí sobre Osvaldo durante las primeras semanas de vida de mi hijo, Camilo. (...) Diez días más tarde me senté a escribir. (...) En ese café revisé todos los materiales preparatorios –algunos libros, recortes de prensa y expedientes judiciales del Caso Sivak<sup>1</sup>[1]–, busqué referencias nuevas en Google y en Youtube y recordé” (Sivak, 71-72).

La temporalidad de la narración es movediza, va a saltos, sin parecer anclar en ningún presente, sin tampoco usar ningún señuelo al que volver. Si bien hasta el capítulo 8 los recuerdos –a excepción del suicidio de su padre que abre el libro– parecen guardar alguna cronología, a partir de allí, esa

---

<sup>1</sup> Se refiere al secuestro y asesinato de su tío paterno, Osvaldo Sivak, de gran repercusión pública en 1985.

cronología estalla. Cada capítulo arma su propia temporalidad que no avanza en conjunto.

No hay presentes en el relato de Sivak. Nada sabemos del tiempo de enunciación. Porque si bien es cierto que el tiempo parece ir y venir desde y hacia el momento de escritura, tampoco es tan seguro que ese tiempo sea un tiempo que camina hacia delante. El relato avanza en piruetas temporales que ofrecen, además de la reconstrucción de la biografía de un hombre, el relato de esa escritura, la historia de ese proceso que llevó años. Al parecer, el trabajo no fue continuo –“Había escrito buena parte de este texto por espasmos. Búsquedas frenéticas de algunas semanas, una larga escritura en los meses posteriores al nacimiento de mi hijo, y luego postergaciones y postergaciones” (299)–, sino catártico y en cuotas. Un ejemplo es el relato de su regreso a Argentina con “unas cien páginas de un borrador que no se parecía mucho a este libro” (185), las entrevistas que hizo, sugerencia de una amiga; el conflicto con el cementerio; viajes a Entre Ríos, Punta del Este, París, conversaciones con su hermano.

A partir de un momento, va narrando los intentos por encontrar el final del libro, las dificultades para encontrar un título, una vez más en estricto tiempo verbal pretérito.

El relato de Sivak, entonces, se presenta como doble: la reconstrucción de una vida en un intento de cerrar un duelo y el relato de esa reconstrucción. Sin embargo, la enunciación parece ser una y es esquiva. Nada sabemos del presente de la enunciación. No parece ser lo que importa en este relato.

En saltos pasados a cajas presentes encontramos dos relatos. Dos enunciaciones en primera persona. Dos reflexiones sobre el acto de escribir. Dos relaciones con la escritura y con su objeto. Tal vez, en un caso, *escribir* se transforma en un verbo intransitivo (Barthes, 26), mientras que en el otro se escribe una historia que parece ir más allá del propio autor.

## Del pensamiento mágico al dolor

¿Se puede escribir el duelo?

Hay dos libros de duelo y hay tres actores: Joan, la escritora, John, el marido y Quintana, la hija. Joan Didion es escritora y está casada con John, también escritor. Tienen una hija que se llama Quintana. En diciembre de 2003 muere John. En diciembre de 2003 Quintana está internada, en coma. En enero de 2004 Joan escribe una nota en un word, en mayo la lee, en octubre empieza a escribir un libro sobre esa experiencia. En agosto de 2005 se muere Quintana, ella todavía estaba escribiendo el libro, que es un libro de duelo sobre el marido muerto y lo publica ese mismo año.

Muere el marido y al año siguiente la escritora escribe *El año del pensamiento mágico*, muere la hija y seis años después la escritora publica *Noches azules* (Didion). Es otro libro de duelo, esta vez sobre la hija. Son dos libros de duelo, pero son muy diferentes. Vamos a ver por qué.

Los dos tematizan la propia vida, lo real cotidiano se vuelve literatura para una autora reconocida por otros tipos de escritura -guiones, crónicas, columnas, ensayos, novelas- que, aunque siempre coqueteó con lo autobiográfico, nunca lo hizo tan abiertamente como en sus libros de duelo. Los dos son abiertamente autobiográficos ya desde sus dedicatorias, que preanuncian la "trama": "El año del pensamiento mágico: Este libro es para John y para Quintana" (Didion, 7); "Noches azules: Este libro es para Quintana" (Didion, 7).

La función autor no es universal ni constante, no funciona igual en todos los discursos, no es sólo la atribución de un discurso a un individuo. La función autor en estos libros trabaja en la superposición con el narrador a la vez que con los caracteres individuales del sujeto del escritor. Ante la pregunta ¿qué importa quién habla? estos libros parecen contestar que lo que importa es precisamente quién habla: la escritora, reconocida, famosa, parte del *stablishment* literario norteamericano Joan Didion que en menos de dos años perdió a su marido y a su hija.

Lo autobiográfico es central, el género es ambiguo: lo ensayístico, lo fragmentario y lo intertextual aparecen en distintos grados en ambos. La narrativa es diferente, y, para ver cómo funcionan esos textos a nivel narrativo, vamos a hablar del primero para señalar todo lo que no es el segundo.

*El año del pensamiento mágico* gira sobre un momento: una noche normal, un evento extraordinario, qué pasó en ese año posterior a la muerte de su esposo, cómo seguir la vida cotidiana. Ella siempre escribió, ahora no puede escribir y saber dónde radica esa imposibilidad se va a convertir en un motivo narrativo: la narradora busca pistas.

Lo autobiográfico construye la voz narrativa de un autor que, para que se construya como tal, requiere tomar distancia de los hechos para construir un relato. Siguiendo esa idea, podemos ver que *El año del pensamiento mágico* sigue la estructura narrativa propia del relato de investigación: el narrador encara una investigación documental, el narrador/personaje va buscando/encontrando materiales con los que va a ir trabajando el texto. Se construye así una narradora que debe contar las cosas una y otra vez, con todo detalle, para ver si, al hacerlo, consigue cambiar el curso de la historia. La narradora reconstruye hacia atrás lo sucedido a partir del núcleo narrativo que es la muerte del esposo y, al reconstruirlo, es en el lenguaje donde se va tramando la trama.

Esta es la clave narrativa del libro: un relato subjuntivo, hecho de deseos, de pedidos, de esperanzas, de emociones, de dudas. Y también de posibilidades, las que genera el pensamiento mágico en el personaje narrador que intuye que, si pone la experiencia por escrito, si vuelve sobre los hechos, la historia podría cambiar. Dice la narradora de *El año del pensamiento mágico*: “Pero yo tenía que creer que había estado muerto desde el principio. Porque si no creía que llevaba muerto desde el principio, la conclusión era que debería haber podido salvarlo” (24).

La trama del libro -la trama de la vida, si el libro pudiera cambiarla- depende de la narración y, a la vez, para un personaje atrapado en lo que la narradora llama pensamiento mágico, la narración y el lenguaje tienen consecuencias sobre lo real. El personaje que no sabe lo que le va a pasar, la autora que sí lo sabe: en ese hiato radica la clave del texto, por esa diferencia sabemos que estamos dentro de un relato y no de una confesión.

Es la narrativa la que otorga sentido al caos que es la vida, la que arroja luz bajo el prisma de la imaginación y el lenguaje; podemos pensar que la autora necesita echar luz, sólo narrando, sobre su mundo real. Como una escritura performática que convierte a la autora que firma el libro en una narradora personaje en una trama que excede los límites del relato autobiográfico.

Es la narración la que rescata, mediante eventos verbalizados, ciertas circunstancias de la rutinaria y lineal cotidianidad de la vida matrimonial y los convierte en indicios o núcleos narrativos que deberían haber servido como alerta para la escritora, que ya se ha convertido en personaje. La narradora busca indicios que puedan ayudar a su personaje: una nota dejada por John, los registros médicos, los detalles de la autopsia, la hora de la muerte.

Siempre tuve la sensación de que el significado radicaba en el ritmo de las palabras, las frases, los párrafos, una técnica para contener lo que pensaba o creía tras un refinamiento cada vez más impenetrable. Soy o he llegado a ser la forma en la que escribo (12).

La autora/narradora dice que no puede escribir como lo había hecho siempre: *“Estaba claro que yo no era la narradora ideal de aquella historia”* (11). Hay algo de lo indecible dando vueltas todo el tiempo en el sentido del texto: su versión no es buena, algo falla, tal vez el tono, algo brusco, algo elíptico, algo que se le escapa a la narradora porque el personaje está identificado con ella de manera completa y sin desplazamiento alguno. Como no hay distancia, la narradora concluye que en ese momento la historia no se podía contar; con

el paso del tiempo, la historia se volverá escribible y ese es el argumento del libro. El texto aparece como un recorrido a ciegas por un territorio desconocido. Así funciona el espacio biográfico en la escritura de este libro: la narradora sabe y la escritora no, porque la escritora que firma el libro fue convertida en personaje.

En *La literatura como mentira* Giorgio Manganelli se pregunta qué es la literatura, y dice que es un esquema /*pattern*/ que hace inteligible lo que no lo es, un esquema al que hay que someter a la realidad, porque la literatura no es la realidad.

Decíamos que la autora escribió unos años después *Noches azules*, en el que trabaja a partir de la muerte de su hija. También es un libro de duelo, pero es diferente. Aunque parece querer seguir el mismo esquema, la realidad parece ganarle a la literatura. Como en el anterior hay un trabajo con la temporalidad, está el recurso de la repetición, aparecen los detalles, juega con la primera y la tercera persona, apela a la intertextualidad, pero la escritora no llega a convertirse en personaje. No es la escritura la que teje la trama, es la escritora que necesita poner en palabras el dolor, por lo tanto el relato permanece en el inamovible registro de lo real.

Los dos libros son diferentes: en el primero el autor se borra en beneficio de la escritura, de las formas propias del discurso literario, en el segundo la función autor no logra surgir frente a la aplastante contundencia del escritor, su figura pública, su duelo. Los dos proponen un pacto autobiográfico, aunque lo hacen de una manera diferente: en el primero gana la escritura, en el segundo la vida (o la muerte) en su brutal materialidad. ¿Qué es ser un escritor y para qué sirve escribir?, Elías Canetti se pregunta esto a partir de una nota que encontró, escrita en un papel: alguien dejó por escrito, en 1939, que si fuera escritor podría evitar una guerra inminente. Un escritor “es quien otorga particular importancia a las palabras” y Didion lo sabe y es escritora (Canetti, 353). En *El año del pensamiento mágico* las palabras hacen su trabajo. En *Noches azules* no parece que lo logren:



dicha consideración, la negativa a afrontar las certidumbres del envejecimiento, la enfermedad y la muerte” (Didion, 47).

Kamenszain analiza la intimidad inofensiva de las actuales escrituras centradas en ese yo que parecía sepultado bajo la fuerza de la escritura: volvió el yo bajo la forma de una subjetivación permanente, sumado a una necesidad de actualización permanente, una puesta en palabras del presente real cotidiano. De ese modo, el segundo libro de Didion parece remitir, si no a una estrategia editorial, a una urgencia de actualización frente a un nuevo duelo.

La intimidad de Didion, que en el primer libro produce literatura, se vuelve inofensiva en el segundo y pone en el centro a la escritora como sujeto de la enunciación con una primera persona que se actualiza en un eterno presente. Poner todo por escrito (en *Noches azules* las dudas, los miedos, el dolor, sin mediación de la escritura como acto simbólico) parece reducirse a un “decir con letras” todo lo que pasa en la intimidad, entonces “lo que se reafirma es más un estar en el mundo que un ser en la literatura” (Kameszain, 59).

### **Un duelo con palabras prestadas y palabras prestadas que hablan de la propia vida**

Entre 1958 y 1961 Puna y Franco se escribieron cartas de amor. Él en Italia, ella en Rosario. En 2010 Agustín González encuentra las cartas -que Franco enviaba y su tía abuela Puna recibía- y ensaya la escritura de una novela epistolar que publica siete años más tarde. El escritor publica las cartas de Franco y construye, con los recuerdos y con los gestos implícitos en sus respuestas, la posible escritura de Puna, que ella enviaba y él nunca pudo leer.

En las cartas de los personajes se vive un romance a distancia, el fantaseo de los recuerdos, el desvarío de lo cotidiano, los nombres que usan en la intimidad, los desencuentros, las disculpas y la ruptura amorosa. La

correspondencia entre dos que no son uno mismo, le sirven al escritor para hablar de sí mismo. En la nota del autor incluida al final del libro, Agustín González nos hace saber: “En definitiva yo hacía mi duelo junto al suyo” (González Arivederci Amor mío 76).

La apropiación de ese intercambio epistolar por parte del autor, reconstruye lo real a partir de su irrupción como nueva voz escrituraria. Ya no son las mismas cartas que encontró en un placard, hay un nuevo universo creado a partir de la escritura que cruza el pasado de los personajes con el presente del escritor, las vivencias propias y las ajenas, los recuerdos y el imaginario.

Aunque el punto de partida haya sido temático, *Arivederci Amor mío* no fue analizado en clave de duelo, sino que se puso en diálogo con otras publicaciones en las que se recontextualizan textos preexistentes: *Una constelación infinita* de Virginia Negri y *Encantada de conocerte* de Marina Mariasch.

Los tres casos tienen en común que surgen de textos escritos por otros y que son señalados por sus nuevos escritores, o recontextualizadores, como material literario: Virginia Negri se dedicó a recopilar y editar mensajes de texto recibidos, enviados y nunca enviados de su celular y Marina Mariasch va por la segunda edición de su libro compuesto de emails SPAM o correo basura que encontraba en su bandeja de no deseados.

En estos dos últimos casos, en los que nos detendremos a continuación, las preguntas rondan en torno al uso y apropiación de textos, a la potencialidad del fragmento, al uso de hipertextos, a lo inclasificable y la hibridación, a los desplazamientos textuales y la escritura no creativa y, con eso, a cuánto dicen de la propia vida los textos ajenos y aquellos mensajes inútiles, íntimos, fugaces que se leen y escriben con un objetivo fáctico y olvidable pero que se deciden trasladar y resignificar en la perdurabilidad de un libro.

Resulta iluminador pensar este tipo de escritura junto a Kenneth Goldsmith *Escritura no creativa* en donde defiende el *patchwriting* (23), es decir, la práctica de reunir fragmentos de las palabras de otros para generar una obra. Partiendo de la idea de que todo ya ha sido escrito y de que la supresión de la expresividad es imposible, Goldsmith afirma que hasta cuando transcribimos o cortamos y pegamos textos “ajenos” estamos siendo creativos, estamos eligiendo y estamos escribiendo nuevos contextos. El autor de *Escritura no creativa* parte del concepto de *moving information* de la crítica literaria Marjorie Perloff, que implica tanto el acto de mover información de un lado al otro como el acto de ser conmovido por ese proceso:

Los escritores ahora exploran maneras de escribir que tradicionalmente se consideraban fuera del campo de la escritura literaria: el procesamiento de palabras, la construcción de bases de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de identidad y la programación intensiva, por mencionar solo algunas (22).

Eso hace Marina Mariasch en *Encantada de conocerte*. Escribe con textos que recibió en su bandeja de correo no deseado un libro con 31 mensajes, traducciones y fragmentos. Hace del SPAM (un género sin autor humano) un material de escritura. Como un trapeador se habla a sí misma a partir de los desechos, de los restos, de los trapos. Se sitúa en su tiempo, en su mapa textual mediatizado y en la recontextualización de lo ajeno aparece un yo -hecho de fragmentos y de discursos- que la autora compone, reescribe, piratea, saquea, archiva, copia y pega:

Soy Merabel , me gustaría conocerte, enviar correo electrónico a mí para que yo pueda darle mi imagen para que sepas que yo soy, yo creo que podemos pasar de aquí ( Recuerde que la distancia o el color no importa, sino el amor importa alto en la vida) (25).

También lo hace Virginia Negri en *Una constelación infinita*. En una época previa a los smartphones, donde cada mensaje de texto que se enviaba tenía un costo y un límite de caracteres, donde la memoria de los celulares

obligaba a decidir qué mensajes conservar y qué mensajes eliminar para liberar espacio, la artista/escritora comienza a trabajar en un proyecto que hoy está materializado en dos libros, una serie de exhibiciones en museos del país e intervenciones en vía pública. Este caso, donde la mensajería personal aparece a la vista de todos, podría ayudarnos a pensar en los modos en que se entraman los desarrollos de las nuevas tecnologías electrónicas poniendo en tensión la extimidad y la exhibición de la intimidad como “show del yo” (Sibilia *La intimidad como espectáculo* 33).

Los chongos, la caravana, la resaca, las canciones de Shakira y los chismes componen los versos con los que se construye Negri: “La tele es tan injusta como la vida” (64), “Quedate con ese chongo que este se te fue” (60), “No nada. Mala y poca” (59), “Termino el trago gratuito y voy” (58), “No soy mala. Soy brava, no te confundas” (34), “Detesto la histeria. Cuando te gusta alguien lo querés tener cerca y ya” (34), “Naaada deso niora! Vamos a manguerearnos a mi terraza...” (27), “Estoy aquí, me meo, ¿voy a un bar o te espero?” (29).

En estos libros de Mariach y Negri el diálogo podría pensarse como una técnica de autodesciframiento. Lo extimio, lo más próximo, aparece en el exterior, se muestra afuera. En los diálogos que las narradoras establecen con sus interlocutores, salen al exterior los diversos modos que asume su “yo” y el “otro” actúa como detonador para el conocimiento de ellas mismas.

En *El giro autobiográfico* Alberto Giordano aporta que no se trataría de contar secretos por el mero hecho de ser privados, sino de dejarse perder en “la propia ajenidad” que adviene al experimentar una escritura íntima como metamorfosis de uno mismo, donde ese no-reconocerse muestra, precisamente, la existencia de algo íntimo “que no puede, pero quiere ser dicho” (31).

El deseo de decirse, y de decirse en diálogo con otros, es lo que potencia la producción de Negri y Mariach. Sus poemas/SPAM/sms componen una trama de afectos que nos recuerda que somos hablados y que

la aparente pérdida de tiempo o algunos gestos inútiles son más significativos que lo que aparentan.

Siguiendo a Boris Groys (*Volverse público*), y comparando su obra con la de Kandinsky, Malevich o Duchamp, podemos definir su práctica escrituraria como una “autopoética”:

Estas obras son la encarnación visible de la nada o, lo que es lo mismo, de la pura subjetividad. Y en ese sentido son obras puramente autopoéticas, que otorgan forma visible a una subjetividad que ha sido vaciada, purificada de todo contenido específico. La tematización de la nada (...) es signo de un nuevo comienzo, de una *matanoia* que mueve al artista desde cierto interés por el mundo externo hacia la construcción autopoética de su propio Yo (16).

Con estas publicaciones vemos cómo en la trama de la cultura contemporánea, las prácticas de escritura han mutado desbordando los límites marcados por los campos específicos en los que se desarrollaba: la academia, la ciencia, la prensa, las artes, la literatura.

Nunca como ahora hubo una explosión de la escritura que construye nuestra vida, y así experimentamos modos imprevistos de construcción del yo a partir de los nuevos géneros de Internet (...) que producen nuevos regímenes de la autobiografía y la identidad, así como recolocan el propio cuerpo en relación con todo lo existente (Palmeiro, *Escrituras contemporáneas* 67).

Los dos casos son anómalos, incómodos para el canon, degenerados. Así como para reírse de un chiste hay que ser de la parroquia, para leer estos textos hay que ser cómplice o tener un código en común. Sin embargo, siguiendo a Butler (*Dar cuenta de sí mismo*), el yo que compone cada autor no puede pensarse separado de sus condiciones sociales de su emergencia (13). Más allá de sus particularidades y de sus diferencias, entre los textos que se han seleccionado como casos de análisis hay un efecto de atracción, por tener un tono similar: nos permiten pensar no sólo en la permeabilidad de los bordes disciplinares y en la hibridez de la producción contemporánea,

sino también en la posibilidad de producir textos y obras a partir de la propia vida.

En la cultura contemporánea estamos presenciando una exaltación de las narrativas vivenciales, escrituras donde el "yo" se vuelve objeto de tematización, y con eso cobra protagonismo lo íntimo y lo cotidiano. Resulta interesante preguntarse si esa cultura de lo íntimo es banal, si es inofensiva o si en esos textos, que desconocen las fronteras entre literatura y vida real, emerge la voz de escritores que, en primera persona, están hablándole a un nuevo colectivo.

## **Bibliografía**

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2010.

Barthes, Roland. "Escribir, ¿un verbo intransitivo?" *El susurro del lenguaje*. Madrid: Editora nacional, 2002. 19-30.

Bruner, Jerome en Siciliani. "Contar según Jerome Bruner" en *Itinerario Educativo*, xxviii (63), 31-59. 2014

Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009.

Canetti, Elías. "La profesión de escritor" en *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Didion, Joan. *Noches azules*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.

---. *El año del pensamiento mágico*. Buenos Aires. Random House, 2015.

Foucault, Michael. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales y El cuenco de plata, 2010.

Gadano, Nicolás. *La caja Topper*. Buenos Aires: Seix Barral, 2019.



Genette, Gerard. "Discurso del relato. Ensayo de Método" en *Figuras III*. Barcelona:

Lumen, 1989.

Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura No Creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Gonzalez, Agustín Arivederci *Amor mío*. Rosario: Iván Rosado, 2017.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Kamenszain, Tamara *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

Manganelli, Giorgio. *La literatura como mentira*. Madrid: Editorial Dioptrías, 2014.

Mariasch, Marina. *Encantada de conocerte*. Buenos Aires: Caleta Olivia Editora, 2016.

Negri, Virginia. *Una constelación infinita*. Rosario: Yo soy Gilda Editora, 2014.

Palmeiro, Cecilia. "Escrituras contemporáneas, tecnología y subjetividad". *Revista Viso*. 4. 8 (2010): 64-84. En línea.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE, 2008.

Sivak, Martín. *El salto de papá*. Buenos Aires: Seix Barral, 2017.