

# ESTADOS DEL MUNDO EN MOVIMIENTO

DICIEMBRE / 2008

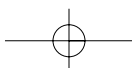
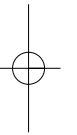
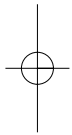
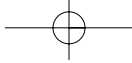
*grumo*  
LATINOAMÉRICA

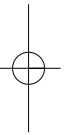
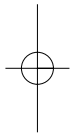
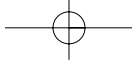
Diana Klinger  
Nancy Fernández  
Edgardo H. Berg  
Rafael E. Gutiérrez Giraldo  
Edgardo Dieleke  
Gabriel Giorgi  
Márcio Seligmann-Silva

Mario Cámara  
Rery Maldonado  
Diego Iturriza  
Eduardo Fariña  
Sayak Valencia  
Laura Giordani  
Martín Bakero Carrasco

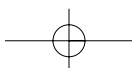
Diego Palmath  
Evando Nascimento  
Margo Glantz  
Francisco Alvim  
Carolina Puente  
Alan Courtis  
Frederico Coelho

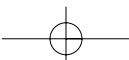
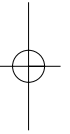
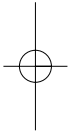
Paloma Vidal  
Max Gurian  
Eduardo Vidal  
Amalia Sato  
María Lúcia Verdi





ISSN 1667-3832





## Consejo Editorial

Gonzalo Aguilar (Buenos Aires)  
Jens Andermann (Londres)  
Raúl Antelo (Florianópolis)  
Idelber Avelar (  
Florencia Garramuño (Buenos Aires)  
Tamara Kamenszain (Buenos Aires)  
Reinaldo Ladagga  
Denilson Lopes (Río de Janeiro)  
Ítalo Moriconi (Río de Janeiro)

Evando Nascimento (Juiz de Fora)  
Rodríguez Pérsico (Buenos Aires)  
Beatriz Resende (Río de Janeiro)  
Luz Rodríguez Carranza (Leiden)  
Lucia Sá  
Silviano Santiago (Río de Janeiro)  
Karl Erik Schøllhammer (Río de Janeiro)  
Paula Siganevich (Río de Janeiro)  
Ellen Spielmann (Berlín)

## Staff

### Editores

Diana I. Klinger (Rio de Janeiro)  
Mario Cámara (Buenos Aires)  
Paloma Vidal (São Paulo)

### Conceito gráfico e produção

Esteban Javier Rico

### Produção Editorial

Grupo KPR

### Desenho gráfico

Grupo KPR ([www.kpr.com.ar](http://www.kpr.com.ar))

### Projeto Visual

Timo Berger

### Correspondências, correspondentes

Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

### Contato com Grumo

[grumo@salagrupo.com](mailto:grumo@salagrupo.com) | [www.salagrupo.org](http://www.salagrupo.org)

[mario\\_camara@hotmail.com](mailto:mario_camara@hotmail.com)

[palomavidal@yahoo.com](mailto:palomavidal@yahoo.com)

[dianaklinger@gmail.com](mailto:dianaklinger@gmail.com)

As revistas e os livros da Grumo podem ser solicitados em :

[mario\\_camara@hotmail.com](mailto:mario_camara@hotmail.com)

[grumo@salagrupo.com](mailto:grumo@salagrupo.com)

### Colaboram neste número

María Lucía Verdi  
Amalia Sato  
Diana Klinger  
Nancy Fernández  
Edgardo H. Berg  
Rafael E. Gutiérrez Giraldo  
Edgardo Dieleke  
Gabriel Giorgi  
Márcio Seligmann-Silva  
Mario Cámara  
Rery Maldonado  
Diego Iturriza  
Eduardo Fariña  
Sayak Valencia  
Laura Giordani  
Martín Bakero Carrasco  
Diego Palmath  
Evando Nascimento  
Margo Glantz  
Chico Alvim  
Carolina Puente  
Alan Courtis  
Frederico Coelho  
Paloma Vidal  
Max Gurian  
Eduardo Vidal

# Índice

## ESTADOS DEL PRESENTE

### Apresentação

- oo *A arte murmurada ao redor do fogo (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente)*  
Diana Klingler
- oo *Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural*  
Nancy Fernández
- oo *El gabinete del Doctor Caligari: Ricardo Piglia y Sergio Chejfec como críticos*  
Edgardo H. Berg
- oo *Literatura colombiana y boxeo. Reflexiones sobre la narrativa actual en Colombia*  
Rafael E. Gutiérrez Giraldo
- oo *El fin del enigma y los límites de la ficción. 2666 como lectura del presente*  
Edgardo Dieleke
- oo *Lugares comunes: “vida desnuda” y ficción*  
Gabriel Giorgi
- oo *Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje*  
Márcio Seligmann-Silva
- oo *Ritmo y contrapunto, sobre Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*  
Mario Cámara

### SELECCIONES AFECTIVAS: POESIA LATINOEUROPEA

- oo *Diego Iturriza (Argentina – Berlín)*
- oo *Rery Maldonado (Bolivia - Berlín)*
- oo *Eduardo Fariña (Chile – Zaragoza)*
- oo *Sayak Valencia (México – Madrid)*
- oo *Laura Giordani (Argentina - Madrid)*

- oo *Martín Bakero Carrasco (Chile - París)*
- oo *Diego Palmath (Perú - Zaragoza)*

### ESTAMPAS

- oo *A efêmera memória: Clarice Lispector*  
Evando Nascimento
- oo *...la muerte consiste en volverse agua: la narrativa de Julieta Campos*  
Margo Glantz
- oo *Poesías de Chico Alvim*  
Selección Chico Alvim y Maria Lúcia Verdi  
Traducción Maria Lúcia Verdi  
Colaboración Amalia Sato
- oo *Metabolismo en Chico Alvim: lugares comunes y singularidad*  
Carolina Puente

### DISCOGRAFÍA

- oo *Paralelismos 70's: Módulo 1000 & Color humano*  
Alan Curtis

### RESEÑAS

- oo *Sobre Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica, organizado por Paula Braga*  
Frederico Coelho
- oo *Sobre Baroni: un viaje, de Sergio Chejfec*  
Paloma Vidal
- oo *Sobre Crítica acéfala, de Raúl Antelo*  
Max Gurian
- oo *Sobre Ciencias morales, de Martín Kohan*  
Eduardo Vidal

# Argentina Siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural.

Nancy Fernández

## Introducción

En los últimos artículos que Beatriz Sarlo publicó en *Punto de Vista*, apuntaba a nuevos textos de jóvenes escritores. Allí hubo algunas cuestiones que provocaron discusión, disenso y en algunos casos, acuerdo y aprobación (cfr. Sarlo, 2006). En lo que a mi respecta, traté de pensar estos problemas que ponen en evidencia las “nuevas” producciones como emergentes o síntomas del estado actual de la cultura. (cfr. Fernández, 2007). Y a partir de una reflexión crítica inacabada, quiero subrayar dos argumentos que Sarlo elaboraba con los textos de Paula Vasarvski, Romina Paula, Alejandro Lopez y Washington Cucurto. Por un lado, el juicio de valor y por otro, la supuesta técnica que Sarlo piensa como “falta de distanciamiento” de un narrador “sumergido”. Además de recordar que la literatura implica una larga historia de artificio y trabajo, también se puede advertir que aún hoy (y aún en Cucurto), persiste la elaboración que define la praxis “artística”, en una escritura, atravesada, interferida, por la experiencia de la imagen, del cuerpo y la palabra.

Es cierto que el concepto de valor (de extensa tradición teórica si recordamos al estructuralismo checo de Jan Mukarovsky, por ejemplo) es una noción de la cual, a primera vista, no hay por qué desprenderse. Pero también hay que señalar que en Mukarovsky estaba implicado el horizonte histórico en la constitución de los géneros y la función por la cual un producto llega a considerarse artístico (cfr. Mukarovsky, 1977). Por otra parte, un crítico actual como Andreas Huyssen tampoco desestima el rol que cumple el valor a la hora de dirimir taxonomías estéticas (cfr. Huyssen, 2002). En la perspectiva de Huyssen, gusto y calidad son instrumentos para distinguir productos, y en ese proceso crítico, distinguir el arte de la basura cultural (kitsch). Podría decirse que Huyssen aún concibiendo el concepto de valor con un relente de esteticismo, marca ante todo la presencia ideológica de un sujeto histórico que observa, contempla, lee o interpreta (un film, un

cuadro, un texto escrito). Y esto queda claro cuando fundamenta la crítica a un modernismo (el finisecular y el de la segunda posguerra) arraigado en una autosuficiencia excluyente de la cultura de masas. La categoría que Huyssen replantea es nada menos que la de autonomía, cuya procedencia de la escuela de Frankfurt (pensando sobre todo en T.W. Adorno) no es menor. La gran diferencia entre Sarlo y Huyssen radica en que el alemán considera el desarrollo histórico en la constitución de cada período artístico, su proyecto, su programa o su fracaso final, como sucede con la vanguardia histórica o con la neutralidad ideológica del pop art. Desde la óptica de Huyssen hay que tomar en cuenta los agentes que regulan y fiscalizan la legitimidad de la producción artística, tanto como las coyunturas políticas (como la vanguardia rusa).

En este límite de lo que puede ser llamado arte y lo que no, se juegan instancias que atañen no solamente a las condiciones históricas y culturales de la subjetividad, sino también a intereses que inciden como mediaciones en el campo intelectual de la crítica. Me estoy refiriendo concretamente a las formaciones, a los ejes, a los grupos que funcionan desde el espacio de la universidad, las editoriales, las revistas y publicaciones, el mercado, los eventos y demás dispositivos de comunicación. Gusto y calidad son los factores que si en un momento sirvieron a la antinomia entre arte elevado y arte bajo o cultura de masas, hoy dan paso a modos más contemporáneos de la industria de la conciencia (pensemos de paso, en la comercialización publicitaria del deseo a través de la televisión y la telefonía celular). De esta manera, los medios de producción informatizados promueven una variedad de actitudes en cuanto a la recepción, dividida entre detractores e integrados con el panorama global del ciberespacio (cfr. Bauman, 2006). En el caso de Beatriz Sarlo, casi podría decirse que se limita a juzgar superficialmente los efectos mirados desde el deleite personal para rescatar el arte elevado de las miserias del mal gusto. Tomando la perspectiva

ideológica del crítico en tanto sujeto histórico, creo que más bien se trata de poner de relieve ciertas cuestiones; las condiciones del contexto, los usos y transformaciones que las nuevas producciones culturales argentinas hacen de los géneros discursivos (narración y poesía), de las prácticas masivas (publicidad, televisión, espacios comunitarios de entretenimientos), y de la tecnología (internet, sitios web, blogs, chat, mail, sms). Desde esta perspectiva, quizá se trate de pensar en textos y producciones que dan cuenta de “nuevas” formas de agrupación y de sectores de pertenencia. Así, aquello que se vuelve evidente es el desvanecimiento de la frontera entre el adentro y el afuera de la creación artística, por lo cual los autores actuales ponen en dificultades la categoría misma de literatura. En esta línea, la escritura actual se distingue de otros modos de producir, no por una textura ontológica y específica del arte, sino por leyes estéticas de composición donde arte y vida definen un espacio común de identidad. Si para la vanguardia histórica se trataba de suturar el abismo entre arte y vida, esa grieta ya no es un desafío. Quizá el rasgo predominante de lo que se hace hoy sea la contaminación simultánea entre géneros y registros que hacen imposible distinguir entre ficción y realidad. Porque esto ya no tiene que ver con los procedimientos de “hibridación” e “intertextualidad” que suponían intersección entre estructuras acabadas, previamente organizadas y, de alguna manera, fijas; la separación entre marco de referencia y marco de ficción le correspondía a la novela histórica, por ejemplo. Hoy, vida y ficción, la bioficción, entran en una conmovión recíproca aunque mantengan, a nivel artístico, la función de la firma, el nombre de autor. Podemos mencionar como textos altamente representativos en este estado de cosas, los muy recientes *Villa Celina*, de Juan Incardona, y *Berasachussetts*, de Leandro Avalos Blacha (Estación Pringles). En ambos casos, la paradoja cultural del suburbio y del conurbano en tiempo global y planetario, juegan con tipos sociales (Avalos Blacha) y con las tribus del rock, del tango y de la

cumbia (Incardona). En el caso de la cultura argentina, podemos pensar al menemismo como la fisura contradictoria entre atraso y globalidad.

En esta serie de problemas podríamos situar las recientes reflexiones de Josefina Ludmer sobre la noción de autonomía (cfr. Ludmer, 2007). Una vez más, la crítica aporta un pensamiento dirigido contra la división academicista que imparte un criterio estético hipostasiado como juicio moral. De este modo, y tomando como objeto el campo de las últimas producciones en “literatura argentina”, Ludmer (repasando las prácticas de Link, Sergio di Nucci, Casas, o incluso los biodramas de Vivi Tellas) problematiza explícitamente la noción de autonomía literaria en la actualidad. Al respecto, cabría preguntarse por las consecuencias que tuvo la búsqueda denodada de asepsia sobre el proceso de desarrollo artístico desde el punto de vista histórico y cultural. Pronto se advierte que el arte pierde su aura, en tanto concepción incontaminada cuyo destino responde a la conservación del museo.<sup>1</sup> Cuando las dicotomías excluyentes se vuelven caducas (lo alto/lo bajo; afuera/ adentro), las formulaciones críticas basadas en presupuestos de valor, gusto y calidad, pueden perder solvencia.

Con el proyecto de revisar la relación entre el arte y la vida, la vanguardia histórica, inscripta en la cultura de la modernidad, promovía su versión paródica y crítica de la tradición. Hoy, algunos artistas la incorporan casi con un aire paradójico de familiaridad y de ausencia, lejos ya de definir el arte en calidad de experimentación o de mimesis y cerca de alternar con herramientas que no reconocen distinciones previas entre prácticas cotidianas y estéticas. Hoy, se trata menos de aceptar o rechazar a las instituciones (universidad, lugares de enseñanza, editoriales, mercado, medios: sistema) que de reacomodarse a los lineamientos que proporcionan. Si la vanguardia histórica buscaba desautomatizar el lenguaje, percepción y sensibilidad, las prácticas actuales ingresan géneros, discursos, técnicas y saberes sin presuponer jerarquías que habría que liquidar. A ese proceso



## Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural

de asimilación intelectual (del pasado por los artistas del presente) Arturo Carrera le adjudicó un “efecto de esfumado” (cfr. Carrera, 2004).

Muchas de las últimas producciones en el campo de la literatura argentina, redefinen la noción de arte y estética, haciendo de la cultura su imaginario y su lenguaje, un espacio de continuos usos y redistribuciones; y aquí se hace difícil hablar de literatura en términos puros (carta, diario, novela). Incluso de distinciones estrictas entre poesía y narrativa. Desde esta perspectiva, la noción de escritura permite pensar más comodamente categorías inherentes a la cultura donde los géneros sintetizan, o mejor, “ecualizan” (en términos de Arturo Carrera) los restos de especificidad propios de una experiencia moderna. Teniendo en cuenta las variables culturales que asume el contexto actual para la práctica artística en la Argentina, es posible pensar un sentido en cuanto respuesta a problemáticas comunes, que, en muchos casos, implica la vivencia urbana y el lugar que allí tiene lo íntimo o la privacidad. Es claro que al enunciar en primera persona (como una variante posible), estos límites se corren. Así sucede con el gesto improvisado que Fabían Casas (con *Ocio* por ejemplo) ensaya sobre el vacío de la calle o de un cuarto desprolijo. También la escritura fragmentaria puede ser el registro de una experiencia de pérdida y despojo; en el caso de Martín Gambarotta (con *Punctum*), los restos de una conciencia política e histórica dejan ver los trazos de un exilio heredado, donde la letra inscribe el doble espacio de la lengua aprendida y la lengua materna. En Sergio Raimondi (con *Poesía civil*), la traducción acusa el recibo de un legado; tal es así que en la textualidad conviven la literatura inglesa con los informes (Bahía Blanca es el tema), materiales prefabricados (lo “ya hecho”) y la cotidianeidad en las recetas de cocina. Por su parte, Cecilia Pavón (en *Caramelos de anís*), extrema la ironía jugando con el deseo novelesco de una vida color de rosa; allí hay pasajes constantes, itinerarios literales o desplazamientos verbales (neutralidad de los géneros, ruptura de distinciones). ¿Qué decir de “Poema a la intemperie” o “Zancos” de Emiliano Bustos? En todos ellos podemos leer algo en común, esto es, el síntoma de la intemperie que pone en escena fragmentos de realidad, tomando distancias variables entre el mundo y el yo que lo denuncia.

Lejos de cumplir con los plazos normativos de la acción comunicativa, la escritura actual se hace cargo de una estética donde los hechos son inseparables de las ficciones y donde lo infra (lo bajo de la cultura) y lo alto, establecen sus instancias de negociación (cfr. Rancière, 2002). Sin

duda, este régimen de lo “estético” rompe un modelo de representación basado en la referencialidad y la distinción en géneros, pero también, y sobre todo, termina con la distinción entre lo caótico (y accidental) y la ficción definida por procedimientos específicos y bien contruidos. Hoy en día se trata más bien de una composición donde el sujeto artístico da cuenta de la autorrealización estética de la vida, dándole forma incluso a lo supuestamente irrepresentable. Autor y/o personaje participan del proceso y del producto dándole forma a modos de experiencia que tienen que ver con el vacío, la indolencia y el tedio; la intemperie pero también el goce y el deseo. Incluso un texto crítico reciente, el de Mario Cámara, pone énfasis en un modo actual de concebir el “spleen del presente” en la poesía argentina de hoy (cfr. Cámara, 2008).

### Multitudes, informática y “virtualidad”

Tanto Daniel Link como Alejandro Lopez dan cuenta del uso del sistema transnacional donde la máquina lingüística asume el carácter de la tecnología. En esa perspectiva global, cabría preguntarse quienes son los que acceden a dichos medios. No solo pienso en *La ansiedad o en Monserrat* sino en el blog de Link, género donde más se ponen en juego los límites entre lo público y lo privado. Sin embargo, ¿quiénes acceden o eligen este espacio para intervenir, participar, dialogar y discutir? El blog (el de Link o de quien sea) sigue siendo un género que funciona en circuitos muy determinados.

Otros autores propician el lugar incierto del arte entre el gesto popular de la cultura masiva (la bailanta, la música tropical de Gilda y de Rodrigo), la marca inequívoca de procedencias literarias (los hermanos Lamborghini y Ricardo Zelarayán) y los diversos grupos étnicos (paraguayos, bolivianos). Este es el caso de Washington Cucurto y creo que es un acierto de Piglia señalar que ahí los lenguajes latinoamericanos remiten a la moderna experimentación de Roberto Arlt respecto a la cultura nacional y la inmigración (cfr. Piglia, 2008; Fernández, 2006). En este sentido, podemos pensar una ecuación donde la noción de margen presiona el orden estable de lo masivo, popular y lo general. El sentido de popularidad que toma Cucurto, implica así, minorías, grupos o sectores.

En el campo intelectual de la crítica literaria argentina, Beatriz Sarlo puso en tela de juicio los textos de Alejandro Lopez (*Guan to fak=keres cojer?*) y de Washington Cucurto (*Cosa de negros* y *Las aventuras del señor maiz*). En sus argumentaciones, está claro que piensa en la cultura

setentista (por ejemplo Osvaldo Lamborghini) y ahí, con un tono de fastidio y de nostalgia, cierra el telón a lo que llama “pornografía fashion”, sentenciando el costo nulo de lo que hoy implica (para ella) una farsa de transgresión. Llegado este punto, podríamos pensar qué forma y qué sentido toma ahora la “transgresión” y sobre todo, si las prácticas actuales realmente apuntan a eso. Mejor: qué habría que transgredir, cuál sería el estado de factores que acreditarían los efectos culturales de una supuesta “oposición, enfrentamiento o provocación”. En sus artículos, Sarlo sostenía la carencia de una obra que basa su estructura sobre el carácter etnográfico y el “lenguaje plano” de un registro casi costumbrista. Pero en este contexto de discusión, Sarlo exime a Daniel Link, quien afirma su pertenencia al mundo contemporáneo trabajando, en orden cronológico, con el discurso periodístico, los mensajes grabados en contestadores telefónicos y los discursos en red. Probablemente uno de los elementos que aventaje a Link en los juicios de valor que esgrime Sarlo, radique en la elaboración estética de una concepción teórica, tal como manifiesta el reordenamiento (y el uso) del canon occidental emprendido por el autor. Es una posibilidad para leer la inclusión de textos de Thomas Mann y Franz Kafka, en tanto manifestaciones inequívocas de un sujeto cultural. Aquí hay que señalar que la formación libresca de Cucurto tampoco está ausente. Pero más allá de esto, si como sostiene Josefina Ludmer, ya no se puede seguir hablando de textos malos o buenos, lo que deberíamos pensar mejor es el desplazamiento del sistema en el que de alguna manera, sigue sobreviviendo la noción misma de literatura, pero transformada, gradualmente desplazada hacia un concepto más global, hacia una práctica productiva no tanto por “hibridación” sino más bien por *interferencia*. Sin embargo, aún sin decoro ni solemnidad, los circuitos de legitimación no caducan (la universidad, la selección que arman los suplementos culturales, los concursos y los prestigiosos programas televisivos de canal a). Pero sobre todas las cosas, la modificación que parece estar operándose es el concepto de literatura, su escenario, su régimen de discursividad y las formas de su manifestación. Una pregunta hoy apuntaría: como rearmar el repertorio de categorías epistémicas en el marco cultural más allá de las clásicas dicotomías. De qué modo la tecnología ingresa en la práctica artística. De qué modo sigue operando el campo cultural para que unos productos se tomen en consideración (podemos pensar que ese es el caso de Dani Umpi) y otros sean devaluados. Cuáles son los sujetos y los grupos que forman la materia de este proceso

de producción. Porque si dentro y fuera son coordenadas que entraron en crisis, bueno y malo, alto y bajo no dejan de encubrir el sesgo moral de un criterio estético.

#### La velocidad de los nómades: espacio y tiempo hoy

Tal como Paul Virilio sugería, más que en el “fin de la historia” habría que reparar en el fin de la geografía. En este sentido, si podemos decir que la magnitud de la distancia varía en función de la velocidad, el sujeto, histórico y social, hoy no distingue entre “aquí” y “allá”, “interior” y “exterior”, “cerca” y “lejos”. En lo que concierne a la producción cultural, las condiciones de circulación y recepción también se modifican por lo cual el arte es agente y testimonio de un modo de ver el mundo. La actualidad, por lo tanto, es el resultado y también el proceso de una experiencia del tiempo y del espacio. Qué tipo de conciencia se genera, qué vivencia del instante y cuáles mitologías se construyen, que maneras de relación aparecen entre las personas y qué señas identitarias se manejan (respecto a los grupos o sectores de pertenencia). Todo ello puede ser pensado a partir de una sintomatología que muestre los modos de conexión entre el individuo y la sociedad del presente, allí donde la imagen y el cuerpo también (y sobre todo) se imponen como materia, como acto pero también como forma de absorción de aquellos gestos en los que la cultura deja su marca (cfr. Sloterdijk, 2001). Hoy por hoy la publicidad, el periodismo o la “literatura” desgastan los límites de la intimidad. En todo caso, las comunicaciones hacen notable una implosión del tiempo y el arte se hace cargo de ello; entonces, el cosmopolitismo inherente a la vanguardia histórica hoy toma otro sentido. Si algo se pone en evidencia es que cambiaron los vientos para la pregunta de Barthes en “Deliberación”, acerca de qué es lo publicable en el campo de lo literario.

Alejandro Lopez trabaja con tipos y estereotipos sociales, bordeando los límites de lo que podría acercarse a algún modo de realismo con la puesta en escena de un “diálogo” entre Vanesa (un travesti) y su prima Ruthy, sobre sus historias de amor, de sexo, trabajo y deseo; cuando después aparecen los discursos vinculados al periodismo, a los expedientes y actas judiciales a la manera testimonial, la “novela” o el guión cinematográfico (teniéndolo en cuenta como pretexto) se rearma con el montaje de los fragmentos, que añaden algo de data para la historia. Esa ficción que trafica con el registro documental y con el nombre propio más

## Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural

la imagen fotográfica de Alejandro Lopez, dio lugar a la polémica en torno del lugar que el autor ocupa en la literatura, su inscripción en el sistema de legados y filiaciones. Sin embargo, lo que quizá coloque a Lopez en el centro del conflicto (cfr. Sarlo; cfr. Giordano), reside en el registro que toma. Desde el momento en que hablamos de la escritura de Lopez, en cuanto a los efectos, es claro que desaloja deliberadamente el sistema de valores (gusto, clasificaciones, admisión o exclusión del territorio de “*lo literario*”). Pero si introduce una diferencia con respecto a Puig (lógica por otra parte), no se trata tanto de una “novedad” sino de una marca cultural que garantiza la pertenencia a un momento histórico determinado. Lo “distintivo” reside precisamente en el carácter del medio con el que trabaja: una suerte de ficción en segundo grado. Mientras Puig representaba las voces medias y populares de su Villegas natal (pensemos en *Boquitas pintadas*, en los secretos y de alcoba, rumores inconfesables para la moralina pequeñoburguesa pero incontenibles en su sentimentalismo y su pasión), Lopez muestra el proceso de su construcción con materiales que vienen simultáneamente de la escritura (el chat, el messenger, el e-mail) en tanto simulacro de la oralidad. O hablan como si escribieran, donde la mediación del tiempo es un factor determinante (no se trata del instantáneo diálogo oral) o escriben como si hablaran (donde el tiempo es el medio para fingir una “conversación” en sincro); un trueque de historias corre en paralelo a la transformación inminente: de la estructura de la lengua y de la lengua del cuerpo. La velocidad y la transformación concretan los cambios en el nivel de las reglas lingüísticas. Es claro que Puig dirimía la situación de diálogo y la escritura (las cartas por ejemplo). Lopez, acentúa la transformación de la lengua (fonética, ortografía, códigos y fraseos) a la par que las identidades “experimentan” sus respectivas modificaciones (el travestismo de Vane y la complicidad criminal de Ruthy). La letra simula, compone una inflexión oral, en los cortes, en los cambios, en los giros; y entonces allí toma la oralidad como lo dado, como lo real en su facticidad. La grafía que representa la escritura electrónica, es un hecho en tanto proceso y resultado de una construcción. Si, comparándolo con Puig, Giordano veía una desventaja para Lopez por no detectar lo “inaudible”, habría que detenerse mejor en la naturaleza del soporte que toma Lopez para su ficción. Está claro que el ciberespacio sube la frecuencia del susurro indebido que circulaba en Puig (cfr. Giordano, 2006). Al no estar la voz en juego (porque, insisto, no se re-presenta ni una charla cara a cara, ni una distancia epistolar), la

altura o la caída de la confidencia o la intimidad dependerá de la base material y tecnológica. Así, los “secretos” se sintetizan, de acuerdo a la velocidad que exige el canal, anulándose el tiempo de la espera en el que la carta extendía su sentido a la vez que aumentaba las expectativas. Mientras la voz simula la letra y la letra la oralidad, los usuarios se constituyen como sujetos conscientes de la virtualidad de sus palabras que sin embargo generan sus efectos. Así, la escritura electrónica ficcionaliza la simultaneidad de una economía discursiva que intercambia sus enunciados. *Keres cojer?* se escribe rápido, como si yendo directamente al grano, se jugara con la posibilidad de terminar con la teleología sin fin de una cultura moderna, tal como Simmel la veía. En este sentido, el texto se propone desde asignaturas pendientes de un interrogante: quiénes son y dónde están esos nuevos sujetos sociales, destinatarios de estos códigos que desplazan a las normas y reglas lingüísticas; ¿cómo se formulan los nuevos pactos de admisión y exclusión en una esfera virtual del ciberespacio? ¿Qué nuevos modos de relación aparecen entre las personas? ¿Qué señas de certeza e identidad manejan? El E-mail y el chat parecen asumir una función paralela al sistema de la lengua, en torno de la aceleración y la velocidad. Entonces, es lícito preguntarse acerca de lo que hoy significa cultura de masas y de que modo la cultura tecnológica, produce, en términos de Sloterdijk, “un nuevo estado de agregación del lenguaje y la escritura”. Sin la prescripción del referente que adecúa las partes a la totalidad, en la escritura de Lopez no desaparece lo real. Así, su texto es parte de una manera de hablar del mundo y una experiencia que, aunque efímera y leve puede dejar sus huellas. Si desde el punto de vista del sujeto, los síntomas de su sensibilidad toman la forma del desamparo (Sloterdijk), su lugar, histórico y social, se inscribe en el ocaso de la soberanía moderna, en el planeta descentrado, allí donde la desterritorialización expande indefinidamente sus fronteras, sin garantías que regulen los intercambios económicos y culturales (cfr. Hardt y Negri, 2002). Y en la producción sobre la velocidad (tiempo) y la imagen (espacio), los significantes se liberan de la prescripción de los significados establecidos.

### “Los 90” y después

Veamos más de cerca algunos textos y poetas que empiezan a nuclearse en torno de una editorial fundamental para definir las líneas que después se abrirán en ejes, grupos y formaciones. Se trata de la editorial Siesta,

dirigida por los poetas Santiago Llach y Anahi Mallol. Distintos proyectos culturales tomarán cauce en medios, prácticas textuales y puestas performativas (en cuanto a los debates, los talleres, las lecturas públicas y colectivas más las revistas que se irán gestando. Menciono algunos ejemplos como Vox, Plebella, Belleza y Felicidad, Zapatos Rojos y El Interpretador. Letras, Arte y pensamiento). Más allá de sus variantes, hay una particularidad. En Siesta también se publica *La construcción del espejo*, antecedente de lo que más tarde se llamará *Tratado de las sensaciones*. El autor es Arturo Carrera, un poeta referente por su obra pero también por sus operaciones culturales. Esto se afirma con la realización de la famosa antología *Monstruos* (donde reúne una serie de nuevos autores) y con su propia participación en una editorial que está comenzando a buscar su espacio.

Alejandro Rubio elabora un realismo neutro, o mejor, distanciado. ¿De qué? Tanto del mandato “objetivista” de proscribir al yo como del idealismo moral y estetizante. En el primer caso, la escritura (que desde *Música mala* se perfila en esta dirección), cada yo asume el rol de un personaje camuflado en la indiferencia. Muy lejos de la emoción apelativa, termina por borrar los rastros de la tradición posromántica, lacrimógena y sentimental que estaba en Carriego y aún en González Tuñón. Incliniéndose más por la noción de una realidad alucinada, la cotidianeidad, sesgada por la actualidad del consumo y los slogans publicitarios, no es ajena a la práctica de escritura. Así encuentra el tono que trabaja a partir de Perlongher y de Leónidas Lamborghini, filtrado por Celine. Y cuando uno dice otra vez “Celine”, es casi imposible no pensar en Ricardo Zelarayán. Rubio se permite rearmar, con libertad desprejuiciada, la trama cultural del neobarroco y el dispositivo cultural que ofició como su detractor: el objetivismo. El autor toma objetos, cosas que cobran sentido en la intermitencia, en el cruce simultáneo de “realidad” y “ficción”. Ya en *Metal pesado* surge lo que va quedando de la clase trabajadora, del lumpen y del marginal, pero también de las instituciones de la clase media (“tradición, familia y propiedad”); así, las rutinas proveen la materia para que la sensación pase por el proceso conceptual y llegue a un grado de percepción que marca la presencia del sujeto de enunciación. Pava, cocina, cigarrillos y cama quedan desprovistos de los altos valores de la abstracción espiritual y política, sin embargo tienen la carga ideológica de inmovilidad que dejó el vaciamiento nacional del menemismo. La industria se convierte en los restos del consumo rutinario. En esta línea, que se afirma con el poema “Birmania”, Rubio manifiesta afinidad con el

*Punctum* de Gambarotta, para quien la traducción insinuaba la frontera entre dos lenguas, dos territorios, señal de la historia argentina y del exilio en la voz, en el trazo y en el cuerpo del que escribe. Pero en el vacío de Rubio se inscriben los signos desérticos de una ciudad baldía. Espacio urbano a la intemperie, arrabales de un pasado sin futuro y una utopía ironizada, los personajes máscaras esgrimen sin embargo su carácter intempestivo, violento, sin la complacencia de la medida estética, mucho más cerca de una experimentación verbal de un neoneaturalismo. De esta manera, el artificio de la escritura, del lenguaje, pone en escena las figuraciones de las cosas, allí donde también el desamparo y la guarida figuran el exterior (de la calle) y el interior (de casas desprovistas). Desde “Carta abierta” (y el extrañamiento de las pancartas políticas), “La puta sadomaso” (el revés irónico de aquel paso bien dado por la costurera de Nicolás Olivari), “El carancho” (y el eco paródico del “nevermore”) a “Oeste” (la ciudad mirada desde las vías del Sarmiento), Rubio alterna el hipérbaton y la anáfora, el exceso de la rima con la reinención de la lengua rural y sus motivos (mate, ranchos, pocilgas, distancias estériles); ahí logra el efecto de anteponer la propia voz en el argot urbano de la neogauchesca. “Vastas extensiones herbáceas”. Es el título –irónico, distanciado- y verso leitmotiv, para reponer la lengua y el motivo rural. Pero si los jinetes de la caravana rumbo al Salado son materia de ironía, la escritura marca la frontera borrosa entre campo y ciudad. Se trata más bien del suburbio donde el viento que llama al “arrieeroooooo” se confunde con la voz de quien lo describe como constructor de shoppings, padre de familia y amante de una striptisera en un local de la calle Corrientes y gato de “alto nivel” con “sesenta kilos trabajados en un gimnasio de Belgrano”. Ese es el costado “exitoso” de “la puta sadomaso”, la criollita dulce criada en el campo argentino y entrevista por el yo poético en el rubro 59. Aquí, la tradición de Boedo esta presente no solo en los motivos, (pobreza de cenas magras, habitaciones minúsculas, prostitución como vía de supervivencia) sino también en el exceso de la rima consonante sobre el acento de palabras agudas. Se trata del uso de la cita con el efecto de la comicidad en la lengua que también Néstor Sánchez conocía y que Rubio maneja con lúcida oscuridad bizarra. Así, el refugio del poeta en un cuarto de pensión comporta el lirismo satírico de la escena donde el joven (que tampoco muere de amor) le dedica unos versos a la mujer que deambula entre el Once y Constitución. En “Domingo al mediodía”, el punto de vista del sujeto de

## Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural

enunciación se sitúa en tercera persona. Y desde esa perspectiva, se gradúa la distancia donde se juega la posibilidad del “realismo”. Se describen los ínfimos detalles visibles (hilos de luz, motas de polvo, telarañas; dentífrico que salpica y una especie de naturaleza muerta criolla y solitaria: vino tinto común y una rodaja de salame; restos de yerba y un atado de Marlboro box). Se describen los estados invisibles de un sujeto de enunciado (la imagen de alguien que camina arrastrando ojotas, indolente y mecánico): aluvión de recuerdos, pensamientos, “mente en blanco surcada por imágenes fugitivas”. Pero esa inmaterialidad leve y sutil (de lo que a simple vista no se ve) es el punto de vista paralelo al narrador omnisciente que fabrica impresiones e imágenes concretas a partir de una suerte de desdoblamiento o alter ego (salir al patio, regar las plantas, comer despacio, sostenerse la cara). Esos son los actos mínimos que permiten el surgimiento de una imagen: el sucederse de las canciones radiales y el día que caen “desde un gotero”. Entonces, el comienzo del poema, con el barro y el estiércol bajo los postes de alumbrado, juega al límite de la repetición junto a las vacas, arrieros, chongos y psicópatas, allí donde las variaciones del punteo (metálico, pesado), marcan el sentido de un punto fijo.

En el caso de Silvio Mattoni (*Canéforas, Hilos, Poemas sentimentales, Excursiones*, etc.) espacio doméstico, intimidad erótica y entorno social, dan forma a una escritura biselada por la experiencia del tiempo. Su último libro *El descuido*, sintoniza lo contemporáneo (carteles publicitarios, shoppings, música radial entre automóviles) con la presencia del recuerdo más la conciencia extremada y lúcida por la felicidad y el dolor. En ese roce frágil, la imagen ocupa un lugar tan importante como literal, en cuanto a la fotografía familiar que abre y cierra el libro. Así, la forma que toma el sentido de la escritura, tiene que ver con lo real y su sensación, con la posibilidad de modular la duración y la textura de un recuerdo, una imagen o un síntoma sensible. Una entrada que el libro propone, radica en la inscripción (auto)biográfica. Por un lado, el paréntesis que marca la presencia del yo en dicho género, signa la diferencia y la coexistencia entre una doble autoría: el sujeto de la escritura y la responsable de las fotografías. Por otra parte, la imagen masculina que aparece en la tapa coincide con la fotografía del epílogo, afirmando el lugar del nombre propio en relación con su imagen pública. La imagen de autor respalda la rúbrica que legitima la potestad identitaria. *El descuido* no cancela la historia. Porque con el deseo (de recuperar y entender momentos) y el éxodo (del presente al pasado), la

materia de los poemas teje motivos sobre la duración y lo pasajero. De ahí que la búsqueda de adherencias vacilen entre la ilusión de lo habitual y la mitología familiar de la ascendencia; casi podría decirse que el descuido, con la connotación de azar que en este caso supone la cadena de bodas y nacimientos, es el motivo central, antiguo e inaugural a la vez. En esta escena de escritura donde el yo se aloja, la lengua se quiere cristalina para captar el ritual del día a día, la ceremonia sin solemnidad de lo habitual. Lo público y lo privado, lo secreto y lo múltiple, inscriben la palabra en el borde del silencio (tal como señala el epígrafe de Kierkegaard). Por ello, una figura lingüística que da cuenta de esto es la elipsis que aquí implica menos prohibición (obturar un tema, por pudor o por inconveniencia) que la justa elección del tono para mostrar lo que la felicidad o el dolor permiten decir. El pasado devuelve en parte sus imágenes. Hay un compañero solitario en la escuela; como autofiguración, un niño de once años que toma solo el colectivo por la mañana oscura; pero también el arcaísmo de una pintura etrusca preserva su enigma, como un oráculo atávico muy celoso de su misterio.

Romina Freschi edita *Solaris* con un breve prólogo en primera persona. Mientras ahí aparece la historia personal vinculada con la literatura y el cine (la novela del polaco Stanislaw Lem y la película del ruso Andrei Tarkovsky), el texto salda una deuda con una “mirada nueva de ver el mar y el mundo, los espejos, el amor y mi alma”. La intimidad en estado público. Freschi, que ya había publicado *Redondel, Estremezcales, Petróleo, El- Pe-yO* y las plaquetas de *Soleros*, establece una relación simultánea con la experimentación moderna y la puesta a prueba del proyecto actualizado, presente, de la vanguardia histórica la misma que, al decir de Huyssen, se inscribe en la cultura de la modernidad. En el primer caso la autora repone un corte del canon ya que se trata de textos y autores que forman parte de lo que comúnmente se suele denominar “alta cultura o arte elevado”. Pero su particularidad reside en que no hay solemnidad bizantina, entre otras cosas por las palabras que cortan, esporádica e inesperadamente, el culto sagrado a los “grandes textos”. Esos términos son señales de pertenencia a la contemporaneidad y a la propia “generación”. En este punto, los factores de prestigio y consagración sin duda están presentes. En el segundo caso, la “vanguardia” (después de haber pasado por todos los neo y los post conocidos) reaparece desde varios ángulos. Si nos detenemos en el montaje de dibujos que abre el texto, las imágenes rescatan la ciencia ficción, el

viaje intergaláctico, la búsqueda de lo desconocido en un mar de estrellas. Los dibujos, que aparecen recortados, superpuestos, fragmentados, introducen una escritura que hablará de otra búsqueda. Ahora se trata de la experiencia, del sentido, donde el yo manifiesta extrañamiento por la pulsión fluida donde lo humano se dilata y se contrae entre la vida y la muerte. Si la impronta colectiva de la especie -en su espacio- marca la señal de su presencia o su extinción, la primera persona se vuelve hacia el “horizonte de crisálidas al sol”, desde el intelecto (el pensamiento) materializado en imágenes visuales y auditivas (voces, rumor, bullicio). La poesía de Freschi elude la abstracción conceptual graficando la escritura con fibras ópticas, cables pelados y espejos; de esta manera, los motivos experimentan las razones de la sensibilidad, por momentos atávica (los ancestros, el pasado), por momentos personal (el amor, el deseo), con un lenguaje que alterna neologismos y palabras valija (“mini-mal”) con aliteraciones. Como si el movimiento consistiera en jugar con los anagramas del mundo, el universo y la conciencia en giros y vueltas que muestran los relieves de una ficción de origen. Por un lado la creación de palabras y por otro la repetición de sonidos producen el efecto de un infinito asombroso y envolvente. La necesidad de más y de otras palabras para registrar los estados de la percepción, sensitiva y absorta, se complementa con el espiral de sonidos y fonemas. Y a modo vanguardista, las variaciones de la tipografía y la espacialización sobre la página esbozan, en este caso, las formas de un abismo silencioso y oblongo. De alguna manera, Freschi también está recuperando las “zonas” artísticas del simbolismo ruso, aquellas correspondencias entre cosa y lenguaje que arriesgan una cercanía intermitente y sibilina. La visión del mundo, del universo y del propio yo inventa su espacio en una “baldosa de jardín” (la infancia y el pasado perdido) y en los andariveles donde mar y cielo no tienen ni arriba ni abajo, sino una dimensión donde el propio cuerpo se forma en un “papel corrugado y brillante”.

El último libro de Anahi Mallol es *Óleo sobre lienzo*, de presentación lúdica y artesanal (un tul negro recubre tapa y contratapa, más una pequeña y colorida muñeca de trapo). Ya antes había publicado *Postdata* y *Polaroid* (que tomaba la cultura del rock y del pop). Hay algo en común con los artistas que estuvimos revisando. Esto es lo visual, en este caso, la inscripción del ojo (como sugiere el epígrafe de Auster), la mirada comprometida con la marca de la experiencia, del aprendizaje en larga duración, paradójico efecto del sentido donde la forma se inclina a la miniatura, a una métrica

pulida en versos pequeños. Sin embargo, la brevedad rescata la detención minuciosa en todos los sentidos o facultades, las razones de la intelección y la sensibilidad. Decía lo visual, pero las primeras imágenes que aparecen son las del sonido radial (“en todos los idiomas”), enunciadas en primera persona. Ahí comienza una pregnancy cromática en el ejercicio de la voz y del oído y una intuición ártica de “pupilas dilatadas” en soledad. Lentamente la escritura se abre como un cuaderno de bitácora, donde el registro de viajes puede variar de primera a tercera persona, objetivando, graduando lejanías entre sitios y libros olvidados. Pero el acto de recordar trae a la superficie fotografías en sepia, acto por el cual la experiencia consiste en devolver(se) la propiedad íntima, el rastro perdido del recuerdo: la mirada del padre niño. El viaje es también el punto recobrado en el origen fetal, ilusorio que evade el cerco de la fotografía familiar: la nitidez del grupo que todos ven. La búsqueda es la del retorno, la concepción azarosa que sin embargo es caución (y desamparo) de una descendencia. Como si la temporalidad fluyera en estado líquido y la neutralidad (nec-uter, desfondamiento, sin útero) refractara moléculas alucinantes de luz, allí donde los rostros de las biografías se cruzan (ella y su padre niño; Tito y Rembrandt). Entre la risa de Demócrito y el llanto de Heráclito (“por la fijación extrema de los ríos de este mundo” y como si el agua de las lágrimas pudiera descongelar, derretir), están las imágenes, las fotos y los retratos reveladores del no saber de un destino que atesora herencias y dolor. Sin embargo, el tono de la poesía también es neutro, sin altibajos emotivos ni ascendencias explosivas de la sensibilidad. Uno de los puntos de contacto entre Freschi y Mallol es la escena autobiográfica como invocación (y evocación) de la figura paterna; y en esta línea, la escritura da forma a una serie de rituales y ceremonias que reponen (con residuos oníricos y a su vez reales) la experiencia y el sentido, prescindiendo de la definición precisa. Como Freschi, Mallol también rastrea y busca. En su caso, es en los motivos de la ceguera, de la luz y la cara al sol donde despunta la inminencia del nacimiento perpetuo, el descubrimiento eficaz que desdobra el sujeto en primera y tercera persona cuya adecuación responde a la pátina sedosa del pincel. Así, el trazo es rito sobre lienzo y página que borran la presunta nitidez de un suceso. Y lo que queda es la certeza innombrable y aurática de los instantes acontecidos. Esto es lo que resiste a la comunicación; así, aparece la hipálague reuniendo voz, caricia y mirada; pero también el “ojo de agua” a modo de metonimia sintética del

## Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural

texto. La certeza intransferible del cuerpo trémulo, es la captación inmediata y sensitiva de la fragilidad del ciruelo de invierno, donde la auténtica levedad depende, otra vez, de la imagen asociada al haiku.

### NOTAS:

<sup>1</sup> Aquella figura con la que Benjamin designaba el carácter sagrado y original de la obra, olvida gradualmente el rasgo de belleza natural y orgánica. En su recorrido hacia la época de reproducción técnica, esa pérdida o mejor diríamos, esa transformación, hace evidente la interferencia entre tecnología y fuerzas artísticas de producción, siendo el concepto de experiencia (subjetiva, histórica y cultural) lo que Benjamin puso en funcionamiento para desmontar el carácter de la obra artística auténtica y única. Cfr. Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus: 1987.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica: México, 2006.
- Cámara, Mario, “El spleen del presente”. In: *Sibila*, no. 12/13, San Pablo, Brasil.
- Carrera, Arturo. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Selección y prólogo. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2001.
- \_\_\_\_\_. “La campana de palo”. In: “Radar libros”, *Página 12*, Buenos Aires, 2004.
- Fernández, Nancy. “Cucurto/Zelarayán”. In: *El interpretador. Letras, arte y pensamiento*, Buenos Aires, no. 29, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Apuntes sobre narrativa y poesía hoy”. In: *El interpretador. Letras, arte y pensamiento*, Buenos Aires, no. 32, 2007.
- Freschi, Romina. *Solaris*. Buenos Aires: Pajarosló editora, 2007.
- Giordano Alberto. “Algo más sobre Puig”. In: *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Huyssen, Andreas. *Después de la Gran División*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Kalish, Elsa y Hernaiz, Sebastián. “Diálogo con Alejandro Lopez”. In: *El interpretador*, octubre 2005.
- Liefeld, Juan Pablo y Sassi, Hernán. “Msn: chicas en red”. In: *El ojo mocho*, Buenos Aires.
- Link, Daniel. *La ansiedad*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.
- Lopez, Alejandro. *Guan tu fak=Keres cojer?* Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. In: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y crítica cultural*, no. 17, 2007.
- “La literatura perdió su poder subversivo”. In: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín*, 1º de diciembre de 2007.

- Mallol, Anahi. *Oleo sobre lienzo*. La Plata: Edulp, 2004.
- Mattoni, Silvio. *El descuido*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2007.
- Mukarovosky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Piglia, Ricardo, “Elogio de la lentitud”. In: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín*, 26 de enero de 2008.
- Rancière, Jacques. *La partición de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. London, Continuum, 2004.
- Rubio, Alejandro. *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta, 1999.
- Sarlo, Beatriz. “Pornografía o fashion? (sobre keres cojer?=guan tu fak, de Alejandro Lopez). In: *Punto de Vista*, no. 83, diciembre de 2005.
- \_\_\_\_\_. “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”. In: *Punto de Vista*, no.86, diciembre de 2006.
- Sloterdijk, Peter. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- \_\_\_\_\_. “El hombre operable”. In: *Artefacto: Pensamientos sobre la Técnica*, no. 4, Bs. As., 2001.
- Washington, Cucurto. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Las aventuras del Sr. Maiz*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

### RESUMEN:

El presente trabajo procura pensar la realidad de la experiencia contemporánea a partir de algunos textos y autores pertenecientes al campo de la literatura argentina actual. Sin embargo, los problemas de la actualidad (sociales, culturales, ideológicos, estéticos y políticos), imponen la necesidad de pensar los efectos y motivaciones de estas prácticas, al margen de categorías tradicionales de análisis como gusto y calidad, autonomía y heteronomía. Desde esta perspectiva, puede que la noción misma de literatura se encuentre en un proceso de cambio o simplemente, haya caducado, en cuyo caso, la noción de escritura junto a la de bioficción, pueden cobrar una vigencia operativa más específica al contexto de la contemporaneidad.

### PALABRAS CLAVES:

Literatura, cultura, experiencia, contemporaneidad.

### ABSTRACT:

The present work attempts to think the reality of the contemporary experience from some texts and authors pertaining to the field of the actual Argentine literature. However, the problems of the actuality (social, cultural, ideological, aesthetic, and political), impose the need to think the effects and motivations of these practices, without the traditional categories of analysis as pleasure and quality, autonomy and heteronomy. In this way, the notion of literature could be in a process of change. In this case, the notion of writing behind to the biofiction, can take an operativity more specificity in the context of the present time.