



# COMMONS

Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital

Publicación bianual

Volumen 5, Número 2 pp. 229-254

ISSN 2255-3401

Junio 2016

**FACEBOOK Y LA POESÍA: EL CASO DE GRACIELA  
MALAGRIDAS Y SUS LECTORES**

Valeria Rodríguez

Fecha de envío: 15/9/2015

Fecha de aprobación: 12/4/2016

# FACEBOOK Y LA POESÍA: EL CASO DE GRACIELA MALAGRIDA Y SUS LECTORES

## FACEBOOK AND POETRY: GRACIELA MALAGRIDA'S CASE AND HER READERS

Valeria Rodriguez

[rodriguezvaleri51@gmail.com](mailto:rodriguezvaleri51@gmail.com)

Universidad Nacional de Misiones, Argentina

### Resumen

En la actualidad, pensar en Facebook implica imaginar a millones de usuarios conectados a diario a un ordenador. Pero esta red social es mucho más que eso, Facebook no sólo ha abarcado parte de la vida virtual de las personas, también está construyendo una ciudad real en los Estados Unidos. En este contexto, el presente artículo despliega un panorama de este espacio en los últimos años, el cual se ha convertido en un lugar predilecto para las prácticas artísticas de autores reconocidos y desconocidos, posibilitando el replanteamiento de los conceptos de arte, autor y lector.

### Palabras clave

Facebook; Graciela Malagrida; poesía; autor; lector.

### Abstract

*Nowadays, to think of Facebook means to imagine millions of users connected to a computer daily. But this social network is much more than that. Facebook has not only covered part of the virtual lives of people but is also building a real city in the United States. In this context, this paper presents an overview of this situation in recent years, which has become a favorite place for the artistic practices of recognized and unknown authors, allowing the reconsideration of concepts of art, author and reader.*

### Keywords

Facebook; Graciela Malagrida; poetry; author; reader.

### Introducción

Las indagaciones sobre la poesía en *Facebook* y la relación entre Graciela Malagrida y sus lectores nacen en el proyecto de investigación "Un mundo escrito: Construcción de un espacio virtual-institucional para archivos de escritores de Misiones" (2012-2015) desarrollado en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNaM) con sede en la ciudad de Posadas, Argentina. Este proyecto encara la búsqueda y recopilación de manuscritos de autores territoriales. En búsqueda de dichos manuscritos, nuestras primeras investigaciones en el año 2012 encontraron en la poeta misionera Graciela Malagrida, autora del libro *De mil amores* (2008), un campo inexplorado por la crítica académica.

María Graciela Malagrida (Graciela Malagrida) es una escritora misionera nacida en el año 1967 en la ciudad de Posadas. Algunos miembros de su familia

fueron y otros siguen siendo artistas e intelectuales de la Provincia de Misiones. En los últimos años su producción literaria se ha expandido dentro y fuera de *El País*. Esta expansión se apoya en el incremento de las comunicaciones vía Internet y las redes sociales, lo cual le permite la vinculación con poetas de diversas ciudades argentinas, de Brasil, de España, de Italia, de Emiratos Árabes, entre otros países. Pese a que su tarea de composición y traducción viene desarrollándose desde hace más de dos décadas, antes de esta investigación, la crítica más interesada en su producción era la periodística.

A diferencia de la crítica literaria, el periodismo local se abocó a realizar descripciones acerca de su trabajo con el propósito de informar y exaltar su figura como prototipo del poeta misionero actual y comprometido. Esto nos llevó a entrevistarla por primera vez en el año 2013. En el encuentro pretendíamos obtener información sobre su proceso de escritura, específicamente sobre sus manuscritos. En dicha ocasión, la poeta declaró que hacía mucho tiempo había dejado de escribir a mano para abocarse por completo al soporte digital. Esta revelación dio un giro a nuestro primer enfoque sobre los manuscritos, arrastrando el objeto de estudio hacia un terreno virgen en el campo de las letras, delimitado por el proceso escritural de Malagrida y el *medio digital* de *Facebook*.

Desde esta perspectiva, hacer un análisis de la obra malagridiana permite conectar aspectos de su poesía con la red social *Facebook*. Además, estudiar este género literario en la red social aspira a ser un punto de partida para reflexionar sobre el presente y el posible “destino” de las prácticas poéticas contemporáneas en una era en la cual proliferan los relatos y la poesía pareciera quedar “descolocada” (Genovese, 2011: 15). Por otro lado, este tema nos permite pensar en el posicionamiento alcanzado por la plataforma de *Facebook* en los últimos años dentro del campo social y cultural, particularmente en Latinoamérica.

Este fenómeno considerado el “mutante digital” nació en el año 2004 como una red privada y en la actualidad reúne más del diez por ciento de la población mundial (Ciuffoli & López, 2012). Hacia octubre del año 2013, el sitio web del periódico español ABC anunció que *Facebook* albergaba más de mil doscientos millones de usuarios en el globo. Actualmente, podemos coincidir con quienes

lo consideran un verdadero imperio en expansión, ya que además de extenderse en el espacio virtual se proyecta en el mundo real en un terreno de California, en los Estados Unidos, donde está levantando una ciudad propia.

Al mismo tiempo, *Facebook* ha instalado en América Latina, específicamente en Argentina, la primera oficina comercial de habla hispana en la región. En este país, donde se despliega este estudio, en el año 2013, aproximadamente catorce millones de argentinos entraban a esta red por día, y con relación a otros países de América Latina quedaba en el tercer lugar en la cantidad de usuarios, como lo informó el diario *Clarín (on-line)*. En otra instancia, según la compañía de investigación de marketing ComScore, hacia el año 2012, Latinoamérica era la región que más visitas tenía en las redes sociales, de las cuales *Facebook* se ubicaba en una posición de liderazgo con 114,5 millones de visitantes mensuales.

En esta multitud están registradas mayormente personas pertenecientes a la clase social media y alta, según informaron, en el año 2015, las agencias de medios Comscore, Quiroga, eMarketer, e Ibope. En este contexto podemos conjeturar acerca de dos aspectos que son caras de una misma moneda: por un lado, se reconoce que para participar en *Facebook* hay que manejar dos operaciones propias de la cultura alfabetizada: la lectura y la escritura, por otro lado, y como factor fundamental, es necesario tener acceso a una conexión de Internet. Entonces, al excluir a la población pobre de Latinoamérica, este medio digital abre una brecha entre quienes participan de la red y, en consecuencia, de un pensamiento social que acepta la máscara de la democracia –representada por la horizontalidad de las publicaciones que aparecen en *Facebook*– y quienes por elección propia o imposibilidades de acceso no manejan esta herramienta que ha marcado un insoslayable cambio social.

Evidentemente, esta situación no es desconocida por *Facebook* y su fundador Mark Zuckerberg, quien en su ambicioso proyecto de crecimiento ha comenzado a implementar en algunos países tales como Colombia y Panamá, entre otros, una iniciativa denominada Internet.org, que pretende llevar Internet de manera gratuita a dos tercios de la población mundial que aún no tiene acceso a este servicio. De esta manera, en alianza con algunas compañías telefónicas y convirtiéndose en una política pública, Internet.org ofrece el acceso gratuito a un número muy limitado de sitios web. Sobre esto último cabría preguntarse

de qué manera afecta el acceso libre y abierto a la red, tal como lo manifestó la activista María del Pilar Sáenz, puesto que los sitios incluidos en esta propuesta responden a los intereses de *Facebook*, de las compañías y de los gobiernos aliados a esta política.

Todo esto permite dimensionar la complejidad del fenómeno *Facebook* y ver que este medio digital es utilizado por una población minoritaria: alfabetizada y conectada a la Web. He aquí la gran paradoja entre el principio democrático sostenido por la red cuyos contenidos pueden ser accesibles a todos y la limitación real de ese “todo” sujeto a la accesibilidad de la red. En este universo (que es más que el juego de palabras que acabamos de enunciar), están circunscriptos Graciela Malagrida, su poesía y sus lectores, gran parte de los cuales son otros poetas. Antes de introducirnos de lleno al análisis del proceso creador de Malagrida es menester hacer un breve recorrido por la biografía de *Facebook*, algunas problemáticas conceptuales y los antecedentes del arte en Internet.

## Breve biografía de Facebook

El 4 de febrero del año 2004, el joven estudiante Mark Zuckerberg abrió la cuenta *TheFacebook.com*. Los cofundadores o colaboradores de esta tarea fueron Dustin Moskovitz, Chris Hughes y Eduardo Saverin. El nombre de la cuenta fue tomado de los *Facebooks*, que eran directorios de los estudiantes de Harvard. Éstos contenían fotos sacadas el día de la llegada de cada alumno a la reunión de orientación (Kirkpatrick, 2011). En poco tiempo la plataforma se expandió hacia las universidades de Columbia, Stanford y Yale desplazando las redes que circulaban en ellas. En el año 2005, se agregaron a *Facebook* universidades de otras partes del mundo y escuelas medias.

En el verano de este mismo año la plataforma adquirió el dominio de Internet “*Facebook.com*” (perteneciente en ese momento a la empresa AboutFace) pasando a denominarse definitivamente *Facebook*. Los años 2008 y 2009 permitieron la expansión de *Facebook*. Ciuffoli y López (2012) destacan tres momentos principales: la apertura a la traducción de la plataforma por parte

de los usuarios, el lanzamiento de *Facebook Connect* y la incorporación de la opción *Me gusta*. A comienzos del año 2008, se organizó un proyecto de traducción, lo cual posibilitó que a finales de ese mismo año, *Facebook* pudiera utilizarse en treinta y cinco idiomas distintos y a principios del 2010 ya operaba en setenta y cinco idiomas (Kirkpatrick, 2011: 281). En diciembre del año 2008 se realizó la apertura de *Facebook Connect*, que permitía a los usuarios utilizar su identidad de *Facebook* en otros sitios y blogs.

En el año 2009, *Facebook* agregó la función del botón *Me gusta (Like button)*. Esta funcionalidad reemplazó a la opción *Hazte fan* de las páginas de la red. En el año 2010, *Facebook* habilitó el Protocolo Open Graph, que permitió la integración de cualquier sitio web con la plataforma. En este contexto, se incluyeron los botones *Me gusta* y *Recomendar* como opciones de otras webs que los incorporaron a sus plataformas (Ciuffoli & López, 2012: 34). En septiembre del año 2011, *Facebook* impulsó la Biografía (*Timeline*), un tipo de perfil que ofrece a los usuarios la posibilidad de reconstruir su propia historia, destacando los acontecimientos que considere más relevantes, desde su nacimiento hasta lo más reciente.

En la actualidad *Facebook* sigue cambiando y probablemente seguirá haciéndolo, ya que tal como lo han descripto Ciuffoli y López (2012), *Facebook* es un mutante digital. No obstante, aquí damos cuenta hasta el formato de Biografía, el cual trabajamos para analizar la poética de Graciela Malagrida. Para cerrar esta breve biografía, podemos agregar las palabras de David Kirkpatrick, autor del libro *El efecto Facebook* (2011), quien hizo una lectura del posible futuro de la red social. En ella expuso que “a Zuckerberg le preocupa mucho el potencial que tiene *Facebook* de hacer puentes entre las personas, y trabajará por convertirlo [...] en el ágora de la aldea global” (Kirkpatrick, 2011: 341).

## El derrotero hacia una noción de Facebook

En los estudios consultados aparecen de manera recurrente dos conceptos sobre *Facebook*: el que lo puntuiza como una red social y el que lo expande a un medio digital. En primer lugar, Juan Martín Prada, autor de *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (2012: 30), piensa en *Facebook* como una red social que podría concentrar el monopolio de la socialidad en línea, siguiendo la tendencia del sistema-red que se caracteriza por el control oligopolístico del uso de Internet. En segundo lugar, Clara Ciuffoli y Guadalupe López, autoras de *Facebook es el mensaje, oralidad, escritura y después* (2012), parten de la idea que *Facebook* es un medio digital interactivo, cuya estructura se basa en una arquitectura reticular (de muchos a muchos) y cuenta con la participación activa de los usuarios.

La intricada labor de definir *Facebook* nos permite abrir el concepto hacia varias dimensiones. En este sentido, pareciera apta la noción de imperio en expansión, ya que sus fronteras se dilatan excediendo el espacio virtual y ocupando un espacio real ubicado en California, en los Estados Unidos, donde se levanta la propia ciudad de *Facebook*. No obstante, más allá de estas terminologías técnicas, en el trabajo realizado por Ciuffoli y López (2012: 102) -que sigue los estudios de McLuhan sobre los medios de comunicación- *Facebook* es explicado como “una extensión de nuestro cuerpo y de nuestra mente”. Este medio digital sería un espacio donde se expresan ideas y existen representaciones de lo físico y lo corporal.

Dicho de otro modo, en *Facebook* se recupera además de la palabra y el pensamiento, aspectos de lo corporal visibles en las fotos de perfil, parte de la gestualidad a través de la posibilidad de mostrar satisfacción con un me gusta y el acto de indicar el yo por medio de las etiquetas. Además, en el reciente 2016, se ha incorporado el menú reactions (que aún no cuenta con su traducción al español), por medio del cual se expresan algunas emociones tales como tristeza, alegría, asombro, etcétera.

En otras palabras, irrumpen la subjetividad expresada en imágenes y en gestos que acompañan la escritura, que a su vez pueden considerarse una exposición de la intimidad que se hace pública. Así pues, las prácticas de exposición retroalimentan la concepción de lo corporal que históricamente ha sido atravesada por cuestiones de género, de raza y al mismo tiempo es heredera de una sociedad occidental de valores patriarcales. Sin embargo, ¿es lícito cuestionarse si tales prácticas pueden llegar a modificar tales concepciones?

En este sentido, como respuesta a las cuestiones de género, en la década de los ochenta del siglo pasado, Donna Haraway estudia la figura del *cyborg* concebido como “un organismo cibernetico, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1991: 149). El *cyborg* pertenece a un mundo post genérico, fronterizo entre lo natural y lo artificial. En este concepto subyace la idea de una identidad como algo que puede ser pensado de manera abstracta y construida en base a un alejamiento del discurso que define el género desde lo biológico.

Indudablemente, Haraway pone de manifiesto la necesidad de una respuesta que subvierta las desigualdades de género en la medida en que el colectivo social se conciba como *cyborg*. Esta cuestión abre un campo de análisis interdisciplinar sobre los discursos e imágenes que circulan en *Facebook*. Detengámonos un momento a pensar que la réplica de un sistema cultural patriarcal se ve favorecida por la arquitectura vacía de contenido de *Facebook*, cuyo propósito central es poner en contacto a la gente y explotar la exhibición de la identidad de los usuarios, bajo el principio de transparencia técnica.

Frente a esta noción de transparencia, tomada del filósofo Lévy y defendida por Mark Zuckerberg, se puede contraponer la propuesta de Laura Baigorri (2002), quien plantea la noción de canibalismo, concebido como el procedimiento de apropiación de imágenes, textos, sonidos y otros recursos de la web llevada al extremo. Teniendo en cuenta esto, resulta preocupante pensar qué pasa con los datos de los usuarios que podrían ser víctimas de perfiles falsos y al mismo tiempo del rapto y duplicación de sus identidades, lo cual coloca en peligro la defendida transparencia. A ese problema, se suma el espionaje realizado por los gobiernos occidentales que se escudan en la lucha contra el terrorismo pero que no dejan de penetrar en la privacidad de los internautas (Baigorri, 2002: 195).

A menudo hemos pensado que plantear estas cuestiones demuestra que *Facebook* se ha convertido en un fenómeno de alta complejidad que no agota sus posibilidades de estudio en un área de las ciencias humanas y sociales, al contrario, requiere de un análisis interdisciplinario donde dialoguen los estudios literarios, la filosofía, la comunicación y el pensamiento social, entre otras disciplinas.

## Antecedentes del arte en la red antes de Facebook

El desarrollo de las prácticas artísticas en *Facebook* posee antecedentes vinculados a los inicios de Internet. Al respecto en *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (2012), Juan Martín Prada realiza una recopilación histórica y un análisis del *net art* que retomamos aquí. Las manifestaciones de *net art* comenzaron hacia la mitad de la década de los noventa del siglo pasado, cuando Internet se convirtió en objeto de intervención y reflexión crítica por parte de los artistas. Según el autor, los primeros artistas en trabajar en Internet lo imaginaban un espacio alternativo y autónomo que favorecía la creación artística de una práctica inmaterial, procesual, colaborativa y generadora de procesos más que de obras específicas (Prada, 2012: 8).

El primer esbozo del arte en Internet está vinculado a los foros y a las listas de correo tales como Syndicate, Nettyme y Rhizome, en torno a las cuales se desarrollaron debates e interpretaciones críticas y colectivas de la cultura de red emergente. Este espacio abierto a la interacción comunicativa permitió poner en tensión las relaciones tradicionales de transmisión del conocimiento dadas entre el experto y la audiencia. Sobre este punto hace hincapié Claudia Giannetti (2002), especialista en *media art*<sup>1</sup>, quien señala que unos de los cambios más interesantes propiciados por las tecnologías digitales fue la relación entre el artista, el espectador y la obra. De esta relación se desprende un recurso característico de los medios digitales: la interactividad. Según Giannetti (2002), la interactividad implica la participación del espectador en el contexto de la obra. Para que esto sea posible es necesario que la estructura de la obra permita al usuario intervenir en la producción como creador.

1. El concepto de *media art* propuesto por Giannetti (2002) hace referencia al arte electrónico, es decir, que usa las tecnologías de comunicación para desarrollarse. Por tanto, este concepto se asemeja al de *net art* propuesto por Prada, que es el que tomamos aquí, como veremos más adelante.

El estudio del arte en Internet derivó en una variada terminología, así como Prada (2012) nos habla de *net art*, Giannetti (2002) es una estudiosa del *media art*. El concepto de *net art* (sin punto)<sup>2</sup> utilizado por Prada hace referencia a las obras que utilizan las tecnologías basadas en redes de telecomunicación (no sólo Internet) y el acceso a alguna de ellas es imprescindible para poder experimentarlas (Prada, 2012: 11). Prada diferencia el *net art* de la conceptualización de arte de Internet, el cual alude a las manifestaciones de *net art* en las que el acceso a Internet concretamente resulta indispensable para poder experimentar la obra. Por otra parte, el término particular *web art* alude a todas las obras devenidas del arte de Internet, que operan a través de enlaces con hipertextos o hipermedios y son accesibles mediante el uso de Internet que se torna necesario para su existencia (Prada, 2012: 13).

El autor realiza una distinción de dos momentos del *net art* claramente diferenciados por los inicios del presente siglo. En el primer momento, se expandió la propuesta de disolución de las condiciones convencionales de los géneros. El naciente *net art* logró incomodar a la institución arte, que no podía integrar las creaciones inmateriales en línea a los espacios de exposición y, paradójicamente, asumía la responsabilidad de atender a sus aportes. Otro problema fue la enorme volatilidad del *net art* lo que conllevó que obras, después de quince años de su creación, debieran restaurarse reescribiendo códigos o sustituyendo antiguos formatos de audio y video por los compatibles con los navegadores actuales.

2. Debido a la numerosa terminología derivada del estudio de estos fenómenos (on-line art, Internet art, net art, net.art, etc.), Prada (2012) manifiesta la necesidad de diferenciar el *net art* (sin punto) del *net.art* utilizado para aludir a las contribuciones de los primeros artistas europeos que trabajaron durante la década de los noventa del siglo pasado, también conocidos como el "net.art group". El autor considera esta denominación restringida, por esto prefiere el uso de la expresión *net art* (sin punto), la cual incluye a este pequeño grupo.

Estas prácticas artísticas eran y siguen siendo opuestas a los principios de estabilidad y permanencia de la ideología de la posesión y la propiedad en torno a la conservación propia del mundo del arte. Para Prada (2012), una de las mayores amenazas a la conservación del arte en Internet es el alto costo que implica la renovación periódica de los dominios de alojamiento de las obras, que muchos artistas no lo pueden asumir. Aquí comienza a cobrar importancia las colecciones auspiciadas por centros de artes y museos que hospedan las obras en sus propios servidores en defensa del patrimonio artístico inmaterial, posibilitando la continuidad de la historia del *net art*.

Las primeras obras del *net art* planteaban la problemática de la existencia de obras de arte fuera de la esfera material del mundo del arte. En este sentido, muchos artistas vieron las posibilidades de mutar el concepto de arte por el de comunicación, en un intento de escapar a las lógicas del mercado impuestas por la institución arte (cabe aclarar que fueron pocos los *net artistas* que quisieron escapar a esta mercantilización).

La segunda etapa del *net art* comienza, según la periodización de Prada (2012: 20), en el año 2003 cuando se instaura el modelo basado en las “redes sociales y en los principios de participación colectiva y abierta, [de] opinión y comentario”. En este período se desarrolla lo que se conoce con el nombre de Web 2.0 o web participativa, lo cual no quiere decir que esta etapa marque un quiebre con respecto a la primera, sino una continuidad y maduración con respecto a los primeros años del *net art*. Para Prada, el punto de conexión entre el primer y segundo período es la relación entre pensamiento creativo y la tecnología indispensable para la creación artística en línea.

El modelo del negocio en la Web 2.0 se orienta a gestionar contenidos producidos por los propios usuarios. Las empresas más hegemónicas producen pocos contenidos, porque sus esfuerzos están centrados en ofrecer herramientas para que los internautas puedan crearlos, y consolidar las interacciones comunicativas entre los usuarios (Prada, 2012: 35). El *net art*, siguiendo la ideología de la web participativa, posibilita la experiencia de creación conjunta entre el autor y el receptor, ya que este último se encarga de actualizar esa experiencia al proyectarla cada vez en algún medio digital.

### **El don de Facebook y la poesía en el medio digital**

En el libro *El efecto Facebook* (2011), Kirkpatrick cuenta que una noche mientras cenaban preguntó a Mark Zuckerberg sobre los efectos de *Facebook* en las distintas esferas de la sociedad. El joven fundador respondió haciendo una comparación entre los efectos de la red social y el *potlatch*. En el *potlatch* alguien aporta algo a una persona y ésta por obligación o generosidad devuelve la contribución recibida. Esta clase de intercambio fue abordada en los años veinte por el antropólogo y sociólogo Marcel Mauss (1923) en su estudio

titulado *Ensayo sobre los dones: Razón y Forma del cambio en las sociedades primitivas*. En el texto, el autor explica que en el *potlatch* las cosas poseen un alma, de modo que cuando regalamos algo a alguien, también va con ese regalo parte de nuestra alma. En efecto, aceptar el regalo implica aceptar la esencia del otro y, en contraste, rechazarlo supone negar la alianza y la comunión entre las almas.

Al funcionar en las sociedades pequeñas, el *potlatch* requiere ser repensado en la gran comunidad de *Facebook*. Para esto recurrimos a Zuckerberg, para quien el medio digital de *Facebook* y otros sitios de Internet ofrecen un sistema basado en la transparencia, lo cual posibilita que esta forma de economía opere a gran escala (Kirkpatrick, 2011: 292). Cabe aclarar que los dones cambiados en el *potlatch* no corresponden a muebles o inmuebles sino a gentilezas.

Ahora podemos preguntarnos ¿Cuáles son los dones que se cambian en *Facebook*? Según expone Kirkpatrick (2011: 292), cada intervención de los usuarios en la red, por ejemplo, a través de un me gusta o un comentario es un regalo, ya que “es meramente el don de ser nosotros mismos frente a los demás”. Al expresar una idea, la subjetividad queda expuesta en el nombre del usuario que aparece en el perfil, al cual pueden dirigirse las respuestas críticas.

Como ejemplo de lo que hemos expuesto hasta el momento, podemos mencionar la práctica escritural de Graciela Malagrida en *Facebook*. En su página dedicada a la poesía “Extractos de Graciela Malagrida” o su página personal “Graciela Malagrida”, se advierte que la poeta recibe los comentarios de los usuarios como contribuciones que incluye al proceso creativo de su poesía. Dicho de otro modo, la poeta recibe las intervenciones de los lectores a manera de una donación a la que le da forma y sentido. En esto último, retomamos el pensamiento de María Zambrano esbozado en su obra *Filosofía y Poesía* (2006), en la cual describe al poeta como un ser que se mantiene vacío en espera de una donación.

Pero la donación de la que nos habla Zambrano es divina, en cambio, aquí el don viene de otra persona. La aceptación de este don conlleva una búsqueda de ideas, de palabras, de imágenes. Siguiendo la óptica de Zambrano, la confluencia de la búsqueda y la donación nos permite reconocer en Malagrida la actitud del filósofo y del poeta respectivamente. Entonces, filosoffía y poesía podrían encontrarse en lo que la misma poeta ha definido -haciendo alusión a su poemario- como poesía filosófica.

Esto nos hace pensar que no sólo la colaboración de los lectores funciona a manera de *potlatch*, también el acto de compartir poesía filosófica en el ciberespacio lo es, puesto que lleva la atención del espectador a un tipo de poesía que aborda temas filosóficos, existenciales, y con ello, ofrece una lectura renovada de dos lenguajes que parecieran escapársele al mundo actual.

### Las figuras de autor y lector en Facebook

Para López y Ciuffoli (2012), en *Facebook* la imagen del autor moderno (creador individual de una obra cerrada) se relativiza debido a la valorización de marcas personales tales como el nombre propio, la foto y los elementos que configuran el perfil del usuario. Este perfil facilita las funciones de compartir y reciclar que se despliegan a contracorriente de las ideas de originalidad y de lo nuevo propias de la cultura impresa: “[Los] “comentadores” y “circuladores” [...] no se rigen por la idea de originalidad sino de redundancia, repetición y remix” (Ciuffoli & López, 2012: 83). Así, en este *medio digital* “no es posible hablar de plagio o de copia sino de compartir, circular y contagiar” (Ciuffoli & López, 2012: 100).

A diferencia de la cultura escrita donde cobra importancia la figura del autor individual, en *Facebook* se privilegia el sentido grupal y colectivo de la conversación (Ciuffoli & López, 2012: 100). La información circula debido a que los usuarios comentan y comparten contenidos permitiendo el desplazamiento de un perfil a otro. En este proceso “la información se resignifica” (Ciuffoli & López, 2012: 99), y en esa instancia cobra vital importancia los comentarios que viabilizan la continuidad de la conversación y pueden afectar el proceso creador en una publicación.

Al registrarse, el usuario “acepta las Condiciones” y declara que “ha leído la Política de usos de datos”. Esto lo habilita a compartir información con y en *Facebook*. Según se explicita en la web oficial, en el caso de publicar material protegido por los derechos de la propiedad intelectual (fotos o videos) se le concede a este medio “una licencia no exclusiva, transferible, con derechos de sublicencia, libre de derechos de autor, aplicable globalmente”. Esta licencia termina cuando el usuario elimina el contenido. No obstante, aun así puede

permanecer en la red de dos maneras: cuando otro usuario compartió dicho contenido y no lo ha eliminado o en forma de copia de seguridad por un período de tiempo no especificado por la red<sup>3</sup>.

En este marco, Prada (2012) también coloca en tensión la figura de autor presupuesto como el garante de la sustancialidad, la integridad y la totalización de las obras (Prada, 2012: 162). En contraste, toma la noción de creación continua<sup>4</sup> empleada por Pierre Lévy para marcar el carácter de los géneros artísticos de la cibercultura. Para Prada (2012), la participación del espectador como intérprete<sup>5</sup> y el acto de creación colectiva posibilitan que se extienda el momento específico de la creación y de allí devienen los conceptos de obras-flujo, obras-proceso, obras-acontecimiento<sup>6</sup> (Prada, 2012: 161). Según este autor, el carácter procesual de la obra permite hablar de una experiencia donde el espectador-usuario interviene y, en efecto, la interactividad generada a raíz de esta intervención abre un campo de estudio en torno a las creaciones electrónicas que puede ser abordado desde la Estética de la recepción (Prada, 2012: 166).

Según explica Prada, en la Web 2.0 emergen las redes sociales y las plataformas comienzan a desarrollar arquitecturas propicias para que los receptores generen contenidos, es decir, que además de consumidores se convierten en creadores. A esto Slimovich (2012) y Morduchowicz (2012) le llaman prosumidores ya que cumplen las funciones de productores y consumidores. La segunda autora emplea el término para referirse a la posibilidad, al alcance de los adolescentes, de sentirse autores y crear una página web personal como un blog o un perfil en una red social. No obstante, consideramos que esta idea puede extenderse a las demás generaciones. Sin embargo, en este trabajo, el concepto de cocreación (Prada, 2012) resulta más interesante, entendido como la creación desarrollada conjuntamente entre el productor y el consumidor, entre el artista y el espectador, etc.

3. Estas condiciones rigieron hasta el año 2014, y pueden sufrir cambios según se especifica en la página de Facebook.

4. Al hablar de "creación continua" Prada cita a Iser. Este último afirma en "El proceso de lectura" (1989) que el potencial del texto excede a la realización individual, ya que mediante la lectura se actualiza el texto y se establecen conexiones que posibilitan su expansión de manera inagotable.

5. Prada (2012: 164) utiliza la palabra "intérprete" para referirse a la doble función del espectador: por un lado, la de conferir sentidos a la obra y por otro lado, la función de continuar "ejecutándola" a manera de un músico que interpreta un instrumento.

6. Prada (2012) toma estos conceptos de Lévy (2007). Según éste: "la obra-proceso, la obra interactiva, la obra metamórfica, conectada, atravesada, infinitamente

## El rol de la recepción en el proceso creador de Graciela Malagrida

Entender el proceso creador de Graciela Malagrida implica analizar cómo participan activamente en él sus lectores. Siguiendo a Iser (1989), el texto literario desarrolla su efecto potencial cuando es leído, por eso, el análisis debe centrarse en el proceso de lectura. De modo que el significado del texto se desprende de la figura del lector y no del autor, por lo tanto, es el lector, el que crea y reconstruye el texto, en eso se apoya la originalidad de los diferentes puntos de vista. Dado el potencial que encarna una intervención lectora en el proceso creador en el marco del *net art* que hemos visto, pensamos que este último enfoque nos permite reflexionar críticamente cómo el proceso de lectura del público afecta en la génesis de los poemas de Malagrida.

Esta intervención, como hemos dicho anteriormente, puede irrumpir de diversas maneras en *Facebook*: a través de un comentario, un “me gusta” o una traducción. Dichas acciones permiten a la escritora volver sobre su producción y releerla e incluso tomar algunos comentarios e incorporarlos literalmente a una nueva composición. Esta práctica, que podría ser considerada un plagio, en este trabajo la enmarcamos dentro del apropiacionismo.

Así pues, el lector se preguntará ¿por qué apropiacionismo y no plagio? Sabemos que el plagio es una copia en la cual se omite y, en consecuencia, se oculta la fuente; pero en este caso, notamos una intención de mostrar el procedimiento de recolección y reutilización de palabras o expresiones, más cercano al apropiacionismo radical. De manera que, Malagrida operaría con la palabra siguiendo la lógica de apropiación utilizada para las imágenes. Entonces, si colocamos estos comentarios bajo la lupa de la crítica genética podrían ser estudiados como material prerreaccional que anteceden la etapa de textualización.

Por esto, en la práctica literaria malagridiana la actividad de lectura de los receptores no está vinculada únicamente a la construcción de sentidos, sino además a la actualización de la obra, cuyo contenido circula con nuevos aspectos que son descubiertos por los usuarios en la medida que comentan y comparten dicho contenido. De esta manera, la intervención se convierte

en un acto colaborativo, una especie de *potlatch*, que da lugar a “procesos de creación colectiva” entre la artista y los espectadores (Lévy, 2007: 108).

En estos procesos se involucran ambos polos del acto comunicativo (emisor y receptor) y la obra se abre a la “creación continua” (Lévy, 2007: 108), procedimiento que aquí redefinimos como “cocreación continua”, porque no sólo a partir de una composición ocurre la intervención lectora sino que puede darse el proceso inverso, es decir, a partir de la intervención lectora puede surgir una composición.

La apertura de la obra a la creación conjunta y continua pone en tensión la figura del autor, asociada a un nombre que firma una obra cerrada. En contrapartida, emerge lo que Lévy (2007) denomina el “ingeniero de mundo”. Éste es un constructor de entornos virtuales inacabados. El trabajo del ingeniero de mundo se diferencia del trabajo autoral ya que, para dejar una huella, no le basta entrar en los archivos de la memoria infinita de la cultura, pues eso no lo hace diferente. Lo que lo diferencia de los demás artistas es la producción de un acontecimiento “aquí y ahora” que le permita meterse en la “memoria sensible” de las personas (Lévy, 2007: 121).

Esto nos lleva a plantear ¿a cuál de estas dos figuras responde la práctica escritural de Malagrida? Con relación a esto, imaginamos a la poeta en la posición del anomal deleuziano, es decir, en el borde de una práctica escritural que sigue la tradición de la cultura impresa (por ejemplo, en el uso de la firma al final del poema), pero al mismo tiempo crea un acontecimiento de lectura y escritura en el cual participan conjuntamente sus lectores y ella, y da lugar a un proceso de creación colectivo.

De cierta forma, esta posición es propiciada por *Facebook*, ya que la intrusión en el medio exige a la poeta publicar bajo un nombre o un seudónimo y a su vez posibilita que de la interacción de la comunidad virtual devenga una creación literaria, una obra-proceso, que puede ser modificada en cualquier momento. Por esto, este tipo de obra no admite un cierre de sentido. Tampoco podemos pensar en su permanencia en el tiempo, ya que está destinada a perderse en la infinidad de publicaciones que fluyen a cada instante. Por eso, no puede ser grabada sin que en el proceso de archivo se pierdan partes del sentido construido en el “aquí y ahora” del ciberespacio.

Es decir, aún si se conservan capturas de pantallas o enlaces que permitieran recuperar las composiciones, el acontecimiento de la recepción inmerso en el mundo caótico de *Facebook* sólo puede ser analizado desde una observación parcial y difícilmente reconstruido en su totalidad. Así, es posible conjeturar la cantidad de lectores a los que les gusta una publicación o cómo intervienen los comentarios de éstos en un proceso creador. No obstante, excede las posibilidades de cualquier usuario común de la red asegurar cuántas personas efectivamente leyeron esa composición y qué efecto estético generó en quienes no intervinieron en la publicación.

Con este panorama, cobra relevancia dentro de los estudios literarios el análisis genético que permite reconstruir una parte importante del acontecimiento de escritura y recepción. Hasta el momento, hemos puesto de relieve la función del medio digital en el proceso creador de Malagrida, sin embargo, no podemos dejar a un lado la creatividad de la poeta a la hora de componer y difundir su poesía, explotando el potencial de *Facebook*. Tampoco se puede perder de vista el poder de la palabra poética que se abre camino entre la vertiginosa lluvia de publicaciones en el Canal de Noticias.

#### La obra-proceso malagridiana.

A continuación, presentamos un caso que muestra cómo los lectores participan en el proceso creativo de Malagrida y dan lugar a una práctica cocreativa. Para ello se expone una publicación efectuada el día 7 de enero del año 2015 en la cuenta personal de Malagrida (cuenta a la que sólo tienen acceso sus amigos) (Fig. 1). En ésta, la poeta comparte una fotografía de la página “Sociedad Argentina de Horticultura” y describe en su publicación: “Flor de Chuik... Jaja! No sabía que existía”, comentario que refiere a la semejanza de la planta con los labios cuando dan un beso. Debajo, la cantidad de me gusta y los comentarios dejados por las lectoras nos dan una idea de la importante repercusión de la publicación, lo cual es utilizado por la poeta posteriormente para escribir una composición. La reconstrucción crítica nos permite ver que la imagen y los comentarios funcionan a modo de disparadores y materiales preparatorios para la escritura.

**Fig. 1:** Flor de Chuik

Fuente: <https://goo.gl/gpPaeD>

Minutos más tarde, aparece en “Extractos de Graciela Malagrida” la publicación de una composición en la que se fusionan un poema y la fotografía compartida anteriormente (Fig. 2). Esta vez, Malagrida ya no comparte la imagen desde la página de horticultura, sino desde su propia página. Al no citar la fuente, evidenciamos una práctica apropiacionista favorecida por el medio, que posibilita la descarga de la imagen en su ordenador, donde luego es modificada. De esta manera, la poeta cambia la tonalidad de la fotografía, oscureciendo los bordes, lo cual hace que el espectador centre su atención en la flor. En este proceso de modificación y remezcla, la fotografía es absorbida por la poeta en función de su labor composicional. Una vez publicada en la página de poemas, esta fotografía puede ser abordada a partir de una lectura que la ponga en diálogo con la palabra poética.

**Fig. 2:** “Qué extraña es”

Fuente: <https://goo.gl/qnkWvV>

La composición parte del comentario de una lectora, el cual es reelaborado por Malagrida. Así, vemos que en el íncipit la poeta reformula la frase: “Qué extraña, es una boca”. Específicamente, elimina la coma y construye un encabalgamiento abrupto, separando el verbo copulativo “es” del predicativo “la boca en flor” que continúa en el verso siguiente. El tercer verso “la flor de boca” se asemeja al comentario “flor de yurú”, vocablo que hace referencia a la boca en la lengua guaraní. A partir de la segunda estrofa en adelante, Malagrida construye una serie de metáforas relacionadas con la imagen de la flor y la labor de composicional de un poeta, representada en la metáfora “No sólo carnales inflexiones/ de la voz”.

Este tipo de procedimiento es típico en el poemario malagridiano. Específicamente, durante la observación de la poética de Malagrida, notamos que gran parte de sus composiciones literarias eran acompañadas por imágenes de diverso tipo: fotografías familiares, de paisajes, caligramas, etc. En algunas publicaciones aparecía mencionada la fuente de donde se extraía la imagen y en la mayoría de los casos no. Sin embargo, es frecuente encontrar en los muros de los usuarios de *Facebook* fotografías de procedencia desconocida, que muchas veces son raptadas de la web. El rapto puede considerarse una

consecuencia de la disponibilidad de objetos digitales en la gran memoria de la red y Malagrida no está exenta de este accionar. Esto nos ha llevado a pensar que la poeta usa una “vía apropiacionista” por medio de la cual toma imágenes de la web para integrarlas a su obra. Esta idea viene de los estudios de Prada (2012) sobre los procedimientos empleados por fotógrafos contemporáneos que desarrollan trabajos en el campo de las artes visuales.

En el poemario malagridiano el diálogo entre la palabra y la imagen ocurre de manera recurrente. Cuando le preguntamos a Malagrida cómo elige las imágenes, nos comentó que no las busca, sino que escoge aquellas que le gustan y por eso funcionan como un disparador para la escritura de un poema. Al ser parte de una etapa anterior al proceso de textualización, las imágenes conformarían materiales prerreaccionales a partir de los cuales se monta la escritura.

No obstante, con frecuencia, vemos que la poeta publica una fotografía y en la siguiente publicación o edición escribe un poema en el que se adjunta esa imagen. De esta manera, Malagrida deja entrever algunos procedimientos usados en su escritura. Esto da cuenta de un proceso de escritura público, que podría ser vinculado al modelo de sociedad del espectáculo, propuesto por Guy Debord (1995) en el siglo pasado. Desde este modelo, la comunicación humana se transforma en una mercancía.

Pero el ciberespacio no es sólo un productor de espectáculos, por eso, hablar de espectáculo ya no es suficiente para explicar lo que sucede con las imágenes u otros objetos digitales que podrían valorarse mercancías. Por esto, recurrimos a Lévy (2007), que propone pensar el mundo virtual como un productor de *acontecimientos*, en los cuales hay algo de juego y de ritual, y en donde lo más importante es el acto colectivo *aquí y ahora*, como el acto de compartir.

Según Prada (2013), en la actualidad hay una “necesidad antropológica” de compartir imágenes fotográficas con otros, como si esto fuera una forma de existir en el mundo. En otras palabras, existimos porque nos pueden ver. De manera que la fotografía más que evocar la memoria del pasado se transforma en una interfaz o forma de comunicación (Prada, 2013). Dicho de otro modo, la fotografía en sí misma no tiene valor, lo que se valora es la acción de compartir, es decir, el poder de la fotografía está en su potencial para relacionar personas.

De este modo, la fotografía ya no muestra una forma especial de ver la realidad sino que deja ver la realidad en su transcurrir ordinario, por eso, la fotografía deviene –según Prada- “registros de una visión normal”. De esta acción para mostrar dónde estuvimos, qué hicimos, etc. derivan las prácticas de recolección de los artistas, quienes se transforman en coleccionistas de momentos, de instantes llenos de vida, los cuales reciclan y remezclan (Prada, 2013). El procedimiento de la remezcla consiste en utilizar material tomado de la red (la gran memoria global) y luego transformarlo en una experiencia creativa, a través de procesos tales como el collage.

De seguido, hemos pensado que Malagrida también actúa como una coleccionista, aunque -según hemos dicho- en su relato ella afirma que no busca imágenes específicas sino que toma aquellas que le atrae y luego las remezcla con algún programa como Photoshop, Instagram, entre otros. Esta poeta es sólo un caso entre otros artistas que explotan las posibilidades del *medio digital*. Lo que nos lleva a repensar las categorías de obra de arte, autor y lector, por eso proponemos pensar en términos de obra proceso y creación colectiva o cocreación.

## Conclusiones

Con este artículo intentamos mostrar que estudiar *Facebook* implica reconocer la importancia que ha cobrado no sólo en la vida de millones de usuarios comunes, también en las prácticas artísticas de escritores locales que tienen el potencial para devenir autores reconocidos en otros campos culturales. A su vez, estas prácticas escriturales ya no son cerradas como en el libro impreso, sino abiertas a la intervención de los lectores que pueden convertirse en cocreadores. De modo que la intervención de un usuario es un acto colaborativo, un *potlatch* que afecta la publicación original.

Como hemos expuesto hasta aquí, desde su nacimiento hasta nuestros días, este medio digital ha experimentado un cambio permanente, lo cual afectó y afecta los procesos de escritura y Malagrida no está excluida de esta cuestión. En consecuencia, la poeta aprovechó las funcionalidades incorporadas por la red social, que le posibilitaron apropiarse de imágenes e intervenciones de los lectores para incorporarlos a su composición poética. Este procedimiento de apropiación habilitó un proceso de cocreación entre sus lectores y ella

y, en consecuencia, su poemario devino una obra-proceso desarrollada en la dinámica del acontecimiento y la estética del *net art*, favorecida por el ciberespacio.

La circulación de este tipo de obra, que toma forma de poema, nos hace pensar que el género poético no se ha perdido en el mundo actual, al contrario, pugna por una posición en el campo literario del espacio virtual y es la contribución (el *potlatch*) de los poetas lo que resiste el embate de las grandes masas de la información y el lenguaje ordinario.

## Bibliografía

---

- ÁLVAREZ, P. (2013, 12 de junio). Hemos perdido el arte de las relaciones sociales. *El País*. Recuperado de: <http://goo.gl/cC7wy3>
- ANDRUSKEVICZ, C. (s.f.). *Avatares de la edición y publicación literaria en la territorialidad misionera* (Proyecto de Investigación: Autores territoriales), Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones.
- BAJTÍN, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Yo también soy*. México: Taurus.
- BAIGORRI, L. (2002). *Making global art*. Disponible en: <http://netart.org.uy/almga/>
- BAUMAN, Z. (2001). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CIUFFOLI, C. & LÓPEZ, G. (2012). *Facebook es el mensaje. Oralidad, escritura y después*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- CLARÍN (2013, 15 de agosto). Por día, 14 millones de argentinos entran a Facebook. *Clarín*. Recuperado de: <http://goo.gl/8YeOoK>
- DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.
- DI CIOCCHIS, A. (2014, 9 de mayo). Así es Facebook en la Argentina. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1688832-asi-es-facebook-argentina-por-dentro>
- DISTEFANO, M. (2014, 4 de febrero). La década social ¿por qué la gente usa Facebook?. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1660933-la-decada-social-por-que-la-gente-usa-facebook>
- FACEBOOK. *Declaración de derechos y responsabilidades*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/legal/terms>
- \_\_\_\_\_ (2011, 16 de diciembre). *Tu biografía ahora disponible en todo el mundo*. Recuperado de: <https://goo.gl/YoKwdA>
- GIANNETTI, C. (2002). *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona (España): L'Angelot.
- \_\_\_\_\_ (2002). *La producción de contenidos culturales: arte, patrimonio, canales de difusión*. Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado de: <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/giannetti0602/giannetti0602.html>

- HARAWAY, D. (1991). *Manifiesto Cyborg*. Recuperado de: <http://goo.gl/l2Ea0t>
- FLORES, P. (2015, 14 de abril). El proyecto de Internet “gratuito” de Facebook seduce a América Latina. *Fayerwayer*. Recuperado de: <https://www.fayerwayer.com/2015/04/internet-org-seduce-a-america-latina/>
- ISER, W. (1989) El proceso de lectura. En: Rainer Warning (Ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor
- KIRKPATRICK, D. (2011). *El efecto Facebook*, Barcelona (España): Grupo Planeta.
- LÉVY, P. (2004) *Inteligencia colectiva por una antropología del ciberespacio*. Recuperado de: <http://goo.gl/5bXzSX>
- \_\_\_\_\_ (2007). *Cibercultura*. Informe al consejo de Europa. México: Anthropos.
- MCLUHAN, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- MAUSS, M. (1923). Ensayo sobre los Dones: Razón y Forma del Cambio en las Sociedades Primitivas. 1923. En: *Sociología y Antropología* (1971). Madrid: Editorial Tecnos.
- MORDUCHOWICZ, R. (2012). *Los adolescentes y las redes sociales. La construcción de la identidad juvenil en Internet*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PRADA, M. (2012) *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ediciones Akal.
- \_\_\_\_\_ (2013) Conferencia: Poéticas (visuales) de la conectividad. Disponible en: <http://nicolamariani.es/2014/04/09/fenomenologia-del-web-art/>
- RAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponible en: <http://www.rae.es/>
- RODRÍGUEZ, V. *Entrevista a Graciela Malagrida* (inédita), Posadas, Misiones.
- SLIMOVICH, A. (2012). El Facebook de los gobernantes. El caso de Cristina Fernández de Kirchner y de Mauricio Macri. En: Carlón, M. & Neto, A. F. (Comp.) (2012). *Las políticas de los internautas*. Buenos Aires: La crujía ediciones.
- ZAMBRANO, M. (2006). *Filosofía y Poesía*. México: Fondo de cultura económico de México.

## Biografía

---

Valeria Rodríguez es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Misiones (UNaM) (2015), con una tesis denominada Poesía en Facebook: la función del medio digital y el rol de la recepción en el proceso creador de Graciela Malagrida. Profesora en Letras por la UNaM, trabaja como docente en el nivel medio en la provincia de Misiones, en Argentina, y en el Proyecto Idiomas, dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNaM). Desde el 2012, participa como investigadora en el proyecto “Un Mundo Escrito: Construcción de un espacio virtual-institucional para archivos de escritores de Misiones”, y colabora como adscripta en la cátedra “Introducción a la literatura” de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras en la misma facultad.

Valeria Rodríguez  
[rodriguezvaleri51@gmail.com](mailto:rodriguezvaleri51@gmail.com)  
Universidad Nacional de Misiones