

Poesía argentina contemporánea y lengua nacional: un estudio sociográfico

Nicolás Vilela

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

La literatura argentina ha discutido, pensado y ensayado, desde sus comienzos, la pregunta en torno de la lengua nacional. Desde el conflicto de los lenguajes en “El matadero” (destacado oportunamente por Piglia) hasta la pluralidad de registros lingüísticos de la literatura actual, se han sucedido varios capítulos cuyos puntos salientes destacaremos con el objetivo de concentrarnos específicamente en la zona de la poesía argentina contemporánea. El adjetivo “sociográfico” (Passeron) presente en el título señala el carácter descriptivo y tentativo de un estudio en curso que se apoya en la suposición de que la pregunta por la lengua literaria ha ido estrechando su radio de investigación y preocupación: si en los inicios y en los debates del Centenario la cuestión era definir una lengua nacional equidistante o no del castellano español y reactiva frente al lenguaje de los inmigrantes, y si en los años 60 la cuestión era tramitar un lenguaje “popular” de carácter representativo (para decirlo rápido: la lengua del Pueblo), hoy la poesía trabaja sobre todo, como destaca Martín Gambarotta, buscando una escucha localizada, atenta a las características orales de los grupos de contacto inmediatos, lo cual implica cierta intraducibilidad a otras lenguas.

Que un médico forense o un profesor de Química orgánica no se sientan interpelados por la poesía es algo esperable; digno de mayor atención resulta en cambio que una prestigiosa crítica literaria manifieste ignorancia y desdén por las distintas posibilidades del verso. Josefina Ludmer, que durante una entrevista hace varios años había precisado que no leía poemas porque le generaban aburrimiento y perplejidad, ahora narra una escena al respecto en *Aquí América Latina*, su último libro. Ludmer está investigando temas como la autorreferencialidad y la relación entre lengua y territorio, y le pide a Tamara Kamenszain, con quien se encuentra de paseo por el Botánico, que le explique qué pasa en la poesía actual; se lo pregunta porque, dice Ludmer, nunca entiende nada de poesía –o bien su reverso: “la poesía me sirve para no entender” (2010: 105-108). De todas maneras, esta dimisión teórico-crítica, este gesto de puerilidad, no es un caso aislado sino más bien un síntoma extensible a cierta generación universitaria y para-universitaria. Negando un género literario entero, se acentúa, desde un lugar de poder, un descrédito simbólico ya existente. En el caso del libro de Ludmer esta opción, además de conservadora, es restrictiva para sus propios fines pues se pierde la posibilidad de ampliar el campo de sus hipótesis acerca del lenguaje y la nación, sobre todo si hemos de creer que, como señalaba T. S. Eliot, “El impulso hacia el empleo de la lengua propia de cada pueblo se manifestó primeramente en la poesía” (1957: 11). De hecho, la literatura argentina empieza con la poesía de Esteban Echeverría, quien no casualmente estuvo a la vanguardia en lo que se refiere a la objeción de la norma lingüística española que imperaba sobre el país en ciernes; en la literatura argentina, según escribe Edgardo Dobry refiriéndose tanto a Sarmiento como a Echeverría (2007: 62-63), aparece, desde el origen, la doctrina de que el escritor tiene el deber de modernizar la lengua mediante un oído atento al habla popular.

En función de estas últimas consideraciones sobre el habla es posible marcar diferentes cortes en la historia de la poesía argentina y calcular su continuidad o su negación. Como se trata aquí de poesía contemporánea, me limito a trazar, para lo anterior, una breve hipótesis de trabajo en forma de línea quebrada: si desde los inicios de la poesía hasta el Centenario de la

Revolución de Mayo se problematiza la relación entre lengua y nación (lengua nacional), si en la poesía “militante” de los años 60/70 se problematiza la relación entre lengua y pueblo (lengua popular), a partir de los años 90 lo que se problematiza y escribe depende de una escucha más localizada y específica, atenta al habla de los grupos de contacto inmediato, especialmente en un sentido generacional. Cada uno de estos movimientos surge o interviene en un escenario históricamente determinado y permite leer, por lo que despeja fuera del poema o por lo que nombra en discusión, diversos antagonistas implicados en otros usos lingüísticos. Las líneas rivales o paralelas pueden ser el academicismo hispánico, el habla de los inmigrantes, la lengua entendida tradicionalmente por “poética”: según donde hagamos foco. En “El idioma de los argentinos”, por ejemplo, Borges escribió famosamente que había dos influencias contrarias entre sí que militaban contra un habla argentina: una el arrabalero, otra el casticismo (1994: 135-138). La pureza idiomática, sin embargo, es una ilusión retrospectiva o una confianza prospectiva, y lo que en todo caso consigna Borges son las dos puntas de un arco matizado de lectos y registros; el lenguaje del arrabal, de hecho, se puede subdividir (y Borges lo hace) en lunfardo y cocoliche. En lo que respecta a la poesía argentina contemporánea, un esquema binario de lengua culta y lengua baja es insuficiente no porque el lenguaje se haya diluido en un pastiche posmoderno de consenso sino porque el criterio de consumo cultural de los poetas, según demostraron Selci, Mazzoni y Kesselman, combina y supera esas distinciones en la categoría de “lo joven”.¹ Esa categoría organiza no solo el modo de percepción y la selección de referentes, sino también el espectro del vocabulario. El poema se convierte en un dispositivo o fuerza operativa cuyo objeto central es, como señala Martín Gambarotta, el habla de los lugares de pertenencia (2005). Las variables lingüísticas van desde un mayor a un menor grado de sincretismo, pero en todos ellos, como veremos, tiene validez la siguiente frase de Eliot: “La música de la poesía debe ser una música latente en el habla común de su época” (1957: 25). De ahí un corolario de lectura que llamaría, con Passeron, “sociográfico”, cuyo efecto de realidad depende de la concordancia entre un sistema de marcas textuales y un sistema históricamente constituido de expectativas en relación con el mundo propio, cercano o conocido (1991: 193).

Juan Desiderio fue pionero en la exploración o potenciación de las posibilidades expresivas del habla traducida ortográfica y fonéticamente. Pero su libro *La zanjita*, editado en 1992, no es célebre solamente por los dos primeros versos del primer poema, que rezan “Meté la mano / sacá lo hueso de poyo”, sino también por los tres últimos, en los que escribe “y sus tendones/ se vieron hermosos/ bajo el sol”.² El procedimiento de Desiderio establece que la mimesis afectiva con el habla lumpen debe acompañarse de otros registros que le sirvan de contrapeso y que cuanto más distantes se encuentren estos lenguajes, como se vio en la cita, más redituable será para el poema. Ese procedimiento se vuelve casi apodíctico en la poesía que lo continúa: no solamente en lo que respecta al habla tomada en sí misma sino también en relación con el resto de los lenguajes existentes. El lirismo entendido de manera tradicional, es decir en el sentido en que lo nombra Pasolini cuando habla de “el mito de la poesía” (2005: 27), solo puede aparecer bajo el signo de la parodia o en posición contigua al habla.

Del hablante lumpen en el contexto de la convertibilidad pasamos al yo poético taxi-boy del conurbano que monologa en un libro de este año, 2010, titulado razonablemente *Pija, birra, faso*. El autor firma con el nombre de Ioshua y escribe en un contexto radicalmente distinto, es decir, el contexto de la aprobación del Matrimonio Igualitario y de Damas Gratis tocando el himno a Sarmiento en el Obelisco. El libro repite el recurso híbrido de Desiderio, por ejemplo en “Ay, corazón falopero/ siempre manija del amor/ la mañana encuentra/ tus ojos como estrellas”³ (p.

1 Mazzoni, Ana; Kesselman, Violeta y Selci, Damián. *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90* (mimeo).

2 Desiderio, Juan. 2001. *La zanjita*, Buenos Aires, Ediciones del Diego, s/p.

3 Ioshua. 2010. *Pija, birra, faso*. Buenos Aires, Nulú Bonsái.

14). Sin embargo, el efecto de lectura es menos sorprendente que en *Desiderio*, y esto debido a dos razones principales: por un lado, lo que en *Desiderio* eran breves didascalias de lirismo controlado, incluso enrarecido como en la apelación a los tendones y no a cualquier parte sensual del cuerpo, se vuelve en Ioshua lugar común extendido, lirismo genérico; por otro lado, el patrón oral sobre el que gira el texto no está mediado literariamente por ninguna variación o técnica, salvo ocasionales anáforas usadas para enfatizar el ritmo, con lo cual también termina concurriendo a la zona del clisé, ya no lírico sino mediático. Para *Pija, birra, faso* el lenguaje apelativo-instrumental de los medios de comunicación es un competidor y ni siquiera algunos versos salientes como “Mi faca gruñe tu nombre en las paredes/ chorreadas de la tetera” (p. 21) logran neutralizarla. La sofisticada construcción de personaje: un *taxi-boy* poeta del conurbano se confronta, en última instancia, con la perezosa construcción poética del libro.

De mayor interés son en cambio otras dos soluciones formales a un similar esquema lingüístico. César González vive en la Villa Carlos Gardel, tiene veintiún años, y pasó los últimos cinco en la cárcel por secuestro extorsivo; en esas condiciones se dedicó a la lectura, actividad que profundizó al salir y que derivó, hace escasos dos meses, en la publicación de su primer libro, *La venganza del cordero atado*, bajo el seudónimo de Camilo Blajaquis y con prólogo del ex militante del ERP Luis Mattini. El yo de los poemas reivindica la potencia del pensamiento, registra su entorno cotidiano, protesta contra la alienación y la exclusión social e imagina mundos mejores; cada una de estas manifestaciones convoca un segmento distinto de la lengua y, en la mayor parte de los casos, de esas elecciones formales depende lo parejo o desparejo del resultado. Las imágenes directas, de gran fortaleza visual, se comunican en estilo oralizado y también en construcciones nominales semi-abstractas que remiten a Los Redonditos de Ricota; los rapeos sobre la alienación y la exclusión social, que muchas veces corren el riesgo de autorizarse demasiado en la situación enunciativa, funcionan como mediadores hacia los momentos utópicos del poema en los que, previsiblemente, acorde con el canon romántico, se exalta un ideal a través de estereotipadas comparaciones con la naturaleza –en este último aspecto las imágenes resultan tan insulsas como el lirismo de Ioshua. De cualquier manera, y a pesar de los vaivenes cualitativos, *La venganza del cordero atado* desprende un aire de autenticidad que implica no solo efectos parciales de realismo sino también un completo efecto sociológico por el cual el lector interpreta lo que se dice como representativo del mundo real; esa constatación no se encuadra en una teoría del tipo social entendido como promedio porque la trayectoria de Blajaquis, justamente, es atípica. Lo verdadero del libro, en todo caso, ocurre en esa argamasa de códigos que involucra a un sujeto tan atento al habla zonal de la villa como seducido por el mito de la poesía culta, circunstancia que los dos primeros versos del poema “Cross a la mandíbula” no podrían sintetizar mejor: “Estrellas lejanas brillantes e inspiradoras/ balas perforando sienes”.⁴

Oscar Fariña nació en Asunción del Paraguay y es un estudiante de Letras que reside en Buenos Aires capital. Transcribo “Manchas”, un poema de su libro *Pintó el arrebato*, editado por primera vez en 2006 y reeditado en 2008:

Cuando mi vieja
se hizo el documento
argentino tenía
lo dedo tan roto
de fregar
la casa argentina de
su patrona argentina
que al momento

4 Camilo Blajaquis, “Cross a la mandíbula”, extraído de www.camiloblajaquis.blogspot.com

de tocar el pianito
la tinta
acumulada en lo tajo
traversale del pulgar
le impidió
al cobani
hacer una buena
impresión de la hueya
y hoy por eso
en vez
de prolija espirale
la identidad –extranjera–
de mi mamá –paraguaya
para la ley– argentina
consiste en una mancha⁵

Aunque tenga similitudes, el proyecto de Fariña se diferencia del de Blajaquis en que la lengua de sus personajes no es la suya sino que se delega, por identificación afectiva, a través de la técnica del discurso indirecto libre. Esta posición enunciativa lo acerca a Desiderio, cuyo influjo en el poema citado es visible en varios niveles, a pesar de que el objetivo ya no sea presentificar el lado sombrío del lujo menemista sino confrontar, como el propio autor lo indica en una entrevista,⁶ con la perspectiva que tiene la clase media acerca del conurbano bonaerense. Para confrontar con esta perspectiva, entonces, primero hay que evidenciar la singularidad del lenguaje, lo cual implica que sea el habla el verdadero personaje del libro. Las escenas varían: una cancha de fútbol, una tarde en el barrio, una reflexión sobre la identidad; pero la oralidad “tumbera” se mantiene casi invariable, sometida a diversos tratamientos que van desde la composición en décimas hasta la mimesis fonético-ortográfica –mimesis que, como se advierte en “Manchas” alcanza zonas de extrañamiento: “lo tajo transversale”.

El libro de Fariña salió reeditado en 2008 por Colección Chapita, proyecto editorial casero cuyo director principal es también poeta: Daniel Durand. Este dato no resulta menor porque Durand es la otra influencia capital de Fariña. Entre los múltiples sistemas de representación y percepción que diseña para sus libros –entre poemas objetivistas, poemas tutelados por métrica regular, poemas que remedan al cómic–, Durand suele incluir con frecuencia secciones orales. Un poema de su libro más emblemático, *Segovia*, es especialmente pertinente en el marco de estas anotaciones. Se llama “Belleza me canso y te bardeo” y participa de esa energía antilírica que Helder y Prieto detectaron en la poesía de los años 90 (2006: 113). El poema empieza describiendo con refinamiento un paisaje costero: “Estas casas de madera estuvieron afuera, en el mar toda la noche./ Los montes quebrando la idea de oscuridad”⁷ (p. 29). Prosigue en esa tónica hasta el undécimo verso, a partir del cual todo se transforma absolutamente:

poesía inglesa es todo esto
mierda
basura quieta
pureza inmóvil
y qué?
No hay nada detrás de la belleza
no hay nada detrás de la poesía

5 Fariña, Oscar. 2008. *Pintó el arrebató*. Colección Chapita, Buenos Aires.

6 “Un migrante del ciberespacio”, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-11131-2008-09-01.html>

7 Daniel Durand, 2001. *Segovia*, Buenos Aires, Amadeo Mandarinó.

inglesa.
Can can! cancan! can! kan can!
la leche que da la vaca
que se la tome el lechero
nosotro tomamo vino
tomamo vino resero

Todos los estratos del poema se movilizan arrastrados por ese vértigo de inversión. Los versos pasan a alinearse del margen derecho al centro; la cantidad de sílabas por verso se reduce a la mitad; el motivo pasa del paisaje al comentario que lo objeta y luego a la celebración ética; el tono pasa de la mimesis irónica a la mimesis afectiva; el sustantivo se determina como nombre propio (Resero); el patrón léxico se oraliza y arrastra consigo la supresión de la letra “s” al final de los versos como mimesis fonética. Lo interesante es que, finalmente, la ideología poética que esbozaban los primeros versos es refutada en el cuerpo del propio poema y de dos maneras consecutivas y distintas: primero a través del contenido, argumentando en contra de los términos en que cierta poesía inglesa y sus epígonos argentinos entienden la belleza; luego a través de la forma, estilizando el habla hasta volverla antagónica, por lo vulgar, con aquel uso refinado del lenguaje.

Ahora bien: el discurso indirecto libre como procedimiento con que se delega la voz en un personaje de otro sector social (Pasolini, 2005: 132) no es la única modalidad de contaminación. En los poemas de Mariano Blatt, por ejemplo, los personajes son jóvenes de clase media que comparten vacaciones, fiestas y pastillas de éxtasis, y su vocabulario incluye inflexiones que vienen de distintos sociolectos. La lengua se revela como un elemento dinámico que traslada partículas expresivas de un grupo social a otro. El mecanismo de ese traslado puede ser indirecto, mediado por la televisión o Internet, pero también directo, como lo sugiere Blatt al inicio de este poema llamado “Mar del Plata”:

Después estábamos en Mar del Plata
y yo me puse una casaca de los Raptors.
Después nos gritaban cosas como
eh, floggers, eh,
colores, veranos, guachines, tristeza, amigos.⁸

Por último, quisiera mencionar otros textos valiosos en los que la intervención en la lengua no presenta necesariamente relieves orales sino un registro neutro, comunicativo, pero rarificado en alguno de sus niveles de análisis. Lucía Bianco, en *Diario de exploración afuera del cantero* desnaturaliza las proposiciones maquínicas que provienen de los mass-media o de los medios especializados a través de diferentes operaciones como el cambio de tono: “¿Sabíais?/ Las gotas de agua son globulillos/ que en patota/ hacen las suyas” (p.14)⁹ y la reescritura (de un manual de pollos parrilleros, de los *multiple choice* que suelen aparecer en las revistas de moda). Otras de las series del mismo libro trabajan desplazando sutilmente las frases hechas: “Yo he caminado toda la mañana/ ya no son empanadas sino tartas mis pies” (p. 21) o incorporando neologismos a un comentario al paso: “Las frutas de cajones/ tienen forma de esfera/ y nadie las obliga./ Eso sí / las acopian/ de lo maduro *frasca* dulces...” (p. 15).

Esta predilección por intervenir informaciones comunes o frases cristalizadas desde adentro y no oponiéndoles otro lenguaje también la comparte Violeta Kesselman en el poema “El

8 En <http://laseleccionesafectivas.blogspot.com/2006/06/mariano-blatt.html>

9 Bianco, Lucía. 2005. *Diario de exploración afuera del cantero*. Bahía Blanca, Vox.

nube” de 2006. Se trata de dos personajes, El nube y La nube, que intentan mantener una conversación por distintos medios; la comunicación, no obstante, se dificulta por algún motivo y el poema insiste sobre la función fática del lenguaje: “quédijiste?” u “oíme/ cuando/ te hablo”.¹⁰ El procedimiento estilístico más constante para reflejar ese ruido o falla transmisiva es el de la alteración morfológica de las palabras, por caso en “nombrequi/ vocado/ númeroco/recto”. De esa manera, en lugar de restringirse a comentar las falencias comunicativas, el poema las traslada al circuito real con el lector. Lo que no se entiende se expresa en todos los niveles de la lengua y no solo en el semántico, salvo al final, cuando una confusión fonética (“hilo dental por hilo mental”) produce una cadena de asociaciones que desemboca en dos refranes nuevamente alterados en su construcción: “acaballo regalado/ no se le mi/ ran las mentes”, “diosledapan/ alqueno/ tienementes”.

La lengua torcida y las dificultades del diálogo también aparecen en *El cam del alch* (2005), de Pablo Katchadjian. Los amigos del personaje locutor del poema se pierden por el camino del alcohol; el personaje lo refiere mediante abreviaturas: “nadie de ellos dice lo que siente cuando va/ por el cam del alch” (p. 15).¹¹ En lugar de perderse en esa senda, les propone pensar, contemplar, construir una casa para asentarse, aunque a ellos “alguna cosa les moleste de todo esto que hago/ por ejemplo abreviar” (p. 37). La tensión entre el personaje y el grupo se expresa en la lengua; las abreviaturas no solo indican el destino de los amigos sino que al mismo tiempo son el recurso creativo que encuentra el personaje, su peculiaridad, para convencerlos de que se queden: “eso es todo lo que pido/ y para eso doy todo lo que tengo en el cerebro” (p. 37).

Para ir llegando a una conclusión habría que ratificar la tendencia de buena parte de la poesía argentina contemporánea a tomar hablas singulares como objetos focales del poema. Después de lo expuesto queda claro que esta captación del habla mantiene un vínculo estrecho con un corte generacional joven y con distintas conformaciones grupales, ya sea porque una voz representa el modo de hablar de una comunidad, ya sea porque una voz quiere compartir su jerga privada con los más cercanos, ya sea porque se manifiestan –de maneras cambiantes– las transacciones lingüísticas entre distintos sectores, o bien porque se declaran las dificultades para el diálogo entre pares. Si a comienzos de los años 90 la crisis política y la fragmentación social neutralizaban la posibilidad de seguir pensando en términos de “pueblo”, y si lo que desde entonces se percibe son, como refería Gambarotta acerca de *Desiderio* (2006: 239), las voces de las tribus, ahora, con un nuevo panorama de repolitización, militancia, discusión y movimientos populares habrá que examinar cómo se superponen o no esas diversas capas lingüísticas y bajo qué nombres se insertan en su coyuntura. Como dice el poema de Paula Peyseré:

No cantamos con un cancionero hecho pelota,
para eso preferimos tararear
muchas veces seguidas la única parte que sabemos,
repetir
hasta inventar una estrofa que nos haga sentir bien.¹²

Bibliografía

Bianco, Lucía. 2005. *Diario de exploración afuera del cantero*. Bahía Blanca, Vox.

Blatt, Mariano. 2006. “Mar del Plata”, disponible en: <http://lasseleccionesafectivas.blogspot.com/2006/06/mariano-blatt.html>.

10 Kesselman, Violeta. 2006. “El nube”, en *poesia.com*, Buenos Aires.

11 Katchadjian, Pablo. 2005. *El cam del alch*, Buenos Aires, IAP.

12 Peyseré, Paula. 2005. “No cantamos con un cancionero hecho pelota”, en *Revista El Interpretador* N° 32, Buenos Aires, diciembre. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/32PaulaPeyserere-AdelantoDeLasAfuerasY4PoemasDeBase.html>

- Blajaquis, Camilo. "Cross a la mandíbula", extraído de www.camiloblajaquis.blogspot.com
- . 2010. *La venganza del cordero atado*. Mattini, Luis (pról.). Buenos Aires, Continente.
- Borges, Jorge Luis. 1994. "El idioma de los argentinos", en *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Desiderio, Juan. 2001. *La zanjita*. Buenos Aires, delDiego.
- Dobry, Edgardo. 2007. "Dicción en la poesía argentina", en Delgado, Sergio y Premat, Julio (eds.). *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*, Saint-Denis, s/e.
- Durand, Daniel. 2001. *Segovia*. Buenos Aires, Amadeo Mandarino.
- Eliot, Thomas Stearns. 1957. "Función social de la poesía" y "La música de la poesía", en *Sobre la poesía y los poetas*. Bengolea, Raquel (trad.). Buenos Aires. Sir.
- Fariña, Oscar. 2008. *Pintó el arrebato*. Buenos Aires, Colección Chapita.
- . 2008. "Un migrante del ciberespacio", entrevista de Silvina Frieria en *Página 12*, septiembre. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-11131-208-09-01.htm>
- Gambarotta, Martín. 2006. "El habla como materia prima", en Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- . 2005. "Soltar la lengua. El habla en la poesía contemporánea argentina", *Otra Parte*. Buenos Aires, otoño.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín. 2006. "Boceto nº2 para un... de la poesía argentina actual", en Fondebrider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Ioshua. 2010. *Pija, birra, faso*. Buenos Aires, Nulú Bonsái.
- Katchadjian, Pablo. 2005. *El cam del alch*. Buenos Aires, IAP.
- Kesselman, Violeta. 2006. "El nube", en *poesia.com*
- Kesselman, Violeta; Mazzoni, Ana y Selci, Damián. 2009. *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Mimeo.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Pasolini, Pier Paolo. 2005. "Nuevas cuestiones lingüísticas" y "Ponencia sobre el Discurso Indirecto Libre", en *Empirismo herético*. Nicotra, Esteban (pról. y trad.). Córdoba, Brujas.
- Passeron, Jean-Claude. 1991. "La ilusión del mundo real: -grafía, logía, -nomía", en Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Sonderegger, María (trad.). Buenos Aires, Nueva Visión.
- Peysere, Paula. 2007. "No cantamos con un cancionero hecho pelota", *El interpretador* N° 32. Buenos Aires, diciembre. Disponible en: <http://www.elinterpretador/net/32PaulaPeysere-AdelantodeLasAfueras-Y4PoemasdeVase.html>

CV

NICOLÁS VILELA ES LICENCIADO EN LETRAS, UBA. SE DESEMPEÑA COMO AYUDANTE EN LA CÁTEDRA TEORÍA Y ANÁLISIS LITERARIO "C" (PANESÍ). REALIZA UNA ADSCRIPCIÓN SOBRE POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA EN LA CÁTEDRA LITERATURA ARGENTINA II. HA PUBLICADO VARIOS ARTÍCULOS EN REVISTAS DIGITALES, ESPECIALMENTE EN LA *PLANTA REVISTA*.