

---

---

## EL FRAGMENTO COMO POSIBILIDAD: DELIMITACIONES DE LA POESÍA Y LA PROSA EN *VIKINGA BONSAÍ* DE ANA OJEDA Y *DIARIO PINCHADO* DE MERCEDES HALFON

*THE FRAGMENT AS A POSSIBILITY: DELIMITATIONS  
OF POETRY AND PROSE IN VIKINGA BONSAÍ BY ANA OJEDA  
AND DIARIO PINCHADO BY MERCEDES HALFON*

Sofía Lara Miranda  
Universidad de Buenos Aires  
[sofilaramiranda@gmail.com](mailto:sofilaramiranda@gmail.com)

### ∞ RESUMEN

#### ∞ PALABRAS CLAVE

Fragmento  
Discurso poético  
Discurso narrativo  
Fragmentación

*A partir de la categoría del “fragmento” como procedimiento compositivo en *Vikinga Bonsái* (2019) de Ana Ojeda y *Diario pinchado* (2020) de Mercedes Halfon, se buscará repensar los límites entre discurso poético y discurso narrativo, en la medida en que estos trabajos ponen en crisis cualquier posible distinción a partir de los distintos grados de autonomía de esos fragmentos con respecto al texto entendido como totalidad.*

*Se tomará la categoría de “fragmento” según su definición para el temprano romanticismo alemán y para la teoría formalista de Tiniánov, partiendo de la idea de que es aquello que da lugar a la creación de lo nuevo como respuesta a la automatización de los procedimientos que identifican una época literaria.*

*El objetivo de este trabajo es entrever la posibilidad de considerar al fragmento como rasgo distintivo de la producción literaria contemporánea en la medida en que presta características para responder a los nuevos modos de circulación de la escritura en su materialidad o como consecuencia de una perspectiva estética vinculada a ciertos temas o propuestas políticas particulares, como la emergencia de la literatura queer y el asunto del exilio, dos casos de fragmentación del sujeto.*



## ∞ ABSTRACT

### ∞ KEYWORDS

Fragment  
Poetic discourse  
Narrative discourse  
Fragmentation

*Starting from the category of the “fragment” as a compositional procedure in Vikinga Bonsái (2019) by Ana Ojeda and Diario pinchado (2020) by Mercedes Halfon, we will be able to rethink the limits between poetic discourse and narrative discourse, because this work puts into question any possible distinction based on the different degrees of autonomy of these fragments with the text understood as a whole.*

*The category of “fragment” will be taken according to its definition for early German Romanticism and for Tiniánov’s Formalist theory, starting from the idea that the fragment is that which sets up the creation of the new literary genre in response to the automation of the procedures that identify a literary era.*

*The objective of this paper is to glimpse the possibility of considering the fragment as a distinctive feature of contemporary literary production. The fragment lends characteristics to respond to the new modes of circulation of writing or as a consequence of an aesthetic perspective linked to certain particular themes or political proposals, such as the emergence of queer literature and the issue of exile, two cases of fragmentation of the subject.*

Recibido: 16/09/2024

Aceptado: 08/02/2025

## El fragmento como posibilidad

Este trabajo propone una lectura comparativa de dos obras contemporáneas, *Vikinga Bonsái* (2019) de Ana Ojeda y *Diario pinchado* (2020) de Mercedes Halfon, las cuales, a través de su tratamiento formal, ponen en crisis la noción de narrativa en la que parecen inscribirse. Se trata de escrituras fragmentarias, en un caso marcada por la escritura experimental y en el otro por el género mismo del diario que así lo exige. En ambas obras, el fragmento da lugar a la aparición de microrrelatos donde el discurso poético se filtra. Sin embargo, la poesía no es solamente una cuestión de forma o extensión. Este trabajo busca pensar, a partir de las dos obras mencionadas, qué es lo propio del discurso poético. ¿Hay algo propio del discurso poético que puede distinguirlo del narrativo? ¿Cómo funciona la categoría de fragmento en la escritura y cómo se vincula con el discurso poético? ¿Hay alguna relación entre la vida contemporánea, las experiencias del sujeto actual y estas escrituras fragmentarias que se mueven en los límites entre discurso poético y narrativo o es solamente una elección estética que se relaciona con los temas que trata cada una de estas obras?

Para responder a la caracterización del discurso poético, se utilizará la teoría de Iuri Tiniánov en *El problema de la lengua poética* (2010) y la de Tamara Kamenszain desarrollada en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016) con el objetivo de pensar la especificidad del discurso poético en un texto paradigmático de teoría literaria y en una propuesta actual y argentina. Para

---

desarrollar la categoría de “fragmento”, se retomará la caracterización que hace de esta categoría el romanticismo alemán desarrollada por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (2012) y la de Iuri Tiniánov en “El hecho literario”. Hacia el final, se intentará responder a la pregunta de a qué responden este tipo de escrituras fragmentarias: si tienen una relación directa con la experiencia del sujeto contemporáneo o si se trata de una elección estética particular de las obras analizadas que se relaciona con las temáticas que tratan (la literatura *queer* y la migración).

## Ritmo y tiempo en el discurso poético

En una nota para *Infobae*, la autora Ana Ojeda habla de su experimentación formal con el lenguaje:

En *Vikinga Bonsái* había empezado a trabajar en dos planos: el sentido —el plano tradicional donde se desarrolla el argumento y el suspenso— y el de lo fónico, que me resulta muy lúdico. (...) Me entusiasma mucho con la búsqueda fónica, con lo que la herramienta nos da como plus por encima del vehículo del sentido. Le doy vueltas a la frase como si fuera un cubo Rubik, aspiro a alcanzar una transmisión argumental y, sobre eso, montar otra transmisión, con otro sentido (Ojeda 2022).

En esta obra, Ojeda tiene un tratamiento experimental del lenguaje que le imprime a su prosa un ritmo que produce el efecto de lectura de un encabalgamiento constante, donde hay que leer de forma acelerada, casi sin pausas. Además, el resultado de “darle vueltas a la frase” como juego formal deja como resultado una narrativa barroca, recargada, plagada de adjetivos que se encadenan hasta llegar al centro de lo que se quiere describir, que principalmente se trata de las emociones que atraviesan sus personajes y sus vínculos.

Para Iuri Tiniánov, lo característico de la palabra poética es el ritmo. El léxico se modifica cuando se pone la palabra en la serie, porque es afectado por el ritmo de manera que “el quiebre de la entonación, determinado por el verso, implica que ocasionalmente las palabras poéticas tienen diferencia de significado con respecto a sus dobles prosaicos” (Tiniánov 2010: 101). La asociación de significados en serie va desplazando lo que Tiniánov llama el “indicio fundamental” y es así como la poesía tiene un plus de significado que la prosa no tiene. Esta característica de la poesía es una búsqueda permanente en la escritura de Ojeda que tiene al ritmo en un lugar central, llegando a modificar el significado semántico de las palabras por la puesta en serie en muchos casos. Un ejemplo de esto es la falta de artículos que hace que los sustantivos comunes se lean personificados. Aunque estén en minúscula, esos sustantivos se cargan de una voluntad de acción: “la luz que proyecta sol enfermo entrega las calles a una enrarecida atmósfera de retablo medieval, oscuridad incongruente, como a destiempo, sofocante y mojada, pletórica de vahos” (Ojeda 2019: 25). Muchas veces este recurso está asociado a elementos relacionados con el clima y la ciudad. Al mismo tiempo de personificar lo que nombra, se produce un efecto de lectura acelerado que rompe con la estructura tradicional de la narración. Otro ejemplo del cambio de significado semántico por la puesta en serie son los nombres de personajes que están compuestos con sustantivos concretos (“Vikinga Bonsái”, “Dragona Fulgor”, “Pequeña Montaña”). Estos hacen referencia a características de los personajes. Sin embargo, eso es algo que notamos muy avanzada la narración y, en especial, en la primera parte

---

---

de la obra que está formada por fragmentos independientes, muchas veces se confunde el referente de la frase y rompe la estructura sintáctica al punto de no entenderse bien el significado argumental.

Tamara Kamenszain en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* dice que una de las características centrales de la poesía es su tiempo presente. El tratamiento del tiempo, tanto en la obra de Ana Ojeda como en la de Mercedes Halfon, es muy particular. Según Kamenszain, en las producciones contemporáneas el tiempo de la literatura parece querer escapar al clásico tiempo pretérito que la caracterizaba mediante una primera persona que actualiza el presente, al mismo tiempo que la poesía escapa del presente puramente enunciativo: “parece ser que subidos a algo así como un presente del pretérito, narradores y poetas se encuentran hoy caminando el tiempo-espacio de sus historias detenidas o, lo que es lo mismo, de sus poemas que avanzan” (Kamenszain 2016: 13). Tiniánov también presta atención a la particularidad del tratamiento del tiempo en la poesía. En *El problema de la lengua poética* (2010) señala que el ritmo es el elemento subordinante del lenguaje poético (su principio constructivo) y que la relación que establece con los demás elementos subordinados a él se dan en un fluir “fuera del tiempo, como movimiento puro” (Tiniánov 2010: 31). Tanto la cita de Kamenszain como la de Tiniánov encierran una de las claves para pensar estos textos que se mueven en el límite entre el discurso narrativo y el poético: se trata de una temporalidad suspendida que es un estar fuera del tiempo de la narración, es decir, de la temporalidad de la vida.

Si Ana Ojeda despliega recursos formales que acercan su novela a efectos de lectura y formas poéticas, en *Diario pinchado* de Mercedes Halfon la poesía entra de forma lateral desde lo temático. La autora ficticia del diario se va a Berlín siguiendo a su novio, becario y poeta, que parece ser el verdadero protagonista del relato que ella sigue de forma lateral. Se dice varias veces que ella también escribe poesía, pero el que hace de ello una actividad plena y rentable que merece ser nombrada como tal es él. Mientras tanto, ella no escribe poesía, sino que piensa cuestiones teóricas relacionadas a esta actividad en su diario. Sin embargo, la poesía se filtra permanentemente: en los poemas de Heinrich Heine que la acompañan en los preparativos, en un poema de Brecht que transcribe porque algo se lo recordó. La propia escritura de la protagonista aparece inscrita en la tradición de diarios escritos en Berlín: “Existen otros diarios que fueron escritos en esta ciudad. El de William L. Shirer, que es una crónica de la Alemania de entreguerras (...) el de Fabio Morábito, que leí antes de venir (...) el de Alan Pauls (...) Y el de Benjamin que estoy leyendo ahora, que son más bien unas memorias de su infancia en Berlín” (Halfon 2020: 56). Siguiendo esta tradición de diarios y su relación con la poesía, es interesante el epígrafe del libro de Halfon que corresponde a un fragmento del prefacio de *Diario argentino* de Witold Gombrowicz y dice “[e]ste diario, a pesar de las apariencias, tiene igual derecho a la existencia que un poema” (Gombrowicz 2016: 9). Es un epígrafe que inscribe el libro de Mercedes Halfon en la tradición que ella misma nombra, al mismo tiempo que lo saca de ella y lo pone en relación de equivalencia con la poesía. La poesía en esta obra tiene un vínculo directo con la protagonista, pero de forma siempre lateral y cambiante.

En el momento siempre presente de la escritura del diario, la escritura de poesía siempre aparece detenida y solamente es nombrada la decisión de no escribir en el momento en donde transcurre la acción de la trama, cuando la protagonista se besa con su amiga en el lago: “Cuando volvió, Franzisca me salpicó a propósito. Podría haber escrito un poema. Pero preferí no glosar lo que vi. Se sentó en la manta y me besó. Su boca estaba fría y un poco azul” (Halfon 2020: 85). El único que vive la experiencia de escribir es el novio, experiencia de la cual ella está completamente afuera, al punto de ser lo que los va separando. A lo largo del diario, se tematiza la escritura de poemas, pero desde la teoría y no desde la praxis artística. La experiencia de la escritura poética

---

---

solamente es posible en el pasado y en el futuro. En un tiempo pretérito, donde la relación amorosa funcionaba, escribir poesía era posible y una praxis vital compartida:

La sensación era que en cada segundo estábamos percibiendo lo mismo, intercambiando una misma sustancia que entraba por los ojos y salía por la nariz. Hablamos tanto. Leímos tanto. Corregiste tu poema y yo corregí algunos míos. Todo lo que se presentaba por delante era inmenso y era hermoso (Halfon 2020: 22).

El tiempo de estos relatos se trata de un presente donde el pretérito continúa de algún modo y detiene la experiencia vital. En el caso de la obra de Ana Ojeda sucede por el trauma de la muerte de la protagonista que viene a romper con toda la rutina de las amigas. Se repite permanentemente la cuestión de no poder comunicarse con Maridito para hacerle saber de la muerte y la imposibilidad de seguir con la vida, porque tienen que hacer que todo funcione para Pequeña Montaña (hijo de la protagonista fallecida) mientras esperan que algo pase: “Se levanta Orlanda Furia para buscar bebestible frío de la heladera contorneada de silencio. Husmea encorvada la magra oferta de los estantes, canaliza a Lampedusa: todo cambia para que todo siga igual. Tienen que esperar la vuelta de Maridito, no hay otra. #clavadasmal” (Ojeda 2019: 84). Si bien los personajes hacen cosas, todo transcurre en una carrera que quiere ganarle al tiempo de la espera y sobrevivir un día más cumpliendo con la comida, los hijos, la escuela y las actividades, el trabajo y toda la vida que no se detiene mientras, en lo interno, la parte emocional sí se detuvo después de la muerte de Vikinga Bonsai. No hay tiempo para el duelo, porque hasta esa emoción aparece detenida hasta que la pequeña comunidad que armaron se diluya con la vuelta de Maridito. Los únicos que disfrutaban esto son los hijos de todas, que son plenamente conscientes del cambio cuando todos tengan que volver a sus casas y abandonar la convivencia con Pequeña Montaña:

—Mamá me dijo que después de mañana volvemos a casa —respira quedo Panda—. ¿Sabías?  
—¿Qué día es mañana?  
—Ni idea (Ojeda 2010: 132).

El día después de mañana es *pescrai*, nombre del segundo capítulo que, como todos, están nombrados por estos términos en dialecto calabrés que Ojeda saca de una obra llama *Cristo se paró en Éboli* de Carlo Levi. La obra de Vikinga Bonsái termina con un fragmento de este libro que explica la concepción del tiempo que encierran estos conceptos:

*Crai* es mañana, y siempre; pasado mañana es *pescrai* y el día siguiente, *pescrille*, luego viene *pescruflo*, después *maruflo* y *marufione*; el séptimo día es *maruficchio*. Pero esta exactitud terminológica tiene más que nada un valor irónico. Estas palabras no se usan tanto para indicar este o aquel día sino más bien todos juntos como elenco, y su sonido mismo es grotesco: confirmación de la inutilidad de querer distinguir en las eternas nieblas del *crai* (Levi en Ojeda 2019: 139).

La idea de nombrar a los capítulos por palabras que son referencias temporales irónicas que no permiten pensar más allá de un mañana eterno y que, al mismo tiempo, su importancia radique en que son expresiones de un lenguaje popular irónico por su sonido vulgar al ponerlos en serie se relaciona con todo lo anterior: hay una experimentación formal en esta obra que juega con el ritmo

---

---

y cómo varía con él el significado semántico —la puesta en serie produce el juego sonoro que le da significado irónico— y también posiciona toda la trama suspendida en un presente detenido.

En *Diario pinchado*, la operación es distinta, pero el efecto similar. Su autora también elige mostrar lo que pasa con el tiempo mediante palabras de otro autor, en este caso, de Benjamin:

“Así, no era lo que se avecinaba lo que pesaba tan terriblemente sobre uno, tampoco la despedida del pasado, sino lo que continuaba, lo que duraba; lo que todavía se afirmaba, incluso en esta primera etapa del viaje’ dice Benjamin en *Infancia en Berlín*” (Halfon 2020: 69). En este caso, la relación amorosa que no se vive como tal pero no se rompe aún, es lo que lleva a vivir un presente pausado. Tamara Kamenszain dice que el diario es la forma de narrativa que reenvía el tiempo pretérito al presente de la escritura. Pero el de Halfon no es tampoco plenamente un diario: es un diario pinchado, a medias tintas entre el presente de la escritura epistolar y el pretérito de narraciones sobre el pasado que se filtran. Es el presente de una praxis vital que no está pudiendo ser.

## Fragmentos contemporáneos

En ambas obras hay fragmentos que pueden leerse con autonomía relativa de la obra de la que forman parte. En el caso de *Vikinga Bonsái*, las páginas desde el comienzo hasta la treinta y tres no tienen numeración ni título. La falta de numeración y de marcas de capitulación contribuye a construir estos primeros textos como independientes al principal. Este texto principal que comienza en la página treinta y tres, tiene fragmentos más largos con títulos y una numeración continua que contribuyen a entenderlos como capítulos de una unidad mayor.

Luego de haber leído toda la obra, notamos que los personajes que aparecen en estos fragmentos son las amigas de Vikinga Bonsái, pero al comienzo el efecto de lectura es el de microrrelatos independientes. En el caso de *Diario pinchado* hay fragmentos que se inscriben en la lógica del diario donde cada día es un texto diferente, pero hay algunos casos donde el tono de la escritura cambia y ya no habla una primera persona que viene narrando todo, sino que se filtra un yo poético diferente.

Para pensar la categoría de “fragmento” se remitirá a dos definiciones que se corresponden con proyectos literarios muy diferentes. La primera es la teoría de Iuri Tiniánov que nombra la categoría de “fragmento” en “El hecho literario”. Según Tiniánov, la evolución literaria se relaciona con los géneros, ya que cuando un género literario se automatiza (más específicamente, su “rasgo fundamental”), hay otra parte de este (alguno de sus “rasgos secundarios”) que dan lugar a la creación de un nuevo género. Hay un desplazamiento de estos fragmentos secundarios que pasan a ocupar el lugar central de la literatura y producen otro género literario novedoso. Tiniánov dice que “el concepto de género comienza a vacilar cuando nos encontramos frente a un fragmento”, porque ese mismo fragmento puede percibirse como parte del género de la obra a la que forma parte o como una obra diferente si se lo analiza solo, ya que allí el rasgo secundario se torna el central que le da sentido. Basándonos en esa definición, se torna más difícil aún pensar las obras de Ana Ojeda y Mercedes Halfon en la distinción entre discurso poético y discurso narrativo. Los fragmentos de la primera parte de *Vikinga Bonsái*, ¿deben leerse como unidades separadas, ya que aparecen antes de que comiencen los capítulos de esta y no tienen siquiera la misma numeración que la novela posterior? Sin embargo, los personajes se repiten y tienen las mismas características de los que se

---

---

desarrollan después. Lo mismo podemos preguntarnos en torno a los capítulos más independientes de la trama del texto de Halfon.

El fragmento fue también el género característico del romanticismo alemán. “El fragmento, por el contrario, comprende un inacabamiento esencial” (86) dicen Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (2012). El fragmento romántico es la forma del inacabamiento, rasgo que se comparte con las dos obras analizadas. En *Diario pinchado*, el problema del final inacabado se tematiza: “Quizás esto pueda parecer un poco difuso como cierre. Es así. No se puede terminar un diario con un final conclusivo. Se sigue en un cuaderno nuevo o se deja; se abandona la escritura hasta otro momento” (Halfon 2020: 117). En *Vikinga Bonsái*, la narración termina con una pelea entre las madres amigas y sus hijes y la irrupción repentina de algo externo, alguien que no sabemos quién es, pero podemos suponer que es la llegada tan esperada de Maridito, aunque no está dicho; solo se dice “Timbre” (Ojeda, 2019: 138). Para el romanticismo alemán, el fragmento es por un lado la individualidad y por el otro la necesaria multiplicidad. Al mismo tiempo que es inacabamiento, es la obra futura en el sentido de su capacidad para seguir proyectando su multiplicidad en el futuro. Esta puerta al futuro que se abre con el inacabamiento también se ve en las obras de Ojeda y Halfon.

Hay muchos fragmentos de las dos obras que podrían pensarse como microrrelatos o poemas, pero merece la pena detenerse sobre uno de *Diario pinchado* que tematiza la imposibilidad de escribir y la falta de sentido de la vida, porque ambas cosas (vida y escritura poética) se detienen o surgen a la vez en esta obra: “Acá debería aparecer un recuerdo. / Una idea. / Algo que me haga saber qué hago en Berlín” (Halfon 2020: 90).

## Literatura fragmentaria de subjetividades en flujo

En estas escrituras del fragmento contemporáneas podría pensarse que la forma del fragmento tiene una justificación en el tema trabajado. En el caso de *Vikinga Bonsái*, hay una protagonista muerta, ausencia en torno a la cual se construye otra protagonista: *Apocalipsadas* (el grupo de amigas reunidas en este grupo de WhatsApp) que es la verdadera protagonista colectiva de la trama. La escritura rápida, encabalgada, donde trama y personajes se confunden al punto de que ninguna tiene un nombre propio más que su característica principal de personalidad que es lo que a su vez aportan al grupo, hace que el sujeto de esta historia sea atípico. La desindividualización de las protagonistas se ve formalmente en el uso del lenguaje inclusivo, que es algo secundario, pero principalmente aparece en la forma en la que se muestra a cada amiga en el rol que ocupa en la comunidad armada: Orlanda Furia es la diva *instagramer* que habla siempre con *hashtags* asociados, aportando risas a la situación; Talmente Supernova siempre anda anotando en la libretita de artista qué le pasa con la situación a ella, lo que produce una pausa en la lectura para pensar lo mismo; Dragona Fulgor organiza la comunidad como si fuera una marcha y dice la verdad que nadie quiere escuchar; Gregoria Portento sufre por todas. Entre todas canalizan las emociones con las que solas no podrían. La lógica tradicional de personajes se rompe ya en la forma de nombrarlas y lleva al extremo la idea del sujeto fragmentado.

En *Diario pinchado*, la protagonista también vive de forma incompleta, siguiendo los pasos del novio que la ignora. Desde el comienzo se cuenta que hay algo de la suspensión que pasa al propio cuerpo, parecido a la sensación de “estar en las nubes” a la que el avión la lleva de forma literal: “En

---

---

este momento estoy en ninguna parte. Aunque hay una frase, *estar en las nubes*, que considera este lugar una residencia posible. Ahora que las tengo al lado y las observo desde hace doce horas, pienso que lo definido no es un espacio sino una sensación del cuerpo (...) Ser una nube debería decir la frase. Es una sugerencia que se me ocurre” (Halfon 2020: 9). El desplazamiento a una tierra extraña pasa a la corporalidad. No solamente es la desorientación en el nuevo espacio, la falta de una lengua conocida, estar lejos de los afectos —todas cuestiones que están tematizadas en la obra— sino que se hacen carne visible en la boca del novio cuando habla en alemán: “tus rasgos filosos tan amados, investidos por los gestos de otra lengua” (12).

En ambos casos, los cuerpos de las protagonistas están girando en torno a una ausencia: de Vikinga Bonsái muerta y en el caso de *Diario pinchado* la ausencia figurada del novio que está pero no se vincula casi con ella. Además, en el caso de la escritura de Ana Ojeda, lo personal está permanentemente atravesado por las nuevas formas de circulación de información y afecto. La escritura fragmentaria va de la mano con la vida compuesta de mensajes en el grupo de WhatsApp y *hashtags* para expresar emociones en Instagram. En el caso de la obra de Mercedes Halfon, el desplazamiento que implica el viaje a otro país y la inmersión en una cultura extraña que conlleva también produce un estar fuera del lenguaje que atraviesa al sujeto que escribe.

Tamara Kamenszain habla de estos poemas-novelas contemporáneos como literatura propia de los *post-yoes*: “Deformes entonces, sin forma pero también descontentidos, estos post-yoes irrumpen con la impunidad propia de su estado. Salidos de sí, indiferenciados del mundo” (2016: 35). La experiencia de un yo salido de sí, que se pierde en el espacio, está presente todo el tiempo. En el caso de *Vikinga Bonsái*, la casa, la ciudad y el clima aparecen personificados muchas veces. En el caso de *Diario pinchado*, aparece desde el “ser una nube” del comienzo, hasta el no saber qué se está haciendo en Berlín. La protagonista solamente adquiere una vivencia plena cuando puede conectar con la naturaleza con el grupo de gente con el que hace actividades de orientación en el bosque. Mientras los otros miembros de ese grupo hacen el curso como una experiencia práctica para aprender a orientarse, la protagonista disfruta del perderse. En el bosque, con su amiga Fransizca, es el único lugar donde se siente bien, porque es una actividad que la devuelve a un pasado de vida plena: “[E]ra como si hubiera elegido una salida que franqueaba el tiempo transcurrido y nos volvía a poner en la misma posición pero en distinto lugar. Diez años más tarde” (Halfon 2020: 84).

Estas escrituras del fragmento, más allá de la relación temática con la no-experiencia que narran en un tiempo detenido, dan cuenta de un sujeto contemporáneo, un *post-yo*, atravesado por las lógicas de las redes, la migración constante y la comunicación por medio de chats, todas cuestiones que dan cuenta de un tipo de praxis vital fragmentaria también, donde los personajes tienen dificultades para encontrarse a sí mismos y con un otro. Tanto *Vikinga Bonsái* como *Diario pinchado* son obras que exploran estas nuevas subjetividades con sus nuevas posibilidades vitales, con un lenguaje experimental que tiene como resultado obras fragmentarias que rompen con las nociones tradicionales de discurso narrativo y poético y están suspendidas en un tiempo presente-pretérito que da cuenta de que ni la vida ni la escritura puede ser total, al menos no de la misma forma que lo era antes.

---

SOFÍA LARA MIRANDA nació en Buenos Aires en 1997. Actualmente está cursando el tramo final de la Licenciatura y el Profesorado en Letras en la UBA. En 2022 participó como adscripta en Teoría y análisis literario “C” de la UBA en cuyo marco participó del Encuentro Nacional de Poesía y Crítica *Otra vez Trilce. La vanguardia mañana* desarrollada en el Centro Cultural Haroldo Conti. Desde el 2022 hasta la actualidad forma parte del equipo de Siglo XXI Editores.

---

---

## Bibliografía

- HALFON, Mercedes. 2020. *Diario pinchado*. Buenos Aires: Editorial Entropía.
- KAMENSZAIN, Tamara. 2016. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y Jean- Luc NANCY. 2012. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Trads.: Cecilia González y Laura Carugati
- OJEDA, Ana. 2019. *Vikinga Bonsái*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- \_\_\_\_\_. 2022. Entrevista a Ana Ojeda por Ana Clara Pérez Cotten. <<https://www.infobac.com/cultura/2022/02/18/ana-ojeda-el-cuerpo-es-una-de-las-experiencias-mas-interesantes-para-explorar-desde-la-literatura/>> [Consulta: 15 de septiembre de 2024].
- TINIÁNOV, Iuri. 2010. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Editorial Dédalus. Trad.: Eugenio López Arriazu.