

CARAC TERES

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

En este número participan ■ María Jesús Bernal Martín, Katherine Borthwick, Juan Carlos Cruz Suárez, Carmen Fernández Galán, Pedro García-Guirao, Maddalena Ghezzi, James Hicks, Ioana Juncan, Gonzalo Lizardo Méndez, Álvaro Llosa Sanz, José Martínez Rubio, Genara Pulido Tirado, Alberto Santamaría, Carlos Santos Carretero, Rosanne Caroline Tertoolen, Alfonso Vázquez Atochero



Revista Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Caracteres es una revista académica interdisciplinar y plurilingüe orientada al análisis crítico de la cultura, el pensamiento y la sociedad de la esfera digital. Esta publicación prestará especial atención a las colaboraciones que aporten nuevas perspectivas sobre los ámbitos de estudio que cubre, dentro del espacio de las Humanidades Digitales. Puede consultar [las normas de publicación en la web](#).

Editores

David Andrés Castillo
Juan Carlos Cruz Suárez
Daniel Escandell Montiel

Consejo editorial

Robert Blake | University of California - Davis (EE. UU.)
José María Izquierdo | Universitetet i Oslo (Noruega)
Hans Lauge Hansen | Aarhus Universitet (Dinamarca)
José Manuel Lucía Megías | Universidad Complutense de Madrid (España)
Elide Pittarello | Università Ca' Foscari Venezia (Italia)
Fernando Rodríguez de la Flor Adánez | Universidad de Salamanca (España)
Pedro G. Serra | Universidade da Coimbra (Portugal)
Remedios Zafra | Universidad de Sevilla (España)

Consejo asesor

Miriam Borham Puyal | Universidad de Salamanca (España)
Jiří Chalupa | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)
Wladimir Alfredo Chávez | Høgskolen i Østfold (Noruega)
Sebastièn Doubinsky | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Daniel Esparza Ruiz | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)
Charles Ess | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Fabio de la Flor | Editorial Delirio (España)
Pablo Grandío Portabales | Vandal.net (España)
Claudia Jünke | Universität Bonn (Alemania)
Malgorzata Kolankowska | Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu (Polonia)
Sae Oshima | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Beatriz Leal Riesco | Investigadora independiente (EE.UU.)
Macarena Mey Rodríguez | ESNE/Universidad Camilo José Cela (España)
Pepa Novell | Queen's University (Canadá)
José Manuel Ruiz Martínez | Universidad de Granada (España)
Gema Pérez-Sánchez | University of Miami (EE.UU.)
Olivia Petrescu | Universitatea Babeș-Bolyai (Rumanía)
Pau Damián Riera Muñoz | Músico independiente (España)
Fredrik Sörstad | Universidad de Medellín (Colombia)
Bohdan Ulašín | Univerzita Komenského v Bratislave (Eslovaquia)

ISSN: 2254-4496



Editorial Delirio (www.delirio.es)

Los contenidos se publican bajo licencia [Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported](#).

Diseño del logo: Ramón Varela | Ilustración de portada: Claudia Porcel

Las opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. La revista no comparte necesariamente las afirmaciones incluidas en los trabajos. La revista es una publicación académica abierta, gratuita y sin ánimo de lucro y recurre, bajo responsabilidad de los autores, a la cita (textual o multimedia) con fines docentes o de investigación con el objetivo de realizar un análisis, comentario o juicio crítico.

Editorial, PÁG. 5

Artículos de investigación: Caracteres

- *Metaphorically Speaking: Possibilities of Theatre Performance in the Digital Age* DE IOANA JUNCAN, PÁG. 9
- *Re-construyendo la novela para un nuevo milenio. Postestructuralismo, discurso, lectura, autoría e hipertextualidad ante los nuevos caminos de la novela.* DE ÁLVARO LLOSA SANZ, PÁG. 22
- *La crítica literaria española frente a los nuevos medios y el cambio.* DE GENARA PULIDO TIRADO, PÁG. 29
- *Bringing the Stories Home: Wafaa Bilal's War on the Public Narrative of War.* DE JAMES HICKS, PÁG. 39
- *Hermenéutica o hermética. Oposición y conjunción de dos tradiciones interpretativas.* DE CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN Y GONZALO LIZARDO MÉNDEZ, PÁG. 58
- *La tiranía de Gauss. Prejuicios y perjuicios de la normalidad en las ciencias sociales.* DE ALFONSO VÁZQUEZ ATOCHERO, PÁG. 64
- *La apocalíptica judía desde la óptica japonesa: El Shaddai: Ascension of the Metatron.* DE CARLOS SANTOS CARRETERO, PÁG. 71

Reseñas

- *¿Qué es la transferencia tecnológica?*, de Ugo Finardi. POR CARLOS SANTOS CARRETERO, PÁG. 98
- *La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa. POR JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO, PÁG. 102
- *Escribir en internet: guía para los nuevos medios y las redes sociales*, de Mario Tascón (dir.). POR MADDALENA GHEZZI, PÁG. 109
- *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, de Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.). POR MARÍA JESÚS BERNAL MARTÍN, PÁG. 113
- *El intelectual melancólico. Un panfleto*, de Jordi Gracia. POR JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ, PÁG. 135

Artículos de divulgación: Intersecciones

- *Desarrollos en la traducción automática: esperando aún una traducción de alta calidad.* DE ROSANNE CAROLINE TERTOOLEN, PÁG. 141
- *La literatura ¿entre las bellas artes y el mercado? Siete aproximaciones y un caso.* DE ALBERTO SANTAMARÍA, PÁG. 148
- *Abriendo la historia, abriendo la enseñanza. Una aproximación al proyecto OpenLIVES.* DE KATHERINE BORTHWICK Y PEDRO GARCÍA-GUIRAO, PÁG. 159

Sobre los autores, PÁG. 163



Artículos de divulgación:

Intersecciones

La literatura ¿entre las bellas artes y el mercado? Siete aproximaciones y un caso

Literature, Between the Fine Arts and the Market? Seven Approaches and a Case

Alberto Santamaría (Universidad de Salamanca)

Artículo recibido: 7-09-2012 | Artículo aceptado: 18-10-2012

ABSTRACT: The present study analyses the current situation of literature relating to theoretical elements such as interartistic relationships that have developed in today's culture, paying particular attention to *performance* and *literary jam sessions*. In order to achieve this, it provides a plurality of theoretical visions different to the contemporary phenomenon of literary artistic expression, so as to offer a multiplicity of approaches on the coeval nows of the creative space. Therefore, literary expressions such as *Kosmopolis' jams*, or the case of Tatiana Damsky, among others, will be here considered.

RESUMEN: Este estudio analiza la situación actual de la literatura recurriendo a elementos teóricos como las relaciones interartísticas que se han desarrollado en el ahora cultural, con especial atención a la *performance* y al *jam literario*. Se aporta, a tales efectos, una pluralidad de visiones teóricas diferenciadas del fenómeno contemporáneo de la expresión artística literaria para ofrecer un multiplicidad de enfoques de los coexistentes *ahoras* del espacio creativo. Para ello se analizan expresiones literarias como las *jams* de *Kosmópolis* o el caso de Tatiana Damsky, entre otros.

KEYWORDS: literature, market, fine arts, literary jam, mythologized intimacy

PALABRAS CLAVE: literatura, mercado, bellas artes, jam literaria, intimidad mitologizada

El secreto de un éxito artístico, lo mismo que el de un éxito comercial, radica en una dosificación entre lo sorprendente y lo "bien conocido", entre la información y el código. Tal es la innovación en las artes: se retoman fórmulas confirmadas por éxitos precedentes, se las desequilibra por medio de combinaciones con otras fórmulas en principio incompatibles y de amalgamas de citas, ornamentaciones, pastiches. [...] De tal modo, se cree expresar el espíritu del tiempo, cuando no se hace sino reflejar el del mercado. La sublimidad ya no está en el arte, sino en la especulación sobre el arte.

J-F. Lyotard

1. Introducción: ¿Una cuestión de distancia?

Durante los últimos años se ha desarrollado en el marco de la literatura española un intento por parte de algunos autores de incidir en las posibles relaciones entre las artes visuales y la literatura. ¿Cómo forzar un vínculo entre arte y literatura? ¿Cómo establecer una conexión formal? Esas parecen las preguntas iniciales. A pesar de que estas cuestiones, relativas a lo que se suele denominar académicamente *interrelaciones artísticas*, son bastante antiguas y tienen una larga historia que se remonta a Simónides de Ceos, parece que ahora *retornan* cargadas de un fuerte componente de visibilidad (promocional) así como con intenciones que van más allá de lo meramente artístico. Ahora bien, en la mayoría de los casos —en el retorno de estas preguntas— se parte de la premisa de que las artes visuales *van por delante* de la literatura, la cual se hallaría en flagrante *retraso*. La literatura —entendida ésta desde una ambigüedad inabarcable— aparece como la *retrasada* de las artes. He aquí un elemento importante de confrontación. Pero ¿de dónde procede esta idea? ¿Qué aporta? ¿En qué se basa? ¿Retraso respecto a qué? ¿Quién juzga desde fuera esa disposición en liza? O dicho de otra forma, ¿por qué hacer visible ese vínculo?

Todo esto quizá pueda resumirse de modo más simple: ¿pretende la literatura (o cierta literatura) acercarse al mercado de las artes visuales o responde esto más bien a un idealismo (fetichista) de carácter más ingenuo? Esas son algunas de las preguntas de las cuales podríamos partir.

Pongamos algún ejemplo. Agustín Fernández Mallo, en su sin duda interesante ensayo *Postpoesía*, escribía lo siguiente: “Una pregunta en absoluto irónica, ¿por qué si ARCO es Arte Contemporáneo y su finalidad es promocionar y vender obras de arte no incluye en su programa a la poesía? ¿Hay alguna obra en esa feria (o en otras también internacionales) que tome como punto de partida o que dialogue con la poesía contemporánea?”. Y más adelante añade: “Lo que sí creemos es que la distancia que separa hoy a artistas plásticos y poetas es la que media entre modernidad y posmodernidad” (2009: 27). Hay una *distancia* espacio-temporal (pero igualmente conceptual) que debería ser reducida. Y precisamente el ensayo de Fernández Mallo pretende —desde su propio poética— ser una indagación de esa distancia. Sin embargo, como trataremos de señalar, esa distancia esconde problemas de más calado. Por su parte, Vicente Luis Mora en su ensayo *El lectoespectador* añade de un modo más concreto una relación con respecto al arte conceptual (o a una versión de este): “leyendo su artículo [se refiere a un artículo de Cristina Rivera Garza] tuve una epifanía, en realidad, la relación con el conceptualismo puede ir más allá, ya que algunas de las prácticas de muchos escritores, tanto españoles como hispanoamericanos, tienen en realidad mucho que ver con los artistas conceptuales europeos y estadounidenses de los años sesenta y setenta del pasado siglo” (2012: 115). En este caso el escritor se ve empujado, con el desarrollo de las nuevas tecnologías, hacia un territorio antes ya explorado por los artistas conceptuales, para quienes la imagen y le texto eran herramienta capital. De esta forma, el escritor *ahora* —situado en el contexto de las nuevas tecnologías, cincuenta años más tarde— se ve en el lugar en el que se situaba el artista conceptual de los sesenta. He ahí —según cabe extraer de sus palabras— otro retraso. Ahora bien, ¿es esto tan simple? Como trataremos de mostrar, un adelgazamiento historicista como éste, consistente en reducir los movimientos artísticos a un solo término, conlleva su propia falsificación (aunque en el caso de Vicente Luis Mora su interés no sea propiamente las relaciones interartísticas). Es decir, si definimos el arte conceptual fuera de su contexto artístico, social y político, dicho arte se convierte en un *estilo* disponible históricamente, como un producto consumible y dispuesto en las estanterías del supermercado del arte.

En algunos casos se tiende a sostener —lo veremos en el caso de las *jam* de escritura— que los *escritores de ahora* así como los *artistas de ahora*, por compartir *el mismo tiempo* han de compartir necesariamente un modo de hacer, con lo que se extrae de la mera temporalidad algo así como un estilo: el *estilo del ahora*. De esta forma parecería —en esta lectura— que es el horizonte histórico, el *tiempo ahora*, lo que define o conecta a los artistas y escritores. En efecto, se nos dice, de la misma manera que existe un Rirkrit Tiravanija o un Santiago Sierra debe existir (en una especie de función matemática) un escritor análogo a estos artistas, el escritor debe estar a su altura. Así las cosas, ¿es posible defender esta hipótesis temporalista según la cual es el periodo histórico lo que define las relaciones y el estilo? Wendy Steiner, a quien seguimos en este punto, ha cuestionado precisamente la poca fiabilidad de esta hipótesis temporalista. En su trabajo “La analogía entre la pintura y la literatura” profundiza en esta idea. Según Steiner decir por ejemplo que existe una analogía entre la poesía de Pierre Reverdy y la pintura de Pablo Picasso dado que ambos ocupan la misma franja temporal, puede sonar bien, resulta hasta atractivo, pero no existe ningún fundamento sólido más allá del tiempo que conecta, como un débil hilo, esos posicionamientos. En este sentido, “por muy convencidos que estemos de que las correspondencias interartísticas son dependientes de un tiempo y por tanto de una cultura, la correspondencia en sí misma debe buscarse en un factor distinto a la mera coincidencia cronológica” (Steiner, 2000: 47). Pero, ¿cuál podría ser ese factor distinto?

2. Más allá de una cuestión de retraso

Quizá el caso más llamativo sea el reciente de Kenneth Goldsmith quien en su *Uncreative Writing* (2011) —uno de los referentes de lo que denominamos vanguardismo sin vanguardia¹— se atrevía a datar de modo efectivo ese retraso: cincuenta años de retardo por parte de la literatura. Goldsmith considera necesaria, para sostener esta hipótesis, una analogía poco creíble pero que lleva eficazmente a su territorio: el escritor hoy se encuentra ante las nuevas tecnologías como el pintor impresionista ante la fotografía. He ahí otro retraso. Del mismo modo, añade, que los pintores pasaron a la abstracción por culpa de la tecnología los escritores mutarán igualmente. Sin embargo, la pregunta nos asalta al instante: ¿es tan sencillo? Desde mi punto de vista la situación es más compleja. De hecho, bastante más compleja, ya que Goldsmith presupone que el paso de la pintura a la abstracción tuvo única y exclusivamente un motivo: la tecnología. Esto, evidentemente, no sólo es reduccionista (ya que recurre única y exclusivamente al aspecto formalista de la obra), sino también tramposo: en esa mutación intervinieron muchos más factores que él obvia; factores sociales, políticos, filosóficos, etc.

En cualquier caso, afirmar que la literatura se halla por detrás de las artes implica aceptar que las artes en general se encuentran en una especie de carrera o de línea horizontal por la cual ellas discurren hacia un fin todavía *no-visible*. Así, o bien la literatura espera cincuenta años y en ese momento estará donde están las artes hoy o bien se la empuja, se la obliga a inventarse un *ahora* idéntico. Sostener firmemente esto requeriría, a su vez, aceptar previamente dos premisas: a) conocer de un modo cerrado qué es lo que define y delimita a cada una de esas artes (esto es: poseer su esencia), es decir, partir de un rancio formalismo modernista que nos dice qué es y qué no es arte/literatura y b) en segundo lugar, que somos capaces de situar las artes —una frente a otra, bien separadas— sobre un mismo horizonte de significaciones históricas, sociales, económicas, etc., y que además existe objetivamente un modo de medir esas distancias. Dicho en otros términos: se da la paradoja de que para apuntar un fenómeno supuestamente de último ola (la mezcla de las artes desde la literatura) se debe aceptar una premisa historicista de viejo cuño, una premisa *lessigniana* que apunta a que las artes son diferentes y que las artes progresan y que en ese progreso se da, efectivamente, una *disposición competitiva* entre ellas. E igualmente que existe algo así como la *pureza de las artes*. (Bajo esta idea se esconde la necesidad de dar un *empujón* a la literatura, en tanto que hermana *lela*). Aceptar, por tanto, que las artes progresan hacia un fin y que al mismo tiempo es necesario forzar su encuentro para evitar el *retraso*, supone un ejercicio de olvido y al mismo tiempo de retirada de lo artístico. O con otras palabras: lo que nos encontramos es un retorno bisoño al *ut pictura poesis horaciano*, mezclado con una delirante posición hegeliana. Afirmar, por ejemplo, que la poesía está por detrás de la fotografía supone que tanto una como otra se circunscriben perfectamente a un sistema previo y que la poesía *debe aprender* de la fotografía la cual, en una hipotética carrera, estaría por delante. Reconocer esto conlleva sostener que existe previamente una “poesía pura” ajena a toda filtración así como una “fotografía pura” ajena a todo lo lingüístico. Sin embargo, como tratamos de mantener, no existen los medios puros; ésa es simplemente una mitología heredada de cierto modernismo. Por otra parte, ¿por delante respecto a qué? ¿Quién se sitúa eficaz y estratégicamente fuera de las artes? ¿No sería en realidad el mercado finalmente el juez eficiente capaz de juzgar esos avances? Forzar la relación implica un avance, esa parece la premisa, pero ¿y si no se tratase de avanzar? o, ¿hacia dónde ese avance? o, ¿quién dirige ese avance?

3. Una relación infinita

Tomemos ahora dos textos situados en el marco de la teoría. El primero de ellos de Michel Foucault, quien en *Las palabras y las cosas* escribía: “Pero la relación del lenguaje con la pintura es

¹ Denominamos *Vanguardismo sin vanguardia* a ciertos posicionamientos actuales que parten o toman los procesos experimentales de las vanguardias históricas y de las neovanguardias de los sesenta expulsando de su núcleo su carácter medular: la crítica a la institución arte y aledaños.

una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra” (1999: 19). En segundo lugar, más reciente, un fragmento de J. W. T. Mitchell: “El problema de la imagen/texto es una problemática ineludible dentro de cada una de las artes y los medios individuales. En resumen, todas las artes son artes “compuestas” (2009: 88) (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos”. Aunque ambos textos parezcan reproducir ideas opuestas se conectan perfectamente. En el caso de Foucault, aunque sostenga la irreductibilidad de un arte a otro, esa irreductibilidad se funda en el hecho de que la *relación es infinita*, sus posibilidades de intoxicación son elevadas y parten no de un retraso sino de las propias potencialidades que esa intoxicación genera. Por su parte Mitchell es más directo: no existen las artes puras —esto es una invención moderna— sino medios mixtos, como veremos a continuación. Partir del supuesto de que existen medios puros es generar *una historia* sobre bases ficticias, pero sobre todo delata un idealismo que fetichiza la cultura. Dicho de otro modo, quizá no exento de sospecha: ¿quién es el interesado en que se parta de la idea de que existen medios puros y que halla “sujetos” interesados en que se conecten? Posiblemente eso tan ambiguo que llamamos mercado y academia.

4. Contra la originalidad

El citado caso del conceptualismo es muy interesante, aunque no nos ocupemos en esta ocasión de él en extenso, daremos algún apunte. Una de las herramientas clave del conceptualismo era la *apropiación* de “materiales” o “situaciones” donde la producción de la obra era el menor de los problemas. Lo importante era la idea no la materialización objetual de una obra. Esa *apropiación* tenía por objetivo la implementación de acciones destinadas al ámbito crítico, fundamentalmente en el marco de la crítica institucional. De esta forma se hacían retornar elementos procedentes del universo dadá que en su relación con el situacionismo provocaban un encuentro de alto voltaje con respecto a la sociedad y la institución artística. En el caso del conceptualismo, o en buena parte de él, aunque sea resumir en exceso, el asunto residía en el cuestionamiento del propio sistema artístico y la purga tanto de lo estético como de lo mercantil. La producción de un objeto y por extensión la postulación de un efecto estético/epifánico era el elemento de la tradición modernista a cuestionar. A su vez, se pretendía —insisto en que me refiero a una versión abreviada— postular un cuestionamiento crítico de uno de los principios clave de la modernidad: el concepto de autoría así como de originalidad. Es el momento de la muerte del autor, no deberíamos perderlo de vista.

No estaría de más un ejemplo que, aunque posterior, revela a la perfección el problema. O mejor dos ejemplos: Sherrie Levine y Kathy Acker. Kathy Acker fue una escritora y activista política, fallecida en 1997, y que se definió a sí misma como “una pintora que usa palabras”. Es más, ella mismo reconoció explícitamente la influencia de Sherrie Levine. Por lo tanto hay una intoxicación, pero una intoxicación a partir de un trasfondo crítico. Sherrie Levine, por su parte, es una artista conocida por sus réplicas y reproducciones de obras ya hechas. En ambos casos, tanto en una como en otra, existe una obsesión por la copia, que en el caso de Acker adquiere un carácter político. El plagio como cuestionamiento de la propiedad, ésa sería la forma. No podemos olvidar que cuando Acker escribe sus obras más interesantes, a mediados de los ochenta, se desarrolla —por ejemplo— en varias ciudades, el conocido “Festival del plagio”. En este festival celebrado en Glasgow, San Francisco y Berlín en 1988, se exaltaba el plagio como un reto frente al capitalismo, frente a las pesadas nociones modernistas de originalidad y de autoría². La intención en ambos

² Véase al respecto: <http://www.stewarthomesociety.org/features/festplag4.htm> [Fecha de consulta 14-06-2012] Así mismo, relacionado con el Festival del Plagio: Stewart Home, *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for Its Negation* Aporia, Londres, 1987. Ed Baxter, “A footnote to the Festival of Plagiarism”, *Variant 5*, verano-otoño, 1988, pp. 26-30. Y Marilyn Randall, *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*, University of Toronto Press, 2001, p. 230 y ss.

casos es cuestionar el estatus de la autoría y de la originalidad. Por lo tanto la obra de ambas actúa en los márgenes. Tanto Acker como Levine tratan de desafiar o reconstruir la llamada metafísica de la presencia. Para Acker, la literatura y el arte en general a través de la apropiación o del plagio pretenden hacer ver o cuestionar la problemática interna que existe en la propia institución literaria. Escribe Acker: “El logocentrismo y el idealismo son las bases sobre las que se apoyan las ideologías represivas. Pilares de la propiedad. La Razón siempre es reductora; reprime y unifica los fenómenos y los reduce a lo que se puede percibir y, por tanto, controlar. Los sujetos, nosotros, somos estables y sociales. La Razón siempre está al servicio de los monstruos económicos y políticos. Y es aquí donde la literatura ha de dejarse notar, allí donde los conceptos y las acciones del orden se dejan ver. La literatura debe denunciar y destruir la máquina represora del significado” (1988: 145). Para alcanzar su objetivo Acker (e igualmente Levine) alteran la forma tradicional de hacer arte o literatura. Así, una de las primeras cosas que llama la atención al mirar una obra de Levine o al leer otra de Acker es que son copias, plagios de creaciones fácilmente identificables, en tanto en cuanto pertenecen a maestros reconocidos como genios de la Historia del Arte o de la Literatura. Acker copia a Dickens en su novela *Grandes Esperanzas*, por ejemplo. Pero igualmente, en su novela *Don Quijote* mezcla o parodia novelas como *El gatopardo*, *Romeo y Julieta*, *Esperando a Godot*, así como textos de Freud, Borges, Derrida, Foucault o Baudrillard. Tanto en Acker como en Levine la repetición del pasado les permite transformar el pasado, destruyendo toda ley, toda historia lineal, toda idea de progreso como toda idea de originalidad y jerarquía. Evidentemente la influencia de Barthes y la muerte del autor y antes, la presencia de Duchamp es clave. Julia Kristeva, a la que tanto Acker como Levine han leído atentamente había escrito: “Cada palabra es una intersección de palabras —textos— y todo texto es absorción y transformación”. Y de un modo muy inteligente Levine lo resume del siguiente modo:

Sabemos que un cuadro no es más que un espacio en el que hay una serie de imágenes, ninguna de ellas original, que chocan entre sí. Un cuadro es un tejido de citas sacadas de innumerables centros de la cultura. Al igual que esos dos eternos copistas que fueron Bouvard y Pécuchet, nos percatamos de lo ridícula que es la verdad de la pintura. Sólo es posible imitar un gesto que siempre es anterior, nunca original. El observador es el topos en el que se inscriben las citas que conforman un cuadro. el significado del cuadro no está en su origen sino en su destino. El observador nace a costa del pintor. (Levine en África Vidal, 1992: 61)

Por su parte Acker apunta:

Lo que me interesaba era ver qué ocurre cuando simplemente copias algo, sin razón alguna —no es que no haya justificación para lo que hace Sherrie [Levine]— sino que era el acto en sí de copiar lo que me fascinaba. Quería ver si podía hacer algo parecido en la prosa. Llegué al plagio desde otra perspectiva: escudriñando la esquizofrenia y la identidad; y quería ver cómo sería el plagio puro, sobre todo porque no entendía mi propia fascinación hacia ese fenómeno. (62)

En cualquier caso la narrativa de Acker está íntimamente ligada con la estética *punk* de los setenta-ochenta. Acker desarrolla la idea de que el plagio debe ser el territorio desde el cual la mujer pueda cuestionar el estatus masculino de la obra de arte y sostiene el concepto de la mujer escritora como “bandido literario”. Escribe: “las mujeres que confían en las convenciones, los mitos y el lenguaje de la narrativa tradicional son cómplices de las mismas estructuras lingüísticas que las oprimen. De ahí que las mujeres hayan de convertirse en “bandidos” literarios, deben romper con las leyes de la literatura y reinventar otras propias” (64). En este sentido, quizá el radicalismo de Acker sea mayor que el de Levine.

No obstante, si damos otro salto temporal, y no situamos en el presente, observamos una ampliación o inversión del problema. En una reseña del libro de Goldsmith antes citado, *Uncreative Writing*, leíamos: “Por poner un ejemplo práctico, ¿hace cuántos años se ve en los museos a pintores aficionados copiando la obra de los maestros, ya sea para vender una copia exacta del original como, en plan más abstracto, vender el proceso de penetrar en la mente de un

genio fallecido hace años? Si un escritor hiciera exactamente esto, volver a escribir un clásico palabra por palabra, antes de causar un predecible infarto generalizado en la sede de la SGAE, ¿encontraría a quien venderle el texto?” (Avendaño, 2011). Con este fragmento el autor del artículo pretendía reforzar el hecho del *retraso* de la literatura. “Éste es un ejemplo evidente del retraso”, parece decirnos. ¿Por qué un artista visual puede copiar/apropiarse pero un escritor no? Puede sonar atractiva (y consoladora) la respuesta de que se debe a un retraso y de que dentro de cincuenta años de hecho *se podrá copiar*, si seguimos esos patrones temporales que disponen en carrera a las artes, tal y como señalamos al principio. Pero el problema es más radical, ya que no sólo está el *copiar* sino también el *vender*, y estos son dos lugares diferentes: a) la literatura como institución (y su mano derecha: la academia) y b) el mercado. El escritor como apropiacionista — en esta doble relación— es de hecho un problema históricamente más profundo. La apropiación es el método esencial del que surgió la propia literatura, ¿por qué entonces parece que las artes visuales “han adelantado” a la literatura? Dejando de lado que lo primero que había que analizar es de qué artes y de qué literatura hablamos, el asunto es más radical. Esto es, el problema no reside en el retraso —cualquiera que se interese un poco por el tema de la apropiación lo podrá comprobar— sino que reside, a mi modo ver, en la imposibilidad por parte de la literatura de cuestionar sus propias instituciones, tanto académicas como mercantiles. En efecto, si las artes visuales desde mediado el siglo XIX comenzaron una progresiva tendencia al cuestionamiento constante de su institución y de su mercado, provocando un juego de aceptación y rechazo continuado, la literatura —desheredada de su posición privilegiada— nunca se muestra reacia por completo a su institucionalización. Ahora bien, dicho esto, ¿reside aquí el problema?

5. Un paréntesis benjaminiano

La cuestión es, en definitiva, que si lo que se desea es un estatus de emparentamiento entre las artes, ¿no se debería partir primero —como hicieron Levine y Acker— del cuestionamiento de los diversos lugares clásicos del modernismo como el mito de la originalidad y de su sentido totalizador y aurático? ¿Es posible buscar un vínculo (más allá de lo forma y temporal) sin previamente someter a crítica el trasfondo histórico e institucional que sostiene a esa literatura?

Podríamos aventurar que el paso inicial vendría dado por un cuestionamiento de la propia institución literaria. Algo sobre lo que Walter Benjamin había señalado lo siguiente. Benjamin, en noviembre de 1930, escribía: “Los escritores son uno de los grupos humanos más retrasados en el análisis de su experiencia social” (386). Este texto/diagnóstico es el principio de un breve trabajo de Benjamin titulado “Crítica de las editoriales” en el que éste se asombra ante el hecho de que “no se haya nunca elaborado un estudio sociológico (por no hablar de una crítica) de estas instituciones” (388). Considera necesaria una decidida y continua reflexión por parte de los escritores sobre las editoriales donde sus obras tienen cabida. Para Benjamin es sorprendente el hecho de que apenas pase por la cabeza de un escritor reflexionar sobre el origen, ampliación y desarrollo del marco económico en el cual se insertan sus obras, un hecho que no ocurre en otras disciplinas, donde los artistas se cuestionan acerca de los procesos y derivas de su trabajo, elaborando a su vez un análisis de su experiencia. A diferencia de ciertos artistas visuales, donde ese cuestionamiento deviene en ocasiones piedra angular de su trabajo, el escritor parece retrasado o perdido oportunamente, situándose fuera de ese cuestionamiento. El propio Benjamin más adelante añade: “A veces [los escritores] son capaces de negociar provechosamente con los editores, pero igual que en la mayor parte de los casos no saben explicarse la función social de su trabajo, en su comportamiento frente a la editorial nunca reflexionan sobre la función de la misma” (386). A esto se referirá indirectamente cuatro años más tarde igualmente Benjamin al inicio de *El autor como productor*. Este texto de 1934 fue leído en París, como es conocido, en el Instituto para el Estudio del Fascismo y al inicio señala cómo desde Platón “la cuestión del derecho a la existencia de los escritores no ha sido planteada casi nunca con vigor semejante; pero hoy de nuevo se plantea”.

En este sentido, parece pertinente la posibilidad de una revisión del propio lugar que ocupa el escritor en el marco más amplio de la sociedad, pero sobre todo en relación con la institución literaria, y, en general, con las artes.

6. Estudio de un caso: las *jams de escritura*

Quizá uno de los casos para la crítica más llamativo en lo que se refiere a estas relaciones en los últimos años sean las llamadas *jams de escritura*. Es en éstas donde se comprueba de un modo directo el intento de determinados escritores por buscar ese vínculo (forzado y mercantil) entre artes visuales y literatura. En este contexto, para algunos escritores españoles, el comisario y ensayista francés Nicolas Bourriaud podría situarse como uno de los teóricos de referencia (aunque no sea ésta, ni mucho menos, su pretensión influir en la literatura). Bourriaud describía así, hace ya varios años, lo que él mismo bautizó como el *arte relacional*: “Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (2006: 142). Es el espacio social y las relaciones humanas el punto de partida desde el cual el artista plantea su trabajo (no la producción misma de objetos ni, por tanto, libros). Por su parte, Reinaldo Laddaga en su *Estética de Laboratorio* propondrá (o añadirá) lo colaborativo como característica del arte actual. Así, afirma: “Si tuviera que enumerar las novedades de estos años en el dominio de las artes “plásticas”, comenzaría por mencionar la frecuencia y la intensidad con que un número creciente de artistas han consagrado sus mejores energías a explorar formas anómalas de producción colaborativa” (2010: 125). Por lo tanto, desde estos parámetros teóricos, se plantea que la literatura tenga la posibilidad de su *ahora* con respecto a las artes visuales. Sin embargo, no todas las artes viven el mismo ahora, no todos los artistas trabajan sobre y desde el mismo tiempo, es decir, no hay una actualidad radical (totalitarista) que todas las disciplinas deben apresurarse a alcanzar o afirmar. Ésta, por lo demás, tal y como señalamos anteriormente, es una postura arcaica anclada en una visión historicista, donde todo es insertado en una narración bien cuadrada, sobre un horizonte plenamente definido³, que responde a cuestiones académicas y de mercado. El citado Mitchell (al igual que la mencionada Wendy Steiner) se muestra contundente al respecto: “El curso historicista en “artes comparadas” que compara, digamos, la pintura cubista con los poemas de Ezra Pound o los poemas de Donne con la pintura de Rembrandt, es exactamente el tipo de curso que parece innecesario, o cuya necesidad está dictada principalmente por la estructura administrativa del conocimiento. Estudiar a Pound y a los cubistas puede ampliar nuestro conocimiento del modernismo, pero tiende a reducir este saber a un conjunto de proposiciones abstractas acerca de la estética del periodo” (Mitchell, 2009: 83). Desde una posición formalista, por tanto, las disciplinas se sitúan sobre un mismo fondo histórico sobre el que evolucionan de la mano. Esta quizá sea la primera cuestión, el intento infructuoso de tratar de hallar, o mejor, de forzar, una hermandad horaciana entre el arte y la literatura actuales, cuando las artes no parecen necesitar más que la mutua intoxicación en los mismos procesos artísticos, ya que como dijimos, partimos de la idea que no existen, de facto, los llamados medios puros. Veamos un caso en concreto.

En *Kosmópolis. Fiesta Internacional de Literatura* se anunciaba de este modo una *jam de escritura*:

El *Jam de Escritura* nació en Buenos Aires en 2007. El concepto es sencillo: un escritor crea en directo y su

³ Baste como ejemplo el siguiente fragmento, donde cuadra perfectamente a pintores y poetas: “Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, y hasta Klee, Matisse y Cézanne tienen como fuente principal de inspiración el medio en que trabajan. El interés de su arte parece radicar ante todo en su preocupación pura por la invención y disposición de espacios, superficies, contornos, colores, etc., hasta llegar a la exclusión de todo lo que no esté necesariamente involucrado en esos factores. La atención de poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Hart Crane, Stevens, e incluso Rilke y Yeats, parece centrarse en el esfuerzo por crear poesía”, en “Vanguardia y Kitsch”, *Arte y cultura*, Paidós, Madrid, 2002, p. 19.

texto se proyecta en una pantalla, mientras el público-lector toma un café o bebe una copa y escucha la música que pincha un DJ. La *performance* intenta cuestionar el carácter íntimo del acto creativo al tiempo que busca la interpelación directa del lector-espectador. En 2010, el *Jam* ha llegado a México DF y a Barcelona auspiciado por la editorial Mondadori y *Kosmopolis* 2011 acoge una edición especial. La idea es organizar una “maratón” de cinco horas donde ocho escritores, un ilustrador, un crítico y tres videoartistas y VJs desarrollan una novela de escritura colectiva cuya acción comienza cuando una nave con un equipo norteamericano aterriza en BCN en el año 2355. ([online](#))

Como podemos observar, el nacimiento es reciente, aunque, como diversos autores cercanos a estas “performance” se apresuran a señalar, su genealogía podría extenderse en la historia. Así, en una *jam* tenemos, por un lado, a uno o varios escritores sobre un escenario frente a un público desarrollando una narración que ese espectador va leyendo mientras otros pinchan música o realizan diversas acciones. De este modo, argumentan, podría la literatura acercarse al público desde una perspectiva renovada capaz de transformar la experiencia de la literatura y crear una obra relacional, en tanto que el dispositivo de lo social es el soporte. Es decir, se genera una situación en la que una serie de personas leen un texto y, por otro, se propone, en palabras de Laddaga, una obra colaborativa en tanto que diversos escritores comparten la experiencia de esa escritura en directo. Además se indaga en el aspecto, hasta ahora (según parece) extraño para el espectador/lector, de introducirse en la intimidad del escritor; intimidad que (no sabemos por qué) es cuestionada.

Señalado esto, serían varias las cuestiones a tratar. La aceptación del hecho literario como espectáculo, por ejemplo. Esto en sí mismo no es criticable. Es decir, sobre un escenario un escritor escribe y lo que escribe lo lee el público. Ahora bien, debemos señalar que este espectáculo, esta *performance*⁴, se sitúa cerca de lo que podemos denominar *entertainment cool* y no como una acción cuyo fin sea algo más que ese entretenimiento (formalista), que forma parte, a su vez, de lo meramente promocional. En este tipo de propuestas no se rompe el esquema prototípicamente moderno escritor/lector, sino que se perpetúa (se reactiva, se *usa*) y se espectaculariza, sin una finalidad concreta (o con una finalidad promocional demasiado concreta). Es decir, tanto la estética relacional como la estética de la postproducción podrían definirse como propuestas de un *situacionismo low cost*, donde se usan los procesos situacionistas de apropiación y acción pero con fines estrictamente institucionales y/o promocionales; evitando cualquier aspecto crítico o político. Si el situacionismo a través de la apropiación, del desvío, etc., escondía un componente viral y crítico con respecto al sistema y sus instituciones (y en especial contra el arte), provocando una progresiva desestabilización de lo estable y convencional, ocurre que en este retorno mercantil del situacionismo, se recogen las estrategias situacionistas pero se elimina todo factor crítico. De esta forma, tenemos como resultado un situacionismo plenamente amansado, propio de la publicidad y de la promoción cultural. Se trata de generar situaciones, de producir transformaciones de lo social, pero eliminando, como señala Bourriaud, todo factor crítico, todo cuestionamiento de la institución arte. De este modo, una *jam de escritura* es la muestra, sobre un escenario, de unos personajes que escriben una historia, una narración frente a un público. No se trata de generar una situación determinada, ni de intervenir en un contexto, sino de *pasar el rato como quien asiste a un partido de fútbol*. Así lo afirma Tatiana Damsky, creadora de *Jam de Escritura* en México:

Este evento en el que los escritores conviven y crean un relato con el público al ritmo de la música, es muchas cosas: una iniciativa que acerca a la gente a literatura, un evento tan ameno que produce el efecto de una hinchada de fútbol (con acento en la *ú*, en argentino); es también una iniciativa de muy bajo costo que resulta muy divertida y hasta algo tan cercano, íntimo, que se sufre y goza como un hijo. (2011: [web](#))

⁴ El término aquí es pretendidamente ambiguo. La autodefinición como *performance* desactiva toda crítica como acto literario. O tal vez no.

Una peculiar interpretación de Bourriaud, que a su vez coloca los conceptos situacionistas en estado de *outlet*, desactivando por completo su capacidad de intervención. Todo ello provoca la creación de estos espacios cuyo resumen podría ser la propia banalización de la escritura, lo cual no estaría mal (sería una muy buena idea el hecho de banalizar el ejercicio de escribir) si fueran más allá, en la forma de un cuestionamiento de las propias estructuras institucionales de la escritura (o del mundo editorial, o del mundo académico). Pero de nuevo nos hallamos ante la búsqueda del *efecto*, efecto sobre el público de raíz modernista. No se trata de cuestionar la figura del escritor, sino todo lo contrario: elevarla a los altares. No olvidemos, como señala Laddaga, que estos creadores (que exploran esa vía del efecto-mercado) desean “generar, en el espacio del arte, el nivel de energía colectiva y las formas de respuesta características de eventos deportivos o celebraciones religiosas” (2010: 139). Ése es el nuevo sentido (y uso) de lo aurático.

Jorge Carrión, quien con mayor solvencia teórica ha defendido estas *jam*, escribía lo siguiente: “Pero sobre todo asistimos a la escritura como espectáculo, en un doble sentido de la palabra: por un lado, la conjunción de la música y la pantalla provoca un sentimiento, digamos, ambiental, equiparable al que nos embarga en un concierto o en una obra de teatro; por el otro, nuestra mirada se vuelve pornográfica: asiste a un proceso que entendemos como íntimo y, si nos interesa la poética de ese autor, nos fascina el modo en que puntúa, corrige, vuelve atrás, lanza referencias, cambia nombres de personajes, cambia el ritmo, se acelera o se bloquea”⁵. Estamos, pues, ante una retórica prototípicamente romántica. En varios de los textos acerca de las *Jam*, tanto en éste como en el anterior de Tatiana Damsky, se insiste en la idea de mostrar una *intimidad que es cuestionada* y al mismo tiempo en el proceso *voyeur* del espectador frente al escritor. Por lo tanto, la *jam* se transforma en un doble proceso de fetichización: por un lado, desde el punto de vista del espectador, asistimos a una fetichización del escritor como sujeto trascendente; por otro, desde el lado del escritor, se produce tanto una fetichización de la experimentación como una recuperación de algo así como el “aura” de la escritura, que tratando de ser cuestionada es reafirmada de un modo ineludible. Cuando se nos indica que la *intimidad es cuestionada* lo que en realidad se nos está presentando es la representación espectacularizada del acto de escribir. De esta forma, se está presuponiendo —de un modo ingenuo— que por el hecho de situar sobre el escenario el acto de escribir se está llevando un cuestionamiento de la *intimidad mitologizada* del escritor. Proyectar/presentar algo sobre un escenario no presupone que ese algo por “estar-ahí” (iluminado y con banda sonora) sea cuestionado. He ahí la falacia. En lugar de cuestionar esa instancia moderna se penetra en su espectacularización⁶. Tatiana Damsky insiste en ello: “El escritor es el gran protagonista de este evento. Aquí tiene un lugar que luego no se le da. El escritor es un artista y hay que respetarlo porque tiene algo que decirle a la gente”. El escritor, como un yo indeleble, muestra al público su capacidad de cambiar, por ejemplo, de nombre a un personaje. La pregunta es clara, ¿y cuál es el objetivo si no mostrar un cierto misticismo mágico en la escritura?

Se trata, en efecto, de un ejercicio conservador (el retorno aurático a lo original) en tanto que su objetivo no es ni profundizar ni transformar el hecho literario, ni siquiera —que sería lo interesante, tal vez— cuestionar la idea de originalidad o de autenticidad del hecho creativo, así como la fundamental idea del cuestionamiento del yo autorial, es decir, fracturar la jerarquías. Al

⁵ Véase: <http://jorgecarrion.com/2011/02/page/2/> (9/9/2011) Igualmente interesante es el trabajo de Jorge Carrión “Escrituras en el laboratorio”. Disponible en: <http://www.cccb.org/lab/es/general/escripturas-al-laboratori/> (14/06/2012).

⁶ Utilizaré palabras de José Luis Brea: “Lo diré de otra forma: tolerancia cero con el espectáculo. Si la crítica tiene un lugar —en el que verdaderamente ser crítica— éste no puede bajo ninguna forma participar de la lógica del espectáculo.” José Luis Brea, “La crítica en la era del capitalismo cultural”, disponible en <http://www.joseluisbrea.net/articulos/criticaeck.pdf> (14/06/2012).

contrario, lo que propone es un mantenimiento de los roles modernistas clásicos (yo) escritor // (vosotros) público sobre un espacio diferente; desarrollando los cauces clásicos de una escritura mediada por su carácter de efecto. De algún modo, como señalaba Hal Foster, estamos ante un modelo de eso que se ha dado en llamar el *arte de la razón cínica*, donde el fin transgresor queda subsumido por la domesticación del modelo tradicional, construyéndose un aura significativo (“un encanto postizo”; diría Benjamin) en función del personaje/escritor que actúa ante ese público⁷. Igualmente, se muestra el sostenimiento de la idea de que es el modelo narrativo el más adecuado para estos eventos: contar una historia, por muy extraña que sea, a varias manos. De este modo se legitiman tanto la idea de la división de los roles como el imperialismo de la narración, sin otro fin que el entretenimiento *cool*. Pero ¿qué entretenimiento? Cerremos con unas palabras de Gavin Turk: “En realidad, creo que el trabajo del arte es muy difícil en la actualidad porque se ha alineado con la industria del entretenimiento y, como entretenimiento, no es especialmente entretenido”.

7. Conclusión: por un arte intoxicado

En definitiva, el olvido de la actividad crítica por parte del artista/escritor deriva, en gran número de casos —tal y como hemos visto en las *jam de escritura*— en una fetichización hueca de la cultura y sus acciones. El intento de escritores (y también artistas) de *usar* los medios del arte crítico (tales como la apropiación o la acción) para establecer lúdicamente registros ingeniosos de la realidad (a modo de bromas conceptuales o situacionistas sobre un escenario) implica la aceptación de una cultura sometida a su propia tensión como mercancía. Lo que señalamos es que la relación entre arte y literatura no debe venir forzada ni por exigencias historicistas —que pregonan su unidad— ni por su extensión actual: la exigencia del efecto que es el territorio del mercado. La relación entre las artes podrían definirse desde un lugar diferente: las posibilidades de intervención y cuestionamiento de sus tradiciones, como vimos en Acker y Levine. La literatura no se actualiza ni por su fusión forzada con las artes visuales ni por su sometimiento, a modo de discípulo, con respecto a las nuevas tecnologías. La literatura, como las artes, muta en su propio acto de establecer desacuerdos con su presente así como con sus tradiciones, no a través de un forzado sentido de progreso en las artes que delata un idealismo fetichista que extrae las obras de su contexto y las ofrece como trofeos propios de una *high culture* de diseño. O con otras palabras: no se trata de partir del hecho de que las artes visuales y la literatura deban mezclarse sino de que esa mezcla es la base de todo, esto es, que no existen los medios puros. Las artes visuales y la literatura conforman de hecho un mismo territorio, y su división sólo viene dada por la obsesión de los mercados por mantenerlas alejadas. Así las cosas, la distancia entre territorios (arte-literatura), esa distancia que Lessing y, mucho después Greenberg construían en base a sus medios, ahora sólo parece justificable por las tensiones propias de los mercados, no por la estructura interna de esas disciplinas. Las artes visuales y la literatura podrían verse como formas de aproximación y cuestionamiento de lo dado, pero sobre todo como formas intoxicadas. De esta forma, la relación entre las artes no sería el objetivo, sino el punto de partida, la raíz.

Bibliografía

Acker, Kathy (1988). *Empire of the Senseless*. Londres: Picador.

África Vidal, M^a Carmen (1992). *Arte y Literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid: Palas Atenea.

⁷ Hal Foster, “Arte de la razón cínica”, en *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001, p. 101 y ss. El propio Hal Foster habla de una fascinación que revisita “los términos mistificatorios de la estética tradicional, la perfección aquí en juego fue la del fetiche mercancía, el aura de la celebridad *glamourosa*. En efecto, [se lleva] a cabo lo que Benjamin había predicho mucho tiempo antes: la necesidad cultural de compensar el aura perdida del arte con el “encanto postizo” del bien de consumo y la estrella”, p. 114.

Avedaño, Tom (2011, 19 diciembre). "La era de la escritura no creativa". *El País* <<http://tentaciones.elpais.com/2011/12/la-era-de-la-escritura-no-creativa.html>> (7-9-2012).

Baxter, Ed (1988). "A footnote to the Festival of Plagiarism". *Variant* 5, verano-otoño, 1988, pp. 26-30.

Benjamin, Walter (2009). "Crítica de las editoriales". *Obras. Libro II. Vol 2*. Madrid: Abada.

Brea, José Luis (2005). "La crítica en la era del capitalismo cultural". *Joseluisbrea.net* <<http://www.joseluisbrea.net/articulos/criticaeck.pdf>> (7-9-2012).

Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Fernández Mallo, Agustín (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Foucault, Michel (1999). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.

Greenberg, Clement (2002). *Arte y cultura*. Madrid: Paidós.

Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative Writing*. Nueva York: Columbia University Press.

Home, Stewart (1987). *Plagiarism: Art as Commedity and Strategies for Its Negation*. Londres: Aporia.

Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias en las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Mitchell, J.W.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

Mora, Vicente Luis (2011). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.

Randall, Marilyn (2001). *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. Toronto: University of Toronto Press.

Steiner, Wendy (2000). "La analogía entre la pintura y la literatura". VV.AA. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

Este mismo artículo en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012/la-literatura-entre-las-bellas-artes-y-el-mercado-siete-aproximaciones-y-un-caso>



Sobre los autores

Sobre los autores

María Jesús Bernal Martín. Licenciada en Filología Hispánica (2007) y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2010) por la Universidad de Salamanca. En esta misma institución, ha obtenido el título de Máster Oficial “La enseñanza del español como lengua extranjera” (2011), y ha defendido su Trabajo de Grado acerca de la cultura material del siglo XIX en el espacio literario español (2012). En la actualidad está realizando su Tesis Doctoral, siguiendo la estela de sus anteriores estudios.

Katherine Borthwick. Lingüista con una década de experiencia en la enseñanza de inglés a estudiantes internacionales coordina las actividades del centro de lenguas LLAS (*Centre for Languages, Linguistics and Area Studies*). Ha publicado artículos como “The Mechanisms and Impact of Encouraging Community Engagement in Teaching Repositories” (2011) y “Learning to share in the Language Box: a community approach to developing an open content repository for teachers and learners” (2009).

Juan Carlos Cruz Suárez. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Su área de especialización es la literatura española del Siglo de Oro, especialmente la producida en el período barroco. Dentro de este campo ha publicado varios artículos y ha participado en numerosos congresos, seminarios y simposios. Ha sido profesor visitante asociado en la Universidad de Aarhus (Dinamarca), institución en la que en la actualidad -además de impartir docencia- realiza un proyecto de investigación post-doctoral dentro del campo de los estudios de la memoria y la literatura española actual, específicamente la novela.

Carmen Fernández Galán. Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es integrante del Sni. Autora de la edición crítica de *Syzigias y cuadraturas lunares...* (Factoría-UAZ, 2010) y de *Obelisco para el ocaso de un príncipe* (UAZ, 2011). Como docente investigadora de la Universidad Autónoma de Zacatecas, sus líneas de investigación son hermenéutica, filología y literatura del siglo XVIII.

Pedro García-Guirao. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia (España). Entre 2007-2010 ejerció como Profesor Colaborador en el Instituto Cervantes de Praga (República Checa), donde también llevó a cabo trabajos de investigación sobre Federica Montseny. En la actualidad disfruta de un puesto como Teaching Assistant in Spanish en la School of Humanities de University of Southampton (Inglaterra) donde combina las clases con sus estudios de doctorado en torno al exilio del ministro anarquista Juan López Sánchez. Ha publicado en revistas como *Historia Actual Online* y en la *International Encyclopedia of Revolution and Protest 1500-Present* (Blackwell/Oxford). También es miembro del grupo Anarchist Studies Network.

Maddalena Ghezzi. Licenciada en Lingue e Letterature Straniere por la Università degli Studi di Bergamo (2007) y en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca (2010), en la que cursó también el Máster oficial “La Enseñanza del Español como Lengua Extranjera” (2009). Actualmente es becaria de investigación en el marco del “Doctorado en Lengua española: investigación y enseñanza”. Sus líneas de estudio se centran en la fraseología, la sociolingüística y la lingüística aplicada. También trabaja como creadora de materiales de ELE en el proyecto del Campus de Excelencia Internacional Studii Salamantini de la Universidad de Salamanca.

James Hicks. Licenciado por la State Michigan, obtuvo el título de doctor en 1992 en la University of Pennsylvania. Es director del programa de licenciatura en Literatura Comparada de la University of Massachusetts. Sus investigaciones incluyen estudios culturales y la representación de la guerra, así como la narrativa modernista y la teoría literaria. Es el editor de la revista *Massachusetts Review* y publicará en 2013 el libro *Lessons from Sarajevo: A War Stories Primer* en la editorial de esa misma universidad.

Ioana Juncan. Doctoranda en el programa "Theatre and Performance Studies" de Brown University, donde prepara también un Máster en Filosofía. Sus publicaciones recientes incluyen "Performing the Accident: Through Richard Maxwell's Ode to the Man who Kneels" (*Liminalities: A Journal of Performance Studies*), "Losing the Temper of Reason: Self-reflections out of Time" (*Parallax*) y "An Experience of Thought: Measure for Endurance" (*Transmediale Resource Berlin & Aarhus University*). Investiga la intersección entre el teatro y la interpretación, la filosofía y los medios. Es cofundadora y directora artística del *Listening LabOratory* de Brown.

Gonzalo Lizardo Méndez. Es narrador e investigador literario. Doctor en Letras por la Universidad de Guadalajara y docente investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Fue becario del Fonca, así como del Snca. Ha publicado ensayos como *Polifoni(a)tonal* (UAZ, 1998) y novelas como *Jaque perpetuo* (Era/Cnca, 2005) o *Invocación de Eloísa* (Era/UNAM, 2011).

Álvaro Llosa Sanz. Doctorado por la University of California - Davis, está centrado en la actualidad en el estudio de la representación de la fantasía y la magia en las obras de ficción hispánicas, tanto en España como en América. Asimismo, ha explorado el modo en el que las tecnologías digitales influyen en el entendimiento de la lectura y en la publicación de textos. Su investigación ha incluido publicaciones en diversas revistas académicas de alto nivel europeas y estadounidenses, como *Hispanic Review*, *Cervantes*, *Quarterly Review*, *Revista Iberoamericana* o *Revista de Literatura*.

José Martínez Rubio. Licenciado en Filología Hispánica por la Universitat de València. Máster en estudios hispánicos: investigación y aplicaciones (UV). Diploma en Teoría Literaria y Crítica Cultural (UV) Actualmente, realiza su tesis de doctorado en el campo de la narrativa contemporánea, estudiando las novelas de investigación que combinan temas de la memoria, del periodismo, de la política y de la historia, entre los siglos XX y XXI, abarcando el ámbito hispánico, europeo y latinoamericano. Colabora como investigador en el proyecto ARTELOPE de Teatro de los Siglos de Oro (TC/12 - CONSOLIDER). Colabora como crítico en el suplemento cultural *Posdata*, del periódico *Levante*. Ha publicado y editado, en colaboración con Manoj Aryal, la novela *Memoria de España*, de Lain Singh Bangdel Desde 2010 es director de la revista de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica *Cuadernos de Aleph*.

Genara Pulido Tirado. Especialista en Teoría de la Literatura, Literatura Comparada y Estudios culturales. Ha publicado 18 libros como autora y editora y un centenar de artículos. Entre sus publicaciones se cuentan el vol. colectivo de 2003 *Estudios culturales*, donde estudia su trayectoria desde el nacimiento en Gran Bretaña en los años sesenta hasta el año 2000. Entre sus artículos, ha dedicado más de 10 al tema de la literatura y nuevas tecnologías. Es investigadora Principal del Grupo de Investigación "Estudios Literarios e Interculturales".

Alberto Santamaría. Profesor de Análisis del discurso artístico y literario y Arte Contemporáneo en la Universidad de Salamanca. Es autor de libros de poesía como *El orden del*

mundo (Renacimiento, 2003) y *Pequeños círculos* (DVD ediciones, 2009). Ha publicado los ensayos *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime* (Universidad de Salamanca, 2005) y *El poema envenenado. Tentativas sobre estética y poética* (Pre-Textos, 2008). Ha realizado la antología *El hombre que comía diez espárragos* (El olivo azul, 2010), con los textos de viajes de Leandro Fernández de Moratín.

Carlos Santos Carretero. Licenciado en Filología Hebrea y Árabe por la Universidad de Salamanca, está realizando su estudios de posgrado dentro del programa de doctorado de la misma universidad en torno a la literatura apócrifa hebrea. Trabaja como traductor de árabe, hebreo, inglés y español y como redactor en publicaciones electrónicas de ocio y tecnología, como Tallon4 y Ociomedia.

Rosanne Caroline Tertoolen. Licenciada de Filología Hispánica (2009) y en Translation Studies (2010) en la Universidad de Utrecht (Países Bajos), realizó su tesina de máster sobre la traducción automática enfocando a los problemas acerca de la ambigüedad. Actualmente trabaja como profesora en una escuela primaria.

Alfonso Vázquez Atochero. Licenciado en Antropología y Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Extremadura y Máster en Dirección estratégica y Gestión de la Innovación por el Instituto Universitario de Postgrado. Pertenece a la Unidad Experimental de Antropología Oncológica de la Uex y a la Fundación Centro de Estudios para la Nueva Civilización. Es autor de una decena de libros centrados sobre todo en las nuevas tecnologías y la comunicación en red y ha publicado numerosos artículos en revistas. Dirige el proyecto Ciberantropología.org y colabora con Comunicación Extendida.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012/sobre-los-autores>



Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital



<http://revistacaracteres.net>

Noviembre de 2012. Volumen 1, número 2

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012>

Contenidos adicionales

Campo conceptual de la revista Caracteres

<http://revistacaracteres.net/campoconceptual/>

Blogs

<http://revistacaracteres.net/blogs/>

Síguenos en

Twitter

http://twitter.com/caracteres_net

Facebook

<http://www.facebook.com/RevistaCaracteres>