

Sanda

ISSN 2316-5847

**Escrituras contemporáneas en
español**

Org. Francisca Noguerol

Escrituras contemporáneas en español

Francisca Noguero¹

Universidad de Salamanca

124

El presente dossier desea profundizar en algunos de los rasgos que caracterizan las escrituras contemporáneas en español, compartidos por autores en otras lenguas pero, que en estas páginas, serán examinados en el contexto hispánico por la especialidad de los críticos que participan en el proyecto. En principio, se asume que la reflexión sobre estéticas actuales obliga a la inmediatez e impide apoyarse en una bibliografía definida en todos sus aspectos, provocando que el estudioso, en ocasiones, se deje llevar por las presiones culturales del momento. A este hecho, debe sumarse que el optimismo ante los “tiempos modernos” ha llevado con frecuencia a la defensa de unos modos de escribir sobre otros, sin que se tenga en cuenta lo que ya señalara Nietzsche –“lo contemporáneo es lo intempestivo”–, pensamiento recuperado por Giorgio Agamben en su espléndida lección “*Che cos'è il contemporaneo?*”, en la que apunta que contemporáneo es aquel que fija la mirada en su tiempo para percibir no las luces, sino la oscuridad de su época (AGAMBEN, 2010, p. 25).

No obstante, y a pesar de estas dificultades –relacionadas asimismo con la obsolescencia de tratar un tema que ya hace más de treinta años Michel Chaillou definiera como “*l'extrême contemporain*” (1986)–, resulta fundamental destacar las características de una época en la que los estudios críticos subrayan como constantes el empleo de

¹ Doctora en Literatura por la Universidad de Sevilla. Catedrática de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca.

la memoria, el juego con las subjetividades –lo que da lugar a continuos ejercicios autoficcionales- y el auge de las escrituras de no ficción.

No obstante, en este dossier pretendo acercarme a unos aspectos menos considerados por lectores y mercado, pero que están dando lugar a algunos de los títulos más interesantes en la actualidad: me referiré, así, a las estéticas marcadas por las profundas convulsiones que definen nuestra cultura actual -benjaminiana por naturaleza-, relacionada con el registro total de experiencias y el acceso aleatorio a las mismas. Gracias a ello, parece haberse logrado lo que señalara Nicholas Carr en cuanto a la reorganización de los esquemas neuronales humanos provocada por las nuevas tecnologías, que él sintetiza en la imagen de “mentalidad del malabarista” (CARR, 2011, pp. 143-76). Por ello, tras la creencia en un universo estable y único –como la propia acepción del término indica-, en el momento presente nos deslizamos por pluriversos cada vez más fluidos, en los que se dan la mano las ciudades y los entornos virtuales, las nanotecnologías y los nuevos imperios, las moléculas y las estrellas (MARTIN, 2010). Como consecuencia directa de ello, la cultura que ya no pretende ser representativa de la realidad cartesiana, sino “presentativa” de múltiples realidades que coexisten con ella paralela o virtualmente (GUBERN, 2007).

De ahí que Gilles Deleuze reivindicara tempranamente el pensamiento errante, incluyendo en su reflexión un párrafo de enorme actualidad: “*les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes*” (1973, p. 36); por ello, asimismo, Michel Maffesoli (1997) ha señalado el nomadismo como arquetipo latente de nuestro tiempo –con el flujo de información y el deseo del otro como base existencial-; Rosi Braidotti ha definido la subjetividad ética y política contemporánea como nómada (2006), defendiéndola contra las acusaciones de relativismo o nihilismo; y, finalmente, Nicolas Bourriaud ha elegido el concepto de radicante para definir al creador contemporáneo: “Cuando el artista radical quería volver a un lugar originario, el radicante se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio adonde volver, no existe en su universo ni origen, ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo” (2009, p. 58).

En esta época marcada por la discontinuidad, los cambios constantes y la desaparición de la experiencia transmisible, los autores practicarán en sus obras el *vale tudo*, esa lucha brasileña en la que puedes usar cualquier parte del cuerpo para ofrecer combate. Así, la narrativa opuesta a los estados permanentes, que encuentra en el montaje y los narradores no fiables sus mejores estrategias compositivas, se dará la mano con la que busca detenerse y disfrutar de los momentos epifánicos, práctica patente, desde el punto de vista de los géneros literarios, en el éxito obtenido por dietarios, crónicas y cuadernos de viajes.

Así, distinguimos una gran corriente conformada por obras a las que denominé “del barroco frío” en un trabajo anterior (NOGUEROL, 2013), voluntariamente delirantes y firmadas con brillantez por autores como Carlos Velázquez, Manuel Vilas, César Gutiérrez, Mónica Ojeda, Claudia Salazar o Evelio Rosero. Estos textos, con propensión a la fractalidad, excursos y digresiones de raigambre bolañesca y wallaciana pero asimismo practicantes de un fraseo tan contundente como —en las mejores ocasiones— cargado de lirismo, apuestan frecuentemente por el reclamo visual —con inclusión de imágenes o recursos ekfrásticos en el cuerpo de la obra—, dialogan con el lector y renuncian a establecer límites entre ciencias duras y blandas. En ellos, resulta esencial la creación de avatares narrativos en procesos claros de extimidad; la plasmación de un tiempo presente o superpuesto en capas —como las propias pantallas de la red—; la frecuente práctica de un “realismo histórico” (WOOD, 2001), por el que todos los personajes de una obra terminan interconectados y, no menos importante, la defensa de una literatura de estructuras proteicas, basada en el juego entre macro y microepifanías, donde el ‘yo’ se diluye en el magma de sus máscaras.

Frente a estas obras —y no necesariamente enfrentadas a las mismas, pues algunos nombres (Rodrigo Fresán, Rafael Courtoisie, Mercedes Cebrián, Rodrigo Blanco, Jorge Carrión) practican con semejante solvencia ambas estéticas—, se erigen otras voluntariamente alejadas del tsunami tecnológico y mediático —en general, del ruido blanco que condiciona nuestra cotidianeidad— a través del elogio del detalle, el intersticio y la lentitud, de la repetición y la espacialización, de la actitud del post-flâneur (KAMENSZAIN, 2016) y la sensualización de las experiencias. En estos casos, el cotidiano vivir es descrito en

un discurso ralentizado –dando lugar a la “hiperliteratura” descrita por Marcelo Cohen, que “mediante tropos, relativas y cláusulas prolongadas (...) se opone a la demencia lógica de la prosa de Estado” (COHEN, 2006)- o a partir de textos breves signados por los blancos de página y la enunciación epigramática, tan frecuentes entre los autores más jóvenes. Así se aprecia en Alejandro Zambra, Sergio Chejfec, Valeria Luiselli, Luis Chitarroni, Verónica Gerber o Andrés Neuman (NOGUEROL, 2014), por citar unos pocos apellidos representativos de esta postura estética, comentada con agudeza por Graciela Speranza en *Cronografías: arte y ficción de un tiempo sin tiempo* (2017).

De este modo, se revelan unos modos estéticos posicionados ante nuestro tiempo de forma tan fluctuante como el mismo presente que los engloba. Como consecuencia de ello, la literatura traspasa los marcos genéricos, institucionales y materiales para manifestarse en el fuera de campo (SPERANZA, 2006), recuperando el espíritu experimental con inusitada energía y dando lugar, por ejemplo, a que el escritor colombiano Juan Cárdenas, cuando fue preguntado por lo que unía a los 39 autores escogidos por el Hay Festival de Cartagena como apuestas seguras de la última narrativa en español –todos obligatoriamente menores de 40 años-, contestara: “Creo que nuestra generación recuperó dos cosas que habían perdido prestigio y se veían con desconfianza en las anteriores: el interés por las vanguardias históricas o por las zonas poco exploradas de la tradición y la toma de posición política” (MANETTO, 2018).

Hablamos pues de escrituras subversivas, que lo mismo practican la polifonía y la heteroglosia -plagando los textos de referentes mediáticos- como hacen gala de un consciente “hermetismo programático” (WALDEGARAY, 2017) en el que la erudición resulta esencial. Pero, en todos los casos, impera el deseo de continuar la tradición de ruptura cimentada en las vanguardias históricas y continuada por la neovanguardia de los *roaring sixties*, ambición formulada por Damián Tabarovsky en *Literatura de izquierda* (2004) y, comentada, con todos sus matices, por Julio Premat en “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo” (2013). Este hecho se ve alimentado por el fervor transtextual hacia los “escritores raros” (frecuentemente olvidados) que comparten numerosos autores contemporáneos, y por el que son homenajeados desde todos los presupuestos posibles aquellos nombres

–Felisberto Hernández, Juan Emar, Josefina Vicens, Mario Levrero, Rodolfo Fogwill- que supusieron un revulsivo – temático, estructural, discursivo- en las artes del siglo XX.

Añadamos a este hecho la general “toma de posición” ética de los autores ante el mundo que les rodea, y su asunción de que esta es imposible de comunicar a través de presupuestos narrativos simples, amenos y legibles. Así lo señalaba ya Ariel Dorfman en *Imaginación y violencia en América*, donde sostuvo que la narrativa de “protesta contra un mundo” debía ser especialmente violenta en el plano de la expresión, con la esperanza de que “en el bombardeo de bofetadas lingüísticas, alguien se despertará para hacerse preguntas fundamentales, para cuestionar la realidad misma y convertirse en un ser humano cabal” (DORFMAN, 1970, p. 37). En la misma línea se sitúan Florencia Garramuño, quien retrata en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (2009) las radicales prácticas de escritura “política” realizadas por algunos autores argentinos y brasileños durante los años setenta y ochenta del pasado siglo –hoy recuperadas con brío por autores que, de nuevo, “salen a la calle”-, o Cristina Rivera Garza, que lucha contra la indolencia ideológica en títulos tan complejos como *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), o *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013).

Los más interesantes autores del siglo XXI parecen seguir, pues, esta línea de actuación, rechazando los preceptos de objetividad por abiertamente mentirosos y acabando con la dicotomía hecho real= verdadero/representación estética= falsa. Así, practican un “realismo expandido” –“irrealismo lógico” (Rodrigo Fresán), “realismo fuerte” (Vicente Luis Mora) “realismo inseguro” (Marcelo Cohen), “realismo delirante” (Alberto Laiseca)-, para dar cuenta de nuestro caótico presente, única estrategia posible para “hacer real lo real” (esto es, para lograr que caigamos en cuenta sobre lo que nos llega a través de los sentidos) y acabar con la anestesia perceptiva que nos atenaza colectivamente.

Llegados a este punto, es momento de explicar la imagen que he elegido como portada de este dossier. Como se aprecia, es un reloj de arena, símbolo de la crítica equilibrada ante el presente, como supo ver Ernst Jünger ya en 1957 en su hermoso libro homónimo:

Quien vive inmerso en este altivo mundo de titanes, en sus goces, en sus ritmos y peligros, puede conseguir grandes cosas, pero no es capaz de juzgarlas. (...) En este sentido, el reloj de arena es un buen punto de apoyo para la crítica del discernimiento, una adición sedante a nuestro mundo vertiginoso (1998, p. 12).

Ese deseo de ecuanimidad me ha impelido a elegir trabajos muy disímiles para abordar algunas caras de nuestra escurridiza contemporaneidad, que comparten sin embargo el espíritu antidogmático y la curiosidad por lo que ocurre en nuestros días. Firmados por autores que alternan la tarea creativa con la crítica, los textos reunidos cartografían las escrituras contemporáneas desde presupuestos intermediales, socio y psicocríticos, genológicos y semióticos, superando saludablemente el acercamiento estrictamente filológico.

Comenzamos con Doménico Chiappe, crítico pionero -y autor él mismo- de novelas hiperfónicas en las que se combinan literatura y música, arte e informática, reflexiona sobre narrativa multimedia en un texto definido por la libertad formal, ya que se dirige a una lectora concreta y se encuentra estructurado a partir de párrafos herederos de las iluminaciones benjaminianas.

En segundo lugar, Paulo Gatica reflexiona sobre dos propuestas creativas nacidas en Twitter y firmadas por Alberto Chimal, uno de los autores más interesantes en el panorama hispánico inter- y transmedial. Gatica profundiza sobre los vínculos existentes entre letra e imagen en una lúcida reflexión sobre la performance llevada a cabo por el escritor mexicano.

En cuanto a Jesús Montoya, profesor de la Universidad de Murcia a quien debemos la acuñación de un término tan útil para entender nuestro tiempo como el de “realismos del simulacro” (MONTTOYA, 2013), se hace eco de la frecuente “toma de posición” política presente en los textos contemporáneos, reflexionando sobre las transformaciones que los medios y las nuevas tecnologías han provocado en el individuo contemporáneo a partir de *La novela del cuerpo* (2015), del Rafael Courtoisie.

Por su parte, Vega Sánchez se acerca a “las poéticas disruptivas de Cristina Rivera Garza” analizando los ejercicios transmediales de la

autora, lo que le permite analizar la contemporaneidad estética desde el modelo de publicación en línea ajena al “valor financiero” y destinada a remover las conciencias desde el punto de vista ético.

Finalizamos con “Crítica de la razón ficcional: mixturas genéricas y encrucijadas discursivas”, un ejercicio a medio camino entre la narración y el ensayo en el que el profesor de la Universidad de Oviedo Javier García Rodríguez expande el modelo de las formas hermenéuticas hacia espacios más libertarios, con el deseo de volver a una crítica capaz de transformar nuestro sentido de la realidad desde todos los puntos de vista. Sus textos, abiertos a densidades simbólicas y semánticas desusadas, nos parecen especialmente pertinentes para encarnar el deseo de una literatura compleja característico en nuestros días. Así, se hacen eco de lo defendido por Raúl Antelo en relación a la necesidad de practicar en nuestra época un “ensayo posliterario”, que vincule sin empacho el círculo y la línea como formas geométricas (ANTELO, 2014).

Por último, no me queda sino agradecer a los colaboradores su disponibilidad para hacerse eco de mi invitación, así como reconocer mi deuda con Liliana Reales por haberme invitado a coordinar este dossier.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo, 2010, pp. 22-33.

ANTELO, Raúl. "O ensaio pós-literário", *Outra Travessia*, 1º semestre 2014, pp. 81-98. En <https://goo.gl/mKzDJn> (bajado el 12/01/2017).

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

BRAIDOTTI, Rossi. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press, 2006.

CARR, Nicholas. *The Shallows: How the Internet Is Changing the Way We Think, Read and Remember*. New York: W.W. Norton & Co., 2010.

COHEN, Marcelo. "Prosa de estado y estados de la prosa", *Otra parte*, 2006, 8, pp. 1-8.

DELEUZE, Gilles. "Pensée nomade". *Nietzsche aujourd'hui?: Intensités*. Tomo 1. Paris: UGE, 1973.

CHAILLOU, Michel. "L'extrême contemporain", *Po&sie*, 1987, 41, pp. 41-44.

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE, 2009.

GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 2007.

JÜNGER, Ernst. *El libro del reloj de arena*. Barcelona: Tusquets, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris: Le Livre de Poche, 1997.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidación inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

MANETTO, Francesco. "Bogotá 38: voces para contar Latinoamérica", *El País*, 20 de enero de 2018. En https://elpais.com/cultura/2018/01/19/babelia/1516376790_462513.html. Consulta: 23/01/2018.

MARTIN, Jean-Clet. *Plurivers. Essai sur la fin du monde*. Paris: PUF, 2010.

MONTOYA, Jesús. *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia: Universidad de Murcia/ Editum Ensayo, 2013.

NOGUEROL, Francisca. “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español”. MONTTOYA, Jesús, ESTEBAN, Ángel. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 17-31.

NOGUEROL, Francisca. “Los poros del sentido. Andrés Neuman: una poética del intersticio”. ANDRES SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio. *Andrés Neuman. Cuadernos de Narrativa*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 23-57.

PREMAT, Julio. “Los relatos de vanguardia o el retorno de lo nuevo”, *Cuadernos de Literatura*, 2013, 17.34, pp. 47-64.

RIVERA GARZA, Cristina. *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus, 2011.

RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.

SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

SPERANZA, Graciela. *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017.

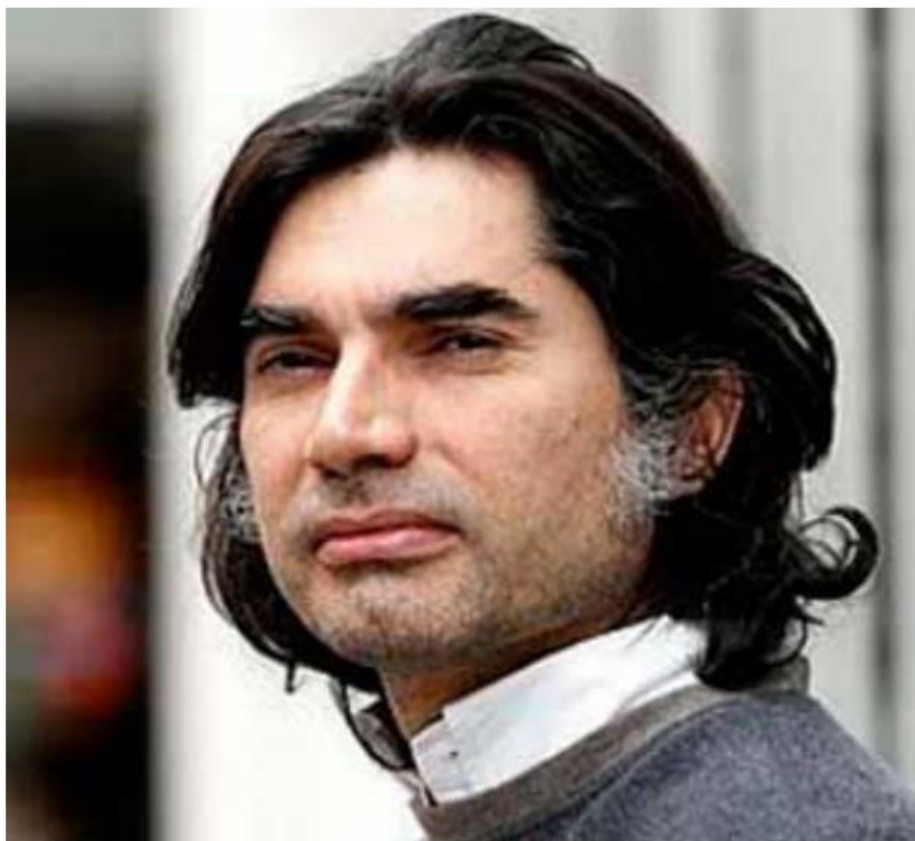
TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

WALDEGARAY, María Inés. “Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea: avatares de lo legible”, *Cuadernos Lirico*, 2017, 17, n.p. En <http://journals.openedition.org/lirico/3821> (26/12/2017).

WOOD, James. “Human, All Too Inhuman. The Smallness of the Big Novel”. *The New Republic Online*, 30 de Agosto de 2001. En http://www.powells.com/review/2001_08_30.html (6-02-2012).

Algunos apuntes para la narrativa multimedia¹

133



Doménico Chiappe²

¹ Tomado del ensayo *La visión multimedia*, de Doménico Chiappe.

² Doctor por la Universidad Carlos III, Madrid. Escritor y periodista. Profesor de fotografía de la Escuela de Fotografía y Técnicas de la Imagen de Madrid.

A Linda Ontiveros, lectora

Después de experimentar con los recursos disponibles y de familiarizarse con el medio donde trabaja, el colonizador del territorio virtual logra erigir una casa, todavía maltrecha, incómoda, pero estable. Su obra ha robado extensión a la nada. Levanta la mirada más allá de ese territorio que ha conquistado y, quizás sorprendido, descubre que existen varias casas más, que llenan algunas porciones de vacío, no conectadas entre sí, ínsulas de un archipiélago nacido súbitamente. Los pioneros crearon una obra que nada debe a las construcciones de los otros colonizadores. Cada uno caminó su propia senda, eligió el terreno que más le gustaba y las herramientas con que prefería trabajar, y concretó, con planos o sin esquemas, una arquitectura personal. Las referencias de cada uno se encuentran en las ciudades abandonadas, aquellas donde la literatura se confina en libros códice. La primera generación de creadores no se debe nada entre sí. Llenaron un vacío que les separaba y luego estuvieron dispuestos a compartir experiencia, información, artes. Se visitaron y tendieron puentes y observaron cómo el vacío se repletó, con rapidez inusitada, con la llegada de otros visitantes. Ahora ha llegado el tren hasta el archipiélago; una vía rápida entre la ciudad antigua y las islas. Un tren industrial que digitaliza los textos que perviven en las ciudades abandonadas, que inunda el espacio virtual con páginas que fueron de papel.

*

La función del arte en la sociedad actual permea tanto la intención como la práctica, siendo una de las características más notables el fin de las fronteras entre las artes y los límites entre las artes y las ciencias. Las humanidades y la tecnología se trasvasan y conforman un corpus transdisciplinar líquido y maleable.

*

En esta comunión entre humanidades y tecnología se pueden ver también amenazas y distopías.

*

En el espacio de la pantalla, la aparición brusca o desconectada de la unidad artística que sufren los elementos de la narración podría compararse con el actor que se presenta en el escenario sin saber dónde colocarse, equivocando su entrada.

*

La calidad de los elementos en la narrativa multimedia sigue siendo tan preponderante como en las artes y la literatura exhibidas o publicadas en cualquier otro soporte.

*

En febrero de 2011, Electronic Literature Organization (ELO), un observatorio de académicos que promueve y estudia la ciberliteratura, y que establece, con su criterio, algo similar al canon, publicó su segunda antología, llamada Electronic Literature Compilation 2 (ELC2). La selección fue realizada por Laura Borràs, Talan Memmott, Rita Raley y Brian Kim Stefans, e incluyó sesenta y una obras del panorama mundial, para componer un universo de la escritura para internet. Como sucedió con la generación anterior, estos trabajos son muy diferentes entre sí, lo que se entiende, no obstante, gracias a la búsqueda de propuestas innovadoras por parte de los antólogos y no por falta de referencias de literatura multimedia –en los últimos años se han creado y divulgado las obras incluso en tiempo real, aunque no se produzcan de forma masiva–.

*

En su investigación, estos editores señalaron puntos de confluencia y trazaron líneas de conexión entre las obras. Según este estudio, los principales atributos de la literatura electrónica, que también pueden ser aplicados a cualquier narración multimedia, sea que esté sustentada por el texto o por cualquier otro lenguaje, son:

-Combinatorio: Trabajos que usan la permutación (combinación de caracteres para abrir las posibilidades de la narración con los mismos medios). Es el caso de *The Mandrake vehicles*, de Oni Buchanan, en que el autor explora cuántos textos coherentes se pueden hacer a partir de una página impresa, con la eliminación de unas u otras palabras o letras. Las que restan componen un discurso distinto, una lectura

diferente en dos niveles: primero, un poema que resulta de esa selección y, después, una composición de palabras clave que pueden formarse a partir de las letras elegidas.

-Juegos/ Ficción interactiva: Avanzar en la trama, a veces por medio de la lectura y otras por métodos visuales e interactivos, como mover con el teclado o el ratón piezas de un tablero, se ve recompensado con puntuación y otro tipo de incentivos, y penalizado con la privación de continuar con la historia. En las obras incluidas en este apartado existe el reto adicional de crear una propuesta lúdica que contenga literatura, sin perderse en pirotecnias vacías. Se incluyen trabajos como *New word order: Basra*, de Sandy Baldwin, una puesta en escena para leer y destruir un poema, al mejor estilo de videojuego.

136

-Formas de trabajo en red/Base de datos: Utilizan información personal del lector, disponible en las bases de datos que se crean a partir del uso del correo electrónico, redes sociales, *blog* o *website*, ya sea para completar información de la trama, como el nombre de los personajes, o para estructurar la obra. Ejemplos son *The fugue book*, de Ton Ferret, que envía –al correo personal del lector a partir de su registro en la novela con su perfil de Facebook– algo semejante a capítulos, que contienen links a otros *sites* donde la interacción continúa y, así, el desarrollo de la narración. Y *Synonymovie*, de Eugenio Tiselli, que crea un ejercicio que utiliza los tropos literarios como la metonimia, la metáfora, la alegoría y el símbolo, para narrar una «película» a partir de una palabra introducida por el lector. Con este gesto manual se presentan infinitas posibilidades, como si fueran fotogramas, usando la base de datos que puede tener un buscador de internet; es decir, con posibilidades, tal vez no infinitas pero sí inasibles para el hombre.

-Ambiental: «Trabajos que juegan consigo mismos», en que las palabras aparecen y se intercambian en una propuesta mutante que hace que el sentido de lo leído cambie constantemente, como en *Mémoire involuntaire no. 1*, de Braxton Soderman; o «lecturas animadas» en que el texto se desplaza ante el lector imponiendo su propia cadencia, como en *Ah*, de K Michel y Dirk Vis; o *Letterscapes*, de Peter Cho, en que cada letra del alfabeto tiene un tratamiento tipográfico particular interactivo y en 3D.

-Hipertexto: Obras compuestas por núcleos interconectados con otros, dispuestos en estructura de rizoma, haciendo que una obra,

gracias a su fragmentación, pueda tener múltiples lecturas, según el recorrido elegido por el usuario, pero, a diferencia de los trabajos generativos, sus contenidos han sido creados previamente y suelen ser inmutables; es decir, los autores no dejan en manos del público el devenir de la obra. *The unknown*, de Scott Rettberg, William Gillespie, Dirk Stratton y Frank Marquardt plantea una narración con abundantes materiales textuales, con diferentes puntos de vista, y combinados en ocasiones con audio y fotografía, para dar verosimilitud al juego metanarrativo que se propone. Se crea, así, un universo en el que la frontera de lo real y lo imaginado se difuminan dentro de la trama de una gira de un grupo de rock.

-Animación/ Cinético: Engloba las obras compuestas por imágenes o textos en movimiento, como las obras mencionadas antes y un buen número de las antologadas: *Fitting the pattern*, de Christine Wilks, una narración diseñada como un patrón de costura, en que las piezas deben unirse como si el lector hiciera el trabajo del sastre, o *Game, game, game, and again game*, de Jason Nelson, con un equilibrio perfecto entre la narración compleja y el videojuego no realista, con una interfaz fácil de entender pero que, al mismo tiempo, obliga a leer para progresar en el juego.

-Ergódico/ Interactivo/ Participativo: Las obras requieren un lector activo, que intervenga de manera física con la lectura, «cazando» imágenes significativas que hacen las veces de botones, haciendo clic y, en ocasiones, escribiendo o moviéndose. Por ejemplo, *Universo molécula*, de Isaías Herrero, convierte al lector en *wreader (writer + reader)*. El usuario del programa interactúa con una simulación del sistema de átomos, en el que el lenguaje se despliega y asume distintas formas y complejidades, según las cuales el lector varía su manera de intervenir.

-Colaborativo: Obras creadas por más de una persona, como *Family Tree/ Stamboom*, realizado por Rozalie Hirs y Harm van den Dorpel, en que se narra, a través de palabras clave y frases más sugerentes que concretas una historia emplazada en forma de árbol familiar, cuyos textos animados se desplazan sobre la pantalla por la acción de la programación en *flash*; o *Inanimate Alice*, que cuenta, con imágenes, sonido y texto, los recuerdos de su narradora, una mujer que ha emigrado a diversos países.

-3D: Los autores intervienen en el objeto libro, como en el *pop-up* de Caitlin Fisher en *Andromeda*; o narran a través de animaciones 3D, como el «drama interactivo» *Façade*, de Michael Mateas y Andrew Stern.

-Generativo: Se produce una obra única según la acción del usuario, como si fuera «el código genético de un objeto artificial», en palabras de los compiladores. El proceso es activado por el lector y el resultado se opone a los textos prescritos para la lectura. Es una fase de mutación continua, en la que el autor no tiene el control sobre la obra final, que, por otra parte, no queda registrada ni almacenada. *Façade*, que ya ha sido mencionada, entra en esta categoría.

-Textos apropiados: Más que de un aspecto técnico o visual, aquí se tiene en cuenta lo creativo. Los trabajos agrupados bajo esta categoría surgen de obras que pertenecen al colectivo cultural, bien sea porque provienen de la tradición literaria o por encontrarse en los servidores informáticos. Vengan de donde vengan, los autores se apropian de esos textos y los reinterpretan, adaptan, mutan, como hace Rui Torres con *Amor de Clarice*, a partir de un cuento de Clarice Lispector; o *PlaintextPerformance*, de Bjorn Maghildoen, en que se narra una historia en primera persona entremezclada con el código de programación *ASCII*.

*

Dentro de la evolución de una retórica multimedia para la narración, y pase lo que pase con el mercado editorial y los derechos de autor, el creador seguirá creando y encontrando vías de acercarse al público, y viceversa.

*

El texto, entendido como el espacio del lenguaje definido por Barthes (1971), ha traspasado, desde siempre, los formatos que contienen las obras literarias, pues, como se ha visto a lo largo de la historia las tecnologías han producido nuevos formatos a los que el texto puede acoplarse, modificar sus signos, generar retóricas. El texto es intangible, solo se presiente gracias a la experimentación. La figura del autor y las reglas comerciales derivadas de la invención de la imprenta han contribuido a colocar a la obra (el libro, fragmento de sustancia) por encima de la noción del texto.

*

El creador de obras multimedia puede renunciar a la autoría única para trabajar, con un mensaje común y misma intención, de modo colectivo. No se trata de la desaparición del autor sino de una redefinición de la autoría. Se diluye la individualidad, sí, pero no el acto de refrendar y reivindicar, aunque sea de manera colectiva, incluso mediante marcas registradas y logos. Todo esto a pesar de que la obra pueda ser alterada, no lograr visibilidad o sufra el desvanecimiento en la red. Junto al nuevo concepto de autoría existe un nuevo concepto de lectoría, que multiplica a los autores.

*

139

El proceso creativo que surge en la creación multimedia rompe con el modelo del autor solitario, para realizar producciones que involucran a equipos multidisciplinares y que, además, facilita la creación de comunidades para la narrativa colectiva o compartida.

*

Incluso en esta plataforma electrónica, los autores están llamados a mostrar algo más que la forma narrativa. Están obligados a contar buenas historias. Los instrumentos tienen que estar al servicio de la obra, no al revés. Una obra con sentido no puede realizarse pensando en la potencialidad del instrumento que se utiliza para llevarla a cabo. La obra no puede ser objeto de abuso tecnológico por el único motivo de que la tecnología está allí y hay que usarla. Se sucumbiría, así, a una fastuosidad digital, inocua y vacía; a un circo infinito y ornamental.

*

Con la irrupción del formato multimedia se han producido esos cambios en el proceso creativo de las obras. En el libro tradicional, sea cual sea la voz o las voces narrativas empleadas en el texto, el punto de vista correspondía exclusivamente al autor. Pero una obra multimedia pudiera no tener un «solo autor» por la complejidad de su concepción: la realización de una obra de este tipo podría requerir la presencia de numerosas disciplinas y, por tanto, de la intervención de varios autores. La visión de los artistas involucrados, quienes interpretan la historia y transmiten su percepción, multiplica la obra que será expuesta. De

esta manera, en una obra multimedia los autores pueden compartir el crédito, pues cada uno aporta un plano narrativo de los elementos multimedias que, en la totalidad de la obra, están equilibrados y poseen la misma importancia.

*

Durante el proceso de creación, este equipo multidisciplinar puede elegir crear una obra cerrada, donde se otorgue la posibilidad de descubrir y recorrer distintos itinerarios de lectura, elegidos por ti, lectora, pero sin permitir alteraciones al mensaje ni a la intención creadora.

*

140

La creación no puede ser un acto tribal ni trivial, pues la intención artística se pierde si se deja al azar, a menos que la intención sea, precisamente, dejar una obra a la deriva.

*

Entender la re-creación del discurso como propuesta artística del hipermedismo tendrá que ver más con las «asociaciones libres», enunciadas por Freud y Jung, que con la imposición unidireccional establecida por el autor. No se elabora un montaje directo de la obra, aunque el juego de elementos continúe enunciando una intención y mensaje claros, al mismo tiempo que afronta un dilema: ¿hasta dónde se debe permitir la actuación del visitante? ¿El autor está dispuesto a abandonar su obra inconclusa para que el lector le suplante?

*

En cuanto a la producción, la obra multimedia requiere de los creadores artísticos que compondrán relatos, música, imágenes, animaciones, y del autor de la estructura de la obra, por donde podrá navegar el lector y en donde convivirán los elementos multimedia, en los que trabajará con el diseñador gráfico que, además de organización visual de la retórica multimedia, aportará la interfaz y sus materiales, como botones, carteles, limitadores de territorios. También necesita del programador que define el esquema general de la interacción, dará vida y orden a los elementos, otorgándoles personalidad, maneras de actuar, respuestas. Y por detrás de la producción existe además un

trabajo ejecutivo que debe desempeñar o delegar los autores, cuyas atribuciones consisten en analizar, aprobar y corregir los resultados de cada etapa del proyecto y comunicar toda información relativa al proyecto, interna y externa, para que existan los debates necesarios en las probables encrucijadas o decisiones sobre la marcha que deberán tomarse. El encargado de estas tareas también evalúa los resultados del montaje, realiza las pruebas de funcionamiento, supervisa la publicación en internet o en otros soportes y funge de coordinador y enlace entre los demás autores. Por supuesto, cada artista tiene sus necesidades propias, que pueden ser casi nulas como las de los escritores, o que requieren un gran equipo detrás, como la actividad musical: componer, arreglar, interpretar, grabar, mezclar. Así, pues, se trata de la creación en un medio más complejo que los anteriormente conocidos, pero que proporciona numerosas ventajas y, sobre todo, la posibilidad de producir obras que experimenten con las nuevas maneras de pensar y percibir, que se desarrollan a la par que las tecnologías.

*

La inteligencia artificial podría crear un tipo de narrador distinto, inexistente aún en todo su potencial, que genere tantas historias como información tenga de ti, lectora, cual sea que se la suministres voluntaria o inconscientemente. Utilizar el «historial» de navegación, los datos tecleados en los buscadores, el perfil de *Twitter*, para confeccionar una historia que se haya personalizado para ti, incluso sentimentalmente (los círculos de *G+* y otras aplicaciones). El narrador *robot* inaugura una etapa distinta a la de los tutoriales autómatas anteriores: no hace una obra. Permuta indefinidamente, y a tu medida, esa obra.

*

En estas obras se aplican cuestiones simples de programación que generan gran eficacia narrativa, como cambiar los nombres propios de los personajes por el del lector y sus amigos, obtenidos de esta información pública que son los perfiles y los listados de amistades. Aparte de la utilización de las bases de datos suministradas por *internet* existen otras posibilidades para la literatura, a partir de ensayos provenientes más de la ingeniería que de las humanidades, basadas en inteligencia artificial, como la que construyeron Philip Beesley y Rob Goberz, llamada *Hylozoic soil*, presentada en la exposición Vida

11.0. Allí unas formas «vegetales», construidas con acrílico y sensores, respondían a la cercanía y movimientos del público, al desperezarse o esconderse.

*

Recursos muy interesantes para las posibilidades narrativas se intuían en la instalación *ALAVS 2.0 (Autonomous light air vessels)*, en la que una «manada» de «animales» (en realidad, pequeños globos aerostáticos) reaccionaban ante la propuesta de amistad o enemistad que recibían del usuario, quien les hablaba por teléfono móvil. En este caso, la dicotomía de la comunicación (sí/no) restringía las acciones (estampidas o acercamientos, aceptar alimento o camuflarse) pero permite avizorar la complejidad dramática que solo un narrador robot, presto las veinticuatro horas del día a modificar su trama en función de las exigencias del lector, puede asumir.

*

Con esta particular atención, que va más allá de la interacción permitida hoy por las plataformas multimedia, el narrador podría despertar un tipo de reacción más intensa en el lector: por primera vez, existirá reciprocidad. El personaje (y el narrador se considera un personaje más en la trama, aun cuando realice su función desde fuera de la acción, como en el caso del omnisciente) corresponde a sus sentimientos y deseos.

*

Por primera vez también desde que la lectura silenciosa revolucionó la cultura, el lector es tratado como individuo y no como masa. ¿Cómo competirá la humanidad ante el narrador *robot*? ¿El texto, la literatura, podrían perder el componente humano? En respuesta, interviene el lector, que asume un rol creador; un lector tan activo como un niño que juega *Animal crossing* en su *Wii*, la consola que ha revolucionado el mundo de los videojuegos al permitir que las respuestas corporales sean «leídas» y procesadas por la máquina. El uso del mando *wiimote*, con el que Nintendo superó momentáneamente a sus competidores Sony y Microsoft, se ha utilizado también para la plástica, el teatro y la música, gracias a su capacidad para convertir los movimientos en imágenes y sonidos.

*

La performance y las obras de arte establecen una relación de simbiosis con el objeto: el *wiimote*, creado como interfaz de un programa cíclico y reiterativo (el videojuego), adquiere una dimensión cultural y social. En esta era que se inicia, te enfrentas como lectora a un narrador *robot* dispuesto a obedecerte. O a conocerte, gracias a esa inteligencia artificial, para guiarte, subyugarte. Y con esta sumisión de parte y parte, te exige actuar. ¿De qué serás capaz al interactuar por medio del tacto, los movimientos, la voz, la escritura y todo aquello que transforma tu pensamiento en mensajes (e incluso aquello que lanza mensajes involuntarios: el olor, el sudor)?

*

143

Podríamos imaginar una obra cuyas tramas avancen con los movimientos del cuerpo; libros en donde las descripciones se huelan y saboreen, donde tus reacciones produzcan, a un tiempo, reacciones en los personajes; donde «vivas» más que imagines. Y donde tu vivencia influirá en la trama.

*

A comienzos de los años setenta Barthes asumía las ideas de Mallarmé (el público debe producir el libro) y acusaba que la «reducción de la lectura a un consumo» era «responsable del “aburrimiento” que muchos experimentan ante el texto moderno».

*

Las tecnologías y sus posibilidades para la escritura amenazan el rol pasivo del lector y, al mismo tiempo y como consecuencia directa, la hegemonía y autoridad del crítico. Un narrador *robot* y el *datamining*, nombre que recibe el aprovechamiento específico de las bases de datos, junto a la aleatoriedad y la interactividad, son rasgos que se suman a los ya convenidos en la narración multimedia para tener lectores que traspasan ese rol y son cada vez más activos.

*

Los planos narrativos multimedia dotan a la obra de una compleja polifonía que no solo se logra a través de los actores de la

diégesis, cada uno con sus propias conciencias, sino también por medio de los creadores que intervienen con su arte para narrar estas historias que, dentro de la ficción, representan distintos puntos de vista.

*

Polifonía en la narración multimedia, entonces, no solo porque en el texto existen personajes con diferentes conciencias, sino porque en el plano metanarrativo existen creadores también con diferentes conciencias. Por lo tanto, se trazan varias líneas de trabajo con una misma intención artística y alrededor de un hilo narrativo: la literaria, la musical, la plástica y la puesta en escena, es decir, la programación y el diseño.

144

*

Imagina que este diálogo metanarrativo, que define a la narración multimedia, se establece entre los autores, o entre los mismos personajes de la ficción, o entre el autor y el lector, o entre el autor (y el lector) y los personajes. Y entre los lectores, pues con la incorporación de audio e imágenes, proyectadas en una superficie que puede ser contemplada con comodidad por más de una persona, sobre todo cuando el ordenador cuenta con un proyector, se rompe con la tradición de la lectura individual y silenciosa.

*

Hay, pues, necesidad de ejercer la hiperfonía, que define la cooperación entre artistas, escritores y técnicos, unidos para crear una obra polifónica a partir de una misma intención artística; es decir, la convergencia de conciencias creativas para hacer una obra de múltiples visiones y personajes.

*

A lo largo de los años se ha consolidado el trabajo de los creadores de literatura electrónica y se han vencido muchas resistencias por parte, sobre todo, de los agentes del mercado editorial (que se han acoplado a nuevos modelos de negocio). Se ha superado la inexistencia de adminículos para la observación de los contenidos literarios con alta definición de pantalla (resuelto con las tabletas) y el alto costo de acceso a internet (más accesible).

*

En la utopía digital, se piensa que la democratización de la cultura implica la pérdida de poder de quienes lo monopolizan. Hay, es cierto, una pérdida de poder de los actores tradicionales (editores, productores, galeristas, funcionarios) pero el vacío no ha sido llenado por la emergencia de creadores o del público, sino por otros agentes del mercado que se erigen como monopolios más férreos aún.

*

En el caso de una obra multimedia, la supuesta emancipación del autor, que puede liberarse de los agentes del mercado y recurrir a la vía directa del espacio digital para dirigirse a su público, tiene el inconveniente de que la producción multimedia aumenta los costes de la actividad creadora y la necesidad de financiamiento.

*

El autor ya no es ese trabajador solitario que requiere escaso presupuesto para trabajar pues en la producción multimedia y su búsqueda polifónica e hiperfónica se involucra a otros creadores que darán forma a nuevas expresiones.

*

La tarea del narrador es la domesticación y enriquecimiento de un lenguaje que, en un primer estadio, es funcional, limitado y burdo.

*

La publicación de la narrativa multimedia sucede cuando la obra ocupa un espacio que comparte un autor con un lector y donde, en casos de interacción abierta, se encuentran para transformar la obra. Creadores y re-creadores cumplen una función relacionada con la reconstrucción del objeto libro, que ahora es virtual.

*

La inmaterialidad del libro y el hecho de que la literatura comienza –o vuelve– a carecer del empaque obligan al autor a reafirmar su compromiso con la poética. Los editores del libro código favorecieron la imprecisión del discurso, premiaron la longitud del

texto en detrimento de la exactitud. El libro virtual desvanece la importancia del empaque al menos en esta etapa de formación, de prueba, que, al ritmo en que se exploren los nuevos lenguajes, conduce a una consolidación del formato.

*

La virtualidad del libro permite que el escritor publique en tiempo real, a medida que los eslabones de su obra sean finalizados. La existencia de obras literarias «en proceso» podría potenciar la intervención del lector (si es que esa intervención pública forma parte de la intención artística del autor).

*

146

La facilidad de publicar en internet (aunque no de producir para el multimedia) permite que el autor desmantele el rigor del sistema editorial del código y supere el tamiz del criterio (justo o injusto) de los editores instituidos. La narración ya no permanece inédita en el ámbito privado, como antes. Se almacena en plataformas, dentro de comunidades.

*

Antes se creaba sin dialogar con un público. Ahora el diálogo se hace en tiempo real, esa manera de llamar a la inmediatez. Entonces, lo multimedia juega al tiempo real, la publicación inmediata, y también requiere una inversión mayor que la de los demás lenguajes, a excepción quizás del audiovisual profesional. Inversión de tiempo, de esfuerzo de una o más personas, para desarrollar las artes, llevarlas a lo digital, programarlas, diseñar la navegación. Si el lenguaje multimedia es el que se impone, ¿no significaría un retroceso en la democratización de la creación, algo logrado con la educación gratuita y pública? ¿Peligra la expresión?

*

La publicación de la obra multimedia podría ocupar el espacio público. Hacer una narración «envolvente», con una interacción no solo voluntaria. Que no sea el lector el que decida si influye o no. Que sea el autor, *robot* o no, el que pauté las condiciones para que la injerencia

del lector afecte la obra. Incluso a pesar del lector. Incluso a pesar del no-lector, del transeúnte desprevenido cuando la obra se instala en el espacio público –plazas, calles, garajes, hall de edificios–, de quien «pasaba por ahí». La narración instalada envuelve a la persona, la atrae, instiga, seduce. Y la incluye en la obra. La ocupación del espacio público con obras multimedia reabre la era de la lectura colectiva, aunque esta vez, silenciosa.

*

Quizás ahora, con este panorama, el signo textual sea insuficiente para la alfabetización y el lenguaje de programación tienda a unificarse y sea similar al musical y así como se leen las partituras se entenderán los códigos fuente.

147

*

Italo Calvino dijo que los lectores podían ser: el que utiliza el texto para evadirse; el que prefiere regodearse en «segmentos mínimos, uniones de palabras, metáforas, nexos sintácticos, tránsitos lógicos, peculiaridades léxicas que revelan una densidad de significado sumamente concentrada» (1979); el que busca claves más allá de la obra, y el insatisfecho. Los tres primeros son parte del público que percibe gozo con la literatura multimedia, por la cantidad de nuevas posibilidades de evasión, de mensajes entrelíneas.

*

El lector actual es como un Dj moderno. No el viejo *disc jockey* que elegía discos y los radiaba sin pausa, sino el que ahora altera la música grabada y comercializada, y compone creaciones propias. El control de los programas para alterar sonidos permite que los Dj compongan y ejecuten música sin nociones de teoría musical ni capacidad para ejecutar un instrumento. El Dj actual asimila los contenidos de las obras multimedia, las manipula y exagera la tendencia de la intertextualidad, intergrafismo y mezcla sonora, apoyado en programas informáticos. Así produce su propia obra. Como sucede hoy con el propagado fenómeno de los Dj, no todo público realiza las mezclas, solo una minoría con iniciativa y talento suficiente.

*

No se habla aquí del «creador» que retrata Jorge Luis Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, donde Menard quería escribir una obra que coincidiera, palabra por palabra, con el Quijote. El lector del futuro no se asemeja a este lector-transcriptor que, para su narrador, tiene incluso más mérito que el autor original.

*

Según Calvino, el copista vivía en dos «dimensiones temporales»: lectura, sin angustia por la concreción de la lectura, y escritura, sin la angustia del vacío.

*

148

Por la diversidad de materiales a su disposición y por no tener la necesidad de ser fiel a los originales sino lo contrario, el copista moderno rehará las obras a su gusto. Así como internet ha inaugurado una nueva era de lectura, también lo ha hecho con la escritura.

*

En las artes siempre se han reutilizado las ideas y el ingenio de los predecesores que han sustentado las evoluciones. Hoy, puedes crear tu propia obra a partir de otras, y el placer que buscas en el arte puede ser, si te lo propones, el de tu propia expresión, no ya el de la interpretación silenciosa. Tampoco tiene que ser silenciosa tu lectura. Puede ser publicada y publicitada. Puedes exteriorizar la intimidad del disfrute artístico.

*

Las obras primigenias pueden tener un autor, a la manera introspectiva y personal que es tradición en la escritura; o varios autores, cuando se crean a partir de grupos de artistas que comulgan con una idea, de tanques multidisciplinarios de pensamiento o bajo el mando de una producción compleja. Mientras que las obras de los Dj literarios son derivaciones que producen los grupos comunales y de antiguas composiciones distorsionadas por el nuevo autor, que se mezclan con otros elementos y que pueden ser identificadas, aunque, como suele suceder, solo recuerden el original por algún detalle, o sean irreconocibles. Se trata del traslado de la virtualidad que sucede en la mente, la imaginación, a la virtualidad del espacio digital.

*

En esa obra multimedia secundaria podría suceder el misterio que produce el buen arte. ¿Por qué una obra puede evocar el mismo sentimiento de un extremo a otro del mundo, de un siglo a otro? ¿Por qué la calidad supera, al final, a las técnicas del mercado que captan públicos directos e indirectos? ¿Por qué puede disfrutarse un texto sin necesidad de comprender las complejidades personales del autor?

*

La obra artística es como una poción mágica en la que sus efectos varían según quien la beba. Pero, al igual que con los textos o la plástica, tiene que haber un alquimista que la prepare. Una poción que, en contados casos, sobrevivirá a sus circunstancias y su tiempo para seguir surtiendo diversas interpretaciones en el público, lo que hace que las obras pervivan o no.

*

El autor, junto a su lector, ha enfrentado otros retos relacionados con labrar el lenguaje para contribuir a la evolución. La tecnología genera nuevos discursos, campos potenciales para la literatura, como el que muta a partir de propias tecnologías.

*

La velocidad con que aparecen y desaparecen innovaciones estéticas, conceptuales, técnicas hace que ninguna se consolide y lo tradicional siga sosteniendo el entramado de lo virtual. La rapidez y competencia global no permite que ningún atisbo de revolución sea sostenible y se concrete. Reducidas a moda, nada original ha pervivido más de diez años en el mundo digital. Un caso de estudio puede ser la irrupción y extinción de los SMS.

*

La propagación casi virulenta de los mensajes de textos, enviados por telefonía móvil, aceleró un proceso revolucionario en la escritura: un nuevo lenguaje, iconográfico y totalmente funcional, que producía textos que solo podían ser leídos en silencio: no eran

pronunciables. No se recitaban, se interpretaban. Como lenguaje no fonético, por su magnitud y alcance, no había tenido precedentes en la cultura occidental. Al leer cualquier SMS escrito por un usuario habitual, que enviaba al menos quinientos mensajes de texto al año en 2008, se apreciaba que los contenidos transmitidos por teléfono celular no se redactaban de la misma manera que el texto tradicional.

*

En la edad primitiva de los SMS, se comenzó a abreviar la palabra, generalmente mediante la supresión de vocales. Así, la palabra leída se reconocía por su semejanza aproximada con la palabra escrita tradicional. Es decir, la nueva palabra escrita emuló a la palabra escrita antigua, así como la escritura convencional imitó el sonido de esas palabras que reproduce. Con esta mutación del texto, el lenguaje escrito de los SMS dejó de sustentarse en el sonido y se basó en la vista. Los SMS generaron una mutación de la escritura, una evolución del lenguaje.

*

La comunicación ha vivido varios procesos similares a lo largo de la historia, que no han desplazado las formas existentes, pero que lograron consolidar nuevas expresiones. Del lenguaje de gestos, a lo oral; de lo oral a la escritura vocalizable. En esta última transferencia se renunció a poseer alguna información, como la expresión del rostro, los gestos de las manos, la mirada. Y mientras más se popularizaba la escritura, más se obviaban estos signos, antes imprescindibles para calibrar lo que contenía el mensaje. Como el SMS proviene de lo escrito, se avanza de la escritura vocalizable a la escritura impronunciable. Es decir, como no proviene de lo oral, desdeña la vocalización. Algunas veces, el objeto o la acción se simboliza a partir de su imagen, como en el caso del emoticono, la forma avanzada de lenguaje SMS, que simboliza la idea y el objeto. Por ejemplo: ;-o significa *aburrido/aburrida/aburrimiento*; %-(, *confusión/resaca*. Pero si se usa el paréntesis inverso: %-) indica *borrachea/enamoramiento*. Puede pasar del contenido erótico, como en (.) (.) que quiere decir *mira mis tetas/qué tetas* al estado del tiempo: si llueve o lloverá, se tecléa (¬ . Cuando se simboliza a partir de la palabra que le denomina en la escritura convencional, adquiere un valor iconográfico: las letras sin

significado aparente causan una imagen en la mente del lector, pero la imagen no es la de un objeto u acción, como en el caso de la palabra escrita convencional, sino la imagen de la palabra que denomina al objeto. Por ejemplo: *ftbl, fútbol; amr, amor; vdd, verdad*.

*

Amparado en la escasez de reglas y en la intuición, la metamorfosis y la propagación de la escritura iconográfica prosiguió durante varios años, a pesar de los intentos de domesticar la pantalla del móvil por parte de la literatura tradicional. ¿Por qué no pudo instaurarse el lenguaje escrito tradicional en este espacio del móvil, ya desaparecido? Hubo, al menos, dos razones, ambas tecnológicas, lo que demuestra la enorme influencia que tiene lo técnico sobre la forma de comunicación. La primera fue la limitación de caracteres impuesta por las empresas telefónicas. El territorio de la escritura se fragmentó en parcelas de mil ciento veinte *bits*, un dato que suele traducirse en ciento sesenta caracteres. Para el escritor de SMS, la brevedad apremiaba. El rollo era, podía ser, interminable. Y eso afectaba el lenguaje. En la escritura de rollos, la retórica era subordinada (y coordinada y yuxtapuesta), acompañada no por los signos de puntuación, sino por el movimiento del cuerpo, de la mano que desenrollaba. El libro códice cambió la expresión textual. Simplificó la escritura; se popularizó el punto; se impuso el párrafo, con lo que la escritura se alejó de la expresión oral. Con la obligatoria ruptura de la lectura para pasar de página, se numeraron las hojas, aparecieron los capítulos y se inventó el índice. En los SMS, la oración simple, la mínima forma de expresión, se simplificó aún más: suprimió partes esenciales de su estructura y las oraciones prescindieron del sujeto, o del verbo, o del predicado. Se sostuvo en la sugerencia y, por tanto, en la perspicacia del lector. En efecto, el espacio limitado afectó la forma del texto: se hizo breve, fragmentado y sugerido, como los microcuentos tradicionales o los chistes. Pero la longitud limitada del texto no parecía suficiente para forzar un cambio tan importante en el lenguaje, pues incluso en mensajes de escasos caracteres, donde no sería necesario suprimir la fonética, se utilizan el lenguaje SMS.

*

La segunda razón fue la herramienta de escritura con que comenzaron a enviarse SMS y a crearse emoticonos. Este lenguaje

utilizaba solamente el teclado del móvil como instrumento, que, a diferencia del teclado de la máquina de escribir y del ordenador, realizaba una discriminación sobre las letras. El teclado constaba de doce teclas, y solo ocho funcionaban para introducir letras. El treinta por ciento necesitaba que el botón se apretara una sola vez, otra cantidad similar necesitaba dos toques y otra, tres. Pero algunas requerían cuatro pulsaciones, como el caso de la S, una de las más empleadas en idioma castellano, y de la vocal O, cuando el sistema incluye la Ñ. Costaba más esfuerzo y dinero.

*

Los usuarios suplieron las carencias con invención, y fabricaron este nuevo lenguaje, que no se encaminó por completo hacia lo ideográfico, donde cada signo correspondía a una idea, sino que solo la suma de signos lograba expresar una idea, pero con la ambigüedad del símbolo; es decir, sin la contundencia del concepto. De ahí que se dijera que un emoticono reflejaba emoción.

*

Este lenguaje prometedor, sin embargo, que estuvo circunscrito a lo juvenil como una jerga de barrio (como la taquigrafía se circunscribió a lo notarial), perdió arraigo gracias a la irrupción del smartphone y su sistema de autocorrección de palabras, y otros servicio de mensajería donde no se penalizaba la cantidad de caracteres, como *Whatsapp*. No obstante su pérdida de popularidad, su irrupción sigue reflejando la necesidad de lo instantáneo, de la velocidad en que se vive y que exige respuestas igual de rápidas, porque la conexión es continua y la comunicación inmediata. El SMS tenía, en este aspecto, las connotaciones del lenguaje íntimo, del tú a tú, de la informalidad. Libre de la rigidez que implicaba la direccionalidad múltiple del contenido, las normas eran, más que flexibles, individuales, lo que confería una línea de acción interesante para la literatura.

*

Esta velocidad implicaba también la lucha contra la sobreinformación. Quien usaba un SMS, enviaba un mensaje directo. Se decidía por la precisión ante la saturación de información a la que se veía sometido. Se limitaba a la pregunta y respuesta, al contenido

conciso. La brevedad del SMS basaba gran parte de su información en la suspicacia y deducción del receptor, quien aportaba la sintaxis y los matices del contenido. Pero este lenguaje se extinguió con rapidez.

*

Otro reto implícito de la narración multimedia: narrar sin texto. Prescindir del texto de la misma manera como ya antes renunció en gran medida a la oralidad y a la gestualidad. Al renunciar al texto como base para la narrativa, soporta el mensaje y el contenido sobre otras artes, con lo que obtiene un efecto envolvente al producir estímulos que no necesariamente pasan por el cerebro, sino que penetran en el lector por medio de sus otros sentidos, como el gusto o el olfato.

*

En lo multimedia, lo textual podría reservarse para lo abstracto y lo intangible; es territorio de la subjetividad del autor, de representación de aquello que no puede atestiguar sin la mediación textual. Superar el texto como mediador único. Incluso se trata de superar todo aquello que intente mediar entre, por ejemplo, una fragancia y la fragancia misma. La palabra escrita gana y pierde espacios. La entidad digital del libro contendrá y transmitirá, además de lo visual y lo audible, los olores y sabores. Y se convierten así en más territorios para la literatura.

*

En contraposición, se puede también transformar el medio (texto) en objeto de la obra. Junto a su significado, importa la forma visual, tanto como la rima la prepondera por su sonido. El placer de ver la silueta de la palabra y sus letras, revestidas de belleza según sus características ilustrativas y pictóricas.

*

Cuando se acopla al ciberespacio, el texto se transforma también en otra cosa, algo que permite su aprovechamiento como objeto de arte. Es decir, independiente de su significado, la palabra escrita se aísla, lo que la despoja de significado abstracto y le convierte en materia tridimensional. Mientras que si se encuentra dentro de un contexto, mantiene su sentido. La potestad para aislarla o contextualizarla la tiene, desde luego, el autor, pero también la puede tener el lector,

quien puede acercarse o alejarse de ella con un clic. Dentro de una composición, cuando la distancia desde la que un lector observa el texto es adecuada para la lectura, el texto mantiene su rol tradicional y su significado. Si es demasiado cercana o lejana, se hace el objeto transformado.

*

En la instalación de la novela multimedia *Tierra de extracción* en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, durante la bial colectiva Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, de diciembre 2001 a febrero 2002, se podría haber clasificado a los usuarios en dos grupos. La exposición consistía en un cómodo sillón que miraba hacia una pared donde se proyectaba a gran tamaño la obra. Se interactuaba por medio de un ratón que descansaba del lado derecho del mueble. No había ningún otro dispositivo a la vista. Un camino de libros códice ascendía desde los pies del sillón hasta el primer borde horizontal del recuadro luminoso que fungía de pantalla. La mitad de los asistentes se dedicaba a mirar los libros del suelo e incluso hubo alguno que escapó con un par bajo el brazo, pero la mayoría recorría con la mirada y aletargados pasos el sendero de libros, hasta rodearlo y llegar al pedestal sobre el que esperaba el ratón. Allí, sin colocarse en una posición cómoda, tocaba el dispositivo como si quemara. Esperaba a ver qué sucedía, interactuaba un par de veces y se detenía tras el sillón a que alguien tomara el relevo. Entonces pasaba: entraba alguien de lo que se podía identificar como un segundo grupo de usuarios y prefería mirar la pantalla y no los libros. Se sentaba en el sillón, subía los zapatos en el reposapiés y manipulaba el ratón con expectación. Navegaba en la obra; se detenía a leer, a escuchar, a mirar las imágenes. El que aguardaba tras el sillón se veía incómodo sobre todo cuando, como sucedía muchas veces, el que estaba sentado no le dejaba tiempo a terminar de leer el breve texto de pantalla para saltar a un hipervínculo. Uno, el sentado, estaba acostumbrado a explorar las posibilidades interactivas. El otro, el que aguardaba de pie, un lector habituado a la observación pasiva. Estos dos grupos, el de los incómodos y el de los cómodos en la instalación de una obra multimedia, se puede extrapolar a los lectores que había a principios de siglo XXI: uno, los que se resisten, expresan temores causados por su excesiva aprensión a las formas convencionales, y, dos, los que están abiertos a nuevas experiencias, se entusiasman.

*

En el grupo de los incómodos se manifestaban resquemores, que comenzaban con la manera de nombrar estas formas narrativas. La polifonía en lo multimedia es la comunión de varias artes, y esto les distraía, «desvía la atención», «impacta» más que los textos, lo que evitaba, según este tipo de público, la inmersión en la lectura. La interacción activa no permitía «relajarse». La convivencia de las artes, decían, intentaba disimular una falta de pericia al escribir y era tachada de «artificio», «disfraz», «perfume», «adorno», «mimo», «juego infantil». Había quien opinaba que su inclusión «exige demasiado al lector» y que «su uso abrumba». Otro presentía que el texto no era más que una «excusa». Criticaban la abstracción que toman las palabras en el juego gráfico, cuando se utilizan como iconos o cuando se combinan con otras figuras, pues resultaban «sugerencias enormemente complejas». Señalaban las imágenes como elementos perturbadores de la fantasía, que imposibilitaban imaginar lugares y personas. También se señalaba que la estructura de rizoma y otras técnicas empleadas no era «original» porque habían sido utilizadas en la literatura impresa. La ruptura con la linealidad se catalogaba como «desorden», «laberinto sin sentido». Recomendaban «coherencia», añadir explicaciones de argumento y navegación. Exigían guion, mapa, índice, algo que les dictara qué camino seguir. Muchos atribuían sus comentarios a la inexperiencia en lecturas hipertextuales o multimedia, y otros a una estructura «trastocada» que hace difícil de «seguir y comprender» el «argumento» que muchas veces tildaban de inexistente. La falta de linealidad creaba una sensación de «intranquilidad», «desasosiego» porque el lector habituado al orden numerado de las páginas del códice creía haber perdido parte del contenido: no haber «aprovechado», «conocido» los detalles.

*

En el segundo grupo, el de los cómodos que sí disfrutaban la lectura multimedia se opinaba que la posibilidad de que el lector decidiera los itinerarios de lectura instigaba a la intervención, aunque esa libertad fuera «relativa» pues habían sido «diseñadas» por un autor. Pero encontraban positivo el hecho de que convirtiera al lector en «partícipe», «explorador», que debe encontrar su «propia historia» y descubrir los recursos programados para explotar más

las características lúdicas del medio. Esta «lectura abierta» creaba «sorpresa» y establecía distintos tipos de reflexión con una lectura entrelíneas de las distintas relaciones entre imagen y palabra: «ironía», «denuncia social», «ternura». Advertían que la «sensación» de caos desaparecía con el avance de la navegación, pues los «temas se relacionan». Un lector manifestó que, en un primer momento, se generó una «profunda sensación de extrañeza» que desapareció con la lectura. No consideraban que esta forma de expresión, novedosa en ese momento, fuera una «amenaza» para la novela tradicional, porque no «compiten». Destacaban la «originalidad», la ruptura con la «rutina», el mantener las «ventajas» de la novela tradicional y añadir lo «visual» que permitía retener mejor la trama en la memoria. El diseño retenía la atención de inmediato y «obliga» a la interacción, que resultaba «divertida», «dinámica». La interacción también se aplaudía pues permitía dejar a la decisión del lector si se involucraba o no con los otros discursos, sobre todo audiovisuales. Opinaban que la literatura multimedia era ideal para incentivar la lectura infantil y adolescente, al multiplicar el atractivo con la interacción, las imágenes y la música, pues la «labor» del lector aumentaba al tener que descubrir «no solo texto». Los entusiastas de lo multimedia se manifestaban sorprendidos por la manera en que las artes se integraban. Atribuían lo novedoso a que ningún arte se subordina a otro, que las otras artes «aportan» tanta narración como el texto, del que se podía prescindir, gracias a un «fascinante» proceso creativo en que los artistas habían contado con plena libertad. Aseguraban que resultaba «impactante», «llamativa», «produce vértigo» y «permite la inmersión del lector en la historia con más verosimilitud que un simple texto», pues se creaban «metáforas visuales». Opinaban que el componente multimedia construía una obra «más sugerente, rica», que aportaba «dinamismo», «ameniza», «potencia». Se consideraba que las imágenes otorgaban «realismo», jugando con esas tenues fronteras literarias que separan la ficción de la realidad. Se destacaba la comunión de artes como un «enriquecimiento» al proceso de escritura. Se defendía que la presencia de otras artes no restaba a la imaginación, sino que «permite apreciar sensaciones nuevas», pero se aseguraba que el lector necesitaba más atención para hilar las artes en un solo argumento y leer entrelíneas para interpretar las señales que se vislumbraban en los efectos e imágenes. Se destacaba la importancia dada a los pequeños detalles que transformaban a la

gran historia, y que utilizaban la abstracción, el «juego simbolista», la independencia de cada capítulo.

*

Solo unos años después, esta dicotomía parece haber quedado atrás. En un puñado de años, los resquemores se han perdido y se asume la narrativa multimedia como un lenguaje más, al que se puede estar habituado o no, que se puede preferir o no. Los usuarios tienen, cada vez más, no solo mayor costumbre de recibir y discriminar contenidos presentados en el ciberespacio, sino más capacidad para modificarlos, editarlos y refundirlos a voluntad, gracias a que, por una parte, algunos lectores conocen el lenguaje de programación, y, por otra, hay mayor disponibilidad de *software*, gratuito o de pago, muy intuitivo que deja que cualquier usuario haga sus propias obras, con distinto grado de complejidad.

*

En la narrativa, el «lector» ya puede re-crear. Su interpretación, que *hace* al texto al leerlo, no ha seguido siendo silenciosa, íntima, exteriorizable solo a través de opiniones, escritas u orales. La interpretación tiene la posibilidad de re-hacer una obra, personalizada: fusionada con otras obras tanto propias como ajenas, moldeada hasta puntos en que es irreconocible. Luego se publica en red o en plataformas comerciales o se exhibe en espacios multimedia.

*

La obra digital es vulnerable y son dos las enfermedades que atañen a la obra en ese espacio que comparten autor y lector: obsolescencia y desvanecimiento. La preservación de su existencia en el ciberespacio requiere continuos cuidados para que su programación y formato electrónico no quede obsoleto e ilegible con la renovación de soportes y para que no se desvanezca en los servidores por falta de mantenimiento o pago de cuotas. Mientras que para combatir el desvanecimiento, el autor puede intentar la duplicación, las copias, aun cuando en el medio digital una única copia es suficiente para que infinidad de usuarios la usufructúen. Pero la desaparición de ese ejemplar singular significaría una pérdida permanente.

*

Lo digital es frágil. Las obras virtuales son destruidas cada día por la rápida obsolescencia del *hardware* y el *software* que lo «materializa».

*

Otra forma de pérdida de lo digital es el desvanecimiento, que es la desaparición de la obra, antes alojada en la red. La obra no se puede encontrar ni por medio de la dirección directa, la url, que ha perdido el enlace, ni por medio de buscadores. No hay pistas; está desvanecida del servidor que la tenía alojada y de los buscadores que la referían. Quizás persista su referencia en algunos glosarios o índices digitales. Se demuestra que el ciberespacio no funge como biblioteca y las obras mueren, atacadas por la falta de presupuesto o el descuido. Dejan de existir, simplemente.

*

En lo virtual, el tiempo para alcanzar la información se acorta magníficamente, pero no consta cuál es la calidad de los contenidos, por lo que el reto del ciberespacio como contenedor de contenedores todavía debe perfeccionar su sistema de catalogación organizada, compromiso de conservación, sistema de apoyo en las búsquedas, filtros a partir del conocimiento.

*

Las obras digitales cuentan con sus autores, y quizás con tu complicidad, para defender su conservación y visualización.

*

Sin la vigilancia del autor, que asume la figura que el bibliotecario tuvo para los rollos y códices, la obra digital es tan frágil como un montón de papeles abandonado en medio del bosque.

*

Con el desvanecimiento, la nada retoma lo que habitaba. La casa construida, sin derrumbarse, se hunde con la isla que la soporta. La isla desciende a la profundidad inescrutable de internet, donde sucumben los sitios *web* que pierden la conexión con el servidor. Son excluidas

del *Aleph*. El ciberespacio no cuida las obras que alberga, no hace el trabajo del buen bibliotecario. Las obras no son atacadas por el fuego, pero sí por el extravío. La ubicuidad de la *web* permite que un ejemplar único franquee las fronteras físicas y esté disponible, incluso al mismo tiempo, a cantidad ilimitada de lectores. Pero también ocurre que al ser una sola copia y desaparecer, se borra toda herencia de aquella existencia. Haber estado disponible en todo momento y sin límite en una dirección electrónica, incentiva a que no se conserve en otro rincón de *internet*, o en un formato distinto, como el disco duro de los ordenadores de instituciones comprometidas con evitar la obsolescencia del soporte. ¿Podrán albergarse, como si se tratara de una biblioteca, estas literaturas, con el compromiso de su preservación? ¿Alojarlas en servidores independientes al autor, productor, editor? ¿Duplicarlas? ¿Multiplicarlas? Que no halla incendio, economía, inundación o tedio que las destruya.

Crítica de la razón ficcional: mixturas genéricas y encrucijadas discursivas

160



Javier García Rodríguez¹

Universidad de Oviedo

¹ Doctor en Literatura por la Universidad de Iowa. Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Oviedo.

Lector implícito.- Eres consciente de que te has metido en un buen atolladero como escritor de ficción. Hay maneras correctas y fructíferas de intentar establecer un “empatía” con el lector, pero tener que imaginarte a ti mismo como el lector no es una de ellas; en realidad está peligrosamente cerca de la trampa temible de intentar anticipar si al lector le va a “gustar” algo en lo que estás trabajando, y tanto tú como los pocos escritores de ficción con los que tienes amistad sabéis que no existe manera más rápida de meterse en atolladeros y matar cualquier perentoriedad en tu trabajo que intentar calcular por anticipado si lo que estás haciendo va a “gustar”. Es algo letal. (D.F.W., *Entrevistas breves con hombres repulsivos*).

* * *

Hechos probados - 1

Resulta probado y así se declara que D. Jesús y D^a María Inmaculada habían sido novios, manteniendo una buena relación de amistad a pesar de haber roto la relación de noviazgo.

Resulta igualmente probado que en la mañana del once de junio de dos mil nueve convinieron en que D. Jesús fuera a casa de D^a María Inmaculada. No ha quedado acreditado, con evidencia exenta de duda, si fue D^a María Inmaculada quien primero llamó a D. Jesús, o si fue éste quien lo hizo, pero en todo caso no hubo imposición de la presencia de D. Jesús, y D^a María Inmaculada sí le indicó que estaba sola en su casa.

* * *

Descripción.- He visto playas de sacarosa y aguas de un azul muy brillante. He visto un traje informal completamente rojo con las solapas *evasé*. He notado el olor de la loción de bronceado extendida sobre diez mil kilos de carne caliente. Me han llamado “colega” en tres países distintos. He visto a quinientos americanos pijos bailar el *Electric Slide*. He visto atardeceres que parecían manipulados por el ordenador y una luna tropical que parecía más una especie de limón obscenamente grande y suspendido que la vieja luna de piedra de Estados Unidos a la que estoy acostumbrado. He bailado (muy brevemente) la conga. (D.F.W., *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*).

* * *

Hechos probados - 2

De ser cierto que se produjo una fuerza sobre las rodillas o sobre los muslos para consumar la penetración, lo habitual es la existencia de marcas (leves o no, depende de múltiples factores que serán siempre evaluables y evaluados). Así, bien alguna rojez o leve hematoma en la zona hubiera evidenciado que se ha vencido alguna resistencia. O la mera referencia a un dolor en las muñecas (aunque no exista lesión objetiva) hubiera servido como elemento corroborante de que se produjo ese “agarrón por las muñecas” (aunque “con una sola mano” es difícil de entender viendo el aspecto físico de ambos jóvenes). Sencillamente un dolor muscular que queda (también cuando se producen otras situaciones de resistencia, no únicamente en delitos de esta índole) después de situaciones de tensión emocional con reacción en el cuerpo de las personas...Absolutamente nada, y únicamente con la palabra de D^a María Inmaculada en prueba de un acontecimiento físico (reiteramos que no se nos ha planteado siquiera la existencia de intimidación, sino de resistencia física para mostrar la voluntad contraria al mantenimiento de la relación) que habitualmente deja señales (reiteramos que lesivas o sencillamente álgidas) no es posible dar por probado que existió fuerza que constituiría violencia para vencer la oposición de la mujer a mantener relaciones sexuales.

* * *

Personaje agónico.- Se caracteriza porque se debate entre constantes alternativas y va cambiando su comportamiento y su forma de pensar a lo largo de la narración, como el que protagoniza el relato de Iván Gudiña “Felicidad”, perteneciente a su libro *Demonio*.

* * *

Hechos probados - 3

Denunciado y denunciante son contestes en que se produce una llamada telefónica previa a la presentación del acusado en el domicilio de la mujer. No se manifiestan de acuerdo sobre si es ella la que llama a Francisco, o si es este el que llama a María Inmaculada. El acusado dice que es ella la que llama, y este elemento lo corrobora el testigo presentado por el acusado, D. Lesmes. En todo caso, no consideramos

que este extremo sea relevante en relación al desarrollo de los hechos, precisamente por otros datos sobre los que sí existe conformidad: a) ambos se muestran de acuerdo cuando dicen que él tocó el timbre del domicilio desde el portal de la casa, y que ella le abrió la puerta, dejando también abierta la puerta del domicilio para que él entrara; b) que después de abrir la puerta de la casa, ella se tumbó en la cama, y estaba en camión (con una camisola que también lleva en casa, sin nada más encima) y él se dirigió a la cama; c) ella dice que él llegó a la habitación y se tumbó a su lado, y que comenzó a tocarla; que cuando le dijo que parara, él se paró y ella se levantó, dirigiéndose hacia la cocina. Él mantiene que no hubo nada en la habitación; d) D^a María Inmaculada explica que seguidamente de la habitación se dirigieron a la cocina (o a la sala, son confusas las manifestaciones de ambos en precisar estos aspectos periféricos, pero tampoco especialmente relevantes) y en la sala y en la cocina se produjeron tocamientos, besos... incluso un “intento de bajarle las bragas” que ella dijo que no... Así hasta en cinco, seis o siete ocasiones, habiendo descrito ambos en este intervalo un episodio en que, los dos juntos, en la cocina preparan una ensalada, o un bocadillo... alimento para compartir igualmente (folio 48 de las diligencias, declaración de D.^a María Inmaculada: “...cuando le tocaba...ella empezó a sentir miedo y agarró un cuchillo (ella)...en la mesa (de la cocina) le agarró el culo y otra vez le subió la camiseta...la declarante tenía la braga puesta...mientras estaba la declarante sujeta encima de la mesa por el denunciado, con las manos en alto, él soltó una mano y le tocó un pecho...después bajó las manos y le agarró el culo, entonces la declarante le empujó y le apartó...entonces el denunciado se puso a cortar cebolla, mientras la declarante estaba con el atún...” (para la citada ensalada).

* * *

Hechos probados - 4 (narración objetiva) + Chandler

El día 12 de septiembre de 2008, sobre las 7³⁰ horas, en la C/ Rubén Darío de esta ciudad, el procesado Braulio abordó a Concepción, a la que arrojó al suelo, donde la golpeaba al tiempo que la besaba. Concepción se oponía fuertemente, pese a lo cual Braulio seguía encima sujetándola, golpeándola, incluso tapando con su cuerpo la cara de ella para vencer su resistencia, y de vez en cuando

el citado procesado lanzaba miradas a la calle para controlar si venía alguien. Seguidamente Braulio se bajó los pantalones y la ropa interior, y cuando Concepción se encontraba debajo de él ya más cansada y algo aturdida por los golpes recibidos, procedió a bajarle los pantalones y la braga y le metió dedos en la vagina, tras lo cual se marchó rápidamente al acercarse personas al lugar, quedando Concepción tumbada y semidesnuda, en la calzada.

A consecuencia de estos hechos, Concepción quedó en un estado de desolación, con llanto y angustia, y sufrió policontusiones, con equimosis en región frontal de 2'5 centímetros de diámetro, equimosis periorcular izquierda y notable inflamación del párpado izquierdo, dos tenues erosiones en lado izquierdo del cuerpo, una de ellas bajo el cuello y otra bajo ángulo mandibular, dos tenues erosiones en cara posterior de hombro izquierdo y área eritematosa en región lumbar izquierda. Asimismo presentaba un ligero enrojecimiento e inflamación de la mucosa de los genitales externos. Curó de tales heridas a los 23 días con la primera asistencia, estando incapacitada durante todos ellos para sus ocupaciones habituales, y quedándole como secuela la agravación de un trastorno adaptativo mixto ansioso depresivo que Concepción venía padeciendo con anterioridad.

El Servicio de Atención Médica ha facturado 79'40 euros por la asistencia médica dispensada a Concepción.

Braulio es mayor de edad y no le constan antecedentes penales.

* * *

La verdad del arte hace que la ciencia se vuelva humana, y la verdad de la ciencia impide que el arte se vuelva ridículo (Raymond Chandler, *El simple arte de escribir*).

* * *

Traición en las cuatro ruedas (échame a mí la culpa)

Un día subí a dos poetas en mi coche. Yo conducía por aquella época un SEAT Ritmo de color *aranciato*, según el obstinado bastidor, pero que a mí siempre me pareció un naranja algo chillón. Era yo un tipo feliz con mi SEAT Ritmo rojo *aranciato* y mi radiocasete Pioneer

desmontable. Algunas veces trocábamos el Ritmo por un R-8 color descafeinado en el que una tarde de lluvia pertinaz y exagerada subimos a tres jovencitas en la plaza de la universidad y a las que desembarcamos en el paseo de zorrilla y ya no estaban mojadas y se fueron y no hubo nada. También insistíamos erre que erre en un R-5 blanco con la ventanilla izquierda delantera siempre estropeada, un coche muy poco sutil en el que acostumbrábamos a llevar a casas de abuelas difuntas en barrios suburbiales a muchachas deslenguadas y felices, niñas bien de colegio de monjas que se dejaban querer y jugaban a las dulces prendas por nuestro mal halladas. Eran los ochenta. La movida era un teclado Yamaha DX-7, una Stratocaster roja y negra, un bajo Ibanez, dos baquetas desgastadas y un local de ensayo decorado con cartones de huevos.

165

Dos poetas que andaban de gira (*gira il mondo gira per lo spazio senza fine*) por los cursos de verano, dos poetas que se sacaban un sobresueldo y la polla tratando de follarse a los chicos que les ponían morritos y cachondos en medio que aquellas lecturas y conferencias en las que confundían la brevedad y el brevedaje. Poetas jóvenes y viejos al mismo tiempo, con las pieles pulidas y pulcras, tensas como sus figuras, con botox antes del botox, rostros pálidos de tanta metáfora *indoor*. Se montaron en el asiento trasero del SEAT Ritmo *aranciato* introduciendo las manos, cada uno las suyas, en la tibia entrepierna que les pronosticaba otra noche de turbias calenturas y endecasílabos viscosos. Camino del castillo encantado, la voz se les iba poniendo cada vez más engolada, mientras acudían golosos al panal de rica miel de la juventud creadora. Yo metí la cinta en el vetusto Pioneer, que sonaba a esas alturas ya como un clarín ya como un timbal ya como un *pinball*. La canícula y el bochorno castellano abrían las camisas y dibujaba mapas en sus telas marineras.

Despierta dispara hay un gringo en tu cama todo este sábado me lo voy a pasar pribando en mi casa hasta reventar y bailaré sobre tu tumba ven a la escuela de calor marta tiene un marcapasos que le alegra el corazón tengo moscas pequeñas tengo moscas grandes y queeeeeeeeé hola mamoncete el pistolero ha llegado ya a la ciudad sarri sarri. Y un pueblo donde el tonto del pueblo se pasa todo el concierto apoyado contra un baffle del que salen diez mil vatios, y un alcalde que no me importa cómo suene pero que se oiga en las eras, y un técnico de

sonido cojo y con muletas como todos los punkis de los ochenta, y una fea en primera fila chupando un chupa-chups Kojak poniéndole ojitos a J, que bastante tiene con poner el LaM en el quinto traste.

La vieja gloria poética y el futuro poeta atildado y melódico de petulancia acentuada platican sobre ópera. Abierta la ventanilla de emergencia, sopla el viento su silbido acorde. Se habla de mal de Mahler, bien de Merula, se ofende a Offenbach, se desprecia (bah) a Wagner, se embalan con Balakirev, se critican los humos de Hummel, se atragantan con Gluck, traen empollado a Poulenc, se encienden con Zipoli, todo trufado con un pianoforte y sin contrapunto durante el trayecto inmisericorde hacia el castillo cantado.

166

Y comenzó a sonar en el valiente Pioneer el meloso acento gibraltareño de Albert Hammond, sus susurrantes eses sibilantes sordas y sonoras, sus erres marítimas como un rape empeñado, su ansiedad de tenerte en mis brazos musitando palabras de amor, su allá en el otro mundo que en vez de infierno encuentres gloria, su fallaste corazón, su eres toda una mujer pero guardas tu candor cuando estamos abrazándonos y hacemos el amor, su blanca y radiante va la novia. Y los poetas joveviejos, epilíricos, sobreactuados y pequelocuentes compusieron melindres y se rasgaron un poco las vestiduras (porque nada sabían de partirse la camisa, la camisita que tengo), y rieron con sordina, y anotaron en su agenda imaginaria jamás perdonar la intemperancia, la salida de tono, el desafine. Mas tragaron solícitos el sapo riguroso, y se hicieron de cruces y de tripas corazón cerca del río, cerca del río. Y llevaron desde entonces clavada una espinita. Y el SEAT Ritmo *aranciato* seguía con su movida un poco punki y un poco gibraltareña, y avanzaba hacia la escuela de calor de la meseta porque la asamblea de majaras había decidido mañana sol (de re mi sol la si la sol las). Y supe que nunca sería de la banda, que habría de caminar desacompañado. Y supe también que por la boca muere el elepé.

* * *

Autobiografía.- Narración retrospectiva autodiegética que un individuo real hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y el desarrollo de su personalidad. Una novela autobiográfica se diferencia de la autobiografía propiamente dicha tan

sólo por un rasgo pragmático: el carácter ficticio del NARRADOR AUTODIEGÉTICO (Darío Villanueva).

* * *

Hechos probados (verosimilitud)

Por otro lado, su descripción de los hechos es en lo sustancial persistente, clara y coherente, sin incurrir en contradicciones o ambigüedades relevantes. No puede exigírsele, por lo demás, una precisión completa dada la experiencia vivida y la tensión sufrida.

Además este relato está revestido de corroboraciones periféricas que le dotan de veracidad.

* * *

167

Espacio simbólico.-“(...) invoca el anonimato capaz de matar el alma de las cadenas de hoteles y la terrible naturaleza idéntica y transitoria de las habitaciones: el omnipresente diseño floral de las colchas, las lámparas múltiples de pocos vatios, los tediosos cuadros atornillados a las paredes, el susurro esquizoide de la ventilación, la triste moqueta de pelo largo, el olor a productos para la limpieza alienígenas, los Kleenex que salen de un receptáculo de la pared, la llamada despertador automatizada, las cortinas a prueba de luz, las ventanas, que no se abren... nunca. La misma tele con el mismo cable con la misma voz que dice: “Bienvenido a _____” en el bucle de ocho segundos del canal del menú. La sensación de que todo lo que hay en la habitación ha sido tocado antes por un millar de manos. Los ruidos de las tuberías ajenas (...) El infierno podría ser fácilmente un hotel de una cadena”. (D.F.W., “Up Simba”, en *Hablemos de langostas*).

* * *

Atado y bien atado

Expone Chéjov que si al principio de una novela se dice que hay un clavo en la pared, al final el héroe debe colgarse de ese clavo.

Le suelta a un reportero de televisión un pastillero macarra que trapichea a las puertas de un garito nocturno en la ruta del bacalao, después de meterse una raya de coca en el asiento delantero de su

Hyundai cupé: “Tengo una pipa en el maletero. ¿Quieres verla? ¿Quieres verla? ¿Quieres que te la enseñe? No se puede, tronco. El que saca un hierro es para usarlo. No se puede enseñar una pistola si no se va a disparar. Eso solo lo hacen los sarasas”.

* * *

Perspectivismo.- “(...) no solo hacía que mi atención deambulara ociosamente, sino que construía activamente fantasías narrativas lineales y organizadas de forma diferenciada, muchas de las cuales se desplegaban con abundancia de detalles. Eso implicaba que cualquier cosa que resultara destacable por cualquier razón en el paisaje de fuera –como un objeto llamativo de la basura que volara de un cuadrado de la malla a otro, o un autobús que fluyera estólidamente de derecha a izquierda por las tres columnas horizontales más bajas de cuadrados– se convertía en el impulso para imaginar en privado *storyboards* de dibujos animados o de películas, en los cuales cada uno de los cuadrados restantes de la malla de la ventana podía usarse para desarrollar y profundizar la narración de las viñetas”. (D.F.W., *Hablemos de langostas*).

* * *

Detalles menores (dos ejemplos)

1a.- Partido de tenis entre Federer y Nadal. Final de algún gran premio.

-La niña pregunta “¿Cómo se llama ese?”.

-Nadal, le respondo.

-No, el otro.

-¿Federer?

-No, no, este (tocando la pantalla de la televisión)

- Ese es el recogepelotas.

- ¿Y cómo se llama?

1b.- Plaza de Feijoo, Oviedo. Exterior tarde. Una niña pasa junto a la estatua del ilustrado, que sujeta un libro con la mano izquierda y se

acaricia el mentón con la derecha, mientras mira el libro con gesto reflexivo. El padre pregunta: “en qué estará pensando Feijoo?”. “Está pensando: ¿pero en qué página me habré quedado leyendo? Tenía que haber puesto un parcamágicas”, responde su hija².

* * *

Pequeños lujos de la vida diaria (I)

Al volver en coche a casa por la Avenida de la Libertad, me cruzo con una de las yonquis que se prostituyen para conseguir su dosis. Camina cojeando, apenas puede avanzar, lleva ropa muy vieja y algo sucia, va maquillada en exceso y cobra diez euros por una mamada y veinte por un polvo. Dejan siempre algo de propina donde Benito, en Auto Nerva, cuando entran a asearse en su taller, y allí le cuentan -como a una madame maternal y con mono azul cobalto tiznado de aceite- precios y pesares, nunca panes y peces, ya no quedan milagros. Enfrente, su chulo se levanta fanfarrón las mangas del chándal fucsia de mercadillo. Lo he visto otras veces. Tiene la cara llena de heridas abiertas y de costras secas, lleva barba de varios días y espera impaciente a que ella termine sus trabajitos para quedarse con el dinero y subir hasta el Barrio de la Esperanza (qué ironía) a pillar su dosis. Lo conseguido con el polvo siguiente será para ella. Polvo que se cambia por polvo.

* * *

Pequeños lujos de la vida diaria (II)

Chicas que tratan de sonreír al paso de los vehículos, que ensayan una pose de provocación, que caminan artificialmente erguidas y torpemente desafiantes. Fueron hasta hace poco muchachas de instituto de barrio, hijas de madres que limpian escaleras y soportan a maridos violentos, novias de malos estudiantes con suspensos o de macarritas suburbanas que les robaron los primeros besos y las primeras ilusiones en los baños grafitados de una discoteca de polígono de tercera mientras les enseñaban a liar un canuto y les daban una mano de grasa

² Agradezco a Claudia su colaboración en estos y otros ejemplos. Y hago pública mi intención de donar los hipotéticos beneficios de este texto a un fondo de inversión destinado a su educación científico-técnica.

bastamente en las tetas. O quizás niñas bien de colegio de monjas, curso de inglés en Irlanda y clases de equitación en el club de campo de papá. De fiesta en fiesta, puesta de largo en el Club Náutico, en el Hípico, primera raya de coca una tarde de verano en el yate, terrazas de la Castellana, combinados en las discotecas de moda, magreos asépticos en los todoterrenos deslumbrantes de babosos engominados (endomingados). Lo ocurrido desde entonces es un agujero negro en su memoria -como su memoria-, un tiempo vivido en las sucias profundidades del alma.

* * *

James Gandolfini hace un ejercicio de introspección antes de la grabación del capítulo piloto de *Los Soprano* y visualiza su papel mientras se fuma un habano

La mera delincuencia se supera cuando se aprecia, además de la pluralidad de personas, la existencia de una estructura jerárquica, más o menos formalizada, más o menos rígida, con una cierta estabilidad, que se manifiesta en la capacidad de dirección a distancia de las operaciones delictivas por quienes asumen la jefatura, sin excluir su intervención personal, y en el hecho de que la ejecución de la operación puede subsistir y ser independiente de la actuación individual de los partícipes, y se puede comprobar un inicial reparto coordinado de cometidos o papeles y el empleo de medios idóneos.

* * *

“Debía dejarme de filosofía barata; yo no era, después de todo, un novelista o un cineasta, una de esas personas que necesitan tener una explicación para cada acto del ser humano; de otro modo la narración se resiente y los lectores también” (Edmundo Paz Soldán, *La materia del deseo*).

* * *

Dos linajes de gentes hay en quien deberíamos poner alguna esperanza: los poetas y los predicadores (Francisco de Medina)

* * *

El egoísmo como categoría estética

-¿Por qué no escribes acerca de aquello que me contaste una vez? –sugirió Agnes.

-¿Acerca de qué? –Christa la miró con escepticismo.

-De cuando eras niña, durante los disturbios de Chicago, cuando ibas con tu madre entre las barricadas de la policía.

-Pero hombre, si eso lo viví. ¿Por qué querría escribir acerca de eso?

Agnes suspiró. Quizá Christa tuviera algo de razón.

(Lorrie Moore, *Pájaros de América*)

* * *

171

Una frase que no se dijo en “Amanece que no es poco”

“Por tanto la cocaína es cosa mueble y puede ser susceptible de robo, siendo sujeto pasivo del mismo la persona que ilícitamente la posea”.

* * *

De la necesidad de notas a pie de página en la ficción (otra vez Lorrie y Sedaris)

- Espero que no seas checa –decía, siempre con la misma broma, señalando la nota de la caja registradora, que anunciaba: NO SE ADMITEN CHEQUES, GRACIAS.

- Las hormigas son mis amigas / Su respuesta está en el viento.

- Entro en la consulta del doctor Morcutt (“Morcutt?”, clamó Gerard. “¿Vas a ir a un dentista que se llama Morcutt?”).

-Faith, Hope, Joy, Charity, y yo, Adolph.

Lo veis, ¿no? Ella simplemente no podía evitarlo (David Sedaris)

* * *

Paratextos.- “Si puedo explicar la subjetividad, soy Dios” (Rodolfo Llinás, neurofisiólogo).

“Los aromas de moda responden a estados de ánimo colectivos”

“La memoria de los corales”

* * *

Coulrofobia: fobia a los payasos.

En el pasillo del hospital: Vestibulometría. Potenciales evocados.

* * *

Cómo hacer reseñas: *Un hombre sin patria*

Tags: Autor muerto. Escritor de culto. Aire de suficiencia. Asociaciones imprevistas. Libro menor. Tono desenfadado.

172

El prestigio de la obra literaria de Kurt Vonnegut (1922) se ha consolidado por vía de la paradoja. El hecho de haber sido un autor de culto en la mal llamada “literatura de género” (fantaciencia, distopías, narración fantástica...), no le ha impedido convertirse en una referencia de la renovación narrativa de la segunda mitad del siglo XX en su vertiente neovanguardista y/o experimental (y abandono aquí toda pretensión de explicar lo que ambos conceptos pudieran llegar a significar). Su capacidad para conjugar los elementos de la alta cultura con las herramientas de la “*pop culture*” le ha hecho merecedor del reconocimiento de numerosos lectores y de autores de todo pelaje (hippies y posthippies) y condición (posmoderna, claro, que diría Lyotard). Por todo ello, no creo que, con la publicación de *Un hombre sin patria*, el prestigio de Kurt Vonnegut vaya más lejos de donde le llevaron obras como *Matadero 5*, *Desayuno de campeones* o *Cuna de gato*, por citar sólo tres de sus libros más representativos.

Y no porque su nueva obra carezca de méritos (en ocasiones es muy aguda, apasionada, y su humor es punzante y corrosivo), sino porque éstos se diluyen en un tono que va de lo *naïf* a lo sociológico, de monólogo de club de la comedia a soflama, de periodismo de pseudoensayo a exabrupto, convirtiéndola en un volumen que no solo refleja el origen de sus capítulos como columnas de prensa, sino que delata la ausencia de criterio a la hora de seleccionar los mismos. Eso hace que las anotaciones –muy ácidas y acertadas– sobre los Estados Unidos y su política, convivan con apuntes más o menos triviales de

la vida del autor. Vonnegut interesa siempre porque escribe con gracia y sus quiebros semánticos crean unas expectativas que el lector casi nunca ve frustradas; pero en el primer caso, la reflexión se queda en la anécdota y no traspasa la costra; y en el segundo, a veces el humor se resuelve en pura nada o se convierte en perorata de *stand up comedian*, tipo Jerry Seinfeld (“Voy a darles un notición. No, no voy a presentarme a la presidencia, aunque yo sí sé que una oración, para ser completa, debe tener sujeto y predicado. Tampoco voy a confesar que me acuesto con niños. Eso sí, puedo decirles lo siguiente: mi esposa es, sin lugar a dudas, la persona más vieja con la que me he acostado”).

Un hombre sin patria es la manera en que Vonnegut asume esa (in)cierta forma de ensayismo norteamericano que últimamente representan, cada uno a su modo, David Foster Wallace en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* y *Hablemos e langostas*, Jonathan Franzen en *Cómo estar sólo* o Chuck Palahniuk en *Error humano*. Pero estos autores más jóvenes, que organizan sus libros como misceláneas que se nutren de opiniones, autobiografía, reportajes, anécdotas, técnicas diarísticas, narraciones veladas, ensayos sobre literatura y sociedad publicados en revistas y periódicos de izquierda progresista, o radical si se quiere, en Nueva York o San Francisco, superan al maestro precisamente porque son menos directos pero más efectivos, porque su crítica de la realidad, de la “*pax made in USA*”, de los usos y maneras norteamericanos, no se queda en la observación del hueso y, por el contrario, entra hasta el tuétano tras la disección. A Vonnegut le gusta el absurdo, pero todo lo fia a las frases afortunadas y felices, a los eslóganes, a las asociaciones inesperadas. Su tono, tan apocalíptico en ocasiones (como todo humanista ultratradicional o todo ultrahumanista tradicional: ahí tenemos a Harold Bloom, siempre tan enfadado con el mundo), no termina de invitar a la reflexión, sino a la aceptación sumisa, del mismo modo que lo hace la publicidad. La manera en que des-realiza la realidad (como quería Staiger para la poesía) termina por hacerla superficial, anodina.

Hay algunos logros y momentos brillantes en *Un hombre sin patria* (es excelente el primer capítulo), hay humor y compasión, hay buenas intenciones y buenos sentimientos, hay un pensamiento –aunque tenuemente– delineado, hay incluso un proyecto vital y político, un programa de mínimos, que resultaría bochornoso no aceptar sin parecer

un descastado, pero todo ello no alcanza para quitarnos la sensación de que es éste un libro de ocasión, y de que su publicación no es el mejor camino para recuperar la voz de un clásico. No todo vale: una pieza como ésta, tan a tiro, tan fácil (desde la foto de la cubierta a su tipografía, pasando por sus brillantes colores) es caza menor en el coto de Vonnegut.

* * *

“... y no deja de ser cierto que la industria editorial tal vez se beneficiaría si las reseñas se volvieran a encomendar, como antaño, a borrachines que hacían con ellas poco más que publicidad” (Martin Amis, *La guerra contra el cliché*)

* * *

Hechos probados: neuralgia intercostal por callo de fractura

Frases, nombres y otras situaciones y escenas que se recomienda no incluir en una novela en la que una banda de delincuentes van a comprar droga y terminan por robar tres kilos de cocaína a los traficantes que iban a vendérsela:

- Capítulos titulados: “El grupo de Zaragoza”, “El grupo de Valtierra”, “Los sucesos de la cueva”, “La vuelta a Zaragoza”, “Los usuarios de los móviles”, “El refugio de Salou”.
- “El Chapas me ha pegado dos tiros” (mientras José Félix entra, ya herido, en un bar de Hernani).
- Narrador: “Rogelio, que todavía tenía en su poder el paquete de cocaína, se agachó, y en ese momento, estando el procesado Aureliano a sus espaldas, éste acercó la pistola que llevaba a su cabeza, de forma que la boca del cañón le tocaba la cabeza, y efectuó un disparo a bocajarro, entrando el proyectil por la región occipital derecha de su cabeza y saliendo por la región parieto-occipital izquierda. Al mismo tiempo, uno de los del grupo de Zaragoza gritó: “matarlos a todos que nos han de conocer”, cosa que no hicieron, limitándose uno de ellos a propinar una fuerte patada a José Manuel causándole unas lesiones consistentes en fractura de la 9ª costilla izquierda, precisando tratamiento farmacológico y tardando en curar 60 días durante los cuales

permaneció incapacitado para sus ocupaciones habituales, quedándole como secuela una neuralgia intercostal por callo de fractura”.

* * *

Metaliteratura.- La policía de Bangladesh ha detenido en lo que va de año a 27 timadores que usan un curioso y contagioso “*modus operandi*”: se hacen pasar por los genios de la lámpara maravillosa para amenazar a la gente y arrebatárles sus pertenencias.

La actriz francesa Catherine Deneuve fue abucheada anteanoche tras una actuación en un pueblo de la región de Toscana. La actriz leía el libro de George Perec *Je me souviens* acompañada de música, pero lo hizo sólo en francés. Además, según cuenta la prensa italiana, llegó dos horas tarde a su cita a la italiana. (Irene Savio)

* * *

The END: Ensayos No Destructivos

Miden de forma indirecta lo que no puede ser medido de otra forma.

La amplia aplicación de los métodos de ensayos no destructivos en materiales se resume en los tres grupos siguientes:

Caracterización.- Evaluación de las características químicas, estructurales, mecánicas y tecnológicas de los materiales; propiedades físicas; transferencias de calor y trazado de isotermas.

Metrología.- Control de espesores; medidas de espesores por un solo lado, medidas de espesores de recubrimiento; niveles de llenado.

Defectología.- Permite la detección de discontinuidades, evaluación de la corrosión y deterioro por agentes ambientales; determinación de tensiones; detección de fugas.

* * *

De cómo poner el cuerpo: cuerpos, mercado y escritura en *La novela del cuerpo*, de Rafael Courtoisie

176



Jesús Montoya Juárez¹

Universidad de Murcia

¹ Doctor en Literatura por la Universidad de Granada, Programa de Estudios Superiores en Literatura Española. Profesor Asociado del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Murcia. E-mail: jesusmontoya@um.es

Introducción

Rafael Courtoisie (Montevideo, 1958) es uno de los autores más relevantes de su generación, no ya como poeta: también es uno de los más originales y señeros narradores de su país. *Vida de perro* (1997), *Caras extrañas* (2001), *Tajos* (1999), *Goma de mascar* (2008), *Santo remedio* (2006) o *El ombligo del cielo* (2014), entre sus producciones más extensas; y la llamada “Trilogía de los mares” [*El Mar interior* (1990), *El Mar rojo* (1991) y *El Mar de la tranquilidad* (1995)], *Cadáveres exquisitos* (1995), *Sabores del país* (2006) o *Vida y milagros* (2006), algunos de sus más conocidos volúmenes de narraciones breves, dan cuenta de un estilo cinematográfico o, más bien, televisivo de narrar que cuida sobremanera la palabra poética. Los relatos híbridos de Courtoisie, entre la poesía, la narrativa y el ensayo, progresan a partir de la concatenación de escenas o fragmentos llenos de lirismo. En muchos casos, tiempo y espacio narrativos se desdibujan, resultando marca de la casa la irrupción de diálogos aparentemente aislados de una trama, digamos, convencional. Una de sus últimas novelas, *La novela del cuerpo* (2015), distopía sobre la que reflexionaremos en este artículo, no es una excepción en ese sentido.

En las páginas que siguen pretendo hacer una lectura de cuál es la intervención que esta novela de Courtoisie hace en un debate muy interesante en curso, como es el de las transformaciones aceleradas que la tecnología y la ciencia acarrearán en la psique humana, transformaciones que están en el centro de la cuestión sobre lo posthumano. ¿Qué sentido tiene plantear una novela hoy con el cuerpo como protagonista? ¿Qué clase de cuerpos son los que hablan en la novela? ¿Qué productividad política tiene el cuerpo en la novela de Courtoisie? Para leer esta intervención, en primer lugar, consignaré algunas preguntas que el debate sobre lo posthumano pone encima de la mesa para después leer cómo la novela incide sobre ellas y puede situarse en el campo que esas preguntas establecen.

Metáforas productivas para leer lo “posthumano”

La bibliografía teórica ha empleado el término “posthumano” tanto para referir la serie de metáforas que permiten comprender las identidades híbridas que surgen de la interacción cotidiana con un entorno tecnológico², como también el horizonte futuro en que, cuando la tecnología y las condiciones sociales lo permitan, el hombre será capaz de abandonar su actual corporeidad y su conciencia será susceptible de transferirse a un soporte diferente³.

Los teóricos clásicos de lo posthumano proyectan una visión utópica de la hibridez tecnológica. Por ejemplo, en las teorías ciberfeministas de Haraway o Hayles, lo posthumano -y su excrecencia simbólica, el cuerpo *cyborg*- habilita una potencial superación del sujeto liberal patriarcal destinado a controlar la naturaleza⁴. En un mismo sentido, teóricos de la cibernética, como Nick Bostrom, han imaginado posibilidades utópicas para un horizonte posthumano abierto ahora como posibilidad efectiva futura. Dicho horizonte haría posible que los cuerpos y las mentes no estén necesariamente conectados, o estarlo, en un sentido tecnológico, de manera que la mente, el cuerpo y la máquina articularían una nueva forma de entender lo humano más allá del idealismo dualista que concebía alma y cuerpo fusionados de modo

2 Así, Haraway: “(...) the cyborg appears in the myth precisely where the boundary between human and animal is transgressed. Far from signaling a walling off of people from other living beings, cyborgs signal disturbingly and pleasurably tight coupling” (HARAWAY, 1991, p. 152); o Hayles, para quien lo posthumano refiere tanto a entidades donde la carne humana se hibrida materialmente con la tecnología como también a configuraciones de la subjetividad humana articulada en simbiosis con las máquinas llamadas “inteligentes”. En ambos casos, el horizonte posthumano no atiende a diferencias entre “bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals”. (HAYLES, 1999, p. 3)

3 Autores como Bostrom entienden lo posthumano como algo físico y no metafórico, y prefieren el término “transhuman” para este tipo de construcciones identitarias, que desde su punto de vista prefiguran la existencia futura de lo posthumano. Para Bostrom el posthumanismo devendrá un hecho en el momento en que la tecnología haga posible el abandono del cuerpo en sistemas de recuperación o migración de la conciencia (BOSTROM, 2003). Bostrom defiende el potencial utópico tanto de lo posthumano como estadio futuro del desarrollo de la humanidad como también de las posibles identidades “trans” y “posthumanas”, frente a otras posibilidades futuras apocalípticas.

4 In this account, emergence replaces teleology/ reflexive epistemology replaces objectivism; distributed cognition replaces autonomous will; embodiment replaces a body seen as a support system for the mind; and a dynamic partnership between humans and intelligent machines replaces the liberal humanist subject’s manifest destiny to dominate and control nature. (HAYLES, 1999, p. 288)

indisoluble. Así, la superación de los límites corporales resolvería, a decir de Bostrom, el problema de nuestra dependencia de la Naturaleza, disolviendo la distopía ecológica hacia la que caminamos, al hacernos, quizás, inmunes a sus efectos. No obstante, menos optimistas son los planteamientos de Andy Clark, que tras enumerar los beneficios del nuevo estatuto posthumano, admite la dificultad de predecir el impacto social y personal de la hibridación bioelectrónica (p. 118). Otro tipo de simbiosis, no invasivas, reversibles, de interacción con un entorno tecnológico, permitirían salvaguardar la conciencia de los que Clark llama “Natural-Born Cyborgs”, esto es, todos nosotros. La propia Katherine Hayles señala que la misma idea de lo posthumano es postconsciente, inevitablemente, ese es su horizonte último, y añade que experimentar la crisis de esa consciencia, asociada a la corporeidad, como pérdida, supone aferrarnos a ideologías respecto del *self* que encumbraron al sujeto liberal de la modernidad, un sujeto difícilmente sostenible en el umbral del siglo XXI. En cualquier caso, esta idea de posthumanización como tendencia en los seres humanos vuelve evidente algo característico de la propia relación que los individuos tienen con los cuerpos en todo momento histórico, algo que subrayaba ya el sociólogo Bryan Turner:

(...) cada época (...), por la que el Hombre transforma la naturaleza con la tecnología, es también un periodo en que la naturaleza del Hombre se transforma. (...) cada periodo da lugar a (...) un nuevo cuerpo. (1994, p. 21)

Así, se entiende lo que afirmaba Haraway “el *cyborg* es nuestra ontología; nos otorga nuestra política. El *cyborg* es una imagen condensada tanto de la imaginación como de la realidad material, los dos centros unidos estructurando cualquier posibilidad de transformación histórica” (1984); algo que, en un mismo sentido, también nos recuerda Naief Yehya: la conceptualización del *cyborg* en cada momento histórico dependerá de dónde ubiquemos “la frontera entre el ser y la herramienta, entre el uso de un objeto y su integración al cuerpo del usuario, entre la prótesis y el individuo, y entre la naturaleza y la tecnología” (2012).

Sin embargo, para que el *cyborg* sea deseable, ha señalado Haraway, debe haber una toma de conciencia por parte del sujeto de su propia transformación. La imagen de un *cyborg* como hombre mejorado

en sus facultades sólo contendrá potencial utópico si es capaz de superar los binarismos sujeto/objeto, masculino/femenino, amo/siervo, conservando la existencia del sujeto, integrándolo o hibridándolo en una nueva realidad, en una conciencia superior desdiferenciadora entre lo biológico y lo que no lo es. De lo contrario, del sueño de la razón surgirán los monstruos y la literatura y el cine de ciencia ficción son un buen muestrario de ellos, desde *Frankenstein* a *Neuromancer*.

Incluso, aunque no interpretemos como *anti-* ese *post-* de posthumano, las preguntas a resolver son muchas. Entre ellas, como apunta Yehya, está qué hacer con la lucha de clases; porque ¿qué sectores controlarán a fin de cuentas el proceso de devenir posthumanos, o lo controlan, en cada momento histórico? Aquí quizás sea pertinente recordar con Foucault que “el control de la sociedad sobre los individuos no se ejerce solamente a través de la conciencia o la ideología, también se ejerce en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista, lo más importante es la biopolítica, lo biológico, lo somático, lo corporal” (1996, p. 87). O, si se prefiere, recordar cómo Jean François Lyotard actualizaba las ideas de Karl Marx -que estaba pensando en la máquina herramienta- al advertir que el capitalismo no es sino una máquina que encadena al hombre tras ella deshumanizando al individuo para rehumanizarlo en otro nivel de capacidad normativa (LYOTARD, 1998), y llevándolo, en el peor de los casos, a la categoría de lo inhumano. Lo inhumano es, así, una categoría que, si salimos de los estudios culturales más posmodernos y nos acercamos a la sociología dura, se prefiere para describir las consecuencias del sistema de producción capitalista. Leído desde otra metáfora que la cultura global hoy provee para pensar nuestra relación con los cuerpos (el zombi), los reclamos del posthumanismo se vuelven distópicos. Como han señalado Lauro y Embry, en actitud polémica con los postulados posthumanistas, el *zombi* hace estallar esos mismos binarismos, sin la propuesta de un nuevo horizonte, sino como pura negatividad, volviéndonos conscientes de de lo atados que estamos a la fragilidad de nuestros cuerpos. Vueltos definitivamente zombis, devendríamos quizás en posthumanos, o tal vez en no-humanos, pero ¿no dejaríamos de ser sujetos?⁵

5 “Humanity defines itself by its individual consciousness and its personal agency: to be a body without a mind is to be subhuman, animal; to be a human without agency is to be a prisoner, a slave. The zombi(i)/e is both of these, and the zombi(i)/e (fore)tells our past, present, and

Estas preguntas son una y otra vez planteadas por la narrativa reciente en América Latina y España, una narrativa que en este siglo XXI se viene llenando de *cyborgs*, ya sea formulando sujetos híbridos en contextos de ciencia ficción, ya sea construyendo subjetividades condicionadas en su afectividad o en su percepción de la realidad por la tecnología. Pero, en estos *cyborgs* -literales o metafóricos- que aparecen en un creciente corpus de textos, encontramos, junto a Andrew Brown, un “profoundly human posthuman” (2010, p. 175). En efecto, en la conceptualización literaria latinoamericana de lo posthumano, alejada mayoritariamente de planteamientos utópicos, la virtualización de la experiencia y el desarrollo de una identidad híbrida se experimentan, en líneas generales, como una pérdida; ahora bien, esta pérdida no viene acompañada de un duelo nostálgico, como ocurría en la narrativa moderna y tardomoderna: a mi modo de ver, la nostalgia no es la emoción primaria que transmiten narraciones como la de Rafael Courtoisie, que analizamos, como tampoco las de otros autores de los que me he venido ocupando, como Jorge Carrión, Santiago Roncagliolo, Edmundo Paz Soldán, Mercedes Cebrián, Agustín Fernández-Mallo, Vicente Luis Mora, Javier Moreno, Ramiro Sanchiz, Gabriel Peveroni, Rodrigo Hasbún, Pola Oloixarac, Bruno Petroni, Mike Wilson o Alejandro Zambra, entre otros⁶. Si bien es verdad que el cuerpo -el viejo depositario de la individuación y la conciencia- puede aparecer como un residuo o vestigio obsoleto en el proceso de posthumanización e interconexión en red en que estamos inmersos, su presencia en muchos de estos textos expresa más que una nostalgia, un malestar clave de nuestra época. En el tratamiento de lo posthumano que leemos frecuentemente en las literaturas hispánicas de este siglo, el cuerpo deviene en una metáfora que denuncia aquello que no pudo ser integrado al tiempo eucrónico del capitalismo tecnológico. Los cuerpos *cyborg* en la narrativa reciente subrayan su carácter defectuoso u obsoleto; su presencia expone críticamente las consecuencias que las políticas neoliberales generan en la subjetividad. Novelas como esta, *La novela del cuerpo* (2015), de Rafael Courtoisie, invitan a pensar qué ha pasado con lo humano una vez se ha descascarado el brillo posmoderno de las promesas de emancipación, que habían venido de la mano de la tecnología en los últimos años.

future”. (LAURO; EMBRY, 2008, p. 90)

6 Véanse a este propósito mis ensayos “Globalización y tecnología o el (otro) fin de la nostalgia” (2014); “Subjetividades posthumanas y arqueologías del presente” (2015), o “Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia” (2016).

Cuerpo y mercado: a propósito de *La novela del cuerpo*, de Rafael Courtoisie

En sus narraciones extensas, el lirismo de Courtoisie nos lleva de la mano desde la atención obsesiva a la materialidad lingüística del texto a la hondura de una reflexión, ora ácida, ora melancólica, ora irónica; y a la inversa, de ese expresar las posibilidades de la palabra a una acción hiperacelerada narrada de acuerdo con una estética a medio camino entre el cómic, el teatro del absurdo, lo carnavalesco o el humor negro. Particularmente esto ocurre en *La novela del cuerpo*, donde Courtoisie bosqueja mínimamente a sus personajes, voces narrativas funcionales a la reflexión poética. El desarrollo de sus conflictos se supedita a la búsqueda de las asociaciones líricas, sensoriales, oximorónicas, disparadas por la presencia de las palabras sobre las que Courtoisie trabaja con extraordinaria tenacidad:

182

Falta la moña roja y la etiqueta de Tienda Inglesa o del Corte Inglés o de Harrods o de Zara.

La piel envuelve el cuerpo para regalo.

Lo que se ve es la parte de afuera. Lo que se advierte es aquello que envuelve la piel, como una buena mentira.

El cuerpo está dentro.

Menudo regalo, repleto de órganos que bombean, segregan, regulan, acomodan, digieren, producen, salvan, ahogan, se inflan, se desinflan, se contraen, se expanden, hacen ruidos, gorgoritos, treman, tiemblan, cantan una canción encerrada, oculta bajo la piel. (p. 107)

Courtoisie ha declarado en entrevistas, a propósito de esta novela, que quiso escribir sobre un único personaje, aquello común que, como señala el narrador, nos hace humanos “el cuerpo, la vida” (p. 63). Así, esta obra puede pensarse, en primer lugar, como la escritura de la ontología del cuerpo en nuestra época. La novela emplea el esqueleto de la ciencia ficción: la inexistente compañía multinacional “Mercado del Cuerpo Inc.” sitúa esta novela atípica en el interior de dicho marco genérico. El negocio de la Multinacional es servir órganos y prótesis tanto artificiales como “naturales”, esto es, sintéticos, transplantados de otros cuerpos o clonados a partir de células humanas y de otros animales. Sin embargo, Courtoisie elude la minuciosa construcción de un mundo, frustrando una de las expectativas del género. A la vez, debilita sobremanera la proyección al futuro, ubicándonos en un contexto de posibilidades tecnológicas perfectamente asequibles a

nuestro tiempo. Si acaso la novela bordea el contexto de lo posible hoy día, lo hace por el lado de la hipérbole o el sentido del humor. En cualquier caso, con una extraordinaria economía de medios, el autor nos hace imaginar una sociedad donde se naturaliza la condición de lo que Clark llamó “*Natural-Born Cyborgs*”. Los usuarios del Mercado del Cuerpo exigen de manera irreflexiva cambios, a menudo grotescos, en su anatomía para ser aceptados de acuerdo a cánones de una belleza teratológica: “A mí me importa un carajo que ellas gocen o no. Quiero que se impresionen. Quiero que me vean salir del baño desnudo y, ya en medio de la habitación, se asusten y digan “ah” (pp. 38-9). Acuden a esta Empresa la mayoría de veces guiados por una ansiedad y hedonismo extremos que los identifican como especie, llevándolos incluso a despreciar la vida al participar lúdicamente en torneos suicidas. En estos torneos, jóvenes subidos a coches o motos importadas se retan frente a frente por ver quién evita un choque frontal. Unos enfrentamientos, con público, que generan, además, su propia versión de la cultura popular rioplatense:

Así dice la vieja canción del siglo pasado, la canción revolucionista, tendenciosa, obtusa. Hay que modificarla, *aggiornarla*, adaptarla a estos tiempos:

“Fiat negro, Fiat negro

Fiat negro, te lo advierto:

No se rinde un Fiat rojo

Solo cuando ya está muerto.”

Rrrrrmmmm, rrrrrmmmm, rrrrrmmmm-
mmmmmm.

Paf, paf, paf. Rummm. Paf. Rrrrrmm. Paf, paf. (p. 28)

La novela de Courtoisie deviene, en ese sentido, en una arqueología (MONTROYA JUÁREZ, 2014) que visualiza los restos materiales de nuestro presente -globalizado, neoliberal, atravesado por un cambio tecnológico exponencial-, comenzando por el más obscuro: el cuerpo. Todos los personajes de la novela (compradores y vendedores, proveedores y consumidores) tratan los cuerpos como una mera mercancía ajena por completo al *self*, un objeto manipulable, vulgar, hecho de piezas ensamblables (y, frecuentemente, de baja calidad), bien sintéticas, bien naturales. Piezas, además, de diverso precio, con objeto de adaptarse a todos los bolsillos. En la novela, los consumidores son también proveedores. Los muertos en los torneos citados son reciclados como materia prima para nuevas prótesis, en un ciclo donde el otro gran protagonista es el dinero: “Como ve, son solamente \$ 50.000

(...) el juego de huesecillos del oído” (COURTOISIE, 2015, p. 84); “al que logró obtener un muerto fresco, los funcionarios de Mercado del Cuerpo Inc. le dan unos dos mil pesos, equivalente en el cambio actual en este país subdesarrollado con ínfulas consumistas de Primer Mundo, a unos cien dólares” (p. 23). Así, como apunta el elocuente nombre de la Multinacional de la propia novela, mercado y cuerpo aparecen ligados en una relación oximorónica y reversible. Mercado y cuerpo, cuerpo y mercado definen en la novela la ontología humana, por eso, significativamente, la escasa acción se narra eficazmente como una sucesión de transacciones comerciales:

—¿Cuánto por este brazo?
 —Setenta y ocho pesos.
 —¿Y ese riñón?
 —Quinientos pesos.
 —¿Y esa vagina?
 —Veinte pesos. Está usada. Muy usada. Yo que usted, no la llevaría. (p. 9)

Como señalamos antes, los personajes de Courtoisie visibilizarían la condición contemporánea de los “natural born cyborgs” de Clark, aunque yendo más lejos, pues la disociación entre corporeidad y subjetividad se vuelve absoluta en un momento dado, cuando afecta *inclusive* al cerebro, que pierde su tradicional condición de receptáculo o contenedor de la individuación. No se trata aquí del planteamiento de una subjetividad en red, que puede leerse en las formulaciones de lo posthumano de autores como Foster, sino una consideración negativa de esos *cyborgs* metafóricos que nos hacen pensar, entonces, en zombis. Faltos por completo de autonomía, algunos personajes directamente optan por una solución absurda que se revela paradójicamente como la más sencilla de acuerdo a la tecnología futura de la que se dispone. Muchas escenas de la novela se narran aparentemente como un chiste, pero la sonrisa se congela inmediatamente en el rostro: el “Mercado del Cuerpo Inc.”, precisamente, es una consecuencia lógica de la violencia que el poder capitalista genera masivamente con cada movimiento, con cada transacción. Uno piensa de inmediato en *La corrosión del carácter*, de Richard Sennet, cuando asiste a cómo en la novela se resuelven, con la solicitud de un cambio de cerebro, por ejemplo, los conflictos que provoca la deslocalización del trabajo en la psicología del individuo, forzado sincronizar su vida cotidiana a plazos y lugares que no desea, de acuerdo con una velocidad instantánea que sólo puede seguir de manera imperfecta:

—¿Cerebros tiene?

—Pocos. Hay escasez. ¿Qué tipo de cerebro busca?

—Quiero aprender chino rápido. Necesito hablar chino fluidamente, en menos de un mes. La empresa me envía a China. Tengo que saber mandarín... y soy un tronco para los idiomas, una verdadera bestia, apenas hablo español, no me gusta leer, escribo con faltas de ortografía. Soy un burro.

—Pero al cambiar de cerebro también cambiarán otros aspectos de su personalidad. Algunos recuerdos y estructuras se transfieren, pero no todos. Puede alterarse su comportamiento basal, su forma de ser. En el trasplante pueden perderse unos cuantos recuerdos...

—No me importa. No tengo demasiadas cosas buenas que recordar... mi vida ha sido... ¿cómo decirle?... una mierda. (pp.114-5)

En muchos relatos de Courtoisie, los paisajes narrativos devienen globales. Sin embargo, también es marca de la casa el gesto de anudar la trama, sutilmente, a la historia política uruguaya o, acaso, a las transformaciones que esta historia produjo en la intimidad de sus personajes. Una vez más, esto mismo puede afirmarse de *La novela del cuerpo*. El segundo fragmento del “Capítulo uno” vincula el motivo central de la novela -ese disparatado tráfico global de prótesis y órganos que parodia fórmulas típicas de la ciencia ficción- con prácticas de tortura que se remontan a la Colonia, o con otros episodios previos del relato de la violencia escrito en la piel de la Historia. De esa manera, la novela invoca inesperadamente la historia nacional como elemento con el que asociar determinadas interpretaciones. Los cuerpos en la novela están marcados doblemente como residuos. Primero, en tanto resultan la materia prima para la mercancía procesada por la Multinacional. Segundo, también, y a ello contribuyen las referencias históricas citadas, en tanto quedan enclavados en una tradición cultural signada por la violencia y en un origen periférico en el mapa de la globalización:

Las mujeres aborígenes pelaron las partes de Juan Días de Solís. Primero tiraron de los miembros, lo descuartizaron como más tarde, mucho más tarde, harían las autoridades españolas con el peruano Gabriel Condorcanqui, alias Túpac Amaru. Luego las autoridades españolas llamarían, por apócope y desplazamiento semántico, *tupamaros* a todos aquellos insumisos (...) Y mucho más tarde, en Uruguay, un grupo iluminado, tomando este antecedente que gratis le ofrecía la historia del continente, se autodenominaría “Tupamaros” o, más exactamente: “Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros”. Serían comandados por un procurador

de vocación y origen campero, algo chúcaro, llamado Raúl Sendic, y finalmente derrotados en forma absoluta por el Ejército, muertos, reclusos, suplicados. Los sobrevivientes saldrían años más tarde a la calle, liberados por una amnistía discutida en su tiempo, pero real. En el momento de escribir este texto están en el gobierno gracias a elecciones libres, democrática y limpiamente elegidos. Pero solo los sobrevivientes. Los muertos no pueden gobernar. (p. 11)

Como ha señalado Ramiro Sanchiz (2015), *La novela del cuerpo* está próxima a la novela de tesis, siendo frecuente que este género se haya refugiado en la ciencia-ficción. Pues bien: una de las tesis de la novela -entonces- podría ser de orden aristotélico, la afirmación de que no hay alma sin cuerpo y de que esa unidad es la categoría que nos permite articular una posible idea de lo humano, permitiéndonos “inclusive” pensar:

Existen varias clases de pensamiento, pero dos de esas diversas clases son: el pensamiento “puro”, digamos, espiritual; y el pensamiento “corporal” que, por supuesto, también es puro, pero de una pureza contraria, la pureza que otorga la materia a los seres animados, la pureza del sudor, del perfume de la piel, la pureza muscular del golpe y la pureza del fluir y fluir de los ríos ocultos de la sangre. (pp. 94-5)

El cuerpo, en la novela, resulta, en este sentido, la metáfora que nos habla del modo en que se produce, una vez más, la reificación de la subjetividad en nuestro tiempo y el discurso poético del narrador, a contrapelo de sus personajes, pugna por dignificar lo que el mercado banaliza:

Atención: el cuerpo no es un objeto ni un sujeto. Es una unidad.
 La unidad tiene partes, pero cada parte del cuerpo alcanza sentido en función de la unidad.
 En realidad no es la cárcel del alma: el cuerpo es el alma.
 El alma de sí mismo. El alma es indiscernible, no puede separarse del cuerpo, como no puede quitarse el peso del interior de una piedra.
 El alma es la densidad del cuerpo, y su peso.
 El alma es el uso del cuerpo, su costumbre de ser, su patrimonio. (p. 73)

En un horizonte cultural en que se cuestiona de modo radical el nexo entre individuo y corporeidad, Rafael Courtoisie escribe una novela como esta, plagada de cuerpos -o subjetividades- *cyborg*,

defectuosos, inestables, mercantilizados y desposeídos, que se quieren un paradójico residuo depositario de lo humano. Su presencia grotesca, ridícula o tragicómica nos recuerda, no obstante, nuestra propia condición; visibiliza ese otro maltratado que somos nosotros mismos, el resto no asimilable que distorsiona la legibilidad de la utopía fuerte del capitalismo posthumanista.

Cierre: “poner el cuerpo”

La novela no olvida, como no olvidan Hardt y Negri, que “los grandes poderes industriales y financieros producen”, entonces, no sólo mercancías, sino también “subjetividades que a su vez son agentes dentro del contexto político; producen necesidades, relaciones sociales, cuerpos y mentes, lo que equivale a decir que producen productores” (HARDT; NEGRI, 2006, p. 53). De acuerdo a estos autores, el desarrollo de redes de comunicación tiene una relación orgánica con el advenimiento del nuevo orden mundial que ellas mismas describen (p. 53). Más allá de los argumentos optimistas de ciertos teóricos de la comunicación que daban la bienvenida a una sociedad transparente, creativa o de prosumidores -pienso en Vattimo, Manovich, Ritzer y Jurgenson, o en Bourriaud-; más allá de sus análisis certeros, no obstante, de cambios culturales acontecidos gracias a la democratización implícita en el modelo rizomático o, más modernamente, radicante, de las redes, lo cierto es que se extiende también una forma sutil de patología global, que es, a la vez, una forma sutil de dominación, control y conversión involuntaria de la subjetividad en mercancía con una penetración que hasta ahora no era imaginable.

Habría que preguntarse, y cada vez más novelas latinoamericanas de ciencia ficción, como esta de Rafael Courtoisie, invitan a hacerlo, cuáles son las discontinuidades o puntos de fuga en el proceso de expansión del nuevo orden mundial como consecuencia del ejercicio del biopoder de esta etapa del capitalismo informacional, en que nos movemos desde hace varias décadas, discontinuidades que permitan redimir el cuerpo en su materialidad, dignificándolo. La pregunta que se desprende del vínculo que esta novela hace entre mercado y cuerpos es, para formularla con Yehya, “¿Qué será de aquellos que queden del otro lado del abismo tecnoeconómico de esta evolución?” (2012). Dicho de otro modo, ¿qué ocurrirá con los perdedores de la

globalización tecnológica? Desde este horizonte me parece interesante leer *La novela del cuerpo*. En efecto, cuando se ha vivido ya la crisis de toda representación; cuando la política se ha convertido en videopolítica, y el Estado, en un contenedor y regulador de los flujos de capital y mano de obra, es decir, un mero aplicador de las políticas neoliberales que tienen por objeto someter a sus sociedades a designios económicos globales deshumanizadores -como apunta la socióloga Vania Markarián a propósito de los movimientos sociales de 1968 en Uruguay (ideas que, creo, hoy son vigentes)-, llega de nuevo el momento de “poner el cuerpo”, esto es, de recuperarlo como agente político. Llegó la hora, pues, de reconciliarnos, lejos de visiones apocalípticas, con esos cuerpos que hoy, o en un futuro próximo, quizás tengan extensiones tecnológicas nuevas. Tal vez en ese sentido político podemos leer la identificación que en la novela se hace de mercado y cuerpos, primero, y de cuerpo y escritura, después, esto último en alguno de sus fragmentos líricos más memorables:

El cuerpo está hecho de palabras cuyo sonido, en la noche, se parece a la humedad y a la fiebre.
 El cuerpo está hecho de palabras cuyo sonido, en el día, se parece a la composición de la música.
 El cuerpo es siempre una manera, una forma de decir las cosas.
 El cuerpo en sí, el cuerpo mismo, lo que está dentro de la palabra *cuerpo*, no se puede nombrar.
 Si se nombra, duele.
 Si se nombra, da calambres, el músculo del pensamiento, y el músculo de la lengua que lo dice, se acalambran. (p. 104)

Por todo lo que vengo señalando, me parece que *La novela del cuerpo* dialoga bastante bien con planteamientos como los del humanismo tecnológico de críticos como José Luis Molinuevo, quien aboga tanto por abandonar determinadas “morales de la autenticidad” humana, por obsoletas, como por abandonar, también, la utopía fuerte que emerge de determinados planteamientos posthumanistas: “no es el humanismo utópico de corte idealista (...) de tradición platónica, sino un humanismo latino del límite (...) (consistente) en extraer las posibilidades del aquí y ahora (...)” y que implica “frente a los que afirman que el cuerpo está obsoleto, reivindicarlo, no sólo desde la salud, sino desde la enfermedad”; revisando, también, de paso, “la tradición de la sospecha paranoica de las imágenes para construir una nueva sospecha desde el pensamiento en imágenes” (2004, p. 179).

Así, la novela de Courtoisie deviene política; propone lecturas que reflexionan sobre el valor de uso y el valor de cambio de los cuerpos en nuestra época; rescata los cuerpos como residuos problemáticos que dificultan creer en la utopía del capitalismo tecnológico vigente, y encuentra, en ese poner un cuerpo “hecho de palabras” (COURTOISIE, 2015, p. 104), una metáfora válida para pensar la literatura deseable en este siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSTROM, Nick. "Transhumanism FAQ. V. 2.1" (2003). Disponible en: <www.transhumanism.org/resources/FAQv21.pdf>.

BROWN, Andrew. *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave McMillan, 2010.

CLARK, Andy. *Natural Born Cyborgs: Minds, Technologies and the Future of Human Intelligence*. Oxford University Press, 2003.

COURTOISIE, Rafael. *La novela del cuerpo*. Montevideo: HUM, 2014.

FOSTER, Thomas. *The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

FOUCAULT, Michel. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira: 1996.

HARAWAY, Donna. "Un manifiesto cyborg" (1984). Disponible en: <http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf>.

_____. "A Cyborg Manifiesto". En Haraway, D. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1991, pp. 148-181.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2005.

HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

LAURO, Sarah Juliet y Karen Embry. "A zombie Manifiesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism". En *Boundary 2*. 35:1, 2008, pp. 85-108.

LYOTARD, Jean François. "Reescribir la modernidad". En *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998, pp. 33-43.

MARKARIÁN, Vania. *El 68 uruguayo: el movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

MOLINUEVO, José Luis. *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza editorial, 2004.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús. "Globalización y tecnología o el (otro) fin de la nostalgia: realismo y arqueología como metáforas en la última ficción latinoamericana". En *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 2, n. 2, 2014, pp. 385-405.

_____. "Subjetividades posthumanas y arqueologías del presente en

la última narrativa en español”. En Noguerol, Francisca, María Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (eds.). *Letras y bytes: escrituras y nuevas tecnologías*. Hildesheim: Reichemberger, 2015: 119-135.

_____. “Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia”. En *Cuadernos de literatura*, vol. 20, n° 40, 2016, pp. 264-281.

SANCHIZ, Ramiro. “La novela del cuerpo, Rafael Courtoisie”. En *Lecturas rasantes* (blog del autor), 2015. Disponible en: <<http://lecturassrasantes.blogspot.com.es/2015/03/la-novela-del-cuerpo-rafaelcourtoisie.html>>.

TURNER, Bryan. “Los avances recientes en la teoría del cuerpo”. En *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas. Monográfico sobre Perspectivas en Sociología del Cuerpo*, 68, 1994, pp. 11-40. Disponible en: <http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_068_04.pdf>.

YEHYA, Naief. “Marionetas tecnológicas y cuerpos modificados dos rutas concurrentes al *cyborg*”. En *Literal: Latin American Voices*, 19, 2012. Disponible en: <<http://literalmagazine.com/marionetas-tecnologicas-y-cuerpos-modifi-cados-dos-rutas-concurrentes-al-cyborg/>>.

La siniestra historia de @albertochimal, avatar de Horacio Kustos

192



Paulo A. Gatica Cote¹

Universidad de Salamanca

¹ Doctor por la Universidad de Salamanca.

Introducción

No cabe duda de que el fenómeno *blog* –en su amplia gama de manifestaciones contemporáneas– ha convertido al sujeto en un constructo susceptible de ser ficcionalizado. En este sentido, surgen tentativas de apropiación creativa de ese espacio digital como la blogoficcionalidad o la blogonovela; sin embargo, pese a compartir varios rasgos fundamentales, remiten a producciones culturales diferentes. Como explica Escandell en *Escrituras para el siglo XXI*, las blogoficciones carecen de “una estructura narrativa definida, tienen un carácter atomista completo en el que un personaje realiza una exposición extimista sin desarrollo de personajes o una historia” (2014, p. 233); por su parte, según la definición canónica de Hernán Casciari, la blogonovela puede caracterizarse en los siguientes términos:

En términos argumentales, la blogonovela (como género literario) es una historia de largo aliento escrita en capítulos inversos, atomizados, narrados en primera persona, con una trama que ocurre en tiempo real, en donde el protagonista es consciente del formato que utiliza y en el que la realidad afecta al devenir de los acontecimientos. En términos estéticos, la blogonovela es un arte conjunto en el que predominan tres elementos que poseen idéntico valor: la escritura tradicional, el diseño multimedia y la programación informática. (2005, p. 95)

Asimismo, en opinión de Escandell, “la blogonovela solo es tal mientras se está ejecutando” (2014, p. 184); es decir, el avatar, anclado en el presente de la actualización continua, asume el control absoluto de la bitácora para mantener la credulidad de los cibernautas a través de la práctica del *hoax* o “engaño” sobre la comunidad de seguidores. Por consiguiente, el avatar no se limita a ocultar el yo detrás un *nick*, sino que, en estas composiciones, el yo autor queda anulado por la performance del yo personaje. Para Escandell, el avatar supone una prótesis del yo: “el ente virtual sobre el que se ejerce la proyección del espacio del individuo —y del individuo mismo—, en un mundo que es una simulación de algo inexistente, una hiperrealidad que sustituye el mundo real a través de intermediarios demiúrgicos” (2014, p. 171).

En 2015 ve la luz *Historia siniestra* (2015), volumen ubicable en su línea tuitera –ya vista en *83 novelas* y *El viajero del tiempo*–, pero al que incorpora un universo ficcional en torno a su avatar

Horacio Kustos. El personaje tiene cuenta en Twitter (@hkustos) y una bitácora “El cuaderno de Horacio Kustos” (<http://kustos.tumblr.com/>), aunque ambos perfiles permanecen inactivos desde 2014. En principio, de acuerdo con la distinción de Escandell, este abandono del *blog* y *nanoblog* conduce al desvelamiento del *hoax* y a la supresión de la blogonovela. Es más, si bien se intenta mantener una cierta ilusión avatárica—fotografía, descripción, posibilidad de interactuar con Kustos o un determinado registro lingüístico—, ambas bitácoras explicitan su carácter ficticio al certificar la paternidad “real” de Alberto Chimal.

Igualmente, habría que precisar que la “marca” Kustos tiene presencia tanto en la red como en el mundo del libro. Con relación a este punto resulta pertinente traer a colación las ideas de Henry Jenkins sobre la cultura de la convergencia en la que se estaría moviendo la sociedad inmersa en el actual sistema mediático:

Con ‘convergencia’ me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento. (2008, p. 14)

Pese a que todavía sigue operativo el paradigma disciplinario que mantiene la división de las artes tal como quedaron constituidas en el mundo grecolatino, es evidente que la creación desde las vanguardias impulsa sus lenguajes hacia su “fuera de campo” (SPERANZA, 2006, pp. 23-24). En la última década del siglo xx y en la primera del XXI se observa, más que una transgresión —a fin de cuentas, testimonio involuntario de ese límite—, la hibridación de discursos y medios en un nuevo ecosistema digital; en consecuencia, la narrativa va a dejar de ceñirse a sus formatos tradicionales —sobre todo, literario y audiovisual— y comenzará a extenderse a otros ámbitos que quedaron relegados a “la cultura del espectáculo” como los videojuegos u otros fenómenos supuestamente massmediáticos. Ahora bien, comparto las reservas de Vicente Luis Mora a la hora de emplear etiquetas como multiplataforma, transficcionalidad, intermedialidad, *crossmedia storytelling* o *transmedia storytelling*, pues han creado “una galaxia conceptual en los últimos años en la que perderse es más fácil que

orientarse” (2014, p. 11)². Sin duda, se corre el riesgo de afincarse en la perpetua vanguardia, en un post-ismo teórico y retoricista que deforme la validez de los hallazgos y de las perspectivas para ensalzar el optimismo tecnófilo y el pensamiento *trendy*.

En el caso de Kustos-Chimal, sus ramificaciones en novela, novela gráfica, colección de cuentos, blog y Twitter parecerían componer una “saga” alrededor del personaje-avatar o, incluso, un *transmedial storyworld* (RYAN y THON, 2014, p. 1). Definitivamente, no es este el lugar para ampliar o discutir cada sutileza teórica llevada a cabo por pensadores como Jenkins, Hayles, Ryan, Scolari o Saint-Gelais; no obstante, una simple revisión del concepto de ciclo demuestra la imposibilidad de su uso –o de otros calificativos– para con la obra del creador mexicano. Como explica Martos Núñez: “el ciclo en su conjunto trasciende a cada producto concreto, el ciclo o la saga es una macrohistoria urdida en un universo coherente, que, eso sí, se puede expandir en múltiples avatares” (2007, pp. 137-8). Aun reconociendo que el proyecto concibe la textualidad en sentido amplio y multi-soporte, así como el personaje presenta una caracterización acorde a la historia, no existe la necesaria coherencia narrativa del conjunto.

A todas luces, este criterio resulta problemático, ya que la coherencia perpetua, en cierto sentido, la vieja regla aristotélica de las tres unidades. Por ello, considero que el universo chimaliano se ajusta mejor a las ideas de Saint-Gelais acerca de la transfictionalidad, “phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel” (2011, p. 7). Además, habría que considerar que la noción de transmedialidad, aplicable, sobre todo, a las novelas gráficas –*Kustos. Libro 1. La puerta secreta y Kustos. Libro 2. ¡Todos juntos ya!*– y a su producción digital, debe ser matizada en *Historia siniestra*, aunque reproduzca un proyecto originado en la cuenta de Twitter de Horacio Kustos.

En palabras de Jenkins, “una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo

² El artículo panorámico de Vicente Luis Mora (2014) sobre el “problema terminológico” resulta esclarecedor sobre esta cuestión.

texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad” (2008, p. 101). Dicho de otro modo, cada soporte, cada texto contribuye a la construcción de una narrativa o “mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes” (SCOLARI, 2013, p. 25). Esto no quiere decir que el acceso individual no pueda ser disfrutado como un mundo completo en sí mismo; al contrario, de una manera similar a lo visto respecto a las colecciones mutantes, el acercamiento colectivo enriquece tanto la lectura individual como la agrupada, sin menoscabo de ningún itinerario. Como Chimal indica, las dos series que componen el libro “fueron adaptadas para la página impresa: revisadas, modificadas, puestas en un orden propio y, sobre todo, apartados del flujo constante y caótico de informaciones en el que aparecieron por primera vez” (2015, p. 9). Frente al mundo narrativo “amplificado” de las escrituras *transmedia*, Chimal adapta, secciona y acota el flujo del “mundo narrativo” de Kustos³ o, como diría Vicente Luis Mora, ejecuta un “transmedia povera o artesanal”: un género literario cuya efectividad y alcance depende del talento del escritor que lo utilice (2015)⁴.

@albertochimal, “#CiudadX”

El toluqueño materializa en *Historia siniestra* dos propuestas creativas digitales, en orden cronológico: “Día común” y “#CiudadX”⁵. Las series, publicadas en 2014 –16 de marzo y 10 de octubre, respectivamente–, aparecieron en libro, sin embargo, en un orden inverso, semejante al *timeline* de Twitter. Eso sí, aunque “Ciudad X” –en libro– está concebida como una cuenta regresiva en cien tuits, en

3 Como explica Nieves Rosendo, el concepto *Narrative World* empleado por Ryan y Thon se refiere a “un mundo específico alrededor del que convergen distintos medios que representan distintos aspectos de él. De esta forma, colocan la narratividad, organizada alrededor de un mundo narrativo, en el centro de la convergencia de medios” (2016, p. 62). En este trabajo, Rosendo ofrece un excelente panorama crítico de los principales planteamientos teóricos sobre la construcción y análisis de mundos transmediales

4 Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens emplean el término “demediación” para referirse a determinados contenidos reelaborables o expandibles en diversos medios sin que su “forma preexistente” –o, incluso, no completa– dificulte su “migración o expansión” (2017, p. 12). Los especialistas argumentan que la cada vez más frecuente concurrencia de tal fenómeno viene motivada por una decisión “económica” de las industrias culturales que busca multiplicar las vías –medios– de explotación (2017, p. 13). En el caso de Chimal, esta idea se traduce en un mayor interés por expandir su marca personal y en un nada despreciable aumento de su capital simbólico como referente en la experimentación estética de dichas relaciones intermediales.

5 Se pueden encontrar las series integras de *tuits* en storify: <<https://storify.com/albertochimal/dia-comun>> y <<https://storify.com/albertochimal/ciudadx>>. Accesado en: 18 de enero de 2017.

su paso al papel se respetó el orden y la linealidad del relato. Por su parte, “Día común” fue un proyecto seleccionado para concurrir en el #TwitterFiction Festival –@TWfictionfest; <http://twitterfictionfestival.com/>– de 2014. En su faceta tuitera, estas acciones plantean una especie de performatividad escritural que busca romper con la cuarta pared del lector anónimo de la pantalla. En este sentido, la poética de Chimal despliega un discurso de resistencia metacrítico sobre las condiciones de producción y recepción en el medio digital. En paráfrasis de Rancièrre, la “escritura en vivo” libraría al espectador de su pasividad y ausencia de reflexión y le devolvería “la posesión de su conciencia y de su actividad” (2010, p. 15).

Los tuits pertenecientes a “Ciudad X” (CHIMAL, 2015, pp. 13-34) se publicaron entre las 9:54 a.m. y las 9:13 p.m. del 10 de octubre de 2014 con una media de siete minutos de separación, a excepción de los cuatro últimos publicados a un ritmo de uno por minuto. Al respecto, explica Concepción Torres que

hay que destacar que en Twitter el autor tiene la opción de programar las horas a las que se publicará la información compartida, lo que contribuye en muchos casos a crear un ritmo concreto que forma parte de la historia (...). El poder jugar de esta manera con la frecuencia de publicación favorece a la percepción que el lector tiene sobre los cambios en el ritmo de la trama, ya que estos se adecuan a los hechos. (2016, pp. 390-1)

La serie, presentada en Twitter como “una historia en 100 tuits: una cuenta regresiva, horrores y portentos”, subraya desde el inicio su fragmentariedad paratáctica en la forma e hipotáctica en la estructura general de la historia. La novedad respecto a *83 novelas* o *El viajero del tiempo* radica en que en “Ciudad X” los segmentos están fuertemente trabados, no solo por la dependencia argumental, sino también por la temporalidad dentro y fuera del texto: la cuenta atrás y la velocidad de las actualizaciones.

Esta composición “híbrida” –“mitad historia de horror, mitad poema civil” (2015, p. 9)– construye una suerte de encantamiento verbal mediante la repetición obsesiva de un número asociado a algún elemento, acción, animal o persona. Chimal priva al lector de cualquier información contextual que le permita interpretar el sentido de la cuenta regresiva ni anticipar qué pasará cuando finalice el conteo. Aun así, se detectan algunos patrones rítmicos:

El paciente ya escribió 66 veces en la pared, con su propia sangre, la frase QUÉ VA A PASAR CUANDO TODO TERMINE. Empieza de nuevo. (2015, p. 20)

(...)

Una funcionaria redacta 57 hojas que describen “la catástrofe por venir”. Luego no sabe qué más hacer. (2015, p. 21)

(...)

55 teléfonos móviles, conectados accidentalmente, forman una mente sencilla que percibe el horror del futuro por unos instantes. (2015, p. 22)

(...)

Alguien hackea el sitio del gobierno de la ciudad. El visitante ve 33 repeticiones de la frase QUÉ VA A PASAR CUANDO TODO TERMINE. (2015, p. 26)

En este fragmento se muestran, al menos, tres tipos de enlaces entre los textos. En primer lugar, Chimal emplea una especie de estribillo que, aparte de la letanía numérica, se significa por una tipografía diferente; además, la frase QUÉ VA A PASAR CUANDO TODO TERMINE, remite a esa “catástrofe por venir” u “horror futuro”, del que solo se van sabiendo algunos sucesos, en apariencia, intrascendentes, inconexos y hábilmente racionados: “46 pájaros caen muertos, y formados en una V como el dibujo de una migración, sobre la avenida Central.” (2015, p. 24)⁶. Por último, se aprecia una tripartición proporcional que condiciona la macroestructura de “Ciudad X”: a) signos y presagios de la desgracia, b) primeros síntomas, y c) descripción del desastre. No obstante, también coexisten otros mecanismos de cohesión como los observables en la siguiente escala descendente:

Las mujeres que salieron de la cárcel caminan por 51 minutos sin que nadie las detenga. Ellas mismas paran ante un templo.

En el sótano del templo hay 50 esqueletos. Nadie los halla aún. Junto a ellos alguien dejó una nota: un segundo mensaje, en vano.

49 policías alcanzan a las mujeres, las miran y se saben superados en número. Se marchan. ¿No éramos más?, pregunta uno. (2015, p. 23)

Finalmente, llama la atención que, aunque Chimal anuncia una historia en cien tuits, en realidad hay uno adicional que no forma

⁶ Este es un ejemplo excelente de la poética de Chimal y, en parte, representa toda su producción literaria por la convivencia natural con lo extraordinario.

parte de la cuenta atrás y que se corresponde a su conclusión. Como se observa, ese horror anunciado adviene sin cataclismo ni clímax:

Hablen ya, dice una de ellos: invoquen a las 3 potencias, a los espíritus sin número, no sé, hablen y digan lo que se les ocurra.

Los otros la miran sin comprender. Nos perdemos todos, agrega, o conseguimos resistir otro poco hoy, otro poco mañana, siempre.

Un instante más y todo se salva o todo se pierde, dice el más viejo. Hablen. Miren y vean si encuentran la palabra que salva.

Entonces muere: alguien de la multitud le dispara, o le da una puñalada, pero él ya no lo sabe: en realidad, ya no sabe nada más. (2015, pp. 32-33)

@hkustos, “Día común”

El proyecto “Día común” (CHIMAL, 2015, pp. 35-92) fue concebido para una ocasión específica: el #TwitterFiction Festival de 2014. El periodista y escritor Andrew Fitzgerald, director de la primera edición, sentó en buena medida sus bases poetológicas y organizativas. Como él mismo cuenta, se seleccionaron varios experimentos en Twitter, provenientes de más de veinte países y en cinco idiomas, para su muestra “oficial”. Asimismo, el evento estaba abierto a las contribuciones de los cibernautas a través del *hashtag* #twitterfiction e, incluso, se ofrecían algunas pautas creativas: “create a character and tell a story in his or her voice, tell a story from your own account, tell a story in a single Tweet” (FITZGERALD, 2012). Básicamente, Fitzgerald aconsejaba elaborar una micronarración de ciento cuarenta caracteres con un personaje-narrador protagonista.

A diferencia de la primera edición, celebrada por completo en Twitter entre el 28 noviembre y el 2 de diciembre de 2012, el segundo festival (12-16 de marzo de 2014) contó con el apoyo de la *Association of American Publishers*, la editorial *Penguin Random House* y *USA Today*, organismos de gran prestigio y alcance que le dieron al evento visibilidad más allá del ciberespacio⁷. Indudablemente, en ese año se

⁷ El tercer Festival TwitterFiction se presentó entre el once y el quince de mayo con la novedad de la cuenta @TwFictionFest –además del *hashtag*– para seguir las actualizaciones y proyectos tuitarios. En el ámbito hispánico, hay que destacar que en México se llevó a cabo el Primer

consagró el lema y objetivo de TwitterFiction Festival –“embracing, exploring, and developing the art of storytelling on Twitter”–, gracias a la participación de voces con amplia trayectoria y relevancia como Margaret Atwood (@MargaretAtwood). Como bien ilustra Torres Begines (2016, pp. 389-399), las escrituras tuitterarias han ido ganando complejidad y capacidad de adaptación-explotación creativa del medio.

En este contexto de apertura, Chimal postea el 16 de marzo de 2014 “Día común”, un experimento narrativo lanzado desde la cuenta de Horacio Kustos (@hkustos) que coquetea con el fotoblog, el reportaje gráfico, la crónica de ciudad, las novelas de intriga y terror, la *flânerie* y la deriva situacionista⁸. Por ejemplo, hay un llamativo par que, desde la distancia, evoca el periplo espacio-temporal del protagonista, continuidad expresada también por la hora de publicación en Twitter:

“La cafetería”

El hombre abrió la cajuela del autor. No entendí qué era lo que estaba adentro, gritando. (2015, p. 38)

“Viaducto”

¿Sería el mismo automóvil que vi por la mañana? Los gritos se parecían. (2015, p. 80)

Aquí, además de una performatividad escritural, habría que hablar de una performance recreada, reconvertida en archivo fotográfico de las acciones acometidas durante los vagabundeos

Festival de Escritura Digital #EDG16 con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes. Durante tres días, del 19 al 21 de abril de 2016, se presentaron varias ponencias y mesas de debate, tres talleres de tuitteratura liderados por Cristina Rivera Garza –@EstacionCamaron–, Alberto Ruy Sánchez –@Besode3bocas– y Alberto Chimal y José Luis Zárate –#TallerFugaz, así como la obra colectiva #QuéPasaDespués, coordinada por Alberto Chimal desde la cuenta @yquepasadespues. Entre el 25 y el 27 de abril 2017 se llevó a cabo la reedición del Festival de Escritura Digital bajo el *hashtag* #EDG17.

⁸ De acuerdo con la descripción del proyecto aportada por Chimal, la serie pretende: “to develop a reading experience that approximates that of a horror story, creating sensations of unease, horror and wonder in an unusual way. He will tweet a series of pictures with captions but they will not form a story per se. Instead, each one will suggest a moment in a different sequence of eerie or sinister events that we cannot actually see: events that are happening beyond the borders of each picture. This effect will be achieved by juxtaposing common, almost nondescript images with strange, ominous captions that *explain* them as part of those events. Readers will be left to imagine all that’s left unsaid in their own way”. Disponible en: <http://twitterfictionfestival.com/archive/creating-world-horror-spanish-text/?timezone_string=America/New_York>. Accedido en: 17 de enero de 2017.

del avatar; sin embargo, la introducción ocasional, sobre todo en la última imagen –“Anexo” (2015, pp. 90-1)⁹–, del propio Chimal “desblogoficcionalizaría” los textos de la autoría de Kustos para, en seguida, reficcionalizarlos metaficcionalmente con las firmas de Alberto Chimal-administrador de la cuenta de Horacio Kustos y de Alberto Chimal-autor de *Historias siniestras*.

201



Al igual que “Ciudad X”, “Día común” se estructura en tres secciones divididas mediante la inclusión de un paratexto –“Parte 1”, “Intermedio” y “Parte 2”– que, a su vez, se corresponde con un tiempo de publicación diferente, a saber: de 6:00 a 7:00, en el intervalo entre las partes 1 y 2, y entre las 20:00 y las 21:00; de igual manera, Chimal distribuyó las publicaciones de las partes primera y última con una media de tres minutos de separación, pero sin el efecto intensificador de la cuenta atrás y su inexorable final.

En este caso, las diferencias entre las mediaciones digital y libresca suponen un cambio cualitativo que sobrepasa el umbral de

⁹ Disponible en: <https://twitter.com/hkustos/status/445393674067656704/photo/1?ref_src=twsrc%5Etfw>. Acessado en: 17 de enero de 2017.

la mera transcripción o volcado del texto en otro soporte. Me permito enumerar las diferencias textuales entre la red social e *Historia siniestra*:

1. Cada tuit cuenta con las marcas distintivas de la red social: nombre y cuenta de usuario (@hkustos), imagen, fecha de publicación, posibilidad de interacción –*replay*, *retweet*, *like*–, integración en un *timeline* y también aparece etiquetado para facilitar su adscripción al evento #TwitterFiction. Estos rasgos desaparecen en la publicación en papel.
2. Pequeña variación en el inicio: mientras que en la red Chimal titula el primer tuit “Prólogo”, en el libro se cambia a “Primera parte”. Esta modificación incide en el aspecto lineal y estructurado del libro.
3. El título aparece en Twitter escrito con distinto tipo de letra que en papel: en mayúsculas.
4. En la red social la imagen se muestra disociada espacialmente del texto. En cambio, *Historia siniestra* suele integrar texto e imagen, aunque, en ocasiones, aparece al margen.
5. Los anexos y los textos agrupados en “Intermedio” están numerados en el libro.
6. Lógicamente, las imágenes digitales tienen una mayor resolución. Aun así, no suelen presentarse con absoluta nitidez: varias de ellas juegan con el obturador para difuminar perfiles, producir opacamientos y efectos de claroscuro. Estos recursos, que “ambientan” el texto y construyen, en parte, su atmósfera espectral o amenazante, pierden expresividad tras su impresión en papel.
7. Variaciones menores:
 - a. Variante en el último texto del “Intermedio”, donde se suprimen los guiones utilizados en la tuitfiction: “–Lo importante es qué te sucede a ti al hacer tus hallazgos –dijo, sorbiendo el líquido rojo. #TwitterFiction” pasa a “X Lo importante es qué te sucede a ti al hacer tus hallazgos, dijo, sorbiendo el líquido rojo.” (2015, p. 68).

- b. Variante en el primer texto de la segunda parte, en el que se suprime, respecto a la red social, el pronombre personal “yo” (2015, p. 69). Es posible que Chimal busque precisamente abandonar una forma de expresión ligada a un medio extimista como la red social que, hasta 2009, formuló la pregunta “¿Qué estás pensando?”.
- c. Una fotografía dispuesta al revés en “Calle Lisle” (2015, p. 78).

8. Variaciones mayores:

- a. Supresión de un diálogo y de un personaje: “EDIFICIO ARREOLA Qué sorpresa, don Cruz (dije). ¿Pero qué le quiere hacer a esa pobre criatura? #TwitterFiction”; “Edificio Arreola” ¿Pero qué dice que le quiere hacer a esa pobre criatura? (2015, p. 74).
- b. Cambio de título y modificación del final: “FALLARI’S En la entrada no me atreví a hablar con la Mujer Que Aparece. #TwitterFiction”; “Los paredones” En la entrada no me atreví a hablar con la Mujer Que Aparece. También estaba allí (2015, p. 76).
- c. Cambio de estilo directo e introducción de un narrador, en principio, extradiegético: “INSTITUTO PHILLIPS ‘Si le impedimos parpadear al menos una hora, claro que hay efectos en el niño’. #TwitterFiction”; “Instituto Phillips” Si le impedimos parpadear al menos una hora, claro que hay efectos en el niño, dijo (2015, p. 79).
- d. Adición de un personaje: “TEMPLO NAGAOKA “No es fraude. El Líder murió en 1976, pero el video vence a la muerte.” Él asintió. #TwitterFiction”; “Templo Nagaoka” No es fraude, dijo ella. El Líder murió en 1976, pero el video vence a la muerte. Él asintió (2015, p. 81).

Inevitablemente, el título de la obra alude a un concepto freudiano clave en la narrativa de Chimal: *das Unheimliche*.¹⁰ Freud define “lo

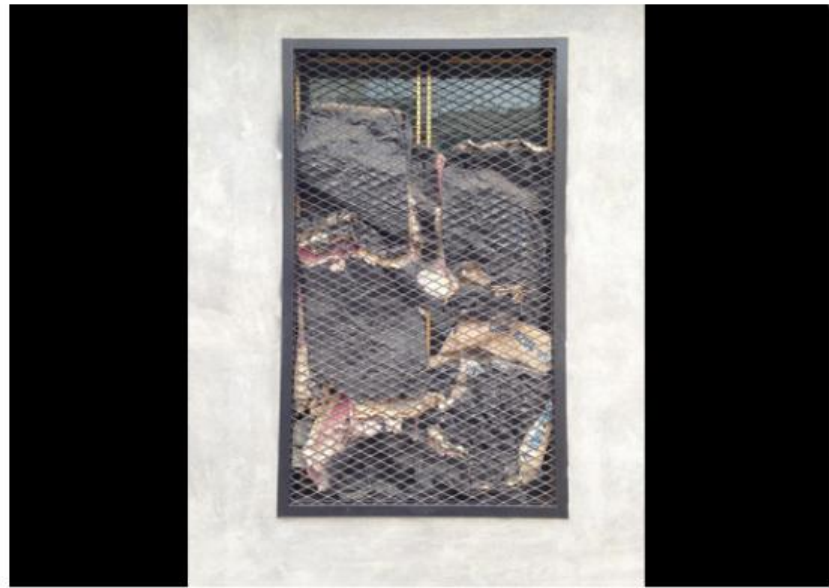
¹⁰ *Das Unheimliche* ha sido traducido como “lo ominoso” o “lo siniestro”, aunque predomina la primera traducción. En inglés se optó por *Uncanny*.

ominoso” como “la inquietante extrañeza, esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo” (1976, p. 220). A diferencia de la noción de fantasía propugnada por Todorov (1995), que se fundamenta en la respuesta vacilante ante la emergencia de una situación no regida por las leyes naturales, Kristeva considera que *Unheimlich* supone “una desestructuración del yo” que puede manifestarse como patología o como “apertura hacia lo nuevo, en una tentativa de adaptación a lo incongruente” (1996, p. 364).

Esta última idea sugiere una posibilidad de lectura interesante. En efecto, la incongruencia en “Día común” cortocircuita la aprehensión lógica, pues esta no surge por la incoherencia texto/imagen, sino por las zonas de indeterminación y de sentido que genera cada elemento por su parte y en conjunto¹¹. En contraposición a la idea de una fotografía que muestra “lo Real en su expresión infatigable” (BARTHES, 1990, p. 31) –y reproducible–, poseedora de un buen o mal *studium* y debidamente “enmarcada” por su facticidad, las imágenes tomadas por Chimal desean crear o intuir, como explicara Barthes, un “campo ciego” (1990, p. 106), un desenmarcamiento ocasionado por un *punctum* o encuentro azaroso con un “detalle” punzante que desborda su referencialidad anestesiada (BARTHES, 1990, pp. 65, 89). Desde este punto de vista, la pertinencia de la imagen es incontestable: las fotografías de *Historia siniestra* no solo proporcionan un entorno reconocible –“familiar”– para el lector, sino que también funcionarían a modo de velo o umbral que trasluce una realidad inquietante detrás de una escena cotidiana. La experiencia diaria, retratada en “Calle 19” (2015, p. 39) con deliberado prosaísmo para incentivar el efecto de “extrañamiento”, revelaría el misterio o el horror latente¹².

11 En cierto modo, creo que las palabras de Freud sustentan esta interpretación: “se llama *Unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”. (1976, p. 224)

12 Disponible en: <https://twitter.com/hkustos/status/445169895215333376/photo/1?ref_src=twsrc%5Etfw>. Accesado en: 18 de enero de 2017.



De todas formas, el elemento de análisis más interesante se encuentra en la relación texto/imagen que, como se ha mencionado antes, muestra una ligazón mayor en el libro. Sobre este punto me parece oportuno traer a colación algunas aportaciones de los estudios visuales. Como reflexiona Mitchell acerca del “giro pictórico”: “la escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la ‘imagentexto’ encarnada” (2009, p. 89). Dicha sutura, además de certificar la comunión de las artes temporales y espaciales, supone que la irreductible dicotomía foucaultiana entre lo legible y lo visible (1968, p. 19) puede ser trascendida por una concepción heterogénea de la representacionalidad visual y verbal. En este sentido, el texto y la imagen abandonan sus posiciones de privilegio en sus respectivos dominios disciplinarios y la condición subordinada en relación con el “otro” mediático, aunque, generalmente, se ha privilegiado las metáforas de la legibilidad de las imágenes. No obstante, en oposición a este logocentrismo hermenéutico, Rodríguez de la Flor afirma que el “giro visual” consuma la “revancha” de la epistemología de la imagen sobre el texto (2009, pp. 17-8), el declive de la lecto-escritura y la emergencia de un “imaginario audiovisual” que desplaza “la zona central de expresión de lo social desde el *logos* a la *imago* (2009, p. 88).

Hay que valorar con José Luis Brea que “toda formación discursiva o práctica significativa lleva en su frente el marchamo de su transportista, de su distribuidor” (2002, p. 141). Asimismo, Julio Prieto comenta sobre la intermedialidad literatura/fotografía o literatura grabado que, si bien es cierto que se trata de procedimientos “interiorizados en la historia del libro impreso”, existen prácticas o usos “extrañados” o “no ilustrativos” de las imágenes insertadas; en consecuencia, se produciría, según Prieto, la inestabilización semiótica o “extrañamiento intermedial” de la literatura impresa: “la apertura de la visión en el intervalo entre los medios” (2017, p. 13)¹³.

A pesar de la limitada multimedialidad en comparación con otras redes sociales, las opciones de Twitter permiten incluir contenido audiovisual e hipervínculos acortados; sin embargo, la visualización de las imágenes de “Día común” “suman” al texto, lo contextualizan y “legibilizan”; claro está, también hay algunas composiciones que trabajan “lingüísticamente” sobre la imagen: la interpretan y desambiguan. Por otra parte, el nexa texto/imagen en *Historia siniestra* se presenta, en varias ocasiones, “naturalizado” en el espacio de la página, ya que conformaría una especie de doble enmarcamiento: la imagen encuadra el texto y la página a ambos. Por supuesto, existen puestas en pantalla múltiples y sucesivas gracias a las tecnologías informáticas, pero la carga semiótica del tuit se ve no solo diseminada y recontextualizada por el *timeline*, sino que también aparece claramente delimitada por el texto “y” la imagen.

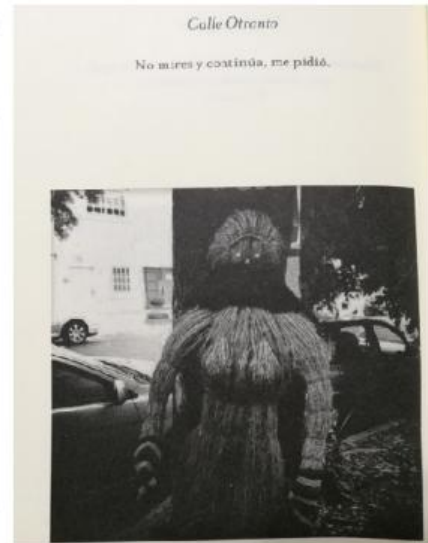
“Calle Otranto” (2015, p. 82)¹⁴ es un ejemplo paradigmático de esta primera estrategia de complementación mediante el uso de una imagen que ofrece información clave para su interpretación. Por sí mismos, imagen y texto resultan insuficientes: el contenido lingüístico se limita a ocho palabras –un título de dos y una narración de seis– y la imagen, por muy inquietante que pueda parecer, se muestra como un “objeto visual tautológico” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 32); dicho con otras palabras: “transparente” y “sin juego de significaciones” (1997, p. 33). Ahora bien, sin entrar en el aspecto fenomenológico de

¹³ Por esta razón, el profesor español afirma que habría que distinguir en el análisis intermedial “entre usos conservadores del otro medio (...) y usos transformadores que redefinen el medio receptor y producen nuevas prácticas estéticas y políticas”. (PRIETO, 2017, p. 13)

¹⁴ Disponible en: <https://twitter.com/hkustos/status/445387592180068352/photo/1?ref_src=twsrc%5Etfw>. Acessado en: 18 de enero de 2017.

la tesis de Didi-Huberman, el pensador francés advierte la importancia del espacio, entendido como punto de encuentro del sujeto que ve y el objeto visto, para la conversión del objeto en “sujeto de una latencia” (1997, pp. 38, 40). De un modo análogo, Chimal espacializa la imagen en un entorno propicio para la relación intersubjetiva –la cuenta y el *hashtag* de un proyecto tuitero y las páginas de un libro– con el objetivo de “opacar” el objeto y volverlo significativo más allá de su evidencia.

207



Igualmente, hay casos en los que la imagen ejerce una labor
func se a dific el li la p may 53)



15 Disponible en: <https://twitter.com/hkustos/status/445180271227199488?ref_src=twsrc%5Etfw>. Accesado en: 18 de enero de 2017.

Conclusiones

En definitiva, sin negar que “todas las artes son ‘compuestas’ (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (MITCHELL, 2009, p. 88), habría que matizar que siguen existiendo movimientos de reapropiación logocéntrica. Evidentemente, el reinado universal de la pantalla promueve la singladura visual o pictórica de los discursos –inevitable paradoja conceptual– hacia su reconversión en “imagentexto”¹⁶. Aun así, Mitchell cae en una de las limitaciones que plantea para los estudios interartísticos y comparatistas: “la presuposición de un concepto unificador y homogéneo (el signo, la obra de arte, la semiosis, el significado, la representación, etc.) y de la ‘ciencia’ a la que está asociado” (2009, p. 82). El especialista estadounidense homologa de una manera autotélica imagentexto y estudios visuales con metaconcepto y metateoría¹⁷. Proyectos como “Día común” y su remediación en *Historia siniestra* evidencian que la controversia imagen/texto, imagen-texto o imagentexto no queda resuelta mediante la asunción de un “universalismo meta” que operaría en varios niveles metaimaginísticos.

En mi opinión, la problemática estriba en lo que Ottmar Ette –apoyándose en Lotman y Lévi-Strauss– ha descrito como “la autolegitimación del sujeto modelizador y cognoscente” que se afana en apropiarse/modelar/totalizar el objeto (2015, pp. 52-3); es decir, el empoderamiento imagocéntrico y la relectura “extendida” del concepto de escritura en un entorno mediático complejo. Esta consideración no invalida el argumento de Mitchell, pero demuestra que este debe ser, al

¹⁶ Julio Prieto parece sugerir esta misma idea en su introducción al monográfico “Intermedialidad en el ámbito hispánico actual” publicado en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*: “aunque desde un enfoque “sinestésico” los estudios intermediales no tendrían por qué privilegiar este o aquel sentido, no obstante es notoria la tendencia a privilegiar las interacciones entre la escritura y la visión –o entre prácticas de lo legible y prácticas de lo visible. Sin duda ello no es ajeno al “giro icónico” en las ciencias sociales y humanas”. (2017, p. 14)

¹⁷ Curiosamente, él mismo menciona la cuestión al comienzo de su *Teoría de la imagen*, pero obvia que también se puede intentar controlar la teoría de las imágenes por medio de las propias imágenes: “Quizá el problema no esté solo en las imágenes, sino en la teoría y, de forma más específica, en una cierta imagen de la teoría. La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal”. (2009, p. 17)

menos, cuestionado por el *loop* teórico en el que se situaría el analista ante las prácticas artísticas en esta era de “estetización difusa” (BREA, 2002) o “capitalismo artístico” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015): todo podría ser “leído” como imagentexto o iconotexto, pues las formas contemporáneas de escritura se inscriben en un régimen que, desde hace varias décadas, es eminentemente visual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.

BREA, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca-Centro de arte de Salamanca, 2002.

CASCIARI, Hernán. “El blog en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela”. *Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad*, n° 65, 2005, pp. 95-7. Disponible en: <<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=5&rev=65.htm>>.

CHIMAL, Alberto. *Historia siniestra*. Ciudad de México: Cuadrivio, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

ESCANDELL, Daniel. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y Blogosfera*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.

ETTE, Ottmar. “Nanofilología y teoría literaria” en Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls (eds.), *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 51-84.

FITZGERALD, Andrew. “Twitter Fiction Festival Selections”, 27 de noviembre de 2012. Disponible en: <<https://blog.twitter.com/2012/twitter-fiction-festival-selections>>.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

FREUD, Sigmund. *Obras completas. Vol. XVI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.

KRISTEVA, Julia. “Freud: heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza” en *Debate feminista*, 13, 1996, pp. 359-368.

JENKINS, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; Jean SERROY. *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.

MARTOS NÚÑEZ, Eloy. “Narrativa posmoderna, identidad y mito: el caso de las sagas fantásticas” en Pedro César Cerrillo Torremocha y Cristina Cañamares Torrijos (coords.). *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores*. Cuenca: UCLM, 2007, pp. 133-148.

MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

MORA, Vicente L. “Notas sobre la narrativa transmedia”, 15 de junio de 2015. Disponible en: <<http://www.elboomeran.com/blog-post/1506/16050/vicente-luis-mora/26-notas-sobre-la-narrativa-transmedia/>>.

_____. “Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia”, *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 3 (1), 2014, pp. 11-41.

PRIETO, Julio. “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica” en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 5, n° 1, 2017, pp. 7-18.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *El giro visual*. Salamanca: Delirio, 2009.

ROSENDO SÁNCHEZ, Nieves. “Mundos transmediales: revisión conceptual y perspectivas teóricas del arte de crear mundos” en *Icono 14*, 14, 2016, pp. 49-70.

RYAN, Marie-Laure y Jan-Noël THON (eds.). *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil, 2011.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo; Jan BAETENS. “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 2017, pp. 6-27.

SCOLARI, Carlos Alberto. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013.

SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1995.

TORRES BEGINES, Concepción. “Literatura en Twitter. A propósito del Twitter Fiction Festival” en *Castilla. Estudios de literatura*, n° 7, 2016, pp. 382-404.

Respirar en el paisaje de los medios: las poéticas disruptivas de Cristina Rivera Garza

212



Vega Sánchez-Aparicio¹

Universidad de Salamanca

¹ Doctoranda en la Universidad de Salamanca.

Lo que sucede entre el horizonte y la mirada: eso es el paisaje.

Cristina Rivera Garza, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*

1. Introducción: las escrituras del *software*

La presencia de los medios digitales en la esfera sociocultural, donde el *software* posee un papel más que significativo, ha modificado los hábitos y las actividades humanas dejando al descubierto, a la vez que potenciando, la estructura perceptiva del individuo. No obstante, a pesar de los intentos por equilibrar la relación entre hombre y tecnología, fundamentalmente a través del beneficio mutuo y la evolución de sus integrantes, se evidencian ciertos efectos adversos, tales como la estandarización (MANOVICH, 2013, p. 32; BERARDI, 2014b, p. 30), la automatización (FLUSSER, 2015) o la financierización (BERARDI, 2014, p. 40), que entorpecen las posibilidades tecnológicas y alimentan el control de un grupo reducido. Dichos estados son inherentes al carácter homogeneizador del capitalismo globalizado, encargado de unificar los criterios y de implantar, indistintamente, equivalentes algoritmos en entornos disímiles. Como resultado, las reglas de la eficiencia, de la aceleración y del valor monetario establecen dinámicas de productividad o de competencia sobre las velocidades humanas, de manera que, en palabras de Franco Berardi (Bifo), “el parásito digital descompone el tiempo de vida en series infinitas de microprestaciones tanto más competitivas cuanto más precarias, que anulan toda posibilidad de contacto real entre los cuerpos” (BERARDI, 2014a, p. 14).

El uso de recursos de la programación dentro del ámbito literario no parece exento de controversias². Este aprovechamiento, en cuanto herramientas y técnicas creativas, replantea su estatus artístico, la posición hermenéutica y el análisis que suscita. A partir de la presencia de los medios informáticos en las manifestaciones culturales, surgen

² Por señalar solo algunos ejemplos, Daniel Escandell matiza que uno de los temores más habituales, con respecto a la literatura e internet, recae en la situación del lenguaje y su posible deterioro (ESCANDELL, 2014, p. 44). Por su parte, Kenneth Goldsmith demuestra un retardo considerable en el ámbito literario con respecto a las técnicas de apropiación o copia, desarrolladas y superadas por el arte (GOLDSMITH, 2015, p. 28). En ambos casos, se advierten ciertas actitudes conservadoras frente al potencial de la informática en una relación colaborativa y de reciprocidad con la escritura.

otras textualidades cuya forma o contenido resultan de una alianza, tanto explícita como implícita, entre tecnologías y escritura, y que son inherentes al mecanismo desde el que se conciben o al propio medio que los ejecuta. Así pues, además de aquellas desarrolladas en soportes digitales, se presentan otras composiciones que hacen uso de las herramientas informáticas dentro de formatos impresos dando paso, como propone Alex Saum-Pascual, a una emergencia de modelos que “nutridos por la revolución tecnológica comparten formas de la misma y son pensados [...] para ser distribuidos en ese cuerpo de código que se nos muestra subacuáticamente anacrónico” (SAUM-PASCUAL, 2015, p. 98)³.

No es de extrañar que esta tendencia, que combina tanto técnicas derivadas de la tecnología como producciones supuestamente tradicionales, haya propiciado un debate en torno a lo digital y su materialidad desde donde es posible cuestionar las relaciones entre *software* y escritura y, por ende, su posibilidad política. Lógicamente, estos artefactos entrañan un cambio del código semiótico, mediante el que las formas originarias del espacio digital transfieren sus preceptos pero también sus accidentes, fallos o carencias. En este sentido, Florian Cramer, para quien existe una respuesta posdigital y no rupturista, ha advertido una actitud más escéptica “*after the initial upheaval caused by the computerisation and global digital networking of communication, technical infrastructures, markets and geopolitics*” (CRAMER, 2014, n.p.). Más allá de un tanteo únicamente estético, por tanto, estas prácticas superarían un mero descontento ante las expectativas generadas en el entorno de los medios para revisar los efectos sociales, culturales y artísticos en los que el desarrollo tecnológico se ha visto implicado.

Considerando, entonces, que el software como tal ha traducido en reglas de correspondencia no solo “los objetos culturales” (FISHER, 2016, p. 25), sino también los movimientos del individuo, y que su presencia en el campo de la escritura impulsa formas textuales más

³ Francisca Nogueroles ha analizado el empleo de lenguajes audiovisuales, informáticos o complejos en la literatura de las últimas décadas bajo el concepto de “barroco frío” (NOGUEROL, 2013) y, a su vez, Vicente Luis Mora, en su estudio acerca de una literatura pangeica, señala que “la mejor forma de llevar a cabo este sistema de literatura sin centro es utilizando un ordenador” (MORA, 2006, p. 170).

o menos afines al entramado mediático actual, bien dentro de la tecnología, bien a propósito de sus criterios, pueden hallarse formas de resistencia que asumen la apariencia digital con el fin de sabotear los sistemas dogmáticos, en otras palabras, lo que se aborda bajo el concepto de las escrituras del *software*. Estas poéticas disruptivas suscitan un colapso estético en el ámbito literario, similar al causado por aquellas que Nicolas Bourriaud ha denominado “exoformas”, es decir, esos “casos particulares que recomponen sin cesar las fronteras de su territorio y corroen sin cesar las categorías que lo conforman y las normas en que se basa” (BOURRIAUD, 2015, p. 66). Más aún, si sus lenguajes y estructuras pertenecen a la máquina o se desencadenan por el contacto con ella, debe percibirse no solo un cambio de los parámetros artísticos, sino también el trastorno de la ideología de los medios que conlleva una reconsideración de las funciones del propio *software* y de las retóricas que lo avalan.

2. La política del usuario en las blogoescrituras: *Mi Rulfo mío de mí*

Esta propuesta contestataria no debe concebirse como una renuncia al desarrollo digital sino como la muestra o testimonio de su opulencia. Si según Paul Virilio, “no progresamos por medio de una tecnología sino reconociendo su accidente específico; su negatividad específica” (VIRILIO, 1997, p. 14), este giro tecnoestético cuestiona la inferencia de las máquinas del capital desde su mismo entorno, materializando el colapso en lenguaje, contenido y concepto⁴. Toda ideología (y más aún el capitalismo), como bien señaló, entre otros, José Luis Brea, está capacitada para elaborar un aparato crítico opositor con el propósito de desintegrar los discursos enfrentados (BREA, 2014, p. 116). El acierto de estas escrituras no reside en ejercer una crítica externa a las reglas del sistema, a saber, la institución-Arte o el mercado editorial, pero también las políticas neoliberales, la globalización y la homogeneización de la sociedad a un estado digital; de lo que se trata, por lo tanto, es de consustanciarse con ese sistema y, desde la máscara del exceso, realizar una crítica encubierta.

⁴ De ahí que Jaime Allen, para quien resulta primordial el planteamiento de Virilio, observe un acercamiento, a través del arte, a los cimientos de las grandes infraestructuras tecnológicas basado en una exhibición de su vulnerabilidad o de sus intereses corporativos (ALLEN, 2014).

Esto no quiere decir que deban ser reconocibles como literatura política o que opten por el adoctrinamiento y el panfleto. Como señala Alberto Santamaría, siguiendo a Rancière:

La novela que pretende ser crítica y política influye únicamente en el universo consensual donde se acepta. En este sentido, no crea ningún tipo de disenso más allá del necesariamente autoimpuesto para ser etiquetada como “política” (dentro de un marco narrativo-político que necesita estos gestos de cara al mercado). (SANTAMARÍA, 2016, pp. 18-19)

216

Por ello, lo que propone no es que los autores visibilicen el contexto que denuncian sino su encarnación misma en esas circunstancias. Que la condición crítica de la escritura devenga de la postura del escritor está, a su vez, manifiesto en estas prácticas ligadas al *software* cultural. El artista de la era digital es un usuario de la tecnología informática y, ante todo, un individuo implicado en el funcionamiento de la cibernética. Si todas sus redes de intercambio —financiero, social o cultural— se han visto regidas por máquinas y algoritmos, no tendría sentido, como respuesta crítica, una acción que diera la espalda al propio organismo. Por el contrario, la posibilidad de exteriorizar esa naturaleza de usuario y, en suma, aquellos procesos que se están ejecutando en sus actos culturales cotidianos, tales como la lectura o la escritura en *internet*, por ejemplo, da paso a perspectivas divergentes desde los formatos de publicación y distribución en auge. Si Santamaría señala para la novela política una “desidentificación” como autor a favor de su índole proletaria (SANTAMARÍA, 2016, p. 38), en estas obras puede hablarse de la presencia de un sujeto moldeado por los efectos de la máquina.

De este modo, no puede pasar desapercibido *Mi Rulfo mío de mí* (2011), de Cristina Rivera Garza, dado que aporta un análisis de la contemporaneidad sociocultural y estética desde el paradigma de la autopublicación en línea. Esta apertura y aprovechamiento del blog personal asume las propiedades del “diario *extimo*”—estudiado por Paula Sibilia (SIBILIA, 2008, p. 16)—puesto que, en apariencia, registra la actualidad del individuo como una “exhibición de la intimidad” (SIBILIA, 2008, p. 20). Además, si el contenido de las entradas viene respaldado por una autora reconocida en la esfera artística, el grado de atención por los textos publicados puede crecer

notoriamente y se acomoda a las demandas de un público heterogéneo: a aquellos que sientan curiosidad por la vida privada del autor, o autora en este caso, deben sumarse los que pongan sus intereses en un modelo para el éxito literario o un proyecto personal; quienes busquen el placer estético e intelectual; y, si los hubiera, el conjunto de depredadores corporativos a la espera de índices bursátiles. Por tanto, el hecho de iniciar una publicación abierta y periódica en la red proporcionaría la visualización de una “subjetividad alterdirigida”, en términos de Sibilía (SIBILIA, 2008, p. 28), que, debido a su prestigio, deviene en personalidad icónica e influyente.



Imagen 1: “El derecho de pataleo que tienen los ahorcados”, en *Mi Rulfo mío de mí*, 2011.

Sin embargo, un examen cuidadoso, tanto del tipo de textos incluidos en el *blog* como de la acción de su escritura, detecta un sentido crítico y, a la vez, político. Por un lado, en *Mi Rulfo mío de mí*, cada una de las entradas presenta una lectura particular e intervenida de *Pedro Páramo*, en lugar de la confidencia rutinaria del diario, algo que implica un cambio en la idea de extimidad pero no su disolución. Que en cada artículo no exponga su propia vida no significa que no esté reconstruyendo una subjetividad condicionada por los medios

tecnológicos y los discursos dominantes. Al revelar un método de lectura, esto es, vertical, deformada y conducida, estas blogoescrituras ponen en evidencia la forma en que esos medios suministran la información, las limitaciones para recibirla y sus consecuencias para reproducirla.

Por otro lado, si se atiende a que este ejercicio de escritura se basa en una reescritura, puede advertirse un quiebre intencionado del objetivo bloguero. En el *blog*, contrariamente a lo esperado, Rivera Garza no ofrece ningún alegato moralista ni soluciones para el éxito sino que se limita a compartir su experiencia de “transcriba”, como ella misma indica (RIVERA GARZA, 2016, p. 16), es decir, de una voz ante y con el texto de Rulfo. Así pues, estas escrituras, llevadas a cabo a partir de las posibilidades del *software* social, encarnan el desplazamiento de un “sujeto cosificado” (GÓDINEZ, 2016, p. 56), propio, como ha advertido Enmanuel Gódinez, del “capitalismo basado en el consumo y en la información” (GÓDINEZ, 2016, p. 48), a un cuerpo-que-lee en el acto humano de la articulación lectora, en cuanto praxis verbal e intelectual. Desde esta perspectiva, *Mi Rulfo mío de mí* supera la simple publicación de fragmentos intervenidos en el espacio digital y responde a un análisis crítico, no solo en un sentido estético sino también fundamentado en la manipulación de los regímenes administrativos.

Esta declaración del exceso parte de la propia *softwarización*, donde alberga su objetivo político. Exenta, entonces, de un compromiso explícito, la obra subvierte los comportamientos esperados tanto éticos como estéticos; en palabras de Juan Martín Prada: “El horizonte pragmático primordial del arte no debe ser situado en la esfera de la crítica o la denuncia sino en otra más sutil y propositiva” (MARTÍN PRADA, 2012, p. 152). Mientras que su publicación, distribución o apariencia reproduce modelos de la globalización—el *blog*, en este caso, pero también las redes sociales, el *GIF* o la narrativa transmedia—, las acciones que los llevan a cabo, la naturaleza de su contenido y aquello que enuncia producen una tensión con dichos paradigmas donde la escritura evita definirse. Que estas prácticas artísticas sean el resultado de la agencia del *software* pone de manifiesto las posibilidades creativas del entorno, pero lo que las convierte en políticas es, precisamente, su desubicación o, empleando la terminología de Jacques Rancière,

su disenso (RANCIÈRE, 2010, p. 51). En lugar de responder a la eficiencia digital, las escrituras del *software* reconocen sus secuelas, aunque se construyan a través del prototipo tecnológico y manejen sus expresiones. Por tanto, se advierte en ellas una disrupción o no-eficiencia de la tecnoestética donde, tal como argumentaba Rancière, “las formas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (RANCIÈRE, 2010, p. 65). Asimismo, sin ser pensadas como una garantía de sublevación o como formas abiertamente políticas, estas escrituras se presentan únicamente como lenguaje cuya disconformidad se mantiene en suspenso.

3. Los regímenes del mercado en el transmedia: *La muerte me da*

En su definición más extendida, Henry Jenkins observa:

Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. [...] Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente [...]. El recorrido por diferentes medios sostiene una profundidad de experiencia que estimula el consumo. La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso de las franquicias. (JENKINS, 2008, p. 101)

Basada en una red compleja de relaciones (MORA, 2014, p. 32) la narrativa transmedia se alza como recurso eficiente para la industria cultural. Si bien este carácter múltiple demuestra la imposibilidad de acotar, taxonomizar o hablar de disciplinas tradicionales en la esfera artística de las últimas décadas, el empleo de este modelo de distribución y expansión en diversos medios y soportes está generando una serie de beneficios notables para las compañías⁵. En un contexto en el que nada escapa a la tiranía del rendimiento o de la eficacia, el transmedia ha resultado ser, como producto, un método eficaz de difusión de contenidos en el campo de la información y de la comunicación, y una fórmula de consumo en el mercado del ocio, a juzgar por el creciente número de proyectos planteados desde el modelo⁶. Esto ha supuesto

⁵ Carlos Scolari explica la estrecha relación entre las narrativas transmedia y la mercadotecnia. Para ello, presenta algunos modelos, dentro de la industria del entretenimiento, como *Harry Potter*, *Batman* y *El Señor de los Anillos*, que han generado los mundos-marca (SCOLARI, 2013, pos. 4382), y la campaña publicitaria del desodorante Axe.

⁶ Una de las últimas producciones en España es *El Ministerio del Tiempo*, cuyo modelo de ficción

que dicho concepto esté incorporándose no sólo a producciones de ficción, sino también a los relatos de realidad —como el periodismo o la narración documental—, a iniciativas pedagógicas, y, obviamente, a las técnicas de *marketing* comercial (SCOLARI, 2013, pos. 374).

Del mismo modo que el grado de ganancia determina la continuidad de la producción material, esta forma de “inteligencia colectiva”, en términos de Pierre Lévy (LÉVY, 2007, p. 13), puede verse limitada en el sistema financiero del capitalismo neoliberal. Así pues, no es casual que Rivera Garza se pregunte:

¿Cuál es el papel de la escritura, tanto en términos culturales como políticos, en una era en la que el trabajo inmaterial —el trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento— es el factor fundamental en la producción de valor? [...], ¿pueden los escritores imaginar y producir una práctica lingüística capaz de generar un mundo alternativo a la dominación del capital? (RIVERA GARZA, 2013, p. 44)

Sin embargo, si se entiende el fenómeno transmedia más como poética que como una estrategia de impacto en las audiencias, es posible separarlo de los intereses del mercado y de la absorción por parte de la industria. Por lo tanto, integrarían su corpus otras propuestas que, lejos de una finalidad *mainstream*, consideran sus mismos esquemas, elementos y capacidades pero con intenciones artísticas, en vez de financieras⁷. Puesto que el arte, como acentúa Bourriaud, “expone el carácter no-definitivo del mundo” (BOURRIAUD, 2015, p. 73), este paradigma transmedia, construido desde las escrituras del *software*, mantiene una relación de aprovechamiento con la esfera mediática y globalizada pero, al mismo tiempo, de tensión, siempre que revele la adherencia a un discurso fundamentalmente lucrativo y ponga, además, en entredicho la relación entre el arte y las políticas institucionales.

expandida, como acentúa Concepción Cascajosa, ha despertado el interés de los sectores más variados. En sus palabras: “Quizás el principal motivo de que *El Ministerio del Tiempo* se haya convertido en un motor de conversación sea un funcionamiento a diversos niveles, como relato de aventuras, exploración fantástica, homenaje a la cultura pop, relato pedagógico y núcleo de experiencia en las redes sociales” (CASCAJOSA VIRINO, 2016, p. 21).

⁷ En esta línea, Jorge Carrión analiza el proyecto de Rivera Garza bajo la noción de “ficción cuántica” o “transmedia artística” (CARRIÓN, 2013, p. 65), mientras que Vicente Luis Mora, por su parte, emplea el término de “transmedia ‘povera’ o transmedia cartoneros, hechos por un solo autor” (MORA, 2015).

Desde estas premisas puede abordarse *La muerte me da* (2008) [2007], cuya ficción expandida no solo sobrepasa los límites genéricos y de los soportes tecnológicos, sino que alberga una mirada crítica en torno al papel político de la escritura, de su escenario y de los medios. Previo a la publicación de la obra que rotula el proyecto, y asumiendo la apariencia del *rabbit hole*, en 2007, aparece un poemario de título homónimo, firmado por la desconocida Anne-Marie Bianco. Los textos incluidos en sus páginas, que serán integrados posteriormente en el cuerpo del relato, presentan un material hermético con evidentes vínculos a los crímenes perpetrados en la trama de la novela. A ambas publicaciones se le unen el libro de relatos *La frontera más distante* (2008) y la novela *El mal de la taiga* (2012), donde la Detective protagonista participa en un nuevo catálogo de casos sin solución; y la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, composiciones textovisuales, a caballo entre la prosa y la poesía, en las que destaca este inquietante personaje frecuente en la obra de la autora⁸. Paralelamente y dentro de su *blog*, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, Rivera Garza rescata el avatar de la Detective para descomponer el lenguaje de los medios de comunicación y su incidencia en el cuerpo social. Asimismo, desde su perfil en Twitter, una serie de tuitescrituras añaden otras líneas discursivas a través del pensamiento relacional, y de la “escritura en vivo” del tuit (RIVERA GARZA, 2013, p. 181), al mundo narrativo.

Frente a un criterio de eficacia, que distingue a las operaciones tecnológicas (SADIN, 2017, p. 148) y, por ende, al discurso de los medios (BERARDI, 2014b, p. 171), la comunicación humana resulta limitada, imprecisa y voluble. En esta dirección, lo que este conjunto de escrituras —poemas, relatos, novelas, fotonovelas, blogoescrituras y tuitescrituras— desarrolla es una forma de atomizar ese lenguaje oficial sensibilizándolo. A propósito de la escritura como una relación con el cuerpo, se trata, por tanto, de dotar a la máquina enunciativa de carácter humano mediante un diseño de medios simulados. Este tipo de transcodificación debe ser entendida a partir del análisis

⁸ Debe señalarse que la línea abierta con la ficción de la Increíblemente Pequeña resulta un elemento sustancial en la obra de la autora. Su última publicación hasta la fecha, *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), contiene un nuevo relato, “Todo lo que hizo fue entreverar sus piernas entre mis piernas” (RIVERA GARZA, 2016, pp. 145-148), donde el personaje analiza la enunciación del placer en los textos de Juan Rulfo.

de Lev Manovich, en cuanto a un trasvase de los medios en las manifestaciones culturales (MANOVICH, 2013, p. 398), pero también desde una “transmutación” que Víctor del Río ha explicado así: “[...] al poner en práctica su simulacro, mimetiza la ‘textura’ de discursos ajenos, imita diversos usos del lenguaje y propicia el suplemento de escrituras asociadas al registro literal” (DEL RÍO, 2013, p. 27). Que la obra esté publicada fundamentalmente en soportes analógicos no hace sino confirmar que esta escritura es capaz de reproducir el axioma tecnológico, transmutando según el medio simulado en prueba del crimen, en informe policial, en noticiario o en telegrama. La expansión mediática que proponen las narraciones transmedia sujetas al mercado no deja de actuar, en términos de Flusser, bajo la lógica y automatización de las “imágenes técnicas”, es decir, a través de un “proceso de accidentes programados del que se eliminó la intención humana para refugiarse en el programa productor de accidentes” (FLUSSER, 2015, p. 45). Así pues, al ubicarla en este cruce (lo humano de la escritura y los lenguajes de la tecnología ejercidos en dicha escritura), la narración transmedia de Cristina Rivera Garza confirma los efectos y estándares de los que no escapa ni la propia disposición de la historia. Sin embargo, esta difusión de los contenidos enteramente reprogramada desde la actividad humana (del cuerpo) —“El peso del cuerpo, inclinado sobre la mesa o el escritorio”, Rivera Garza dixit (RIVERA GARZA, 2016, p. 29)—rescata el componente sensible de la máquina y le devuelve su urgencia, en este ámbito mediático que lo excluye y escinde.

Teniendo esto en cuenta, puede observarse una conciencia crítica que hace hincapié en la ambigüedad de la enunciación, opuesta a las reglas de la eficiencia, esenciales no solo para la garantía del orden global, sino también para el funcionamiento del prototipo transmedia. Tal como señalaba Henry Jenkins, la disposición y sentido de los componentes es básica para mantener el interés del público y, por ende, para impulsar el consumo, sin embargo, esta ruptura se percibe desde el propio punto de acceso al universo ficcional, el poemario *La muerte me da*. Frente a la lógica del *rabbit hole* o la ‘madriguera de conejo’, esta “puerta” no pretende atraer a los lectores hacia la historia ni, por supuesto, adopta ningún papel publicitario, en cualquiera de sus variantes económicas o propagandísticas. Al contrario, y como insiste Rivera Garza en el cuerpo del relato, “la poesía no es denotativa”

(RIVERA GARZA, 2008, p. 42), de modo que los textos pierden toda eficacia semántica o, mejor aún, todo aprovechamiento empresarial puesto que mantienen, en términos de Berardi Bifo, la “insolencia en el campo de la enunciación” (BERARDI, 2014b, p. 37). El hecho de que la ya entrada al mundo transmedia aloje un conjunto de poemas que implican tanto un reto estético como una complejidad ética y que, asimismo, no estén sujetos al “valor financiero” (GULLÓN, 2009, p. 82) del libro, conlleva un desajuste en los objetivos de rentabilidad del proyecto.

En este sentido, es especialmente relevante el entramado crítico desarrollado a través de la secuencialidad y la expansión de los componentes. Por un lado, y al desvincularse de las exigencias del consumo de la industria literaria, el mundo narrativo de *La muerte me da* no está sometido a los estándares de producción por los que se ven afectadas las creaciones transmedia más representativas. Si bien es cierto que algunos de los materiales de la obra están signados por los parámetros del mundo editorial, como las novelas *La muerte me da* y *El mal de la taiga*, el libro de relatos *La frontera más distante* e, incluso, el poemario de Bianco —pese a que su pertenencia al sector dista de las demandas de las grandes empresas⁹—, Rivera Garza busca otras vías de difusión donde la ley de la pérdida y la ganancia no afecta directamente ni a la obra ni a su propia remuneración, como es el caso de las publicaciones en Twitter, Blogger o Tumblr, puesto que ofrece su trabajo de manera desinteresada en dichas corporaciones. De este modo, establece una secuencialidad libre de las políticas del rendimiento en las que se sitúan las franquicias, ofreciendo, con su acción, además de una crítica a la mercantilización extrema del trabajo cognitivo dentro del modelo transmedia, un diálogo con y en torno a la temporalidad.

Así entendido, ya no es solo que se insista en la idea de un tiempo múltiple y simultáneo, esto es, de una “heterocronía”, en términos de Bourriaud (BOURRIAUD, 2015, p. 95), sino que, al apartarla de los ritmos de distribución impuestos por la máquina del

⁹ Resulta necesario señalar aquí las palabras del propio editor de Bonobos, en la nota introductoria del poemario *La muerte me da*: “una pequeña editorial independiente puede darse ciertos lujos: éste, por ejemplo: publicar a una autora sin rostro en un mundo donde el rostro se ha convertido en una especie de dictadura” (BIANCO, 2007, pp. 10-1).

capital, tan esenciales para el éxito de las creaciones transmedia, la obra adquiere una dimensión humana inexistente cuando el factor que domina el concepto de tiempo es la productibilidad. Dicho de otro modo, si ciertas narrativas dan cuenta de realidades compuestas por una red de fragmentos espacio-temporales precarios pero no ponen en entredicho esa representación de la sociedad en las formas de cultura, el uso del modelo únicamente exterioriza una adaptación de la obsolescencia al funcionamiento del producto. Sin embargo, la obra de Rivera Garza, donde la organización secuencial se corresponde a una voluntad creativa y no mercantil, y donde se cuestiona la autoridad sobre los cuerpos a través de la escritura, hace visible de forma crítica las razones de control que residen en la compatibilidad de los tiempos. Ya no es, por tanto, que las manifestaciones culturales revelen el movimiento de una sociedad globalizada sino que la propia obra lo contenga y lo detone.

A este respecto, y tal como puede observarse de manera alegórica en la novela *La muerte me da*, el personaje de la Detective establece una equivalencia entre la secuencialidad de los asesinatos y los versos de Alejandra Pizarnik, colocados en la escena del crimen por el asesino o la asesina.

—La lluvia —se interrumpió a si misma sin cerrar el libro, como si no se hubiera dado cuenta de que una idea nueva había llegado a su cabeza y que estaba, de hecho, interrumpiéndose a si misma—. El frío. El trueno. ¿No cree que el siguiente asesinato ocurrirá en temporada de lluvias? (RIVERA GARZA, 2008, p. 43)

El alcance oficialista de la Detective pretende esclarecer los sucesos mediante la traducción literal de los textos, anulando tanto su temporalidad artística como su sentido figurado, algo que esquivo conscientemente la novela. Que las palabras de Pizarnik no puedan ser descifradas a un lenguaje, en cierta medida, algorítmico quiebra la deducción computarizada de una mente policiaca.

Por otro lado, resulta significativo que Rivera Garza no inscriba su trabajo bajo la etiqueta del transmedia sino que, por el contrario, las piezas aparezcan dispuestas en diversos soportes sin vinculación aparente. De lo que se trata, de nuevo, es de desligar el proyecto de un potencial orientado al consumo y de añadirle un fin político entrañado

en la lectura conceptual de la obra. En efecto, la expansión atípica de *La muerte me da* hace patente no solo el entramado discursivo que la compone como creación transmedia, sino también que tal arquitectura modifica, en un nivel humano, el campo social. Por ello, a pesar del argumento de las obras, es mediante las acciones que registran su método de escritura y los cortes en la estructura donde reside su aparato crítico. Trama, forma y composición escindida se coordinan y ofrecen un objeto artístico cuya exégesis sería incompleta sin la combinación de todos los elementos.

Dicha asociación de factores permite observar la obra de Rivera Garza como una necroescritura transmedia, y no solamente como una denuncia a la agencia necropolítica desde el propio modelo. Ciertamente, la noción de cadáver, esencial en el mensaje del necropoder, esto es —y así lo analiza la autora a propósito del concepto de Achille Mbembe— en aquel sistema, ya sea público o privado, donde la muerte toma las riendas del gobierno (MBEMBE, 2011, p. 46), es clave tanto para la materialidad de los textos como para la distribución de los contenidos. Los fragmentos mutilados que atraviesan la novela *La muerte me da*, el poemario de Bianco, la fotonovela y un número considerable de relatos dan cuenta de una poética “co-autoral”, y compuesta por líneas muertas, que deja de entenderse como un simple muestrario de referencias o citas. Su proyecto, en tanto escritura comprometida con el entorno violento de México, reproduce alegóricamente las estructuras del poder y las consecuencias de la lucha armada por el control del capital. Si el funcionamiento del transmedia se ha popularizado por un ajuste a los intereses económicos del mercado cultural, la obra de Rivera Garza revela que dicha adaptación es análoga como método de rendimiento en los regímenes neoliberales. Más aún, teniendo en cuenta que los textos que la integran recuperan “cadáveres textuales” en una forma compleja de escritura, la autora pone al descubierto que estas equivalencias implican formas de violencia extrema en favor de una gestión eficaz de las mercancías y de las personas. De ahí la pertinencia de las palabras de Irmgard Emmelhainz:

Una red —conformada por las fuerzas armadas, empresarios, oligarcas, bancos y corporaciones, agencias como la CIA y la DEA, crimen organizado, compañías de seguridad privada— disemina formas de violencia masiva para controlar mercados, afectar a otros sectores de la sociedad, despojar ciudadanos, desarticular la resistencia, amedrentar o eliminar luchadores sociales, incluyendo la explotación privada de los recursos naturales y la expoliación de los comunes. (EMMELHAINZ, 2015, p. 131)

Así pues, y rescatando el planteamiento de Henry Jenkins, la obra opera como una narración transmedia pero, sobre todo, propone —mediante la materialización de los medios en la escritura, la indeterminación genérica, las tramas y certezas en suspenso o la “sobrexposición” de su arquitectura— una resemantización crítica del modelo que, por un lado, desentraña los efectos de la digitalidad y, por otro, incorpora la responsabilidad ante los cuerpos.

226

Conclusiones

Pese a que la conversión en código de las acciones sensibles no se inclina “por la primacía del contacto carnal, sino por la producción previa de los flujos electrónicos” (SADIN, 2017, p. 139), existen ciertas formas de escritura vinculadas tanto al espacio digital como a la gestión de sus competencias que establecen una relación de compromiso con las irregularidades en el cuerpo social. Implicadas no solo con un rigor estético que cuestiona los preceptos de la obra de arte, estas manifestaciones engendradas en la gerencia del *software*, pero no necesariamente articuladas a través de los propios algoritmos, proponen un cuidado de los cuerpos y de los afectos frente al desapego progresivo de la cibersociedad. Ciertamente, son escrituras-testimonio del entramado tecnológico y precario que supone la globalización y, por ello, no pueden emanciparse del proceso de *softwarización*, así como tampoco pueden evitar una existencia supeditada a ella. Sin embargo, en su complejidad, llevan sus recursos al exceso favoreciendo una lectura oblicua de los dobles sentidos con el fin de extraer una crítica inherente a su estructura.

De este modo, estas prácticas trastornan la ideología del medio y son grietas internas de su “máquina lingüística”, según los argumentos de Bifo (BERARDI, 2014b, p. 42). Ante un horizonte que aspira a la eficacia, las escrituras del *software* aplican sus dispositivos

y lenguajes para mostrar una cara no eficiente de la tecnología, pero sí humana, que plantea devolverle al cuerpo una materialidad física e imperfecta, y no una presencia codificada. En lugar de someter la vida del individuo, con sus limitaciones y su velocidad incierta, al estándar de la computación, formulan otros algoritmos de conciencia con las exigencias sociales. Por ello, ya no se tratará tan solo de una “simbiogénesis en la que se da una transferencia plena de material genético en ambos sentidos, que resulta en un nuevo individuo” (ESCANDELL, 2014, p. 293), en el nivel estético de la obra, sino que, de ese mutualismo, en un plano ético, surja un ser indómito, fruto de los accidentes de ambos entes.

La réplica humana de las escrituras del *software* origina una serie de trabajos en los que las múltiples materialidades —electrónicas, digitales y analógicas— se combinan y refutan. De ahí *Mi Rulfo mío de mí*, que deviene en una blogoescritura donde se cuestiona el binomio código-humano y se pone en relieve el abuso tecnológico por parte del individuo. Del *blog* como fórmula reiterativa para imponer personalidades homogéneas se da paso a una reescritura que exterioriza el lado íntimo y, por ende, diverso de la actividad lectora. Así entendido, en lugar de exponerse como forma sumisa del capitalismo cultural y simbólico, planea su ataque adoptando y moldeando la apariencia de sus elementos; algo que responde, en acción, al planteamiento de Mark Fisher: “¿por qué no abrazar todos los mecanismos de la producción semiótica libidinal en nombre de un *antibranding* poscapitalista?” (FISHER, 2016, p. 143).

Aunque es posible aparentar una relación de la obra con la mercadotecnia, como sucedería con las creaciones transmedia, que simule las demandas del consumo, las escrituras del *software* desmoronan la traducción en datos fiables para atender tanto a la presencia del trabajo humano como a la ausencia de los ritmos propios del cuerpo. Si, tal como lo describe Daniel Noemi, “la indeterminabilidad es la capacidad ética” (NOEMI, 2011, pos. 3640), una poética disruptiva inhabilita un estado pactado para el arte a la vez que posibilita otro irresuelto y crítico ante cualquier clasificación. En resumen, y como se comprueba a través de las creaciones de Cristina Rivera Garza, el acto de respirar desde los medios supone un doble movimiento: inhalar una ideología, exhalar su disenso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Jamie. "Critical Infrastructure". *A peer-reviewed journal about (APRJA)*, 3 (1), 2014. Disponible en: <<http://www.aprja.net/critical-infrastructure/>>. Consulta: 20/01/2017.

BERARDI (Bifo), Franco. *La sublevación*. Trad. Eugenio Tisselli. México D.F.: Surplus Ediciones, 2014a.

BERARDI (Bifo), Franco. *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Trad. Giuseppe Maio. Madrid: Enclave de libros, 2014b.

BIANCO, Anne-Marie. *La muerte me da*. Toluca: Bonobos, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. *La exoforma*. Trad. Eudardo Berti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

BREA, José Luis. *El cristal se venga: textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. México D.F.: Fundación Jumex Arte Contemporáneo-Editorial RM, 2014.

CARRIÓN, Jorge. "Zapping de géneros. Una lectura hispánica". MONTROYA, Jesús, ESTEBAN, Ángel. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 61-71.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción. "El Ministerio del Tiempo, anatomía de una serie de televisión". *El Ministerio del Tiempo. Guion de la serie escrito por Javier Olivares, Pablo Olivares, Anaïs Schaaff*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine, 2016, pp. 20-27.

CRAMER, Florian. "What is 'Post-digital'?". *A peer-reviewed journal about (APRJA)*, 3 (1), 2014. Disponible en: <<http://www.aprja.net/?p=1318>>. Consulta: 20/11/2016.

EMMELHAINZ, Irmgard: "País doliente: resignificar la violencia". VV.AA. *Con/ Dolerse*. México D.F.: Surplus Ediciones, 2015, pp. 127-138.

ESCANDELL MONTIEL, Daniel. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.

FLUSSER, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Trad. Julia Tomasini. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Trad. Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016.

GÓDINEZ BURGOS, Emmanuel. *Sea usted exitoso*. Salamanca: Delirio, 2016.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Trad. Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

GULLÓN, Germán. “El libro como producto financiero”. TORTOSA, Virgilio (ed.). *Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, pp. 73-89.

JENKINS, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Trad. Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós, 2008.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*. Trad. Beatriz Campillo, Isabel Chacón y Florentino Martorana. Barcelona: Anthropos.

MANOVICH, Lev. *El software toma el mando*. Trad. Yannick García Porres. Barcelona: Editorial UOC, 2013.

MARTÍN PRADA, Juan. *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà Editorial, 2012.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Elisabeth Falomir Archambault. Barcelona: Melusina, 2011.

MORA, Vicente Luis. *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Fundación José Manuel Lara: Sevilla, 2016.

———. “Acercamiento al problema terminológico transmedia”. *Revista Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*. Vol. 3, 1, mayo 2014, pp. 11-40. Disponible en: <<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/problema-terminologico-transmedia/>>. Consulta: 30/07/2016.

————— (MoraVicenteLuis). “6. Hay que distinguir los transmedia ‘povera’ o transmedia cartoneros, hechos por un solo autor, de los colectivos y de los industriales”. Tuit, 2015. Disponible en: <<https://twitter.com/MoraVicenteLuis/status/593787871657652224>> Consulta: 12/01/2016.

NOEMI VOIONMAA, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. Edición Kindle, 2011.

NOGUEROL, Francisca. “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español”.
 MONTOYA, Jesús, ESTEBAN, Ángel. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 17-31.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RÍO, Víctor del. “Arte de concepto como literatura.” *Revista de Occidente*. 381. Febrero 2013, pp. 23-37.

RIVERAGARZA, Cristina. *Nohaytalugar. U-tópicos contemporáneos*, 2004-. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com.es>. Consulta: 04/02/2017.

—————. *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets, 2008.

—————. *La frontera más distante*, Barcelona: Tusquets, 2008b.

—————. *Mi Rulfo mío de mí*, 2011-. Disponible en: <<http://mirulfomiodemi.wordpress.com>> Consulta: 10/02/2017.

—————. *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: una fotonovela mensual*, 2010. Disponible en: <<http://increiblementepequena-blog.tumblr.com>>. Consulta: 10/02/2017.

—————. *El mal de la taiga*. México D.F.: Tusquets, 2012.

—————. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, D.F.: Tusquets, 2013.

—————. *Dolerse. Textos de un país herido*. México D.F.: Surplus Ediciones, 2015.

———. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2016.

SADIN, Éric. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Trad. Javier Calvo y Cecilia Paccazochi. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.

SANTAMARÍA, Alberto. *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política*. Santander: La Vorágine, 2016.

SAÚM PASCUAL, Alexandra. “Por qué Dolerse. La relevancia de un texto híbrido”. VV.AA. *Con/ Dolerse*. México D.F.: Surplus Ediciones, 2015, pp. 97-103.

SCOLARI, Carlos A. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto. Edición Kindle, 2013.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Trad. Paula Sibilía y Rodrigo Fernández Labriola. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

VIRILIO, Paul. *El Cíbermundo, la política de lo peor*. Trad. Mónica Poole. Madrid: Cátedra, 1997.