



HAL
open science

Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura

Gianna Schmitter

► **To cite this version:**

Gianna Schmitter. Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura. Literature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidad nacional de La Plata, 2019. Español. NNT : 2019PA030016 . tel-02885452

HAL Id: tel-02885452

<https://theses.hal.science/tel-02885452v1>

Submitted on 30 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 122
EUROPE LATINE – AMÉRIQUE LATINE
EA 2052 – CRIAL
CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE
SUR LES CHAMPS CULTURELS EN AMÉRIQUE LATINE
(CRICCAL)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

THÈSE DE DOCTORAT
EN ÉTUDES HISPANIQUES
ET LATINO-AMÉRICAINES
PRÉSENTÉE PAR

TESIS PARA OPTAR POR
EL GRADO DE DOCTORA
EN LETRAS
PRESENTADA POR

GIANNA SCHMITTER

***ESTRATEGIAS INTERMEDIALES EN LITERATURAS
ULTRA-CONTEMPORÁNEAS DE AMÉRICA LATINA.
HACIA UNA TRANSLITERATURA***

*STRATÉGIES INTERMÉDIALES DES
LITTÉRATURES ULTRA-CONTEMPORAINES
D'AMÉRIQUE LATINE. VERS UNE TRANSLITTÉRATURE*

THÈSE DIRIGÉE PAR
HERVÉ LE CORRE

TESIS DIRIGIDA POR
SOLEDAD PEREYRA

SOUTENUE LE

DEFENDIDA EL

06.12.2019

JURY – JURADO:

M. KARIM BENMILOU, PROFESSEUR, UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY
MME CLAUDIA KOZAK, PROFESSEURE, CONICET, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
M. HERVÉ LE CORRE, PROFESSEUR, UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
MME SOLEDAD PEREYRA, ENSEIGNANTE-CHERCHEUSE, UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
M. JULIO PREMAT, PROFESSEUR, UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES – SAINT DENIS
MME CAROLINA SANCHOLUZ, PROFESSEURE, CONICET, UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

A Jutta im Brahm

A Axel Schmitter

RÉSUMÉ

Stratégies intermédiaires des littératures ultra-contemporaines d'Amérique Latine. Vers une TransLittérature

L'objectif général de cette thèse est d'étudier les stratégies inter- et transmédiales des littératures latino-américaines émergentes en lien avec les nouvelles technologies. Le *corpus* se compose de livres (prose et poésie) d'écrivains et écrivaines d'Argentine, du Chili et du Pérou qui ont été publiés en format papier entre 2000 et 2015 et qui introduisent internet et/ou l'image — la photographie, la vidéo et la visualité du texte lui-même qui émule des interfaces. Dans la première partie, nous proposons d'abord un état des lieux sur la relation entre technologie et littérature en Amérique Latine ; puis un autre sur les théories de l'intermédialité afin d'élaborer un propre modèle de stratégies inter- et transmédiales pour le *corpus*. Nous postulons que ces littératures sont une *TransLittérature* qui ne s'écrit pas seulement avec le verbal, mais avec et à travers l'autre médialité et ses logiques inhérentes. Le *corpus* est classifié et analysé selon : (1) la combinaison médiatique entre texte et photographie dans cinq publications de M. Bellatin (partie II) ; (2) la littérature en expansion, c'est-à-dire des livres-en-papier qui s'étendent vers internet avec des vidéos sur YouTube ou leur propre page internet, à partir d'artefacts d'A. López, de T. Rodríguez et de J. Pinos/A. Díaz (partie III) ; (3) l'évocation médiatique d'internet dans la littérature à travers l'esthétique digitale de la page (M. Raimon, D. Link, A. López, G. Viñao, I. Elordi, C. Ulloa Donoso, C. Apablaza), la logique narrative d'un jeu vidéo (E. Castromán) et des hyperliens (S. Sebakis, C. Apablaza), et la logique d'un « écrire sans écrire » qui prend sa source dans le geste du copier-coller et le fait de partager le discours d'autrui, si habituel des réseaux sociaux (C. Gradin, A. L. Caruso, L. Lutereau) (partie IV).

Mots clefs : *intermédialité, transmédialité, littérature latino-américaine, littérature argentine, littérature chilienne, littérature péruvienne, 21^e siècle, littérature et photographie, littérature et internet, littérature et technique*

ABSTRACT

Intermedial strategies in ultracontemporary literature of Latin American. Toward a TransLiterature

The general objective of this thesis is to study inter- and transmedial strategies in emerging Latin American literatures in relation to new technologies. The *corpus* is composed of books by authors from Argentina, Chile and Peru that have been published in paper format between 2000 and 2015 and that introduce the Internet and/or images — photography, video and the own visuality of the text that emulates interfaces. In the first part, a status of the issue reviews the relationship between technology and literature in Latin America and a second one the theories of intermediality in order to develop a model of inter- and transmedial strategies for the *corpus*. It is postulated that these literatures are TransLiteratures that are written not only with the verbal language, but also with and through the other mediality and its inherent logics. The corpus is classified and analyzed based on: (1) the media combination between text and photography in five publications by M. Bellatin (part II); (2) expanded literature, in other words paper-books that are expanded through videos on YouTube or their own website, therefore artifacts by A. López, T. Rodríguez, and J. Pinos/A. Díaz are considered (part III); (3) the media evocation of the internet in literature through the digital aesthetics of the page (M. Raimon, D. Link, A. López, G. Viñao, I. Elordi, C. Ulloa Donoso, C. Apablaza), the narrative logic of a video game (E. Castromán) and hyperlinks (S. Sebakis, C. Apablaza), and the logic of an uncreative writing that originates in the gesture of copying and pasting and sharing foreign discourses, frequently used on social networks (C. Gradin, A.L. Cauros, L. Lutereau) (part IV).

Keywords: *Intermediality, transmediality, Latin American literature, Argentine literature, Chilean literature, Peruvian literature, 21th century, literature and photography, literature and the Internet, literature and technique*

RESUMEN

Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura

El objetivo general de esta tesis es estudiar las estrategias inter- y transmediales en literaturas latinoamericanas emergentes en relación con las nuevas tecnologías. El corpus se compone de libros de autores y autoras de Argentina, Chile y Perú que han sido publicados en formato papel entre el 2000 y el 2015 y que introducen internet y/o la imagen —fotografía, video y la propia visualidad del texto que emula interfaces—. En una primera parte se proponen dos estados de la cuestión: uno, respecto de la relación entre tecnología y literatura en América Latina; el otro, sobre las teorías de la intermedialidad, a fin de elaborar un propio modelo de estrategias inter- y transmediales para el corpus. Se postula que estas literaturas son unas *TransLiteraturas* que se escriben no solamente con lo verbal, sino con y a través de la otra medialidad y sus lógicas inherentes. Se clasifica y analiza el corpus en torno a: (1) la combinación mediática entre texto y fotografía en cinco publicaciones de M. Bellatin (parte II); (2) la literatura expandida, *i.e.*, libros-en-papel que se expanden mediante videos en YouTube o una página de internet propia, a partir de obras de A. López, T. Rodríguez y J. Pinos/A. Díaz (parte III); (3) la evocación mediática de internet en la literatura mediante la estética digital de la página (M. Raimon, D. Link, A. López, G. Viñao, I. Elordi, C. Ulloa Donoso, C. Apablaza), la lógica narrativa de un videojuego (E. Castromán) y de los hiperenlaces (S. Sebakis, C. Apablaza), y la lógica de un escribir sin escribir que se origina en el gesto del copiar y pegar y el compartir de discursos de una autoría ajena tan habitual de las redes sociales (C. Gradin, A. L. Caruso, L. Lutereau) (parte IV).

Palabras clave: *intermedialidad, transmedialidad, literatura latinoamericana, literatura argentina, literatura chilena, literatura peruana, siglo XXI, literatura y fotografía, literatura e internet, literatura y técnica*

AGRADECIMIENTOS — REMERCIEMENTS

Del lado de acá

En premier lieu, je voudrais remercier très chaleureusement mon directeur Hervé Le Corre, pour sa confiance et ses encouragements à continuer les recherches entamées pendant le Master en thèse ; pour avoir suivi de près toutes les étapes de ce travail, pour ses nombreuses lectures, ses corrections pertinentes et érudites ; pour sa disponibilité et sa présence toutes ses années durant.

Cette thèse a pu bénéficier d'un contrat doctoral de l'École Doctorale 122 de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, ainsi que d'allocations de la part de l'ED 122, de la Direction des Affaires Internationales de la Sorbonne Nouvelle et de l'Antenne Argentine de l'Université Sorbonne Paris Cité permettant le financement de mes terrains de recherche en Amérique Latine : mes remerciements s'adressent donc à ces organismes sans lesquels cette thèse n'aurait pas pu exister. Je tiens également à remercier Pierre Civil pour sa bienveillance et son aide pour la mise en place de la co-tutelle.

Mes remerciements vont également aux membres du CRICCAL et aux ami·e·s, collègues et enseignant·e·s du département EILA, qui m'ont transmis tant de choses et qui m'ont toujours soutenue depuis mon arrivée à la Sorbonne Nouvelle, et tout particulièrement Carmen Ballestero de Celis, Eric Beaumatin, Olivier Biaggini, Elodie Blestel, Sarah Jammes, Marie Franco, Justino Gracia Barrón, Marie-Angèle Orobon, Pauline Renoux-Caron, Marie Salgues et Christilla Vasserot.

Quisiera expresar mi profundo reconocimiento a Mariana Di Cío por todos estos años de amistad, consejos, enseñanzas y

Del lado de allá

En primer lugar, quisiera agradecer cálidamente a mi codirectora Soledad Pereyra por el apoyo, la presencia y la disponibilidad a lo largo de estos cinco años a pesar de la distancia. Gracias por las numerosas lecturas y correcciones, por la mirada exigente y amistosa, los comentarios y las sugerencias.

Quisiera igualmente dar las gracias a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata por haberme permitido realizar este proyecto de investigación en cotutela y haber podido continuar mi formación en el seno de la Universidad argentina. Asimismo gracias a la Secretaría de Posgrado y especialmente a Carolina Sancholuz por la disponibilidad y rapidez con la que siempre contestaron a mis preguntas y dudas administrativas.

También agradezco a todos·as los·as escritores·as que se tomaron el tiempo de hablar conmigo de su trabajo en torno a un café o mediante correo electrónico: Ezequiel Alemian, Claudia Apablaza, Mario Bellatin, Ana Laura Caruso, Charly Gradín, Alejandro López, Jaime Pinos, Tálata Rodríguez.

Merci beaucoup aussi à Connie et Yves de m'avoir hébergé à Lima, à Paul Baudry, por la confianza, à Sophie Canal et Christiane Félip Vidal.

Agradezco igualmente a Marie Audran (del lado de acá y de allá) y Miriam Chiani por el proyecto itinerante de las *TransLiteraturas*.

lecturas —te tengo que construir un castillo (el monumento te quedó chico)—; asimismo a Melissa Lecointre, Laura Corona Martínez, Natalia Criniti y Miguel Tapia por las lecturas, comentarios y todo el apoyo en estos últimos meses; a Marco Stefanelli, por los cinco años de compañía en nuestras tesis, hasta el último aliento, literalmente, y por la amistad.

Enfin, ma gratitude va à mes amies qui m'ont aidé avec leurs encouragements, relectures, aides-autres et présence : Alice Burrows, Myriam Boulin, Marion Coste, Priscilla Coutinho, Marie Piquet, Inès Prévot, et Aliette Ventéjoux.

Toda mi gratitud a Jeremías Garritano, roca en mi mar, compañero incondicional.

Mi gratitud se dirige también a Graciela, Rubén y María Elena y el resto de esta gran familia, por el cariño, por haberme acogido, cuidado y ayudado en todas estas estancias, asimismo como a Daniel Ayala por la lectura, los comentarios, los meses de convivencia, y especialmente a Angélica Ayala, y también a Mirto Rodrigo, por todo lo anterior y por entregar la tesis en mi lugar.

Gracias igualmente a mis compañeras de la Fortaleza: Sofi Falbo, Pau Giorgi, Eugenia Wysocki por la acogida y la amistad; a Paula Ponce por las risas; a Juan Recchia Paez, Galo Ghigliotto, Leo Cherri y Robert Baca por las charlas y los libros, y a todos/as que me recibieron siempre con los brazos abiertos y me ayudaron.

De otros lados (imprescindibles)

Meine Dankbarkeit gilt in erster Linie meinen Eltern Jutta im Brahm und Axel Schmitter für die bedingungslose Liebe, Präsenz, Unterstützung und Hilfe, sowie meinem Bruder Yannick Schmitter. Ebenfalls danken möchte ich Lukas Boeckelmann, Aminata Dansokho, Polina Pankratova und Julia Stasch für die Freundschaft, Unterstützung und das offene Ohr. Eigentlich habe ich die Dissertation nur auf Spanisch geschrieben, damit Ihr ohne schlechtes Gewissen sagen könnt: *Leider habe ich nicht alles verstanden.*

ADVERTENCIA DE LA AUTORA

En el actual contexto de los debates acerca de la visibilidad de la mujer en la literatura —discusiones que surgieron con ímpetu tras #NiUnaMenos, la marea verde/la ley del aborto legal y las reflexiones acerca del lenguaje inclusivo en castellano—, decidí escribir esta tesis de doctorado usando el lenguaje inclusivo. Quiero así subrayar y visibilizar a las autoras del corpus, que a menudo cobran esta visibilidad solo en los trabajos de *gender studies*. Me parece asimismo que hubiese sido anacrónico trabajar sobre literatura ultracontemporánea vinculada a internet, donde el lenguaje inclusivo se utiliza desde hace años (tod@s, todxs, todo/as, etc.), sin tomar en cuenta estos cambios culturales, que a mí, como mujer, autora de esta tesis, investigadora y docente, me importan.

Considero legítimo utilizar el lenguaje inclusivo en un trabajo académico tras el Primer Congreso de Lenguaje Inclusivo que se celebró el 11 y 12 de abril de 2019 en la Universidad Nacional de La Plata, y las aprobaciones de usarlo en trabajos universitarios de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (junio 2019) y de la Universidad de Buenos Aires (julio 2019).

Concretamente, opté por el punto intermedio (la barra “/” ocupaba demasiado espacio y los paréntesis ponían entre paréntesis a la mujer), es decir: el·la autor·a; del·la escritor·a; al·la lector·a, y en plural: los·as autores·as, etcétera. No obstante, se mantiene en masculino conceptos como “la figura del autor”, “el papel del lector”, etcétera.

En cuanto al uso del pluri- o monolingüismo: como se trata de una tesis que es fruto de una cotutela entre la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y la Universidad Nacional de La Plata, decidí mantener las lenguas originales de citas en francés, inglés y portugués. Las traducciones de los textos en alemán de Irina Rajewsky, Jörg Robert et Werner Wolf son mías e indico cada vez “Nuestra traducción”. En cuanto a las citas en francés, respeté las normas de redacción del español, con lo cual no se encuentran espacios insecables antes de los dos puntos, del punto interrogativo, exclamativo, etcétera.

*“il nous semble que l'écriture ne se fera jamais assez au nom
d'un dehors”*

*“C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au
contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. Entre les
choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à
l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire,
un mouvement transversal qui les emporte l'un et l'autre,
ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de
la vitesse au milieu.”*

Deleuze y Guattari, Mille Plateaux (1980: 34 y 37)

INTRODUCCIÓN

“[...] estos son libros a pesar de sí, contra sí,
en el umbral del desvanecimiento,
de dejar de ser lo que han sido,
de pasar al espacio de la imagen o el sonido,
de asemejarse a otra clase de cosa,
o a ninguna”
(Laddaga, 2006: 151)

¿Cómo hacer literatura en un mundo urbano, tecnológico, hiperconectado, veloz y global? Parte de los libros publicados desde el año 2000 en América Latina proponen como respuesta a esta índole de interrogantes expandir el texto con otras materialidades y medialidades, y sus tecnologías y estéticas inherentes. Los-as autores-as jóvenes de la actualidad escriben a toda velocidad en las computadoras o las pantallas de sus teléfonos inteligentes, con teclados que muchas veces hasta les sugieren las palabras a emplear: textos predictivos que pueden hacer florecer la imaginación pero también inducir el uso de palabras ajenas al idiolecto del-la que escribe, y que, por tratarse de textos sugeridos por algoritmos o por el aparato mismo de la escritura (teléfonos celulares, computadoras, tabletas...), obligan a repensar o a redefinir nociones como las de autoría. Son autores-as siempre conectados-as a internet, ese océano de palabras, imágenes, fotos e informaciones; búsquedas en Google que se transforman en posibles disparadores de ideas, en material sujeto a ser copiado y reutilizado mediante un simple gesto (copiar y pegar) o incluso, en su versión minimalista, reducidos a una simple combinación de

teclas: control + c, control + v. Se trabaja, se escribe y se edita a partir de lo accesible, y lo cierto es que internet ha puesto a disposición de todos·as una enorme cantidad de contenidos.

Estas escrituras emergentes en tiempos de sobreinformación y vertiginosos desarrollos tecnológicos se gestan con y a partir de una interacción con las nuevas tecnologías: rebasando el campo de lo meramente textual, mediante el recurso a medios audiovisuales, mimando el lenguaje que se usa en las redes, creando artefactos híbridos que muchas veces incomodan o desconciertan a la crítica literaria más tradicional. ¿Con qué marcos leer estas publicaciones?, ¿es válido considerarlas desde un punto de vista *literario*?, por ende ¿*esto* es literatura?—. Los·as escritores·as, sin embargo, siguen escribiendo/fabricando estos objetos híbridos que son textos-y-algo-más, y las editoriales siguen publicando estos artefactos (Bal, 2006) y colocándolos en librerías y por tanto en el circuito literario. Estas escrituras que son el núcleo de nuestro estudio conforman, postulamos, una *TransLiteratura*: más allá de una noción institucionalizada y canónica de la literatura, son y no son arte verbal, atraviesan el campo de la literatura para salirse de él al incorporar otras materialidades y medialidades. En el soporte-libro se pueden encontrar narraciones y/o discursos literarios contruidos a partir de la combinación de medios, o de referencias/interferencias mediales. Así, las obras de nuestro corpus se posicionan intencionalmente, como demostraremos de aquí en adelante, en un umbral entre géneros, estéticas, medios y semióticas que refuerzan su carácter periférico en tanto discurso literario y remiten al novedoso campo de la *TransLiteratura*, que prolifera con fuerza en los últimos años en distintos puntos de América Latina. En este trabajo usamos la metáfora del umbral para evocar visualmente el lugar que permite el traspaso entre dos ámbitos, una suerte de suspensión espacial donde no se está ni adentro ni afuera, sino en un espacio del intersticio. Este umbral separa y a la vez conecta a la literatura con lo canónico/lo institucionalizado; en definitiva, al centro con su periferia, con lo que queda afuera, con lo no-institucionalizado, lo no-literario.

A una escala más medial/material, el umbral conecta también lo verbal con los otros medios que consideramos en este trabajo. Aquello que delimitamos como los elementos que pertenecen al *fuera de campo* (Speranza, 2006) de la literatura, en otras palabras los otros medios, sus lógicas y semánticas, son la introducción de la imagen —fotografía, video y la propia visualidad del texto que emula interfaces— y de internet en la literatura impresa, es decir publicada en formato libro y no como *ebook*, entre el año 2000 y 2015. Por la actualidad de este marco temporal hemos denominado estas escrituras

como *ultracontemporáneas*: el prefijo busca remarcar su inscripción en un presente cercano y conocido, posterior al año 2000 y que se escriben en simultáneo a su estudio a través de la presente investigación.

En cuanto al espectro geográfico, nuestro trabajo se limita al estudio de obras producidas por escritores·as de origen argentino, chileno y peruano¹ que no viven necesariamente en su país de nacionalidad o reivindican una cierta transnacionalidad, como el caso emblemático de Mario Bellatin que en el transcurso de su carrera ha sido considerado por la crítica como un escritor peruano, peruano-mexicano y más recientemente como mexicano.² El uso del plural en el título de la tesis —las literaturas— busca, por su parte, dar cuenta de la diversidad del corpus, tanto a nivel nacional como genérico: se trata en unos casos de narrativa, en otros de poesía, en otros de narrativa que se mezcla con poesía o a la inversa. Es justamente el carácter inter- y transmedial del corpus aquello que permite problematizar no solo la cuestión genérica, sino el estatuto mismo de la ficción, ya que algunas de las obras aquí estudiadas pueden clasificarse tanto de autoficción como de no-ficción. Los materiales a partir de los cuales se trabaja provienen, a menudo, de la realidad pero se convierten, por un gesto autoral, en ficción; el resultado se inscribiría, por lo tanto, en algo cercano a lo que Josefina Ludmer denominó *realidadficción* (2011). Del mismo modo, son y no son literatura; son y no son arte: se trata de una literatura que se halla en un umbral, en otras palabras, una zona del entre-dos, que transita este espacio del intersticio y se transforma en él en lo que son, es decir unas obras *trans*: ni únicamente arte verbal, ni solamente otro arte o médium.

OBJETIVOS

El objetivo general de esta tesis es estudiar las estrategias inter- y transmediales en literaturas latinoamericanas emergentes, en particular en relación con las nuevas tecnologías. Una vez circunscripto este corpus de producción literaria ultracontemporánea de América Latina, analizaremos de manera puntual algunas de estas

¹ Los·as autores·as argentinos·as son: Daniel Link (n. 1959), Marcelo Raimon (n. 1965), Alejandro López (n. 1968), Esteban Castromán (n. 1975), Tálata Rodríguez (n. 1978), Charly Gradin (n. 1980), Ana Laura Caruso (n. 1985), Sagrado Sebakis (n. 1985), Luciano Lutereau (n. 1980), Gonzalo Viñao (n. ¿?). Los·as autores·as chilenos·as son: Jaime Pinos (n. 1970), Claudia Apablaza (n. 1978), e Ileana Elordi (n. 1990).

Los·as autores·as peruanos·as son: Mario Bellatin (n. 1960) y Claudia Ulloa Donoso (n. 1979). Para más información, véase la tabla más adelante (“Estructura de la tesis”).

² Volveremos sobre esta cuestión en las páginas que dedicamos a Mario Bellatin, *cf.* cap. 5.1.

estrategias con el objetivo de examinar el impacto de las nuevas tecnologías en el modo de hacer literatura hoy. Como primera definición operativa para la delimitación de nuestros objetivos, proponemos entender la intermedialidad como la confluencia de dos o más medios en un mismo soporte. La transmedialidad, por el contrario, no se limita al mismo soporte: una obra atraviesa dos o más soportes, reuniendo así automáticamente dos o más medios.

Un segundo objetivo general es establecer, desde una perspectiva comparativa, tanto las modalidades generales a nivel (trans)nacional como las diferencias específicas entre autores·as que esta producción latinoamericana presenta en su constitución intermedial.

Un tercer objetivo de índole general es elaborar una actualización teórica que permita evaluar y discutir las teorías de la intermedialidad —sobre todo aquellas, muy numerosas, de la corriente de habla alemana, pero incluyendo también los cada vez mayores aportes hispanos— a partir del análisis de un corpus transnacional de literatura latinoamericana ultracontemporánea. El presente trabajo pretende realizar un humilde aporte en ese sentido: inscribir los procesos de producción, difusión y recepción de la literatura latinoamericana ultracontemporánea en el marco del interés general actual por las escrituras transmediales producidas en diversas lenguas hoy.

Más específicamente, nuestro trabajo aspira delimitar, caracterizar e interpretar un corpus producido entre el 2000 y el 2015, a partir de las siguientes manifestaciones compartidas:

- (a) su carácter híbrido, configurado fundamentalmente a través de la inter- y la transmedialidad, así como de la imbricación de semióticas,
- (b) una inter- y transmedialidad presente tanto en la materialidad concreta de los textos como en su concepción, que se orienta, de una manera más directa, a señalar el carácter heterogéneo de esta literatura y que produce una exhibición de sus procedimientos,
- (c) estas producciones literarias señalan como inestables y fluctuantes los límites tradicionalmente postulados para el discurso literario, razón por la cual consideramos que su carácter inter- y transmedial las adscribe a una *TransLiteratura* (Audran y Schmitter, 2017). Las *TransLiteraturas* son literaturas que responden y potencian el prefijo *trans*: acentúan el movimiento, la

transformación, la inestabilidad genérica, mediática, material, y el fuera de campo (Chiani, 2014b; Kozak, 2006a, 2012, 2014, 2015; Speranza, 2006, 2012, 2017).

Para determinar estos rasgos en común se sistematiza un trabajo de crítica y análisis intermedial vinculado con la obra concreta de cada uno·a de los·as autores·as del corpus, que nos permite a su vez llegar a conclusiones generales y con ello a una cartografía de las producciones intermediales en las literaturas argentinas, chilenas y peruanas ultracontemporáneas. Se examina críticamente la imbricación de diversos medios, soportes y semióticas en los textos del corpus, en tanto inscripciones de puntos de hibridez en el discurso narrativo/poético que explícitamente acercan y desformulan la supuesta alteridad de otros discursos frente al discurso literario y confirman en esta práctica la idea de una *TransLiteratura*. En el presente trabajo se interpreta, en un corpus específico de literatura latinoamericana reciente, la incidencia que tiene la elaboración de un discurso narrativo/poético imbricado por diversos sistemas semióticos, medios y soportes como forma de concreción de una nueva conceptualización de la literatura. Con ello se subraya la importancia que el programa crítico de una *TransLiteratura* latinoamericana tiene en la discusión general sobre la relación entre literatura y otros medios, especialmente si tenemos en cuenta la más reciente incorporación de nuevas tecnologías a esta relación, como por ejemplo internet.

LITERATURA Y MEDIOS. BIBLIOGRAFÍA EXISTENTE

Es posible observar un interés creciente de la crítica por la relación entre literatura y medios desde el final del pasado siglo. Johnston ya habla en 1998 de una narrativa del *ensamblaje mediático* (1998) que será retomada por Paz Soldán y Castillo, a comienzos del siglo XXI, al interrogar la literatura latinoamericana *de la conciencia mediática* (Paz Soldán y Castillo, 2001: 7, 12-13). Es esta conciencia, entre otras cuestiones, la que produce *espectáculos de realidad*, para retomar el título del ensayo homónimo de Laddaga (2007) y, más allá, una literatura para la que parece necesario forjar nuevos marcos de lectura como apunta Laddaga en la misma obra. Entre otros críticos, Josefina Ludmer ofrece un marco interesante con su categoría de *literaturas postautónomas* (Ludmer, 2006, 2007, 2011, 2012 *passim*), que ha producido por demás polémicas,

controversias, reticencias y discusiones.³ La categoría de *realidadficción*, el hincapié en la producción de presente, el auto-cuestionamiento de los textos en cuanto a su naturaleza literaria, su indecibilidad con respecto a los discursos de los medios, su escritura solapada en los medios, son solo algunas de las directrices que Ludmer encuentra en estas *literaturas postautónomas* y con las que parece necesario trabajar. La propuesta de Ludmer no es la única, y tal vez la siguiente lista,⁴ que reúne las diversas proposiciones para nombrar y caracterizar estas escrituras, muestra e incluso exhibe hasta qué punto existe un malestar en la manera de pensar y de nombrar el corpus: *metaficción virtual* (Carrera, 2001), *realismos neoliberales* (Noemí, 2008), *literaturas ergódicas* (Aarseth, 2004), *literaturas pangeicas y textovisuales* (Mora, 2006, 2007), *literatura hiperfónica* (Chiappe, 2007), *tecnoescritura* (Brown, 2007), *afterpop* (Fernández Porta, 2010), *realismos del simulacro* (Montoya Juárez en Noemí, 2008), *barroco frío* (Noguerol, 2012), *poéticas/políticas tecnológicas* (Kozak, 2014), *poéticas trans* (Chiani, 2014b), *escrituras objeto* (Vera Barros, 2014) *tecnopoéticas* (Kozak, 2012, 2015), por solo enumerar a algunos críticos. Todos estos aportes concuerdan en apuntar que la tecnologización de nuestro cotidiano tiene una repercusión clara en la manera de escribir y concebir la literatura. Dos características señaladas a menudo por estos enfoques teóricos son las ideas de transgredir fronteras —las del propio marco institucionalizado— y la de inscribirse en nuestro presente y por ende generar una experiencia del presente.

Se puede encontrar una amplia lista de títulos que demuestran el interés continuo de la academia por indagar en la relación entre literatura y (nuevas) tecnologías.⁵ Estos

³ En el análisis de un corpus literario intermedial, esta categoría resulta sin embargo más operativa que aquella de la *novela etnográfica* propuesta en la lectura de Beatriz Sarlo en el artículo “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” (Sarlo, 2006); la categoría propuesta por Sarlo limita el enfoque al género novela, cuando, como veremos en el análisis del corpus, diversos textos resultan inabordables desde esa categorización. Además, el concepto de novela etnográfica es desarrollado fundamentalmente a partir de los contenidos y otros parámetros de la narratología tradicional (por ejemplo, el de narrador y personaje). En cambio, la categoría de *literaturas postautónomas* de Ludmer, aunque no perfecta y digna de revisarse, parece poder aplicarse a un corpus más amplio y resulta pertinente para nuestro análisis porque mira no solo el contenido de los textos, sino su configuración híbrida e intermedial, sin usar, no obstante, este marco teórico.

⁴ Ampliamos una lista propuesta por Montoya Juárez y Esteban (2013: 9)

⁵ Se encuentra una importante lista de trabajos sobre las relaciones entre la literatura hispana y la tecnología/los medios, como, para solo mencionar algunos aportes a partir del año 2000, Hoeg con *Science, Technology and Latin American Narrative on the Twentieth Century and Beyond* (2000), Amar Sánchez con *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas* (2000), el ya citado libro *Latin American literature and mass media* editado por Paz Soldán y Castillo (2001), *La metaficción virtual* de Carrera (2001), *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* editado por Kozak (2006a), *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas* de Laddaga (2007), *Aventuras de la crítica: escrituras latinoamericanas en el siglo XXI* de Jitrik (2006), el libro *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006* editado por Montoya Juárez y Esteban (2008), la monografía *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación*

aportes no tienen, sin embargo, un enfoque principalmente intermedial. Ante estos estudios es además necesario recordar que los cuestionamientos no son nuevos; el actual interés por estas relaciones atestigua en todo caso un reciente cambio de paradigma que tiene que ver con las nuevas dimensiones tecnológicas. Así, Graciela Speranza muestra en su análisis *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), que el cambio perceptivo de lo que es literatura y arte no es nuevo. En el arte y la literatura del Cono Sur se puede rastrear este cambio perceptivo —Speranza propone el “efecto Duchamp”— a partir de la estadía de Duchamp en Buenos Aires entre 1918 y 1919 y su cuestionamiento radical de los procesos de “producción” artística en, por ejemplo, Borges, Aira y Kuitca (cf. Speranza, 2006: 27). Igualmente Claudia Kozak demuestra este cambio en numerosos estudios que publica desde los comienzos del nuevo milenio (Kozak, 2006b, 2012, 2014, 2015, 2018, entre otros). El giro meta-literario por el que pasó la literatura en el siglo XX (Kozak, 2006b), generando preguntas y dudas sobre el estatus y el lugar de la literatura y del arte —una incertidumbre, para hablar con Kozak— aún forma parte de las producciones literarias hoy en día. Estos cuestionamientos surgieron al principio del siglo XX, entre otros con las vanguardias artísticas que buscaban borrar las fronteras entre arte y vida, y luego también a nivel de la reflexión académica.

En cuanto a las literaturas actuales del contexto argentino, subraya Claudia Kozak que “[s]on tecnopoéticas argentinas muchas veces contemporáneas pero en diálogo con las del más allá, en el tiempo y en el espacio” (Kozak, 2015: 11). Se trata entonces de cierta literatura que se encuentra en la periferia, esto es en una dinámica *trans* que la posiciona en un umbral —muchas veces también del mercado literario ya que se perciben

en la ficción hispanoamericana moderna (2008) editado por Nitsch, Chihaiya y Torres; Fernández Porta con su *Homo sampler: tiempo y consumo en la era afterpop* (2008), Carricaburo con el estudio *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina* (2008), Giordano con *Los límites de la literatura* (2010), Fernández Porta con su segunda contribución, titulada *Afterpop: la literatura de la implosión mediática* (2010), Esteban con el libro *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios* (2010), el ya mencionado libro *Aquí América Latina: una especulación* de Ludmer (2011), Jiménez con *Una teoría del arte desde América Latina* (2011), Kozak con *Poéticas tecnológicas, transdisciplinarias y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe* (2011), el libro *Escrituras past . Tradiciones y futurismos del siglo 21* de Mendoza (2011), Terranova con *Los gauchos irónicos* (2013), Mora con *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo* (2013), Montoya Juárez con *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay* (2013), y también su libro *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas* editado en conjunto con Esteban (2013), Escandell Montiel con *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y Blogosfera* (2014), el libro *Escrituras compuestas: letras/ciencias/artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo Cohen* editado por Chiani (2014a), el libro editado por Macciuci y Schlünder *Literatura y técnica: derivas ficcionales y materiales: Libros, escritores, textos, frente a la máquina y la ciencia* (2015) y finalmente *Technology, literatura and digital culture in Latin America* (2016) editado por Bush y Gentic.

y reciben como “raros”—⁶ de las producciones artísticas, en diálogo consciente o inconsciente con la herencia artística de las vanguardias históricas. La reorganización más radical de los sistemas artísticos provocada por los avances técnicos fue, sin embargo, el surgimiento de la *hiperficción* (literatura en soporte electrónico) durante los años ochenta en los Estados Unidos, tal como sostiene Carricaburo (2008: 130). Según la crítica, la *hiperficción* y su planteamiento teórico se prepararon, empero, desde las vanguardias históricas, y con los aportes de Jorge Luis Borges (en cuanto a “las elucubraciones teóricas de diseños que se avienen con laberintos hipertextuales”, 2008: 134) y de Julio Cortázar (en cuanto al “intento de forzar el soporte papel para producir libros fragmentarios e interactivos”, 2008: 134). Cabe preguntarse, entonces, si lo único verdaderamente nuevo en las producciones actuales estaría dado por la revolución tecnológica que suponen internet y los nuevos medios de comunicación, que simplemente intensificarían o profundizarían mecanismos y estrategias ya presentes en producciones anteriores, o si, por el contrario, su surgimiento ha tenido también un impacto en nuestra manera de percibir y pensar el mundo y por consiguiente en la forma de concebir también las artes.

MARCO TEÓRICO

Para bosquejar el marco teórico, el cual se discutirá en el primer capítulo, es de mencionar que se cruzaron los aportes sobre la literatura latinoamericana y su relación con la técnica y las otras artes desde las vanguardias históricas, con los estudios sobre la intermedialidad, principalmente con propuestas de la investigación de habla alemana, pero también inglesa, francesa e hispana. Cruzar ambos acercamientos teóricos nos pareció necesario debido a la complementariedad de sus enfoques: la teoría intermedial permite una metodología más “estructuralista”, lo que conlleva clasificaciones y teorizaciones del corpus; los trabajos sobre las dinámicas de la literatura latinoamericana (ultra)contemporánea, en cambio, brindan importantes claves de lectura y una contextualización del corpus.

⁶ Véase Mario Bellatin que afirma en el fragmento “lo raro es ser un escritor raro” del texto “Escribir sin escribir” que “Alvaro matus [sic], periodista de la revista de libros del diario chileno el mercurio [sic], me incluye en una lista que podría ser considerada como la de los escritores raros de la literatura hispanoamericana” (Bellatin, 2014c: 9).

Ante manifestaciones en la literatura latinoamericana de lo ultracontemporáneo, que desde su práctica polemiza los marcos conceptuales tradicionales de la literatura y de la valoración literaria, la crítica volvió a debatir la noción de literatura y nuevas formas de definición de lo literario (*cf.* Kozak 2006a y 2014; Peach, 2014; Rosenthal y Ruffel, 2010 y 2018, *et al.*). No son cuestionamientos profundamente nuevos —piénsese en el abordaje de los paradigmas literarios de los teóricos sobre la posmodernidad a partir de los años 1980—, sin embargo, el planteamiento sigue dando numerosas páginas de discusión entre los críticos y esto no es sorprendente ya que, si pensamos solo en la revolución cibernética, esta ha obligado a volver a discutir categorías pilares como las de autoría o la relación literatura-realidad-ficción.

Para llevar adelante el proyecto de elaborar y clasificar un amplio corpus inter- y transmedial argentino, chileno y peruano(mexicano) ultracontemporáneo, nos pareció necesario trabajar con un marco teórico-metodológico claro. Por esta razón, recurrimos a la teoría intermedial que brinda la ventaja de poder analizar cualquier relación entre medios y artes tanto tradicionales como nuevos a partir de sus conceptualizaciones y tipologías. Como primera aproximación es de señalar que el concepto de la intermedialidad “[...] puede ser entendido como una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegia los modos de ser ‘entre’ ellos una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras” (Kozak, 2015: 170). El trabajo intermedial tiene implicaciones en el objeto literario y artístico: un trabajo intermedial “significa siempre”, postula Robert, “anomalía, irritación, perturbación estructural y recusación dentro de un medio dado” (Robert, 2014: 26)⁷. Hitos importantes de lo intermedial son la intencionalidad, la autorreflexión medial, la autoconciencia y la hibridez medial del objeto analizado: “Donde medios y artes se unen o se transforman juntos, crean estéticas, figuras reflexivas y espacios de tensiones, lugares típicos-tópicos, donde los medios y las artes se vuelven recíprocamente problemáticos, es decir que se vuelven objeto de autorreflexión” (Robert, 2014: 28)⁸. Esta autorreflexión medial subraya que se trata de diferentes medios que construyen juntos sentido y/o experiencias, que habitan este espacio intersticial del umbral. El punto de la intencionalidad es clave en la diferenciación de un objeto artístico intermedial o no. Con la mera mención de un medio foráneo —cuando esta mención es escasa— no se construye un relato intermedial

⁷ Nuestra traducción.

⁸ Nuestra traducción.

propriadamente dicho. Esto significa que, en el plano de la diégesis, el hecho de recibir un correo electrónico o un SMS contextualiza la obra en un momento forzosamente posterior a 1990; sin embargo, una mención puntual de este tipo no moviliza un trabajo intermedial tal como lo entendemos en este trabajo.

Los aportes sobre la intermedialidad se separan en, por lo menos, dos campos: una vertiente trabaja a partir de una concepción histórica de la intermedialidad que conduce hacia la Antigüedad; otra vertiente parte de las teorías (pos)estructuralistas de la intertextualidad, sobre todo para las teorías literarias intermediales. Esta última vertiente busca brindar categorías operativas para analizar las transferencias y transformaciones entre medios y artes a nivel sistemático y fenomenológico a partir de una definición estrecha de la intertextualidad (*cf.* Broich y Pfister, 1985, Genette, 1993). Nuestra investigación se inscribe en esta última vertiente.

Al convertirse en concepto de moda en los años 1990, cuando el acceso y las posibilidades de internet crecían a pasos inéditos, la intermedialidad parecía poder aniquilar las separaciones entre medios y dar cuenta de lo multimedial. Se trata de un concepto que busca ser más democrático, jerarquizar menos entre cultura letrada y popular e incluso posicionarse contra la torre de marfil literaria. Ya Gilles Deleuze insistía en el origen inter-artístico de las obras de arte, cuando afirmaba: “il n’y a pas d’œuvre qui n’ait sa suite ou son début dans d’autres arts” (Deleuze, 1986: 27). El *pathos* de la transgresión se puede igualmente leer en un artículo ya clásico de Werner Wolf (1996), quien propone tener a la literatura como centro de análisis intermedial, pero cruzar las fronteras entre literatura y otros medios. En palabras de Robert, la “intermedialidad promete una liberación del solipsismo y antagonismo medial, el abandono de la torre de marfil, centrada en la literatura” (Robert, 2014: 16)⁹. Junto al crítico quebequés Éric Méchoulan, Amélie Florenchie propone entender en la introducción a la monografía *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial* (2015) a los *Intermedial Studies* como

un discurso hermenéutico alternativo, un metadiscurso de los discursos icónicos y digitales imperantes, con una ambición clara de crítica hacia un discurso oficial, institucional y dominante de convergencia cultural —según la expresión de Henry Jenkins— y legitimación de una seudocultura democrática global, o sea una *mediocracia*. (Florenchie, 2015: 21)

⁹ Nuestra traducción.

Vemos en estas opiniones un posicionamiento casi político sobre el lugar de la academia y su tarea,¹⁰ es decir también sobre la validez de lo que puede ser considerado por esta como “objetos de estudio”. En cuanto a la relación entre paradigma y universidad, también Mariniello en el artículo “Cambiar la tabla de operación. El *médium* intermedial” (2009) destaca que el auge de la teoría de la intermedialidad se produce en un momento en que la academia tiene que cambiar dentro de la globalización.¹¹ La intermedialidad parece en este sentido brindar herramientas teóricas fructíferas para abarcar las producciones literarias y artísticas ultracontemporáneas; producciones literarias que trabajan, como las de nuestro corpus, no solamente con textualidades; una literatura en la que el texto verbal es, a veces, lo menos interesante y “literariamente logrado”. Gracias a la intermedialidad, estas producciones potencian poéticas y experiencias que no se limitan a la semiótica del lenguaje verbal. Tanto es así que el interés de algunas publicaciones de nuestro corpus reside principalmente en las estrategias intermediales empleadas, como podría ser la novela *Keres cojer? = guan tu fak* (2005) del argentino Alejandro López, entre muchos otros ejemplos.

En cuanto a los aportes críticos intermediales que se ocupan estrictamente del campo hispano(americano),¹² se puede observar que los aportes se interesaron en un inicio por relaciones intermediales con lo audiovisual y sobre todo con el cine.¹³ Estos estudios se concentraron mayoritariamente en nombres consagrados dentro del canon literario de América Latina: Vicente Huidobro, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio

¹⁰ Ver sobre las implicaciones políticas también el apartado “La poética de la mediación” del artículo “Narrativa intermedial y poética de la mediación” (2016) de Amélie Florenchie, quien opina que: “A mi parecer, calificar una narrativa de ‘intermedial’ no tiene interés sino a partir del momento en que se define como una narrativa que cuestiona específicamente el sentido de los medias [sic] y sus relaciones con el individuo y también con el grupo.” (2016: 66).

¹¹ Según ella, el vínculo entre estudios anteriores y actuales parece ser la *écfrasis*: “es, en efecto, el concepto central que mantiene unidas la retórica, las ruinas de la universidad (y de la cultura) moderna(s) y la intermedialidad” (2009: 66). Tanto la *écfrasis* como la intermedialidad “habitan una temporalidad compleja donde muchos medios están copresentes de manera anacrónica y el sujeto ya no es soberano, la intermedialidad se convierte, entre otras, en el lugar a partir del cual se miran las ruinas del universo moderno” (2009: 67).

¹² En las monografías publicadas desde España y el sur de Francia se puede constatar una predominancia del área ibérica como objeto de estudio.

¹³ Por ejemplo: *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina* de Herlinghaus (2002), una compilación que se ocupa principalmente del melodrama en la televisión y el cine desde el punto de vista de los estudios culturales; la publicación del XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas sobre Intermedialidad e Hispanística del 2003 en Rastibona, *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus* [Formas de juego de la intermedialidad en el surrealismo ibérico y latinoamericano] de Felten y Roloff (2004), cuyos artículos se interesan en gran medida por la relación intermedial entre literatura y cine. Esta tendencia se mantiene en pie en la publicación *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume* [Intermedialidad en Hispanoamérica: quiebres e intersticios], editado por Felten y Maurer Queipo (2007), aunque se pueda notar una apertura hacia el interés por la relación entre literatura, fotografía, teatro/performance y pintura.

Cortázar, Elena Poniatowska, Juan Rulfo, Juan José Saer, entre otros. Se nota, en las siguientes publicaciones, una apertura hacia otros casos de intermedialidad —como internet y las nuevas formas de narración *across media*— y por ende también la consideración de objetos de estudio más actuales.¹⁴ A su vez, se puede observar que los objetos de estudio analizados en las monografías provienen mayoritariamente de la Península Ibérica. Si bien la mayoría de los estudios propone enfocarse en estrategias intermediales de uno o varios medios específicos, otros aportes se concentran en las implicaciones estéticas y políticas de la intermedialidad,¹⁵ lo que puede relegar la reflexión teórica sobre los conceptos intermediales y su uso con precisión a un segundo plano. Otras monografías presentan al contrario una importante reflexión sobre el concepto, y avanzan modelos intermediales específicos. Así por ejemplo el estudio *+NARRATIVA(S): intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico* de Gil González (2013) que tuvo una importante repercusión en el campo ibérico. Propone un modelo intermedial concreto para la novela, el cine, el cómic y el videojuego en base a los aportes de Jenkins, Scolari, Bolter y Genette para elaborar una tipografía intermedial con tres categorías: una intermedialidad interna cuyo fenómeno sería la hibridación (transmedialidad, transgenericidad, etc.), una intermedialidad mixta con el fenómeno de la remediación y una intermedialidad externa que sería un caso de adaptabilidad (*transmedia storytelling*).¹⁶ En el 2018, el autor revisa sin embargo su modelo en la compilación *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, publicado junto a Pedro Javier Pardo. El libro propone tanto un modelo de la

¹⁴ Se pueden nombrar como ejemplos: el libro *Crítica y literaturas hispánicas. Entre dos siglos: Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, editado por Macciuci (2010), cuenta por ejemplo con un abanico más amplio, tanto a nivel de los fenómenos intermediales estudiados —cubriendo el cine, la fotografía, casos de literatura e internet o aun la oralidad—, como a nivel de los años de publicación de los objetos de estudio: varios artículos se ocupan de producciones post-2000. La monografía *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial* (2015), editada por Florenchie y Breton, en cambio, reúne contribuciones que se interesan por el impacto de lo digital en el teatro, la literatura, las webseries, el cine, etcétera. La mayoría de los artículos trata del ámbito ibérico. Por su parte, *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (2017), editado por José Antonio Pérez Bowie y Antonio Jesús Gil González, reúne artículos sobre la relación intermedial entre literatura y cine, pero también estudios sobre casos de transmedia y (re)escritura en la red.

¹⁵ La monografía *Estéticas de autenticidad: literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*, editada por Clemencia Ardila Jaramillo, Inke Gunia y Sabine Schlickers (2015), se interesa por distintas dimensiones del concepto de la autenticidad. Solo los dos últimos artículos reflexionan acerca de narraciones trans- e intermediales. También en el 2017 se editó, por Júlía González de Canales, Marta Álvarez, Antonio J. Gil González y Marco Kunz la compilación *Metamedialidad. Los medios y la metafiction* que reúne trabajos sobre el cruce entre metafiction e intermedialidad.

¹⁶ Para un análisis pormenorizado y una comparación de estas categorías con las del investigador francés Besson, cf. Florenchie, 2016: 56-57. La revisión de este modelo que propone en la monografía *Adaptación 2.0* se discutirá en el capítulo 2.7.4 del presente trabajo.

intermedialidad como, a través de seis aportes distintos, una reflexión sobre la transmedialidad.¹⁷

La necesidad de adoptar nuevas claves de lectura parece encontrar, por lo menos entre los críticos que trabajan sobre objetos de estudio ultracontemporáneos, aprobación unánime. Aunque las teorías de la intermedialidad hayan dado numerosas páginas de discusión y una amplia lista de contribuyentes, son escasos los estudios monográficos sobre la intermedialidad en la literatura latinoamericana que no se limiten a recopilar varios artículos de distintos críticos y tomen en cuenta uno o más fenómenos intermediales¹⁸ de la literatura ultracontemporánea mediante el análisis de un corpus concreto. Como se puede constatar tras este breve estado de la cuestión, son aún más escasos los estudios intermediales que abordan la relación e introducción de internet en la literatura hispanoamericana: por el contrario, existen proyectos de investigación y una considerable bibliografía sobre la relación intermedial entre literatura y cine, e incluso, aunque en grado menor, entre literatura y fotografía en América Latina. En este sentido, nuestro trabajo de investigación quiere ayudar a rellenar ese hiato. Para ello, constituimos un corpus de 54 publicaciones y proponemos un modelo teórico inter- y transmedial para analizarlo.

JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS

La construcción del corpus está basada en decisiones temporales, geográficas y estéticas. Lejos de la representatividad de una muestra o un panorama, decidimos concentrarnos en un corpus restringido, limitado a tres países latinoamericanos —Argentina, Chile y Perú—, para deslindar, a partir de las especificidades de cada uno de ellos, puntos de convergencia y divergencia en las prácticas de escritura en relación con los nuevos medios de comunicación. Por tratarse de un trabajo que pretende brindar una reflexión general sobre los nuevos modos de escritura a partir de la masificación de internet, se intentó en un primer momento medir el alcance de estas prácticas en el contexto. Dada la

¹⁷ Cabe añadir la compilación *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, editado por Cordone y Béguelin-Argimón (2016). Propone en un primer momento cuatro artículos críticos acerca del concepto de la intermedialidad para dar espacio, en un segundo momento, a artículos sobre la relación entre intermedialidad, espectáculo y literatura. En un tercer momento los estudios abordan la relación entre texto y visualidad, y en un último apartado sobre literatura e internet o series de televisión. De nuevo, se enfoca casi exclusivamente en la literatura ibérica.

¹⁸ Existe, por solo nombrar un ejemplo, el estudio *Espetros de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (2011) de Valeria de los Ríos.

escasez de trabajos teóricos sobre esta temática en particular, y más aún en el ámbito latinoamericano, fue necesario hacer un rastreo de obras que respondieran a las características que nos interesaba estudiar —que llamaremos de aquí en adelante corpus extendido— para establecer el estado de la cuestión. Una vez constatada la extensión de estos fenómenos, y ante la imposibilidad de trabajar adecuadamente con un corpus tan extenso, hemos seleccionado —como en todo corpus, de manera seguramente algo subjetiva— las obras que nos parecieron más productivas para nuestra reflexión.

En cuanto al recorte temporal, nos hemos concentrado en la literatura ultracontemporánea, y más concretamente en libros publicados en soporte *papel* entre el año 2000 y el 2015. Con el correr de estos quince primeros años del nuevo milenio, internet se ha vuelto cada vez más masivo, del mismo modo que las nuevas tecnologías se han vuelto cada vez más omnipresentes, lo que por supuesto se traduce por un nuevo auge de la cultura visual. Se masificó asimismo la tecnología 2.0, es decir el internet participativo, el internet con contenido producido o “colgado” por los·as usuarios·as mismos·as, y con una cada vez mayor retroalimentación de la información en sitios web participativos como Wikipedia, foros, las redes sociales, etcétera.

Esta implicación del usuario tiene un claro impacto sobre los hábitos y usos de la comunicación escrita, lo que puede engendrar, a su vez, una puesta en tela de juicio de la noción de autor a nivel literario. Estrategias escriturales como el reciclaje de formulaciones y frases en un gesto de copiar-y-pegar —es decir, procedimientos que antes entraban en el marco de la cita y, en casos más controvertidos, plagio— se volvieron habituales en el ecosistema de internet, donde se comparte con facilidad el estado de otro en las redes sociales y se transfieren o retransmiten sus “posteos”, sus comentarios, sus fotos, muchas veces sin permiso o conocimiento del primer emisor. Por ser una práctica tan habitual, los gestos de este tipo de escritura no-creativa (Goldsmith, 2015) tienen un fuerte impacto tanto sobre la génesis de las obras —internet se vuelve, en estos casos, generador y disparador de textos—, como sobre la noción de autor, que se desdibuja y se desliza hacia una suerte de editor o DJ¹⁹, si se piensa en términos musicales.

A pesar de tratarse de un corpus relativamente acotado en el tiempo (un lapso de quince años), no se trata de una muestra homogénea, dado que podemos encontrar

¹⁹ DJ es la abreviación de *disc-jockey* o, como propone el diccionario panhispánico de dudas de la RAE, *disyóquey*, en línea [consultado el 21.08.2019]: <http://lema.rae.es/dpd/?key=disy%C3%B3quey>. En esta tesis usamos la abreviación DJ.

importantes divergencias por ejemplo en cuanto a la implicación del usuario, que puede variar, y mucho, según el año de escritura de la obra y quizás también en relación con el modo en que los/as autores/as se definen políticamente y/o intervienen en la esfera pública. Cabe recordar, por otra parte, que en el corpus coexisten autores/as de varias generaciones, es decir autores/as que empezaron a escribir a mano y con máquina de escribir, y nativos digitales, lo que también puede traducirse en una heterogeneidad de estrategias escriturales. Sin embargo, lejos de cualquier determinismo tecnológico, es interesante ver cómo algunos/as autores/as que empezaron a escribir de forma más “tradicional” resultan mucho más innovadores/as frente a los objetos tecnológicos que los nativos digitales, de quienes se tiende a esperar respuestas más “renovadoras”.

Los avances tecnológicos modificaron igualmente nuestra relación con la imagen, y más concretamente con la fotografía, por lo cual cabe volver a pensar la dupla foto-texto en el contexto ultracontemporáneo. Luego de la revolución que significaron, en el siglo XX, el surgimiento del rollo de película y de las máquinas instantáneas, la fotografía se volvió, a principios del siglo XXI, más accesible que nunca gracias a los dispositivos tecnológicos tales como los celulares inteligentes y más deformable que nunca gracias a los programas informáticos de edición de imagen como Photoshop o incluso los que vienen en los dispositivos móviles o dentro de las plataformas de las redes sociales. Nuestra relación con la imagen —nunca llana— ha cambiado aún más dentro del contexto de las nuevas tecnologías. Cabe añadir que, aunque internet sea el fenómeno tecnológico nuevo en este recorte temporal, está inherentemente vinculado con lo visual, ya que aloja plataformas de contenido audiovisual como YouTube, bajo el formato de los videos, y permite la reproducción y circulación de infinidad de clichés fotográficos (Instagram, Pinterest, etc.).

En cuanto al recorte geográfico, el corpus se reduce a Argentina, Chile y Perú por tratarse de tres países que forman parte de algunas de las naciones con mayor visibilidad en el canon literario hispanoamericano —junto con México y Colombia, países que lamentablemente tuvimos que dejar del lado por cuestiones relativas a los tiempos y propósitos de la presente tesis—. ²⁰ Estos tres países presentan, empero, unos mercados y campos literarios disímiles (Bourdieu, 1991).

²⁰ Mario Bellatin es un caso especial: empezó su carrera literaria en Perú pero la consolidó en México. Funcionará por ello como puente entre ambos países, aunque es necesario recalcar que Mario Bellatin escribe igualmente una *TransLiteratura* en lo que se refiere a la inscripción en —o justamente anulación

Los mercados editoriales más grandes de América Latina son Argentina, Brasil, Colombia y México (González, 2019). Las estadísticas del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), que se halla bajo los auspicios de la UNESCO, publicadas en *El libro en cifras. Boletín estadístico del libro en Iberoamérica*,²¹ demuestran que los tres países enfocados en este trabajo presentan mercados editoriales muy disímiles. Argentina tenía, en el año 2015, una población de 43,3 millones de personas y 28.966 títulos con ISBN publicados;²² Chile, 18,1 millones de habitantes y 6.268 títulos con ISBN publicados;²³ y Perú, 31,4 millones de habitantes y 6.094 publicaciones con ISBN.²⁴ Para toda la región de América Latina se registra un aumento neto de publicaciones con ISBN en el periodo comprendido entre los años 2000 y 2015: en el año 2000 se registraron nada más que 59.568 publicaciones; en el 2015, en cambio, se contabilizaron 197.587 títulos publicados (con un pico de publicaciones alcanzado en el año 2014: 202.528). Cabe señalar que estas cifras globales no distinguen entre publicaciones literarias y no literarias; tampoco dan cuenta ni de las publicaciones “cartoneras”, es decir libros producidos de manera artesanal, cuyas tapas se reciclan a menudo a partir de cartones, y publicados por editoriales alternativas, ni de los fanzines, ni de otras formas de publicación que quedan fuera del rastreo realizado por el Boletín. Tampoco reflejan las publicaciones o distintas ediciones de un·a autor·a en el extranjero.

No obstante, tanto estas cifras como la gráfica (Ilustración 1), que retoma cifras más actuales y confirma así esta evolución de las publicaciones, permiten demostrar que, dentro de nuestro corpus, Argentina presenta el mayor mercado literario en términos cuantitativos, seguido por Chile y Perú. Cabe señalar que nuestro corpus también

de— los campos literarios “nacionales”. Su obra está en constante diálogo con referencias (falsas) de literaturas extranjeras (asiáticas, germanófonas, argentinas, etc.), publica su obra prolifera en diversas editoriales de diversos países, y de manera general tiene un lugar importante dentro del campo literario latinoamericano. Véase los capítulos 5, 6 y 7.

²¹ Los boletines se publican desde el año 2010. Se consideran las cifras de 2015, por ser el año de cierre del corpus.

²² En *El espacio iberoamericano del libro 2012*, se dan las siguientes cifras para el número de títulos (novedades y reediciones) del periodo 2000-2011: en el año 2000 se registraron 3.529 títulos; en el 2001, 3.178; para el año 2002 decayó a 2.322 publicaciones; a partir del año 2003 se puede notar una recuperación del mercado después de la crisis con 4.377 títulos; en el 2004 ya son 5.103; para explotar a partir del 2005 con 17.564, que se confirma en el 2006 con 18.870 publicaciones registradas. En el 2007 sube a 20.277 publicaciones para mantenerse más o menos estable en los dos años siguientes. Se observa otro neto aumento en el 2010, con 26.391 publicaciones y 31.573 en el 2011 (Monik, 2012: 93).

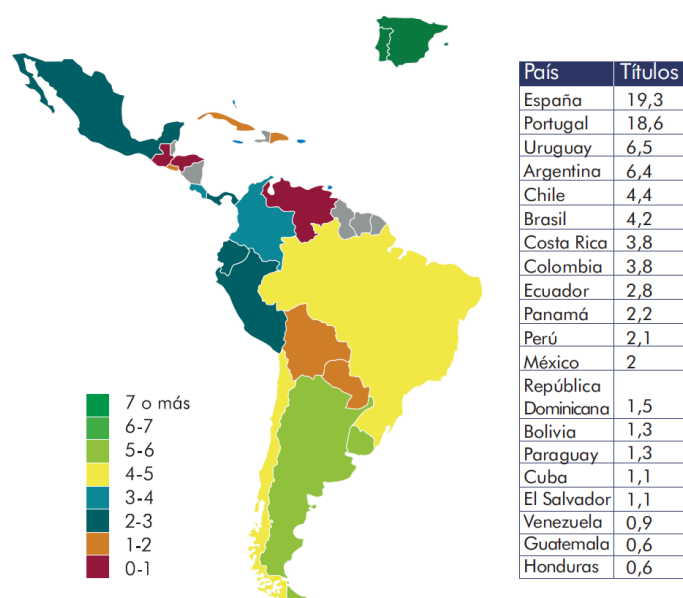
²³ Para Chile se registran 2.418 publicaciones con ISBN en el 2000, cifra que aumenta a través de los años. Así llega a 3.331 publicaciones en 2003. Recién en el 2009 se registran más de 4000 (4.541 para ser exacto), y para el año 2010 y 2011, 5.113 y 5.712 publicaciones respectivamente (Monik, 2012: 93).

²⁴ En Perú se publicaron en el año 2000 1.390 libros con ISBN. En el año 2003 registra 2.111 publicaciones; en el 2005 registramos igualmente aquí un aumento neto: 3.754 publicaciones, tendencia que se confirma en el 2006 con 4.197 publicaciones; en el 2007 con 5.146 publicaciones. Esta cifra seguirá creciendo lentamente hasta el 2011, cuando se registran 5.378 publicaciones.

reproduce, en cierta medida, estas mismas estadísticas. La producción literaria intermedial es más importante en Argentina, luego se ubica la producción chilena y por último la peruana. Esta disparidad puede originarse tanto en las asimetrías que existen en cuanto al mercado editorial de los tres países, como en la diferencia del campo literario (Bourdieu, 1991) que, como postulamos, se relaciona también con las diferencias de características y de implantación de las vanguardias históricas que, para simplificar, resultan más políticas en el Perú que en Chile y Argentina.

El corpus se construye entonces sobre tres campos literarios disímiles. A pesar de esta disparidad, es sin embargo posible observar que no hay mayores diferencias a nivel de las estrategias y estéticas intermediales puestas en práctica por los·as diferentes autores·as, como se verá de manera más concreta a partir de nuestro análisis del corpus.

GRÁFICA 3. Títulos registrados por cada 10.000 habitantes en los países de Iberoamérica (2017)



FUENTE: agencias nacionales del ISBN. CÁLCULOS: Cerlalc.

Ilustración 1. Gráfico publicado en El espacio iberoamericano del libro 2018 (2019: 29)

A nivel material y estético, se consideraron libros *en papel* —prosa y poesía— que mantienen una marcada relación inter- o transmedial con la imagen, lo audiovisual y/o internet. Para la imagen nos limitamos a la fotografía y el video, esto es, una imagen que pasó por la lente de una cámara, a menudo la misma lente gracias a los avances tecnológicos. La representación de internet dentro del espacio del libro es a menudo

igualmente visual: se imita la estética digital de las páginas web. Asimismo tiene, tanto como lo visual, un fuerte impacto sobre la concepción de la escritura.

La decisión de restringir el corpus a libros que se publicaron en papel y que circularon por el circuito más clásico de las librerías se relaciona con dos otras características a considerar a la hora del análisis: por un lado, se trata de una literatura que se inserta en un circuito literario tradicional, con un·a autor·a, un·a editor·a y unas librerías/ferias que promocionan la publicación que potencialmente puede llegar así a un·a lector·a “común”. En la actualidad, un libro publicado en papel tiene aún otro peso que una publicación meramente electrónica. No son los mismos circuitos de lectura, ni los mismos recorridos de consagración. Por otro lado, el otro medio (aquí: fotografía, internet) tensiona la página de papel, que se vuelve así tanto espacio a habitar —al igual que para los poetas concretos— como obstáculo material: no es posible introducir cualquier medio en la página impresa. Esta tensión es sumamente significativa, aún en la actualidad, e interroga las categorías tradicionales de la intermedialidad. El recorte del corpus no se origina por ende en decisiones temáticas, sino estéticas.

En nuestra investigación, optamos por hacer una distinción entre un corpus extendido —estas son 54 publicaciones— y un corpus restringido de 19 publicaciones de 15 autores·as que clasificamos según tres categorías intermediales y que explicaremos en el tercer capítulo de la primera parte: (1) la combinación mediática, (2) la literatura expandida, (3) la evocación mediática. Es preciso definir cómo entendemos la noción *médium* para nuestro corpus. A partir de los postulados propuestos por Marie-Laure Ryan, trabajamos con una definición amplia del término *médium*:

Let's call (1) the transmissive definition, and (2) the semiotic definition. Transmissive media include television, radio, the Internet, the gramophone, the telephone —all distinct types of technologies—, as well as cultural channels, such as books and newspaper. Semiotic media would be language, sound, image, or more narrowly, paper, bronze, the human body, or the electromagnetically coded signals stored in computer memory. (2005: 289)

Añadimos otra categoría distintiva más: en un primer nivel se encuentra así la (1) *disciplina*, en un segundo el (2) *medio*²⁵ —que sería, según Ryan, la definición

²⁵ Amélie Florenchie destaca que tanto en francés como en castellano las palabras “medio” y “media” no tienen el mismo significado que supondría su derivación del latín, donde *medium* es el singular y *media* el plural: “en castellano, los ‘medios’ remiten a los soportes técnicos (papel, ondas, datos digitales, etc.) de

semiótica—, y al final el (3) *soporte*—la definición transmisora de Ryan—. Cada soporte permite la multidisciplinaridad y la multimedialidad. Para ilustrar con el ejemplo de la literatura: (1) sería la literatura, (2) sería por ejemplo la literatura impresa (en oposición a la oral o la digital), y (3) el libro. Nuestro estudio se limita a los medios visuales (audio-visuales), es decir:

- (a) La literatura impresa como medio que se *lee*, que se construye con y a partir de las limitaciones del libro pensado desde su concepción tradicional;
- (b) La imagen, medio que ya tiene un recorrido histórico en cuanto a la introducción en la literatura;
- (c) Lo audio-visual, que tiene una clara repercusión en la literatura, no solo en referencias y entrecruzamientos concretos, sino a través de un impacto en el modo de narrar, por ejemplo, una percepción fragmentada del momento (*cf.* Rajewsky 2002: 30-31), pero también de hacer poesía.²⁶ Nos parece que se vuelve indispensable enfocarse en cómo interactúa el video, en plataformas virtuales como YouTube, con el libro impreso y en las repercusiones que conlleva para con la lectura.
- (d) La reunión de los medios antes mencionados—sumando soportes concretos como los *blogs*, las redes sociales como Twitter, etc.— en un soporte multimedial que es internet. Internet no solamente abrió un imaginario nuevo—estamos pensando en las influencias que tuvo sobre subgéneros como la ciencia ficción, el *cyberpunk*, la imaginería de los *cyborgs*, entre otros— sino que tiene una repercusión clara en la lógica de la creación, recepción y experiencia literarias: el *social network*, los (híper-)enlaces, la interactividad, el copiar-y-pegar, el *uncreative writing*/la escritura no-creativa (*cf.* Carricaburo, 2008; Drucaroff, 2011; Epplin, 2014; Ledesma, 2013; Orssaud, 2010, 2013; Peres Alós, 2010, Goldsmith, 2011, 2015) el doblaje en avatares, el simulacro (*cf.* Baudrillard, 1981), el hecho de publicar por entregas y sin corrección, imitando la escritura “inmediata” de, por ejemplo, las redes.

los ‘*media*’, mientras que los ‘*media*’ delimitan el espacio en que se usan estos ‘medios’ (prensa, radio, televisión, internet, redes sociales, etc.)” (2016: 56).

²⁶ Damos por sentado que los/as autores/as construyen los componentes de sus ficciones, *narrativizan*, a partir de las semióticas televisivas y cinematográficas. Como consecuencia, se puede notar que costumbres como el *zapping*, o la *estética del parpadeo o del videoclip* (Courtoisie, 2002: 71) tienen una repercusión que va más allá del mero estilo en la literatura latinoamericana que tratamos.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

La presente tesis se divide en cuatro partes. La primera parte ofrece el contexto teórico. La segunda parte aborda la combinación mediática a través de la combinación entre fotografía *in preasentia* y literatura. La tercera parte se interesa por la literatura expandida, esto es literatura que expande el soporte libro hacia otras medialidades, como internet. La cuarta parte analiza la evocación mediática a partir de la introducción estética y lógica de internet en la literatura publicada en soporte papel.

La primera parte, el contexto teórico, empieza por una consideración de las miradas de la crítica literaria hispanoamericana acerca de lo ultracontemporáneo; en un primer momento se propone un breve repaso de las vanguardias y neovanguardias en Argentina, Chile y Perú; en un segundo momento, consideraremos las retrolecturas²⁷ que la academia ha hecho de estas olas vanguardistas, para encontrar antecedentes y establecer filiaciones entre los fenómenos intermediales actuales y las propuestas de las vanguardias. Después de esta contextualización, se ahonda en los aportes críticos sobre la transgresión de fronteras de las literaturas para considerar luego los aportes sobre las estéticas de las literaturas ultracontemporáneas. Tras este primer momento del estado de la cuestión en torno a las reflexiones sobre la literatura latinoamericana ultracontemporánea, nuestro trabajo se enfoca en el concepto de intermedialidad. Primero se recuerda el origen del término, los linajes teóricos del concepto —sobre todo los (pos)estructuralistas— y la consolidación de la teoría, para ahondar en las corrientes de la crítica intermedial. A continuación, se retorna a la etimología de la palabra intermedialidad, cuyo prefijo acentúa el estar “entre”. Esto nos llevará por fin a discutir cuatro definiciones actuales de la intermedialidad: en primer lugar, la de Irina Rajewsky, base para nuestro modelo. Enseguida se consideran los aportes de Alfonso de Toro que reflexiona, dentro de su modelo de la hibridez, sobre la trans- y la intermedialidad. Se sigue con la propuesta de Claudia Kozak, que reclama abrir la intermedialidad hacia una transmedialidad. Por último, se sopesan los aportes recientes de Antonio J. Gil y Pedro Javier Pardo, que entienden la transmedialidad como categoría de la intermedialidad. La necesaria discusión de estos aportes teóricos da lugar, al final del primer capítulo, a la propuesta de nuestro modelo, que es doble. A un nivel más general, proponemos entender

²⁷ Empleamos el prefijo “retro” y no “re” para acentuar la idea de una lectura hacia atrás, que de manera retroactiva permite retrotraer elementos importantes para nuestros casos de estudio, a partir de los cuales es posible esbozar ciertos linajes.

estas literaturas como *TransLiteratura*. Para explicar el concepto y avanzar una definición, se reflexiona primero sobre el contexto de producción que por su hibridez conlleva igualmente un objeto híbrido. A continuación, se propone el modelo intermedial para el corpus, que se articula en torno a tres categorías, a saber: (1) la combinación mediática, (2) la literatura expandida, y (3) la evocación intermedial.

La segunda parte analiza la combinación mediática a partir de la copresencia entre literatura y fotografía. En un primer momento se ofrece una breve contextualización de dicho fenómeno en la literatura latinoamericana para reflexionar en un segundo momento sobre el potencial narrativo de la fotografía y el surgimiento de narración al confrontar texto e imagen. Estas consideraciones preliminares desembocan en la propuesta de una primera pequeña cartografía de este fenómeno intermedial en la literatura argentina, chilena y peruana ultracontemporánea. No obstante, se decidió concentrar el análisis en las publicaciones de Mario Bellatin entre el 2008-2012 que conforman los *texto-foto-amalgamas*. Dado el importante proyecto literario que construye Mario Bellatin, pareció indispensable presentar al autor y su propuesta en un primer momento, para dar paso a la exposición del corpus y la concepción de la foto(-Bellatin). Sobre esta base, se propone una tipología y un análisis de las relaciones del formato texto-foto-amalgama. Se ahonda sobre todo en el dossier fotográfico, en la importancia del pie de foto, la cohabitación de una foto y un texto en el mismo espacio de la (doble-)página, la foto *in absentia*, y las migraciones de fotografías y temáticas.

La tercera parte se interesa por la literatura expandida. En un primer momento se define el término y su origen —el cine— para plantear luego el problema del límite del soporte libro en cuanto a una combinación mediática entre texto impreso (y publicado como libro) y video. En esta ocasión se vuelve igualmente sobre la diferencia entre intermedialidad y transmedialidad y se explica que se trata, con la literatura expandida, de una intermedialidad con estrategias transmediales. El primer ejemplo que se analiza es la novela *Keres cojer? = guan tu fak* (2005) de Alejandro López. Tras una presentación del autor y de la novela, se ahonda en la concepción del libro, inicialmente pensado como disco compacto (CD-Rom). Otra cuestión que se revela en esta ocasión es acerca de la precariedad y volatilidad de algunos proyectos intermediales, en cuanto al límite de la literatura expandida cuando el material-expandido no se publica de forma perenne en internet, como fue el caso con los videos de la novela de López. Finalmente, se analizan

las diferencias entre texto y video en esta novela. El segundo ejemplo que se toma en consideración es el poemario *Primera línea de fuego* (2013) de Tálata Rodríguez. Tras una presentación de la autora y de la concepción del poemario y de los videos, se propone una clasificación de los videos y un análisis de dos poemas. En este caso, los videos tuvieron más éxito y circulación —a nivel de “lectores·as”/vistas en YouTube— que la venta del poemario. El tercer ejemplo que se considera es *80 días* (2014) de Jaime Pinos, Alexis Díaz y Carlos Silva, libro que exhibe una combinación mediática entre texto y fotografía y se expande hacia internet gracias a una página web que ofrece además una lectura musical de los textos e invierte el orden entre fotografías y textos propuesto en la publicación en papel.

La última parte estudia el caso de internet en la literatura bajo el prisma teórico de la evocación mediática. Se abre el capítulo con una digresión para demostrar cómo sería la evocación mediática a nivel temático, característica habitualmente tomada en cuenta por la crítica. La digresión permite distinguir este caso de los fenómenos de interés para el análisis, a saber, en un primer lugar, las estéticas digitales de la página, para las cuales se propone una pequeña cartografía, antes de analizar el caso de la novela epistolar digital. Se trabaja la estética digital de la página a partir de un análisis de las novelas que emulan una comunicación por internet entre los personajes y presentan esta tanto temática, como lógica y estéticamente. Trabajar con un corpus que abarque quince años permite observar varios ejemplos —Marcelo Raimon con *Mi amiga Olga* (2000), Daniel Link con *La ansiedad. Una novela trash* (2004), Alejandro López con *Keres cojer? = guan tu fak* (2005), Gonzalo Viñao con *Interferencias. Nouvelle digital* (2013), e Iliana Elordi con *Oro* (2015)— y notar así una evolución en el tratamiento de la estética digital. A continuación, se abrirán las reflexiones hacia la introducción de chats y publicaciones en la red social Twitter en la literatura impresa. El siguiente apartado considera las relaciones entre el *blog* y el libro impreso. Para ello, se recuerda primero el concepto de “blognovela” y se propone enseguida una pequeña cartografía de los *blogs* publicados en el período trabajado. Como ejemplo se analiza el primer *blog* publicado en el soporte libro proveniente del Perú, *Séptima madrugada* (2007) de Claudia Ulloa Donoso. Posteriormente se estudia el fenómeno al revés: una novela que pretende ser un *blog*, como es el caso de *Diario de las especies* (2010a [2008]) de Claudia Apablaza. En adelante se enfoca en internet como generador de la lógica narrativa. Para ello, se examina

tanto la dimensión de la emulación de un videojuego —*El tucumanazo* (2012) de Esteban Castromán— como la lógica de los hiperenlaces en *Sistema* (2015) de Sagrado Sebakis y en publicaciones de Claudia Apablaza. En última instancia se considera internet como gestante de las llamadas escrituras “no-creativas”, donde se resemantizan nociones como copiar y plagiar como recursos principales de las *TransLiteraturas*. Las publicaciones estudiadas son (*spam*) (2011) de Charly Gradin, *Red social* (2011) de Ana Laura Caruso y *Escribir en Canadá una biografía de Guadalupe Muro* (2012) de Luciano Lutereau. El capítulo se cierra con una reflexión sobre la producción de presente de las escrituras en la era de la posproducción (Bourriaud, 2004).

La siguiente tabla recapitula el corpus extendido recopilado durante la investigación y se ordena de forma cronológica. Tras haber indicado el nombre del/la autor/a, el título de la publicación, las referencias bibliográficas, la nacionalidad del/la autor/a asimismo como su lugar y fecha de nacimiento, se indica qué fenómeno inter- o transmedial presenta su obra: una combinación mediática entre texto y foto; una literatura expandida; o una evocación mediática de internet que se puede diferenciar en las categorías mencionadas recientemente y que no se especifican en la tabla por razones de espacio. Las publicaciones que forman parte del corpus restringido —esto es, las que se analizarán en las partes II, III y IV— se resaltaron en negrita.

Tabla 1. Corpus extendido

	AUTOR-A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL AUTOR-A, LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO	TEXTO-FOTO	LITERATURA EXPANDIDA	INTERNET
1.	Raimon, Marcelo	<i>Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki y una historia de amor por internet.</i>	Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000	Argentino, Buenos Aires, 1965			X
2.	Rimsky, Cynthia	<i>Poste Restante</i>	Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001/ Santiago de Chile: Sangría Editora, 2010	Chilena, Santiago de Chile, 1962	X		
3.	Bellatin, Mario, fotos de X. Berecochea	<i>Shiki Nagaoka: una nariz de ficción</i>	Buenos Aires: Sudamericana, 2001	Peruano/mexicano, Ciudad de México, 1960	X		
4.	Gutiérrez, Miguel, fotos de	<i>El mundo sin Xóchitl</i>	Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001	Peruano, Piura, 1940 – Lima, 2016	X		

	AUTOR-A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL AUTOR-A, LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO	TEXTO-FOTO	LITERATURA EXPANDIDA	INTERNET
	Julio Olivarría Novoa						
5.	Brizuela, Leopoldo	<i>Los que llegamos más lejos</i>	Buenos Aires: Alfaguara, 2002	Argentino, La Plata, 1963 – 2019	X		
6.	Bellatin, Mario	<i>Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois</i>	México D.F.: Aguilar, 2003/ Bueno Aires: Interzona, 2007, 2014	Peruano/ mexicano, Ciudad de México, 1960	X		
7.	Link, Daniel	<i>La ansieda. Novela trash</i>	Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004	Argentino, Córdoba, 1959			X
8.	López, Alejandro	<i>Keres cojer? =guan tu fak</i>	Buenos Aires: Interzona, 2005	Argentino, Goya, 1968	X	X	X
9.	Casciari, Hernán	<i>Más respeto que soy tu madre</i>	España: Mondadori, 2005. Inicialmente un blog.	Argentino, Mercedes, 1971			X
10.	Bellatin, Mario, fotos de X. Berecochea	<i>Jacobo el mutante</i>	Buenos Aires: Interzona, 2006	Peruano/ mexicano, Ciudad de México, 1960	X		
11.	Pauls, Alan	<i>La vida descalzo</i>	Sudamericana, 2006	Argentino, Buenos Aires, 1959	X		
12.	Ulloa Donoso, Claudia	<i>Séptima madrugada</i>	Lima: Estruendo Mundo, 2007 Inicialmente un blog.	Peruana, Lima, 1979	X		X
13.	Gutiérrez, César	8OM84RD3RO	Tomahawk, 2007. Cuenta con un blog.	Peruano, Arequipa	X		X
14.	Copacabana, Lola	<i>Buena leche. Diario de una joven (no tan) formal</i>	Buenos Aires: Sudamericana, 2007. Inicialmente un blog.	Argentina, Buenos Aires, 1980			X
15.	Apablaza, Claudia	<i>Diario de las especies</i>	Sevilla: Ediciones Barataria, 2010 [2008]	Chilena, Rancagua, 1978			X
16.	Bellatin, Mario	“Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada”	<i>Letras Libres</i> , 2008	Peruano/ mexicano, Ciudad de México, 1960	X		
17.	Bellatin, Mario, fotos de	<i>Demerol: sin fecha de caducidad. El baño de Frida Kahlo</i>	México: ED. RM, 2009	Peruano/ mexicano, Ciudad de México, 1960	X		

	AUTOR-A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL AUTOR-A, LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO	TEXTO-FOTO	LITERATURA EXPANDIDA	INTERNET
	Graciela Iturbide						
18.	Cisneros, Renato	<i>Busco novia. El libro del blog.</i>	Lima: Aguilar, 2008. Inicialmente un <i>blog</i> .	Peruano, Lima, 1976			X
19.	Bellatin, Mario	<i>Las dos Fridas</i>	México D.F.: Lumen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Random House, 2008	Peruano/ mexicano, Ciudad de México, 1960	X		
20.	Oloixarac, Pola	<i>Las teorías salvajes</i>	Buenos Aires: editorial Entropía, 2008/ Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2010	Argentina, Buenos Aires, 1977	X		X
21.	Bellatin, Mario	<i>Biografía ilustrada de Mishima</i>	Buenos Aires: Entropía, 2009/ <i>Obra reunida</i> , Madrid: Alfaguara, 2013	Peruano/ mexicano, Ciudad de México, 1960	X		
22.	Bellatin, Mario	<i>Los fantasmas del masajista</i>	Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009/ <i>Obra reunida</i> , Madrid: Alfaguara, 2013	Peruano/ mexicano, Ciudad de México, 1960	X		
23.	Vignoli, Beatriz	<i>Kozmik tango</i>	Rosario: Municipal de Rosario, 2009	Argentina, Rosario 1965	X		
24.	Vargas, Esther	<i>No busco Novio. El libro del Blog Sex o no Sex: El lado les</i>	Lima: Calato editores, 2009. Inicialmente un <i>blog</i> .	Peruana, ¿?			X
25.	Terranova, Juan; Katchadjan, Pablo; Arias, Lola; Oyola, Leonardo; Moiseeff, Iván	<i>Mental Movies</i>	Buenos Aires: Clase Turista, 2010.	Argentina, Buenos Aires, 1975; Buenos Aires, 1977; Buenos Aires, 1976; Isidro Casanova, 1973; ¿?		X	
26.	Rimsky, Cynthia	<i>Ramal</i>	Chile: FCE, 2011	Chilena, Santiago de Chile, 1962	X.		
27.	Gradin, Charly	<i>(spam)</i>	Buenos Aires: Ediciones Stanton, 2011	Argentino, Buenos Aires, 1980			X
28.	Caruso, Ana Laura	<i>Red social</i>	Buenos Aires: Spiral Jetty, 2011	Argentina, Buenos Aires, 1985			X
29.	Sebakis, Sagrado	<i>Gordo</i>	Milena cacerola, 2011	Argentina, Buenos Aires, 1985	X		X
30.	Robles, Sebastián	<i>Los años felices</i>	Buenos Aires: Pánico al Pánico, 2011. Inicialmente un <i>blog</i> .	Argentino, 1979			X

	AUTOR-A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL AUTOR-A, LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO	TEXTO-FOTO	LITERATURA EXPANDIDA	INTERNET
31.	Bellatin, Mario	<i>El libro uruguayo de los muertos – El libro fantasma</i>	México D.F.: Sexto Piso, 2012	Peruano/ mexicano, Ciudad de México, 1960	X		
32.	Castromán, Esteban	<i>El tucumanazo</i>	Buenos Aires: Clase Turista, 2012	Argentino, Buenos Aires, 1975			X
33.	Fantin, Sol	<i>Decime que soy linda</i>	Buenos Aires: milena caserola, 2012. Inicialmente un <i>blog</i> .	Argentina, Buenos Aires, 1982	X		X
34.	Perez, Mariana Eva	<i>Diario de una princesa montonera – 110% verdad</i>	Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Inicialmente un <i>blog</i> .	Argentina, Buenos Aires, 1977	X		X
35.	Lutereau, Luciano	<i>Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro</i>	Buenos Aires: Pánico al Pánico, 2012	Argentino, Buenos Aires, 1980			X
36.	Rodríguez, Tálata	<i>Primera línea de fuego</i>	Buenos Aires: Tenemos las máquinas, 2013	Argentina, colombiana, Bogotá, 1978		X	
37.	José Osorio, María	<i>#Click</i>	Lima: Suma De Letras/ Random House. Inicialmente un <i>blog</i> .	Peruana, Arequipa, ¿?			X
38.	Ronsino, Hernán	<i>Lumbre</i>	Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013	Argentino, Chivilcoy, 1975	X		
39.	Apablaza, Claudia	<i>Goø y el amor</i>	La Habana: Arte y Literatura, 2013	Chilena, Rancagua, 1978			X
40.	Pavón, Cecilia	<i>Once Sur</i>	Blatt & Ríos, 2013/ Mansalvia, 2018. Inicialmente un <i>blog</i> .	Argentina, Mendoza, 1973			X
41.	Viñao, Gonzalo	<i>Interferencias. Nouvelle digital</i>	Mar del Plata: La Bola Editora, 2013	Argentino, ¿?			X
42.	José Osorio, María	<i>Soltera Codiciada</i>	Aguilar, 2013. Inicialmente un <i>blog</i> .	Peruana, Arequipa, ¿?			X
43.	Gutiérrez, Camila	<i>Joven y Alocada: La hermosa y desconocida historia de una Evangelais</i>	Penguin Random House Grupo Editorial Chile, 2012. Inicialmente un <i>blog</i> .	Chilena, ¿?, 1985			X
44.	Manguel, Alberto y Álvaro Alejandro	<i>Para cada tiempo hay un libro</i>	México D.F.: Sexto Piso, 2014	Argentino, Buenos Aires, 1948 y Mexicano, ¿?, 1987	X		
45.	Henobarbo (Nicolás Letelier)	<i>Al sol invicto</i>	Chile: Lecturas Ediciones, 2014	Chileno, Santiago de Chile, 1980	X		
46.	Castells, Mario	<i>Trópico de Villa Diego</i>	Rosario: Municipal de Rosario, 2014	Argentino, Rosario, 1975	X		

	AUTOR-A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL AUTOR-A, LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO	TEXTO-FOTO	LITERATURA EXPANDIDA	INTERNET
47.	Romero, Ivana	<i>Las hamacas de Firmat</i>	Rosario: Municipal de Rosario, 2014	Argentina, Firmat, 1976	X.		
48.	Pinos, Jaime, Alexis Díaz y Carlos Silva	<i>80 días</i>	Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015	Chile, Santiago de Chile, 1970; Santiago de Chile, 1977	X	X	
49.	Elordi, Ileana	<i>Oro</i>	Santiago: Editorial Planeta Chilena S.A., 2015	Chile, Santiago de Chile, 1990			X
50.	Negróni, María	<i>Cuaderno alemán</i>	Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015. Inicialmente un <i>blog</i> .	Argentina, Rosario, 1951	X		X
51.	Lloret, Bruno	<i>Nancy</i>	Santiago de Chile: Editorial Cuneta, 2015	Chileno, Santiago de Chile, 1990	X		
52.	Fernández, Nona	<i>Chilean Electric</i>	Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015.	Chilena, Santiago de Chile, 1971	X		
53.	Chejfec, Sergio	<i>Últimas noticias de la escritura</i>	Buenos Aires: Entropía, 2015	Argentina, Buenos Aires, 1956	X		
54.	Sebakis, Sagrado	<i>Sistema</i>	Buenos Aires: Hekht Libros, 2015	Argentina, Buenos Aires, 1985			X

REFLEXIONES LIMINARES EN TORNO AL CORPUS

Un primer aporte de nuestro trabajo de investigación es el intento de establecer un corpus transnacional de los tres fenómenos intermediales de interés. Esta cartografía ofrece la posibilidad de postular varias hipótesis de distinta índole, tanto acerca de los fenómenos intermediales estudiados como acerca de discusiones de la crítica sobre, por ejemplo, el carácter nacional o global de la literatura producida en una era global, o aún acerca de las estéticas, funcionamientos y lógicas de estas literaturas.

Establecer un corpus tan amplio —necesario, sin embargo, porque hasta el día de hoy no existía un corpus de esta naturaleza— fue tarea difícil. Si bien el objetivo nunca fue trazar un panorama exhaustivo de estas producciones, sino proponer un primer avance hacia una cartografía de las literaturas inter- y transmediales latinoamericanas, lo cierto es que el tratamiento de las distintas obras resultó, por las características y el interés

mismo de las obras estudiadas, desigual. Por tratarse de literatura ultracontemporánea a veces publicada en pequeñas editoriales y con tiradas reducidas y/o de difícil circulación, no tuvimos, seguramente, acceso a todas las publicaciones disponibles, lo que puede explicar también, al menos en parte, la disparidad del corpus. Estos hiatos en el corpus quizá se completarán, esperamos, gracias a los aportes de la comunidad universitaria y nuestras investigaciones futuras.

Si se piensa con categorías del análisis literario más tradicionales, el otro límite sería el del “valor literario” o la (ir)relevancia de estas obras en el canon latinoamericano. Ya no se trata de una literatura como valor transcendental sino de una literatura que rompe y desjerarquiza. Para hablar con Josefina Ludmer:

[...] estas escrituras²⁸ plantean el problema del valor literario. A mí me gustan y no me importa si son buenas o malas en tanto literatura. Todo depende de cómo se lea la literatura hoy. O desde dónde se la lea. O se lee este proceso de transformación de las esferas [o pérdida de la autonomía o de ‘literaridad’ y sus atributos] y se cambia la lectura, o se sigue sosteniendo una lectura interior a la literatura autónoma y a la ‘literaridad’, y entonces aparece ‘el valor literario’ en primer plano. Dicho de otro modo: o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura. (Ludmer, 2007: en línea)

El corpus aquí reunido requiere estos otros modos de leer, al mismo tiempo que admite, en algunos casos, igualmente una lectura más tradicionalmente literaria, es decir una visión que respondería a aquello que tradicionalmente se asocia o asociaba con la noción de “valor literario”. El corpus no se eligió, por lo tanto, según criterios de valor literario, sino según las variables de tiempo y espacio pautadas más arriba y según criterios de interés analítico para las relaciones trans- e intermediales. Sin embargo, y a pesar de que la categoría del valor literario no resulta operativa para nuestro análisis, hay que admitir que, más allá del interés de determinadas prácticas inter- y transmediales a la luz del análisis que proponemos, lo cierto es que hay obras que resultan mucho más evocadoras que otras, hecho que seguramente se refleja en la cantidad de páginas consagradas a unas y otras.

²⁸ Josefina Ludmer menciona en este contexto las novelas *Basura* de Héctor Abad Faciolince (2000) y *La ansiedad. Una novela trash* de Daniel Link (2004), esta última novela forma igualmente parte de nuestro corpus.

HIPÓTESIS

Para analizar el corpus postulamos como hipótesis que:

- (1) La literatura latinoamericana propuesta para el corpus en principio no se compone únicamente de *texto verbal*²⁹, sino que se trata de una escritura que juega constantemente con el “fuera de campo” (Speranza, 2006: 27) de lo literario y lo verbal. A pesar de salirse de lo verbal, es justamente su carácter verbal el que permite que estas publicaciones ingresen en un determinado marco institucionalizado (la literatura) y les ofrece un mercado. Nuestro corpus juega entonces con los límites mediáticos del soporte textual y de las lindes del discurso literario en un sentido tradicional.
- (2) El soporte-libro contiene narraciones y/o discursos literarios contruidos a partir de la combinación de medios, o de referencias/interferencias mediales. Por ello, las obras del corpus se ubican en el intersticio que se abre en el borde de los géneros, de los medios, de las estéticas. Esta característica vuelve problemático el análisis de estas producciones en tanto meros discursos literarios, es decir utilizando herramientas tradicionales, lo que hace más evidente su adscripción a una *TransLiteratura*.
- (3) Internet y su lógica tienen, hoy en día, una incidencia en la manera de construir sentido y en la manera de narrar. Esto se puede evidenciar tanto a nivel de la producción del·la autor·a como a nivel de la recepción (crítica, lectores·as), así como también en la materialización de la literatura, lo que parece poner de manifiesto la influencia mutua entre elementos prácticos, objetos con su propia historia y sus usos sociales —como por ejemplo los medios—, y entidades más abstractas y móviles como pueden ser la prosa o la poesía.
- (4) El carácter híbrido de la literatura latinoamericana que estudiamos aquí, que se concreta específicamente a través de la estrategia intermedial, ensaya en las

²⁹ Usamos en esta tesis una definición restringida de texto que se refiere al texto verbal, para poder distinguir entre el texto y los otros medios aquí analizados, es decir la relación entre texto y fotografía, entre texto y video y entre texto e internet. Véase también el capítulo “2.3 Genealogías intermediales. Enfoque en el linaje (pos)estructuralista”.

producciones narrativas más recientes nuevas posibilidades de representación, de (des)diferenciación frente a otros discursos y medios y de elaboración de lo simbólico, especialmente desde que el impacto de internet ha puesto en evidencia la necesidad de volver a pensar ciertas categorías de la intermedialidad propuestas por Rajewsky (2002: 17, 83s., 86, 121) y Wolf (2002: 29, 37) y de la narratología clásica (Genette, 1987).

- (5) La narración latinoamericana de lo ultracontemporáneo, gestada híbridamente, más allá del sentido y del género literario, se construye en un intersticio, es decir en la interacción de los diversos medios. Las posibles formas de imbricación de esta estrategia inter- y transmedial son: la combinación mediática, la literatura expandida, la evocación mediática.
- (6) Las vías de ingreso al canon y los procesos de institucionalización de la literatura latinoamericana de lo ultracontemporáneo son más complejas dado el mayor grado de heterogeneidad discursiva en el libro-proyecto. Este rasgo permite interrogar componentes, estéticas y sujetos que son significativos para una concepción logocéntrica de la literatura.
- (7) Las *TransLiteraturas* aquí consideradas se inscriben en el linaje de las vanguardias, en un diálogo con estas producciones, o con sus herederas, que puede ser consciente o no. Ya sea real o simbólica, esta filiación les provee, empero, cierto marco que facilita, en ocasiones, la recepción crítica. En función del grado de desarrollo de las vanguardias, ya sean las históricas o las neovanguardias (Bürger, 1976), los campos literarios reciben y aceptan con mayor o menor facilidad literaturas experimentales, o nuevas olas vanguardistas (*cf.* Bush y Castañeda, 2017).
- (8) Las estrategias intermediales y transmediales —esto es, la combinación mediática, la literatura expandida y la evocación mediática— son transnacionales por su relación con la tecnología que es de carácter global, sobre todo al tratarse de internet. A nivel temático, estas literaturas pueden inscribirse tanto en

temáticas globales —la urbe, las relaciones humanas en tiempos de la tecnología, la movilidad, etc.—, como en cercanía con otras temáticas más locales.

PARTE I. ENTRECruzAMIENTOS TEÓRICOS

Como fue mencionado en la introducción, nuestra investigación parte de por lo menos dos campos de investigación: por un lado, la intermedialidad, y por el otro las tesis actuales sobre la producción artística latinoamericana, más precisamente sobre cómo la literatura ultracontemporánea problematiza los lindes tradicionales de la literatura y de la valorización literaria.

Para ello dividiremos el siguiente capítulo en tres grandes ejes. Empezaremos por las miradas de la crítica literaria hispanoamericana de lo ultracontemporáneo para brindar un estado de la cuestión sobre la relación entre literatura y tecnología/medios. Es necesario destacar en este contexto el linaje que se puede trazar en cuanto a esta relación a partir de las vanguardias históricas; por esta razón nos permitimos ofrecer un breve panorama con los hitos más significativos para nuestra temática en los campos literarios (*cf.* Bourdieu, Péru, y Pinto, 1991) de Argentina, Chile y Perú. Estos antecedentes son importantes por dos razones: por un lado, fundan ciertas tradiciones dentro de la Historia literaria de cada país. Por otro lado, la crítica académica busca encontrar huellas y retrolee a los antecedentes a la luz de las producciones intermediales actuales y encuentra argumentos —que tal vez nunca existieron en el proyecto inicial del·la autor·a— para explicar fenómenos actuales. La retro-lectura de las vanguardias es clave para nuestro corpus porque esta “manipulación” asienta fenómenos literarios del presente.

Seguiremos con las reflexiones sobre el *fuera de campo* a partir de las críticas Graciela Speranza, Claudia Kozak y Miriam Chiani. En este subcapítulo interrogamos el

estatus de la literatura hoy en día y sus límites institucionales. En nuestro contexto, el *fuera de campo* serían las *poéticas tecnológicas* (Kozak, 2006b, 2014), o las *poéticas trans* (Chiani, 2014b). Para cerrar este primer eje sobre la crítica literaria hispanoamericana de lo ultracontemporáneo volcamos nuestra atención sobre la condición de producir presente de nuestro corpus, apoyándonos sobre todo en Josefina Ludmer (2007, 2011) y Reinaldo Laddaga (2007). Se trata de una literatura *sobre* el presente que se inscribe *en* el presente, y que más allá *produce*, con las lógicas del arte contemporáneo, presente. A este vínculo con el presente se añade el hecho de que en algunos casos se puede entender la intermedialidad como paradigma de producción del presente ya que el otro medio —como internet— forma parte de nuestra contemporaneidad y ancla la obra en esta misma.

El segundo eje sobre el que se volcará el estado de la cuestión gira en torno del concepto de intermedialidad. En este eje buscamos brindar un recorrido crítico de la noción: su primera aparición y uso, sus antecedentes críticos, pero también su etimología. Expondremos las corrientes actuales de la intermedialidad literaria y contrastaremos algunas definiciones de la intermedialidad. Cerraremos el eje con una reflexión sobre los límites de las teorías de la intermedialidad.

El último eje de esta parte, “Hacia una *TransLiteratura*: Modelo intermedial para el corpus”, busca pensar los cruces y superposiciones entre hibridez, intermedialidad y transmedialidad y a partir de ahí ofrecer un concepto —el de las *TransLiteraturas* (Audran y Schmitter, 2017)— y un modelo intermedial para pensar nuestro corpus. Por ello examinamos en un primer momento la teoría de la hibridez desarrollada por Alfonso de Toro (2004, 2009, 2011). Entendemos la hibridez como característica primordial del contexto de producción y recepción de nuestro corpus. Este marco híbrido está regido por dinámicas *trans* (transnacionales, translingüísticas, transmediales, transgéneros, transemióticas, etc.). Son estas dinámicas *trans* que se despliegan en las *TransLiteraturas*, de las cuales una manera de manifestarse es a través de la intermedialidad. Como lo demostramos en el subcapítulo acerca de las teorías de la intermedialidad, no encontramos un modelo teórico-metodológico que pueda responder a las particularidades de nuestro corpus en su totalidad. Por ello proponemos al final de esta parte teórica un modelo analítico que da cuenta de las singularidades de nuestro corpus y busca ser funcional a otros artefactos transliterarios de Latinoamérica.

1. MIRADAS DE LA CRÍTICA LITERARIA HISPANOAMERICANA DE LO ULTRACONTEMPORÁNEO

*¿Renacen,
sobre las ruinas de la posmodernidad,
las vanguardias?*
Julio Premat (2013: 49)

El estado de la cuestión se inicia con los aportes críticos acerca de las producciones literarias hispanoamericanas de lo ultracontemporáneo. Como se verá, las producciones críticas sobre la relación entre medios, tecnología y literatura son desarrolladas de desigual manera en los países que abarca nuestro estudio. A grandes rasgos, constatamos un mayor interés por estas cuestiones en Argentina, Chile,¹ y México, así como un diálogo con la producción norteamericana y europea sobre estos mismos temas. Esto se traduce, lógicamente, por la mayor presencia, en la bibliografía crítica, de producciones científicas provenientes de dichos países latinoamericanos. Esta presencia/ausencia de interés se refleja también, como se postula, en la producción literaria. Para contextualizar el corpus se empieza por un estado de la cuestión de la crítica literaria hispanoamericana, ya que es en este contexto que hay que trabajar con las teorías de la intermedialidad.

1.1 RETROLECTURAS 1: VANGUARDIAS, NEOVANGUARDIAS

Se trata, en este primer apartado, de mostrar a través de un estado de la cuestión que la relación entre literatura y tecnología/medios tiene una larga historia (así como también la de las artes en general con la tecnología/medios). Si bien es cierto que no todos/as los/as autores/as que escriben en la actualidad son especialistas en las vanguardias históricas —un momento clave de la relación entre artes y tecnologías—², postulamos junto a Claudia Kozak que esta combinación entre lo tecnológico y lo mediático es

¹ Por ejemplo, el proyecto “Una cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana” (FONDECYT Regular N° 1141215), bajo la tutela de Wolfgang Bongers en la Pontificia Universidad Católica de Chile (2014-2018), que ya trabajó anteriormente en dos otros temas de investigación relacionados con los medios y la literatura.

² Véase por ejemplo *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)* (2014), o *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (2006), editados por Claudia Kozak.

inherente al imaginario de la sociedad, ya que traspasó las propias fronteras del arte para insertarse en un ámbito mucho más amplio y potente: la publicidad. Como señala Kozak, la publicidad se sirvió de los procedimientos de las vanguardias (*collage*, montaje, uso del fragmento, multiperspectividad) en los últimos 25 años del siglo XX (Kozak, 2006b: 13). Así, estos procedimientos artísticos entraron ampliamente en el imaginario de las sociedades, a tal punto que retroalimentan, hasta el día de hoy, la literatura, sobre todo la literatura intermedial. Más aún, como lo sostienen por ejemplo Julio Premat en su artículo “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo” (2013), o Matthew Bush y Luis Hernán Castañeda en la monografía *Un asombro renovado: Vanguardias contemporáneas en América Latina* (2017), se puede notar una resurrección de las vanguardias en ciertas producciones literarias latinoamericanas, como las que conforman nuestro corpus.

Nos remontamos en la historia de la literatura hacia el momento del surgimiento y desarrollo de las vanguardias históricas, para así poder situar mejor las producciones intermediales actuales. Efectivamente se puede ver un claro linaje de este tipo de producciones con algunas prácticas vanguardistas, como muchos críticos lo han subrayado ya (Bush y Castañeda, 2017; Carricaburo, 2008; Kozak, 2006a; Speranza, 2006 *et al.*). No obstante, nuestra investigación no busca ser un estudio sincrónico comparatista de dos momentos, es decir, no busca comparar las estrategias intermediales de las vanguardias históricas con las estrategias de las actuales producciones, un trabajo sumamente interesante y necesario pero irrealizable aquí por exceder los límites de esta tesis. Tampoco pretendemos ser exhaustivos en las siguientes páginas: mencionaremos simplemente algunas producciones importantes en el campo de las poéticas tecnológicas que allanaron de diferentes maneras el camino para el campo literario ultracontemporáneo.

En el contexto latinoamericano hay que destacar el “colectivo de investigación” o “exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas” llamado *Ludión*, ubicado en Buenos Aires, que ofrece en su página de internet un recorrido por los hitos de la historia de la relación entre arte y tecnología en la Argentina.³ A pesar del nombre inclusivo (*latinoamericano*), se concentra solo en la Argentina; a su vez hay que subrayar la ausencia de un exploratorio con una divulgación informativa y científica

³ En línea [consultado el 24.08.2019]: <http://www.ludion.org/historia.php?anio=1920>.

similar en los dos otros países de nuestro interés.⁴ Por lo tanto, entendemos este exploratorio como un índice de institucionalización del campo de investigación sobre la relación entre arte y tecnología en la Argentina, gracias a su carga simbólica y al caudal de producciones realizadas.

De manera general es de destacar que las vanguardias históricas ven en los procesos intermediales una forma importante de autorreflexión. Como subraya el investigador alemán Jörg Robert, la literatura de la vanguardia vive un momento de gran visualidad: “Que las palabras se vuelven imágenes y las imágenes palabras es la tendencia universal de la época moderna del 1900” (Robert, 2014: 60)⁵, con pintores que incorporan la palabra en los cuadros (Picasso, Braque, Juan Gris, Magritte), o poetas —como Mallarmé con *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), Apollinaire con *Calligrammes* (1914), o las “parole in libertà” de Marinetti— que, de manera inversa, buscan transformar la página del libro en una suerte de cuadro hecho con palabras. Estas tendencias, como veremos más adelante, se manifiestan también en nuestro corpus ultracontemporáneo (ver cap. 13), razón por la cual es importante recordarlas e incorporarlas a nuestra reflexión.

A continuación, se mencionarán algunas etapas, aumentando las informaciones recolectadas por el *Ludió*, es decir abriendo el panorama hacia Chile y Perú, para demostrar cómo los campos literarios argentino y chileno, desde el inicio de las vanguardias, funcionaron de forma diferente al caso peruano —más politizado— y para pensar el modo en que estos antecedentes históricos permiten que haya, en la actualidad, una mayor cantidad de experimentos neovanguardistas en Argentina y Chile. Mientras que en Argentina y Chile la vanguardia histórica se vinculaba con la urbe y el progreso técnico, la vanguardia peruana estaba más vinculada a otras problemáticas: el indigenismo, los proyectos políticos,⁶ el problema ciudad –

⁴ En Chile el ya referido proyecto “Cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana (1915-2015)” dirigido por Wolfgang Bongers. También basaremos el repaso siguiente en algunas informaciones provenientes del proyecto formulado por el investigador para obtener la financiación del CONICYT.

⁵ Nuestra traducción.

⁶ Piénsese por ejemplo en José Carlos Mariátegui, uno de los máximos representantes del pensamiento marxista aplicado a la realidad latinoamericana. Al volver a Perú de su recorrido por Europa, tenía por ejemplo en mente fundar una revista con el título emblemático *Vanguardia. Revista Semanal de Renovación Ideológica*. La revista que sí vio la luz —*Amauta* (1926-1930), que significa “maestro/sabio” en quechua— es una muestra de una vanguardia socialmente comprometida. Para un análisis pormenorizado, véase por ejemplo el ensayo *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* (1983) de Eugenio Chang-Rodríguez o *Mariátegui y la literatura peruana* (2004) de Tomás Escajadillo.

selva/sierra, entre otros.⁷ Efectivamente, nos parece que considerar estas diferencias a la luz de la historia literaria —junto con las diferencias en términos del mercado literario a la que ya nos hemos referido en la introducción— puede ser útil para explicar, al menos en parte, la existencia de una mayor o menor experimentación formal, tanto en la producción literaria como en la orientación de la crítica especializada. Cabe recordar, empero, que también en Perú existieron experiencias con modalidades más “tecnológicas”, como veremos más adelante. De hecho, Antonio Cornejo Polar insistió en la pluritemporalidad de la literatura peruana y su profunda heterogeneidad (1994). Trinidad Barrera (2004) propone además que la crítica académica no se interesó con la misma intensidad por las vanguardias peruanas como por las argentinas o mexicanas: la retrolectura funciona igualmente a este nivel y permite o bloquea la creación de un campo legítimo por explorar.

El breve recorrido cronológico que ofrecemos a continuación busca recordar cómo se articulaban las vanguardias en estos tres países, ya que, si bien se trata de un movimiento internacional o incluso transnacional, el hiperónimo “vanguardias” federa a una amplia variedad de prácticas y tendencias. En otras palabras, el uso de un mismo término puede a veces ocultar o eclipsar la existencia de grandes diferencias, que pueden incidir en la aceptación (o no) y en el interés o rechazo de/por la vanguardia a nivel académico y crítico, así como en el desarrollo de las post- y neovanguardias.

La publicación, el 20 de febrero de 1909, del manifiesto futurista de Marinetti en el periódico francés *Le Figaro* es percibida como una de las primeras manifestaciones fuertes de las vanguardias, que llegará muy poco después a América Latina.⁸ Juan Más y Pi, un periodista catalán que vivía en Buenos Aires, publicó el 21 de marzo de 1909 la traducción del manifiesto futurista en *El Diario Español* de Buenos Aires; el 22 de abril del mismo año Rubén Darío publicó otra traducción comentada en *La Nación*. Cinco años después, en 1914, Vicente Huidobro presentó en el Ateneo de

⁷ En este contexto, la crítica Barrera destaca que “[frente] a la novedad tecnológica, el vanguardismo peruano originó varias reacciones: los pragmáticos, como Enrique Peña, los pesimistas como César Vallejo y los entusiastas como Alberto Hidalgo, Juan Parra de Riego, Xavier Abril o los jóvenes de la revista publicada entre 1926 y 1927 por Magda Portal y Serafin Delmar *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* entre los que figuraban importantes indigenistas como Gamaliel Churata y el mismo Serafin Delmar” (Barrera, 2004: en línea).

⁸ El crítico peruano José Beltrán Peña (Beltrán Peña, 1998: 24), toma “Un golpe de dados” de Mallarmé (1897) como inicio de las Vanguardias; una posición muy extrema. Nosotros seguimos la periodización del reconocido crítico de las vanguardias de Jorge Schwartz (Schwartz, 1991: 28).

Santiago el manifiesto *Non Serviam* —momento inaugural de las vanguardias latinoamericanas (cf. Schwartz, 1991: 29)— y el poeta peruano Alberto Hidalgo publicó en 1916 el manifiesto “La nueva Poesía. Manifiesto” que nos dejó versos cercanos en su tono agresivo al manifiesto de Marinetti, como:

Poesía es la roja sonrisa del Cañón;/ Poesía es el brazo musculoso del Hombre;/ Poesía es la fuerza que produce el Motor;/ El acero brillante de la Locomotora/ que al correr hace versos a la Velocidad;/ el empeño titánico del robusto minero/ que escarba las entrañas del hondo mineral;/ el veloz Aeroplano, magnífico i potente,/ sobre cuyas dos alas silba el viento procaz [...] Todo es Poesía, poetas; i, nosotros,/ los hombres de este Siglo de Guerra i de Valor,/ cantándola ponemos las piedras del Futuro/ que ya estamos alzando sobre las ruinas de Hoy/ mientras que cien volcanes nos saludan proféticos/ con la polifonía de su tremenda voz... (Hidalgo *apud* Osorio, 1988: 49)

Al mismo tiempo emerge una primera revista en el Perú: la revista *Colónida*, que se publicó en ese mismo año 1916, y que es considerada como iniciadora del indigenismo peruano por Trinidad Barrera (2004).

En los años veinte, se intensifican las manifestaciones y organizaciones vanguardistas en forma de grupos y revistas. Entre las revistas argentinas importantes en cuanto a la relación entre arte y tecnología de los años veinte, habría que destacar —apoyándonos en los trabajos del *Ludión*— las siguientes revistas: *Los raros. Revista de orientación futurista* (1920) editada por Bartolomé Galíndez con un solo número; la *Revista Cuasimodo* (abril-diciembre 1921); la revista *Proa* (1922-23/ 1924-26) y la *Revista Martín Fierro* (1924-1927) con el “Manifiesto de *Martín Fierro*” atribuido a Oliverio Girondo.⁹ En este último, se reclama “una NUEVA sensibilidad y [...] una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión”; se reivindica mirar el mundo “con un acento contemporáneo” (*apud* Ossorio, 1988: 134), como lo demandan igualmente algunos/as autores/as de nuestro corpus.

También cabe mencionar que, en 1926, Marinetti dictó nueve conferencias en Argentina y que en este mismo año se publicó en Buenos Aires la antología *Índice de la nueva poesía americana*, editada por el ya citado poeta peruano Alberto Hidalgo, el chileno Vicente Huidobro y el argentino Jorge Luis Borges. Fue probablemente en 1922

⁹ Para un análisis pormenorizado referirse por ejemplo a Hanno Ehrlicher, *La revista Los Raros de Bartolomé Galíndez (1920)* (2012); Horacio Tarcus, “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte” (2004); Carlos García, *Revistas hispanoamericanas de vanguardia (1921-1932)* (2018).

que se publicó el cartel *Rosa náutica*, bajo la forma de un volante en Valparaíso. El cartel reivindicó la nueva manera de las vanguardias de hacer poesía —en aquel entonces, las vanguardias estaban aún poco presentes en Chile— como una renovación necesaria, ya que “[l]as poleas de trasmisión del mundo taladran nuestras membranas auriculares y despertados de los eglójicos adormilamientos, engranamos nuestro corazón al gran sistema nervioso de las máquinas futuras” (*apud* Osorio, 1988: 120). Vemos que, del mismo modo iconoclasta que el célebre automóvil de carrera de Marinetti, la idea de la tecnología que se vincula con el progreso tecnológico es un *Leitmotiv* de estas primeras manifestaciones vanguardistas.

Para completar el panorama de revistas argentinas y chilenas hay que recordar a la revista *Creación. Revista Internacional de Arte* fundada por Huidobro desde Madrid en 1921, y que pasará a ser, a partir del segundo número, la revista *Création. Revue d'Art*, publicada desde París y exclusivamente en lengua francesa. Surgieron también algunas otras revistas vanguardistas, entre las cuales mencionaremos, *Elipse. Ideario de nuevas literaturas* (Valparaíso, 1922); *Nguillatún. Periódico de Literatura y Arte Moderno* (Valparaíso, 1924); *Dínamo* (Concepción, 1924); *Andamios* (Santiago de Chile, 1925), *Caballo de Bastos* (dir. Pablo Neruda, Santiago de Chile, 1925); *Litoral: Órgano de estética, arte moderno y ciencia* (Valparaíso, 1927-1928).¹⁰ En este rico contexto de nacimientos de revistas, se celebró igualmente una exposición de caligramas en 1926, subrayando el interés existente por estas expresiones artísticas y la importancia de lo visual; una importancia que sigue vigente en las propuestas actuales (*cf.* cap. 13).

La repercusión de la irrupción de lo visual se vislumbra igualmente en otro ejemplo, esta vez a nivel temático y en relación con el cine. Un año después, Huidobro ganó con su novela-film *Cagliostro* (1927, publicada en 1934) el concurso de la *League for Better Motion Pictures*. En el prefacio escribe:

Es una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica.

¹⁰ Begoña Alberdi Soto destaca que la vanguardia chilena, notablemente a través de las revistas *Litoral* y *Nguillatún* se diferencia del caso peruano: no se vuelca sobre un indigenismo, sino sobre la dicotomía tradición y modernidad, o de manera más general: urbanidad y ruralidad. También habría que diferenciar entre Santiago y Valparaíso: “puertos como Valparaíso se convierten en verdaderos ‘caldos culturales’ gracias a la llegada de migrantes extranjeros que traen consigo el conocimiento directo de los movimientos a los que adscriben y permiten la circulación, discusión y apropiación activa de estas nuevas ideas” (Alberdi Soto, 2013: 48).

Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (Huidobro, 1993: 26)

En esta afirmación se ve un claro gesto intermedial. Huidobro presupone en su público, por el impacto social de las nuevas tecnologías, una forma de leer intermedial; esta perspectiva va en el mismo sentido que la afirmación de Claudia Kozak mencionada al comienzo sobre la retroalimentación de la literatura intermedial actual de técnicas de las vanguardias a través de la publicidad (*cf.* Kozak, 2006b: 13). A su vez, esta forma de lectura intermedial se vincula con el rechazo al pasado propio de muchos movimientos de vanguardia y, como consecuencia directa de este rechazo, en la insistencia en el tiempo presente, en el “aquí y ahora” (“Creo que el público de hoy, con la *costumbre* que tiene del cinematógrafo...”). Es una literatura moderna que se inscribe, a través de las tecnopoéticas, en su momento actual de producción.

En el ámbito peruano se pueden enumerar la emergencia de la revista *Flechas* (6 números entre octubre y diciembre del 1924) en Lima, y luego, entre los años 1926 y 1927, hay varias fundaciones que resultan interesantes para el desarrollo vanguardista: el *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930) y la famosísima revista *Amauta* (Lima, 1926-1930), que cesaron su actividad con la muerte de Mariátegui; *Poliedro* (Lima, 1926); *Guerrilla* (Lima, 1927); *Hurra* (Lima, 1927) y *Jarana. Cuaderno de arte actual* (Lima, 1927). Los centros de producción vanguardista fueron Lima, Arequipa, Puno y Trujillo (con el grupo “La Bohemia” 1915-1917 compuesto por Antenor Orrego, Alcides Spelucín, César Vallejo, Víctor Raúl Haya de la Torre y otros). El indigenismo y el compromiso social (marxista) son un hito fuerte en las vanguardias peruanas; entre otros motivos, es por ello que el interés por la técnica está relegado a un segundo puesto, como lo describe Barrera:

El sector que contrapesa el optimismo vanguardista es el indigenismo, mucho más preocupado por la tradición que por la modernización de la cultura. La persona está antes que la máquina. Frente al culto a la máquina, el indigenismo postula un retorno a la verdad de la tierra que hubiera desembocado en la revolución agraria si no hubieran mediado intereses por medio o a fuerza de ensalzar lo telúrico podría haber llegado al fascismo si no fuera porque el hispanismo ocupaba ya ese lugar [Lauer, 1999:176]. No se debe olvidar que el nacionalismo peruano es de naturaleza ambigua y fue administrado por la burguesía. El debate de la tradición ocupó un primer plano en el discurso de la vanguardia recuperando el legado de la tradición ancestral como sustrato nacional frente a la tradición colonial. (Barrera, 2004)

Sin embargo, existen contraejemplos, como el poemario *5 metros de poemas* (1929) escrito por Oquendo de Amat: un “acordeón” de papel, de aproximadamente cinco metros de largo, que hay que desplegar como una cinta cinematográfica y sobre la cual se exhiben unos poemas que saben aprovechar el espacio de la “página”. También desde un punto de vista temático está presente el cine como invento tecnológico que incide en la mirada, por ejemplo, en los versos “tu que llevas prendido un cine en la mejilla” (“compañera”), o “Las señoritas / con sus faldas plegadas de noticias / y sus ojos receptivos de celuloide” (“ambeerres”) o el poema “film de los paisajes”. Igualmente se hacen varias alusiones a la industria (cinematográfica), como “película sportiva pasada dos veces” (“réclam”), o “La brisa dobla los tallos / de los artistas de la Paramount” (“new york”).

A su vez, habría que mencionar que varios de los poetas (vanguardistas) que contribuyeron a la renovación de las letras emigran del Perú: Juan Parra de Riego, autor del “Polirritmo dinámico a Gradin, jugador de fútbol” se radicará en Uruguay después de estancias en Chile y Argentina; Alberto Hidalgo, desde 1916 considerado como futurista, inventará el “simplismo” en 1925 desde Buenos Aires; sin nombrar, por supuesto, al gran César Vallejo que se marchará a Europa (1923).

Aunque la crítica concuerde en declarar el fin de las vanguardias históricas hacia los finales de los años 1920,¹¹ habría que mencionar otros hitos importantes que se hallan a medio camino entre las vanguardias históricas y las así llamadas posvanguardias o neovanguardias (cf. Foster, 2001; Galindo V., 2009), para poder situar las producciones intermediales de hoy en día. Cabe recordar, asimismo, que el caso del surrealismo es aparte, ya que, a pesar de múltiples modificaciones en la configuración del grupo, se considera, a veces, por terminado recién con la muerte de Breton (1966). En Argentina por ejemplo, el impacto del surrealismo fue en dos tiempos, por lo que se suele hablar de dos generaciones de surrealismo. En gran medida por obra de Aldo Pellegrini, que fundó las revistas *Que* (1928), *Letra y línea* (1953-1954) y *A partir de cero* (1956), la repercusión del surrealismo en el campo argentino fue muy fuerte en los años cincuenta y sesenta. En el año 1967, Pellegrini organizó

¹¹ A más tardar en el año 1938 con el encuentro de Diego Rivera, León Trotsky y André Breton, el “Manifiesto por un arte Independiente” (cf. Schwartz, 1991: 31-32) y la reactivación del surrealismo con la publicación del poemario *La tortuga ecuestre* (1938) por César Moro.

igualmente la importante muestra “Surrealismo en la Argentina” en el Instituto Di Tella.¹²

También cabe mencionar que en abril de 1935 se publicó la *Antología de la poesía chilena nueva*, que reunía a Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda, entre otros, y que, además de dar lugar a una vasta polémica en el momento de su publicación por (y entre) los poetas seleccionados, constituye un hito en la historia literaria chilena por su afán de renovación y ruptura. Por otro lado, en Argentina, se fundó la *Revista Nervio* (1931-1936) sobre ciencias, artes y letras; el *Periódico Contrapunto* (1944-1945); pero también el único número de la *Revista Arte Concreto-Invención* (1945), que iba de la mano de la creación de una asociación del mismo nombre. Además, el 18 de marzo de 1946 se inauguró la Primera Exposición de Arte Concreto-Invención en Buenos Aires. En este marco se difundió igualmente el “Manifiesto Invencionista” —según la página *ludion.org*, uno de los más importantes de la vanguardia argentina, donde se subraya de vuelta la importancia de inventar: “NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR. [...] La era artística de la ficción representativa toca a su fin. La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista”—¹³. Se nota, entonces, cómo los impulsos dados por las vanguardias históricas siguen, cómo las búsquedas artísticas entre arte y tecnología no se agotan.

Siguieron más exposiciones, manifiestos y revistas: la primera exposición de Arte Madí en 1946, acompañada por la publicación del manifiesto Arte Madí en 1947 en el primer número de la revista homónima; la *Revista Perceptismo* (1950-1953) sobre artes visuales; los varios trabajos de Edgardo Antonio Vigo (primera exposición en 1954), de los cuales habría que destacar las *Máquinas imposibles y una máquina inútil* (1957) que se presentan bajo la forma de *collages*, pero también el libro *BFGV62* (1962), compuesto por poemas y xilografías¹⁴ y el espectáculo audiovisual *Síntesis I*

¹² Para mayores precisiones, ver Graciela Maturo, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina* (1967) y *El surrealismo y sus derivas* — proyecto conjunto entre el CeDInCi y la Universidad Autónoma de Madrid para digitalizar una serie de revistas, entre las que se encuentran también las chilenas *Mandrágora* (1938-1941) y *Leit Motiv* (1942-1943), en línea [consultado el 26.08.2019]: <http://noticias.unsam.edu.ar/2013/10/31/el-cedinci-digitalizo-revistas-surrealistas-de-argentina-chile-y-espana/>.

¹³ En línea [consultado el 27.02.17]: <http://www.ludion.org/historia.php?anio=1940>. Es importante subrayar que este afán de *inventar* ya no se halla en las escrituras actuales de índole no-creativa que trabajan a partir del copiar y pegar. Ver capítulos 7.5 y 16 de esta tesis.

¹⁴ No hay que olvidar la importancia de la poesía visual brasileña en este contexto, cf. Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003).

con el grupo Integración (1962). Se trataba de un espectáculo intermedial con música, poesía y diapositivas.

En Chile es de mencionar el proyecto *El Quebrantahuesos* (1952) por los autores Alejandro Jodorowsky, Nicanor Parra y Enrique Lihn, que consistía en pegar en las calles de Santiago de Chile textos creados a partir de recortes de periódicos. Este proyecto fue retomado por el poeta Maruicio Huenún entre el año 2005 y 2008 como *El Quebrantahuesos recargado*, hecho que demuestra el linaje entre proyectos de las primeras, segundas y actuales neovanguardias. Llama la atención, asimismo, de la utilización de la metáfora proveniente del ámbito de la computación —recargado—, una metáfora de la que se vale igualmente Mario Bellatin en el título *Jacobo reloaded* (2014): la modernidad se vincula, hoy en día, con la informática. Otro hito importante es la publicación de *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra en 1954, que en la lectura de Óscar Galindo inicia la renovación y revisión de la vanguardia (Galindo, 2009: 68).

A partir de los años sesenta, la crítica suele hablar de un segundo momento de las vanguardias, o incluso de neo¹⁵ o posvanguardia. En este momento emergen por ejemplo en Argentina los colectivos *Diagonal Cero*, *Tucumán Arde*, *Nosferatu*, *El Lagrimal Trifulca*¹⁶; y el *Movimiento Hora Zero* (1970-1973) en Perú. De 1962 a 1969 se publicó la *Revista Diagonal Cero* por el mismo Vigo, la que integró a partir del número 20 poesía visual y experimental y se transformó en el órgano portavoz del Movimiento Diagonal Cero (Vigo, Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez). Es en este número 20 que se puede apreciar, de hecho, un experimento poético con una computadora IBM, creado por Omar Gancedo; poema sobre el cual volveremos en el capítulo 13.1. Se intensifican entonces las tecnopoéticas: en 1967, *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar vio la luz con grabados y fotografías¹⁷ y Liliana Porter inició el Arte Correo en la Argentina; paralelamente se hicieron cada vez más instalaciones de videoarte (cf. *ludión.org*) y Vigo¹⁸ presentó sus poemas matemáticos.

¹⁵ Como recuerda Harold “Hal” Foster en *El retorno de lo real*, Peter Bürger fue el primero en usar este término, aunque de forma negativa. Por esta razón, el crítico norteamericano discute esta connotación negativa para invertirla y “sugerir un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción” (Foster, 2001: 15; *mantenemos las cursivas del original*).

¹⁶ Revista publicada en Rosario por Francisco y Elvio Gandolfo, Hugo Diz, Eduardo D’Anna y Sergio Kern.

¹⁷ Para un breve recorrido en cuanto a la introducción de la fotografía en la literatura, ver capítulo 4.

¹⁸ Para ahondar en el proyecto de Edgardo Vigo, véase el estudio de Ornela Barisone, *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)* (2017).

Un año después, en 1968, es decir en un contexto en el que la palabra vanguardia ya hace referencia a la segunda ola de vanguardia, la que tiene que ver con la revolución sexual, el fin de la guerra y el establecimiento mundial del capitalismo neoliberal, se celebró la “Primera Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia” en la Galería Scheinsohn (Buenos Aires), donde participó el Movimiento Diagonal Cero. Las diferentes formas de expresión de este arte experimental encontraron, además, lugar de acogida en varias exposiciones: “Certamen Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones” en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en 1968; “Expo internacional de Novísima Poesía” organizado por Vigo en el Instituto Di Tella en 1969; en el mismo año la Galería Bonino y el Centro de Arte y Comunicación organizaron una muestra sobre “Arte y Cibernética” con obras visuales generadas por computadoras. También en 1969, Julio Cortázar publicó el libro-collage *Último round*, y el segundo tomo de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Edgardo Vigo lanzó en 1970 el manifiesto “De la poesía/ proceso a la poesía para y/o realizar” y en 1975 organizó la “Última exposición de Arte Correo” junto a Horacio Zabala en la galería Arte Nuevo (Buenos Aires). El arte correo es un aporte relevante para nuestra temática por dos aspectos: primero por la organización, circulación y percepción del arte. Segundo, porque podemos ver cómo hoy en día se vuelve a actualizar esta idea, tras, por ejemplo, la iniciativa de Guadalupe Muro con el proyecto *Las cartas de Guadalupe* (obra en proceso). En 1977 se publicó *Prosa del observatorio* por Julio Cortázar, único libro donde la autoría tanto de las fotos como del texto es del escritor.

En 1980, bajo la dictadura militar, se publicó el primer número de la revista *Xul. Signo viejo y nuevo* (Perednik, Santana, Cerro, Carrera, Perlongher), órgano de poesía y literatura experimental que combinaba en sus páginas grabados, textos y caligramas. El formato de la revista que combina varios modos de expresión y crea así artefactos intermediales sigue entonces explorándose por esta época; al mismo tiempo, los diferentes libros de Julio Cortázar que trabajan con fotografías demuestran un verdadero gesto intermedial que se traslada a la literatura y que será igualmente de suma importancia para nuestra retrolectura en cuanto a la combinación intermedial entre texto y fotografía (cf. cap. 4).

En cuanto al Perú, hay que destacar una de las primeras novelas peruanas que introduce fotografías: *El viejo saurio se retira* (1969) de Miguel Gutiérrez, uno de los pocos autores peruanos, a parte de Mario Bellatin, que explorará esta relación intermedial en varias publicaciones (cf. cap. 4). Otro hito importante es la fundación

del *Movimiento Hora Zero*¹⁹ en 1970, un movimiento de índole marxista que reanuda con los principios de las vanguardias históricas, como lo recuerda Galindo: “voluntad de ruptura, vinculación entre poesía y política, recuperación del proyecto arte-vida, actitud iconoclasta, experimentalismo textual” (Galindo V., 2009: 69). Posteriormente, es de destacar la publicación del poemario *Leonardo* en 1988 por un miembro de este movimiento, Enrique Verástegui, donde la tecnología y la ciencia ocupan un rol importante, tanto para la construcción de metáforas como para la construcción de la lógica interna de los poemas (cf. cap. 13.1). Comparando con las producciones argentinas y chilenas (como veremos a continuación), en Perú aparecen no obstante publicados menos libros intermediales que unen en un soporte dos o más medios, como la fotografía y el texto, o la pintura y el texto.

Según la lectura de Galindo, las neovanguardias irrumpen en Chile a partir de 1977: Juan Luis Martínez publica *La Nueva Novela* —considerado el primer libro-objeto del campo literario chileno, integrado por citas (también en alemán e inglés), dibujos, fotos, etcétera—. No obstante, cabe recordar que también aquí las fronteras del inicio de una segunda etapa de las vanguardias son borrosas, si se toma en consideración la intensa actividad de artistas como Eugenio Dittborn y Catalina Parra o del poeta y teórico Ronald Kay, quien editó en 1975 el primer y único número de la revista *Manuscritos*. En esta revista, fuertemente intermedial, se repubblica el *Quebrantahuesos*, seguido por el texto “rewriting” de Kay, impreso sobre unos mapas de Santiago de Chile que corresponden, en la delimitación del territorio, a la misma circunscripción en la que se publicaba la revista mural. A su vez, el libro *80 días*, que forma parte del corpus, retoma este mismo espacio para trazar una cartografía sentimental, y abre así también un diálogo con estas otras temporalidades que se inscriben tanto en las vanguardias como en la oposición política (cf. cap. 11).

Como resistencia muy explícita al gobierno de Pinochet nació igualmente el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en 1979.²⁰ Las tres acciones llevadas a cabo que tuvieron mayor impacto fueron: (1) “Para no morir de hambre en el arte” (1979), una acción que llama la atención sobre el problema del hambre y la pobreza;²¹ (2) “Ay

¹⁹ Fundado por Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Mario Luna, Jorge Nájjar, Julio Polar y José Carlos Rodríguez. Cuenta además con los miembros siguientes: Tulio Mora, Enrique Verástegui, Carmen Ollé.

²⁰ De CADA forman parte el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

²¹ Para más información y archivos, en línea [consultado el 26.08.2019]: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/499-cada-para-no-morir.html>.

Sudamérica” (1981) donde seis pequeños aviones lanzaron, para recordar el Golpe de Estado, 400.000 volantes sobre Santiago de Chile en los que se reflexionaba sobre el arte, el rol del artista y su relación con la sociedad y la vida.²² Según Galindo, “[e]ste texto se convierte en un auténtico manifiesto del colectivo que resitúa, como ocurrió en Perú con *Hora Zero*, el rol y la función del arte y la poesía” (Galindo V., 2009: 74); y (3) “No +” (desde 1983 en adelante) que consistía primero en invitar a artistas a terminar la frase y escribirla en las paredes de Santiago de Chile, aunque rápidamente este lema fue adoptado por muchos otros colectivos como manera de protesta.²³ Además, es necesario destacar el trabajo de Raúl Zurita que tensiona en gran parte de su obra el soporte de la página y del libro: inscribió su poesía en su propio cuerpo —se quemó la mejilla con un hierro candente después de la encarcelación por la dictadura y mediatizó este hecho en la foto de portada de *Purgatorio* (1979)—, en el cielo de Nueva York con aviones, o en el desierto de Atacama (“Ni pena ni miedo”), a su vez fotografiados e introducidos en *Anteparaiso* (1982) y *Zurita* (2011). O más recientemente la puesta en música de *Desiertos de Amor* (2011) con la banda rock *González y los Asistentes*,²⁴ así escribe partes de su obra igualmente a través de procedimientos intermediales. Cabe además añadir la lista de 18 títulos de otros/as escritores/as que Galindo enumera en su artículo “Neovanguardias en la poesía del Cono Sur: los 70 y sus alrededores” (2009) y que demuestra una renovación muy extensa en el campo literario chileno.²⁵

Este breve y rápido panorama de la situación de las vanguardias latinoamericanas nos ayudó a demostrar que las experiencias y los procedimientos vanguardistas siguieron de manera clara e importante su rumbo; lejos de extinguirse,

²² Para más información y archivos, en línea [consultado el 26.08.2019]: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/503-cada-ay-sudamerica.html>.

²³ Para más información y archivos, en línea [consultado el 26.08.2019]: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/501-cada-no-mas.html>.

²⁴ Se puede acceder a una versión completa a través de la plataforma YouTube, en línea [consultado el 26.08.2019]: https://www.youtube.com/watch?v=qnr7VQuuX_8&t=1263s.

²⁵ Enumera así: Diego Maquieira, *La Tirana* (1983); Gonzalo Muñoz, *Exit* (1983); Tomás Harris, *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986) y *El último viaje* (1987); Carmen Berenguer, *Bobby Sand desfallece en el muro* (1983), *Huellas de Siglo* (1986), *A Media asta* (1988), *Sayal de pieles* (1993), *Naciste Pintada* (1999), y *La gran hablada* (2002); Juan Cameron, *Cámara oscura* (1985), *Video Clip* (1989); Rodrigo Lira, *Proyecto de obras completas* (1984); Alexis Figueroa, *Virgenes de sol in cabaret. Vienenbenidos a la máquina. Welcome to the TV* (1986); Jorge Torres, *Poemas encontrados y otros pretextos* (1991); Eugenia Brito, *Vía pública* (1984); Elvira Hernández, *La bandera de Chile* (1991) (cf. Galindo V., 2009: 74). Habría que añadir los trabajos de Alberto Fuguet con *Mala onda* (1991), *Tinta roja* (1995) y *Por favor rebobinar* (1994), etc.

estos movimientos efímeros cobran un nuevo auge y productividad a partir de las neovanguardias, trazando así un linaje histórico que llega a las experimentaciones intermediales actuales. Estos movimientos han preparado el campo literario y cultural de manera tal de permitir el desarrollo de las estéticas intermediales. En la actualidad, estas se acogen y se les otorga un lugar, aunque periférico, en torno a este linaje, que difiere, como vimos, según el país. Siguiendo con esta idea, es interesante notar que las pocas publicaciones peruanas intermediales de la actualidad —pensamos por ejemplo en *Bombardero* (2007) de César Gutiérrez— encuentran mayor eco en el exterior (Fernandez-Meardi, 2016; Guiné, 2010; Villacorta, 2017) que en el Perú. El lugar de estas creaciones es periférico; se trata de formas estéticas que son generalmente desestimadas por la crítica literaria tradicional.

1.2 RETROLECTURAS 2: RELECTURAS ACADÉMICAS, ELABORACIONES DE LINAJES

En este segundo apartado sobre los antecedentes, se trata de demostrar a través de una breve revisión bibliográfica cómo la crítica académica *retrolee* a los precursores a la luz de los estudios intermediales para explicar fenómenos estéticos actuales. Se busca, por así decirlo, referencias y modelos anteriores a partir de los cuales entender y analizar las producciones intermediales ultracontemporáneas.

En su ensayo “Estéticas digitales en *El púgil* de Mike Wilson Reginato”, J. Andrew Brown destaca que Internet, elemento definidor de la cultura global, y sus “estéticas y estrategias digitales” (Brown, 2010b: 235) tienen una repercusión en algunas obras artísticas, hecho que analizaron tanto Beatriz Sarlo, como Jesús Martín Barbero, Claire Taylor, Thea Pitman, Edmundo Paz Soldán y Debra Castillo, entre muchos otros. Según Brown, se puede dividir este aporte crítico en dos corrientes: “[u]na es la identificación y el análisis de nuevas formas de arte y comunidad, conceptualizadas y creadas en y por los nuevos modos digitales” (Brown, 2010b: 235), a los que incluye los blogs, los experimentos con el hipertexto, “y otras maneras de crear utilizando la flexibilidad e hibridez inherentes del Internet” (Brown, 2010b: 235). La otra corriente crítica sería una de índole “arqueológica” (Brown, 2010b: 236), donde se intenta rastrear los artistas y hábitos artísticos que se podrían calificar de “proto-: proto-hipertexto, proto-Internet” (Brown, 2010b: 236), donde la crítica se volcó

principalmente sobre la obra de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. A continuación expondremos algunos de estos aportes *arqueológicos*.

Uta Felten y Volker Roloff editan en el 2004 la monografía *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus* [*Variantes de la Intermedialidad en el surrealismo español y latinoamericano*] que busca analizar los casos intermediales del surrealismo en España e Hispanoamérica para demostrar su importancia para una estética medial actual.

En el 2007, Uta Felten edita esta vez junto a Isabel Maurer Queipo el libro *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume/Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Algunos aportes críticos se interesan por la relación literatura y cine,²⁶ y dos artículos leen a Borges como precursor de la virtualidad: Alfonso de Toro con “*Borgesvirtuell. Der Schöpfer digital-virtueller Medien und der ‘Viele-Welten-Theorie’*. Schrift – Wahrnehmung – Verdichtung – Implosion – Ausdehnung. Die navigierende Enzyklopädie oder The Navigation of the User in the Web”²⁷ y Jürgen Meier con “*Echtzeitwelt borgesvirtuell*”²⁸ donde describe la instalación *borgesvirtuell* que se expuso en la Feria del Libro de Leipzig (marzo 2004). El libro se cierra con los aportes “*Prólogo (y Epílogo/Mario el mutante de Jorge Volpi)*” un texto firmado por Mario Bellatin sobre el congreso de dobles que celebró en París (cf. cap. 5.1),²⁹ y “*Fragmentos de El día de tu boda*” de Margo Glantz con fotografías.

A estos aportes bajo la forma de artículos, se añade en el 2008 una contribución de la crítica argentina Norma Carricaburo, con su estudio *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina* (2008). Algunos de sus capítulos se inscriben en esta índole arqueológica. La crítica ofrece un recorrido de la literatura argentina

²⁶ Por ejemplo: Gerhard Wild con “*Platon am La Plata. Der argentinische Cinéroman als Medium der Philosophie* (Soriano, Puig)”; Kai Hoffmann con “*Ein Erzähler im Kinozeitalter: Filmisches Schreiben im Erzählwerk von Jorge Luis Borges*”, David Oubiña con “*Cronofotografías literarias: Juan José Saer y el cine*”, Vittoria Borsò con “*Rulfo intermedial: passages entre textos, fotografías y cine*”.

²⁷ Que sería en español: “*Borgesvirtuell. El creador de medios digitales y virtuales, y de la “teoría de muchos mundos”*. Escritura – percepción – condensación – implosión – extensión. La enciclopedia navegante o The Navigation of the User in the Web.”

²⁸ En español daría algo de esta índole: “*Borgesvirtuell: mundo de tiempo real*”.

²⁹ Escribe el autor acerca de este evento: “*Mario Bellatin, el artista del aire, trae a París a cuatro de sus ancestros; a cuatro de sus parientes literarios, a cuatro de sus cómplices. Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Margo Glantz y José Agustín son otros tantos escritores que no son sólo escritores. [...] ha decidido invitar a París a sus cuatro amigos, pero sin invitarlos en realidad. Porque él no quiere que en París se presenten cuatro narradores mexicanos, o al menos no lo que entendemos por cuatro narradores mexicanos, sino sus sombras. Del mismo modo que los libros de Mario Bellatin no son libros sino mapas, él ha decidido traer a París, para asombro del director y la subdirectora, los gestos, los guiños y los tics de cuatro narradores mexicanos, pero sin la presencia de éstos...*” (Bellatin, 2007: 260).

analizando primero los fenómenos de la oralidad (Fray Mocho, Puig, Aira), luego la relación entre literatura e imagen (pinturas y fotos en cuanto a Cortázar, la televisión para Aira y A. López) y finalmente literatura e internet. Es ahí que determina como precursores del hipertexto a Borges, Cortázar y Puig, y ofrece más adelante un estudio de casos de *blogonovelas* y finalmente uno de los más completos análisis de Daniel Link y Alejandro López con las novelas que forman igualmente parte de nuestro corpus, a saber: *La ansiedad. Una novela trash* (2004) y *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) (ver cap. 13.3.2 y 13.3.3). Como mencionamos en la introducción, la crítica plantea que la hiperficción y su planteo teórico fue preparado por las vanguardias, y sobre todo por los aportes de Jorge Luis Borges, en cuanto a “las elucubraciones teóricas de diseños que se avienen con laberintos hipertextuales” (2008: 134), y Julio Cortázar, en cuanto al “intento de forzar el soporte papel para producir libros fragmentarios e interactivos” (2008: 134). Norma Carricaburo sugiere como primera teoría y metáfora de la hiperficción el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), ya que ahí se propone una ruptura de la linealidad. Sería un “[t]exto imposible desde el formato libro pero posible en soporte cibernético para el autor/diseñador de la red” (2008: 135) — justamente, en el proyecto *borgesvirtuell* que mencionamos arriba, se retoma igualmente este cuento. Lo mismo vale para el cuento “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), donde se puede percibir, según Carricaburo, la crisis cultural de la imposibilidad de escribir algo nuevo, o en palabras de Bolter “un agotamiento del libro impreso” (Bolter, 2006: 277-280, *apud* Carricaburo, 2008: 136), crisis a la que algunos/as autores/as de nuestro corpus responden mediante el gesto del copiar y pegar. También pertenecen a estos predecesores “La Biblioteca de Babel” (1941) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), como metáforas de internet o de la cultura vinculada a la PC, es decir la idea de obra común, la inexistencia del plagio, la muerte del autor, la inestabilidad de la memoria, entre otras cuestiones.³⁰ O aún “El libro de arena” (1975) como hipertexto. A su vez, como predecesor de Borges y de Cortázar se puede nombrar a Macedonio Fernández. Naturalmente, el gran ejemplo para los laberintos textuales y entonces el hipertexto en soporte libro de la literatura argentina es *Rayuela* (1963), por la fragmentariedad, el lado lúdico y los saltos entre capítulos. Sin embargo, *El libro de Manuel* (1973) y *Último round* (1969) se pueden mencionar de igual manera por su

³⁰ Estas cuestiones son muy importantes en cuanto a experimentos y libros como (*spam*) de Charly Gradin, *Escribir en Canadá. Una bibliografía de Guadalupe Muro* de Luciano Lutereau o *Red social* de Ana Laura Caruso, que se desarrollan más abajo, en el capítulo 16.

carácter combinatorio (trabajo con varios géneros, fluctuación entre realidad y ficción, combinación de texto y foto, etcétera). Otro ejemplo para los hipertextos sería Manuel Puig. No es el primero de la literatura argentina en trabajar con las notas de pie de página —Carricaburo nombra a Francisco Grandmontagne, Macedonio Fernández y Roberto Arlt— pero lo hace de manera tan abundante en *El beso de la mujer araña* (1976) que se establece una suerte de subtexto o hipertexto (cf. Carricaburo, 2008: 140). Por ello sostiene la autora que las vanguardias y posvanguardias, junto a los teóricos-as y lectores-as, pensaron y prepararon el camino para la hiperficción de manera adelantada.

También la crítica Raquel Macciuci relea las creaciones literarias anteriores para encontrar modelos para las producciones ultracontemporáneas en la monografía *Crítica y literatura hispánica entre dos siglos: Mestizajes genéricos y diálogos intermediales* (2010). En el apartado “Un caso testigo: Vanguardia y arte de masas”, la crítica argentina ahonda en qué medida las nuevas categorías operativas, en este caso la intermedialidad y los diálogos interartísticos, “modifican el conocimiento sobre el pasado” (2010: 18), replantean el corpus, y arrojan otras luces sobre él. El momento de quiebre, o de inicio, es obviamente la vanguardia, como acabamos de verlo. Los primeros estudios sin embargo se volcaron sobre la relación entre la literatura y las artes más prestigiosas (plástica, música, cine, a veces la fotografía). A partir de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del actual, se puede constatar un creciente interés por la cultura menor, o no-canónica, esto es la popular o masiva. Sin embargo destaca la crítica que la vanguardia histórica formó parte de la élite, que tomó sus distancias con la cultura popular y de masas, al contrario de las producciones artísticas del posmodernismo. Destaca Carroll que

Los vanguardistas —desde Eisenstein, con su interés en el circo y los surrealistas, con su interés por el cine, hasta las citas del arte de masas en los artistas pop y posmodernos— han tratado siempre el arte de masas como fuente de temas y técnicas, mientras que los artistas de masas buscan inspiración, a menudo en las vanguardias; los magnates de Hollywood compraron Bolero antes de saber lo que era. Sin embargo, aun cuando se produce este movimiento entre el arte de masas y la vanguardia, los préstamos en ambas direcciones tienden a cambiar el propósito de los temas y recursos que cruzan la frontera. Cuando la vanguardia adopta un tema o recurso adquiere una especie de dimensión reflexiva de la que carecía en su tierra natal. (Carroll, 2002: 184, *apud* Macciuci, 2010: 23).

Concluye Macciuci, tras una breve revisión de algunos artículos tratando la relación entre el jazz y la vanguardia, que el análisis puramente intermedial de estos fenómenos

no puede dar cuenta del contexto político e histórico, y por ende del proyecto político de las vanguardias. Hace falta, entonces, combinar un estudio intermedial con un acercamiento cultural e histórico.

Finalmente, Claudia Kozak distingue en la monografía *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*³¹ tres grandes períodos más fructíferos que otros que se hallan dentro de y en diálogo con las fechas marco: los años veinte, sesenta y noventa del siglo XX. En estos se puede notar una densificación de las tecnopoéticas que “se gestan en ellos y alumbran —hacia adelante e incluso hacia atrás— modos de habitar el espacio del arte y su vínculo con el ambiente técnico” (Kozak, 2014: 9). Así se pueden leer linajes: el manifiesto de la revista *Martín Fierro* (1924), que se podría leer en el linaje del manifiesto futurista de Marinetti (1909); en el ámbito de las artes visuales los grupos Arte Concreto Invención y Madí (años cuarenta) y veinte años más tarde el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella y el Centro de Arte y Comunicación (años sesenta). Según Kozak, las producciones artísticas se vuelcan hacia atrás: “las artes posteriores a la ‘revolución digital’ de los noventa en adelante señalan inequívocamente en la Argentina hacia ésas y otras prácticas artísticas experimentales de los sesenta, aunque no se trate necesariamente de una relación de continuidad” (Kozak, 2014: 10). Para completar el panorama, la autora propone tres grandes líneas que atraviesan estos momentos y se pueden solapar:

- A) Una línea constructivista-racionalista, que asocia modernización tecnocientífica ya sea a imaginarios de progreso al interior del proyecto burgués, ya sea a imaginario de emancipación revolucionaria anticapitalista.
- B) Una línea a-racionalista, o en todo caso de fusión de racionalidades, que combina saberes y tecnologías de base científica con otros no científicos o para-científicos como forma de ampliación de horizontes respecto de los imaginarios de la Modernidad occidental: exploración de estados de conciencia, esoterismo, astrología.
- C) Una línea desviacional que, apelando muchas veces a genealogías dada, situacionistas o Fluxus, propone políticas del desvío ligadas a una desinstrumentalización del fenómeno técnico occidental. (Kozak, 2014: 10-11)

Para la línea constructivista-racionalista se podrían nombrar como ejemplos el manifiesto de *Martín Fierro* de O. Gironde, los artículos de A. Prebisch, E. Pettoruti, el grupo Arte Concreto Invención, Guyla Kosice. La línea a-racionalista se podría encontrar en escritores como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, y

³¹ Esta monografía ofrece en una primera parte cinco artículos sobre revistas culturales que se dedicaban al binomio literatura y técnica. La segunda parte, con siete artículos, ahonda tanto en temáticas como en los *happenings*, el arte digital y el bioarte.

Alberto Laiseca, artistas plásticos como Xul Solar, revistas como *Eco Contemporáneo* (años sesenta) y *Mutantia* (años ochenta). Para la línea desviacional se podría citar a Edgardo Antonio Vigo (con sus máquinas de los años cincuenta o el arte correo a partir de los años sesenta), o aún el net.artivismo actual.

Gracias al recorrido de los precursores y de las lecturas académicas, vimos cuán presentes están las producciones de las diferentes vanguardias en las literaturas de lo ultratemporáneo, tanto para los·as escritores·as que “actualizan” algunos proyectos, como para la crítica literaria que puede constituir linajes y así escribir una historia de las prácticas literarias intermediales. Esto a su vez justifica y da peso a los proyectos de investigación sobre estas temáticas. Sin lugar a duda sería interesante ahondar en estos análisis comparatistas para ver si cambian las estrategias intermediales y cómo lo hacen, así como también si las intenciones se distancian al inscribirse en otros contextos socio-políticos.

1.3 EL TRABAJO CON EL *FUERA DE CAMPO*: TRANSGREDIR FRONTERAS

Nuestros objetos de estudio se vinculan de una u otra forma con un trabajo que transgrede las fronteras institucionales de la literatura. Este trabajo con el *fuera de campo* (cf. Speranza, 2006) se relaciona con los límites de la literatura: al emplear otras materialidades, medialidades y lógicas artísticas, esta literatura tensiona sus fronteras y así su propia definición, “arte de la expresión verbal” según la definición de la RAE.³² Cabe preguntarse entonces si la literatura solo es verbal, con unos límites constituidos por lo verbal —¿todo lo no-verbal que se halla dentro de la “literatura” sería entonces otra materialidad/medialidad que forma parte de la literatura, que la construye?—; pero también cuáles son la consistencia, la legitimidad y los límites de la literatura hoy día. ¿Qué factores desplazaron la frontera, o volvieron a ponerla en tela de juicio? Estas preguntas se relacionan con la amplia interrogación sobre lo qué es literatura latinoamericana hoy en día y cómo se escribe.

Claudia Kozak, en la introducción de la monografía *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (2006a), busca las respuestas a preguntas de

³² En línea [consultado el 22.08.2019]: <http://dle.rae.es/?id=NR70JFI>.

esta índole en el siglo XX, cuando estas mismas preguntas seguían vigentes. Propone cinco límites de la literatura. Así, un primer límite sería un silenciamiento, causado por una “disminución de la visibilidad de la literatura” (Kozak, 2006b: 13) que tiene que ver con un alce de la cultura audiovisual, pero también con ciertas posturas de silenciamiento de la literatura misma.³³ Se añade, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la devaluación de un capital cultural (del cual forma parte la literatura) por las “nuevas clases técnico-gerenciales [que] cifran ahora su capital cultural en la información digitalizada y la literatura se enfrenta así a su propio límite de existencia como *valor*” (Kozak, 2006b: 13-14). Refiriéndose al debate por el canon literario, Kozak destaca que la literatura ha perdido el valor de uso y de cambio: “[l]a literatura, así, ya no sería esa ‘letra de cambio’ que permitió sostener la ilusión de una autonomía valorativa cuando institucionalmente sostenía su peso instrumental anclada en el mercado” (Kozak, 2006b: 14). Un tercer límite de la literatura sería, en el marco del mercado, la relación entre literatura y política, lo que igualmente pone en tela de juicio —cuarto límite— la idea de una autonomía literaria (y en esto coincide con los postulados de Josefina Ludmer). Kozak propone que “[q]uizá ‘literatura’ sea el nombre de las formaciones artístico-verbales autónomas. Toda vez que esa autonomía es negada o puesta entre paréntesis, la literatura se hace más imperceptible” (Kozak, 2006b: 14).³⁴ La definición de la literatura como *formaciones artístico-verbales* es interesante en nuestro contexto, sobre todo cuando nos acordamos de la definición de la RAE que limitaba la literatura a lo verbal. Es justamente este punto el quinto límite que señala Kozak: “la pérdida de contornos y fronteras en relación con aquello que no entra en sus límites institucionales” (Kozak, 2006b: 15), es decir un caso donde la literatura empieza a relacionarse con otras prácticas artísticas o verbales. Donde, como lo veremos a continuación, Graciela Speranza va a movilizar la construcción *fuera de campo* para referirse a fenómenos artísticos que transgreden sus límites institucionales, Kozak habla de *textualidades no cerradas sobre la palabra* (Kozak, 2006b: 15), rindiendo así tributo

³³ Claudia Kozak cita los ejemplos de Rimbaud —quien se negó a seguir escribiendo— y de Beckett, que trabaja el silencio de distintas formas (cf. 2006b: 13).

³⁴ Esta afirmación tiene el trasfondo de la relación entre literatura y política, donde la política impone otro límite a la literatura, silenciándola, y más allá la pregunta de Adorno ([1955] 1969) en cuanto a la posibilidad de escribir poesía después de Auschwitz y el traslado de esta problemática a América Latina: “Para Latinoamérica, la cuestión fue no sólo relevante sino particularmente significativa sobre todo durante los años 60 y 70 cuando algunos intelectuales dejaron de considerarse a sí mismos escritores, por ejemplo, para ser ya sólo actores políticos en una escena convulsionada” (Kozak, 2006b: 14-15).

a la importancia de lo verbal.³⁵ La literatura, al fin y al cabo, es un campo permeable, híbrido, y la borrosidad de sus fronteras la ubica en un lugar que es difícil de nombrar con certeza. Kozak avanza sobre la hipótesis que la literatura del siglo XX, para contestar los cuestionamientos sobre sus propios límites, “[se sostuvo entonces] sobre sí misma afirmando autorreferencialmente que la literatura solo se hace de literatura, enmudecer (del todo o *diciendo* el silencio) y/o cambiar de lugar (devenir otra cosa)” (Kozak, 2006b: 16). Es justamente este *devenir otra cosa* que nos interesa y el cual no hay que mirar desde un lugar apocalíptico (que en gran parte es la mirada de Sarlo cuando habla de las “novelas etnográficas”), sino al contrario desde una mirada del *devenir* y de la mutación, es decir desde la renovación y el reciclaje que, al nutrirse de los residuos del pasado, crea un presente que se auto-actualiza, empero, a partir de las ruinas.

Otra académica importante que se interesa por estos fenómenos es la crítica argentina Graciela Speranza. En su libro *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006) argumenta que el arte después de Duchamp cambió para siempre, y que tal vez este cambio solo se haya vuelto visible a partir de los años 60 —hecho que pudimos igualmente constatar en el recorrido de las vanguardias hacia las neovanguardias bajo el punto 1.1—. Graciela Speranza destaca tres legados de Duchamp para las prácticas estéticas después de 1950: primero “el impacto irreversible de la reproducción en el arte”; segundo “los movimientos decisivos de las artes hacia fuera de sus campos específicos —literalmente, un *hors du champ*—”, caso que nos interesa especialmente; y tercero “un giro claro de buena parte de las artes hacia la *cosa mentale*, o más precisamente, un giro conceptual” (Speranza, 2006: 22). Del mismo modo, la relación entre texto e imagen cambia hacia una materialización, lo que tiene como consecuencia que:

todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales. Empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales —pero también la literatura y el cine— se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Los campos estéticos se expanden en la posmodernidad y la transformación de los medios individuales se abandona a favor de nuevas prácticas

³⁵ Claudia Kozak piensa en el teatro, el guión del cine, los graffitis, las canciones, y las historietas. Pero también cartas o diarios íntimos que llegaron “en el siglo XX, quizá por efecto de un principio de ficcionalización de todo discurso, a hacerse más visibles desde el campo de la literatura” (Kozak, 2006b: 15).

del “arte en general” que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales.
(2006: 23-24)

Nuestro corpus demuestra exactamente esta afirmación: el lenguaje verbal como único medio de la elaboración de la experiencia literaria ya no es suficiente para algunos/as escritores/as, se recurre de diferentes maneras a la imagen. Mario Bellatin exploró por ejemplo durante unos diez años la relación entre fotografía y texto³⁶ antes de abandonarla para indagar en la combinación de dibujos y textos; Claudia Ulloa Donoso se sirve igualmente de fotos, dibujos y videos en su blog *Séptima madrugada* y libro homónimo;³⁷ el proyecto *80 días* que surgió de las caminatas del poeta Jaime Pinos y del fotógrafo Alexis Díaz por cierto territorio de Santiago de Chile,³⁸ entre otros. Incluso puede ser una imagen animada gracias a los avances técnicos en internet (Tálata Rodríguez, Alejandro López, *cf.* capítulos 9 y 10), o estéticas y lógicas provenientes de estas otras maneras de expresión (Daniel Link, Alejandro López, Sagrado Sebakis, etc., *cf.* capítulos 13 y 15). Es decir que la literatura implica a otros soportes y materialidades que permiten otras experiencias artístico-poéticas, otras *energías estéticas* si retomamos las palabras de Speranza.

La hipótesis de Speranza es que Duchamp dejó una herencia artística que se puede ver en el arte argentino.³⁹

se revela una peculiaridad reproductiva, ‘intermediática’ y conceptual de gran parte de nuestra narrativa moderna, y una denotada búsqueda del *fuera de campo* en algunos de nuestros artistas, que explica quizás la paradójica cualidad excéntrica de nuestra tradición central. La vocación vanguardista, clara en esos desvíos calculados, los aleja de los caminos más transitados del *mainstream*, en busca de una revelación en el “entre dos”. (Speranza, 2006: 27)

Así Speranza sostiene que gracias a una relectura duchampiana, la obra de Borges se revela como intermedial, y volvemos a encontrar esta idea de releer a los clásicos a la luz de los avances o cambios de la crítica; una relectura que justifica de alguna manera los cambios de paradigma teórico. Desde otro punto de vista, no habría que descartar, empero, la posibilidad de una “manipulación” por la crítica, como una manera de

³⁶ Ver capítulos 5, 6 y 7.

³⁷ Ver capítulo 14.3.

³⁸ Ver capítulo 11.

³⁹ Los casos que analiza la crítica son: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Manuel Puig, Ricardo Piglia, César Aira y Guillermo Kuitca. Notamos que estos nombres suelen volver en los diferentes análisis de los varios sujetos académicos aquí mencionados, constituyendo así un corpus claro. Son igualmente de añadir los títulos de Mario Bellatin que lo ubican explícitamente en este lenguaje, como *El gran vidrio* (2007b) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005).

ocupar el campo crítico, es decir el “poder”. No obstante, esta nueva mirada rinde tributo a la necesidad de “abrir la lectura al ‘entre dos’ que impone la cultura contemporánea” (2006: 29), donde las redes entre artes se están tejiendo cada vez más fuerte en un contexto transnacional. Pero también es la dinámica del *entre-dos* que volveremos a encontrar en las teorías de la intermedialidad, o mejor, en la palabra misma de *intermedialidad*, como se expondrá más abajo, en el capítulo “2.6 Etimologías: inter-medialidad. Un estar entre”.

Graciela Speranza sigue con reflexiones similares en el libro *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (2012), que tomó forma⁴⁰ después de haber visitado la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* en el Museo Reina Sofía, curada por Georges Didi-Hubermann (2011).⁴¹ El libro responde a un vacío: la crítica se dio cuenta de que ningún artista latinoamericano formaba parte de la exposición, y ante tal ausencia emprendió su propio recorrido. Propulsar el arte latinoamericano, ya que “[e]l arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescindiera del rótulo identitario” (Speranza, 2012: 12). Este libro muestra redes, conexiones *transartes* y *transgéneros* (ficciones y artes plásticas); muestra cómo el arte funciona de manera rizomática. Pero también demuestra en qué medida este atlas hace énfasis en el adjetivo *portátil*, que reenvía al movimiento y al cruce de fronteras frágiles (lingüísticas y físicas: de géneros, de artes, de materialidades, etc.). En este texto, sostiene Speranza, “el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado *formas errantes* —y ya no temas ni meras ideas o relatos— con las que traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales” (Speranza, 2012: 16). Según Speranza, el arte latinoamericano logró tensionar estas fronteras, ya que no cede a una simple hibridación de las oposiciones (lo local y tradicional vs. lo global, etc.), creando así “formas lábiles que no derivan de la negación del origen sino de una apertura a la potencia vital y poética de las relaciones, ajena al nomadismo mercantilizado o turístico y el multiculturalismo adocenado” (Speranza, 2012: 17). Así, el arte de la actualidad repiensa núcleos fuertes como: la identidad, el territorio, las raíces, la lengua y la patria a partir de una manera

⁴⁰ Sin embargo, la idea inicial había surgido después de la lectura de *Perros héroes* de Mario Bellatin que también forma parte de nuestro corpus ampliado.

⁴¹ En este contexto hay que recordar que el Atlas remite directamente a las propuestas teóricas de Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne* [*Der Bilderatlas Mnemosyne*], 1929); el crítico alemán es una de las constantes fuentes de inspiración de Georges Didi-Hubermann.

que transgrede. La transgresión implica, según la crítica argentina Miriam Chiani, una poética *trans*. Usar el prefijo *trans* pone de relieve el movimiento y el proceso:

Lo *trans* no es un *inter* (entre territorios) sino un ‘más allá de’, supone la posibilidad de diluir límites y transgredirlos, transformar sus contenidos, llegar a superar —con la mezcla, la adulteración o la contaminación— binarios, opuestos, lo localizado y lo fijo, generando de este modo un campo de existencia complejo. (Chiani, 2014b: 7)

Las poéticas *trans* abarcan así literaturas que trabajan con el “fuera de campo” (Speranza, 2006), bajo la forma que sea, generando una literatura *compuesta* —poéticas *transversales*— difícilmente clasificable y analizable a partir de las teorías literarias canónicas. Según Miriam Chiani, en cuyas reflexiones vislumbran los elementos teóricos que Deleuze y Guattari proponían en *Mille plateaux* (1980), estas poéticas *trans* se saldrían de una lógica de la traducción/transposición, para adscribirse a una lógica del *devenir*, donde otras influencias y lenguajes la pueden contagiar:

En la imitación no hay cambio ni movimiento, en el contagio hay trans-fusión y la posibilidad de que surja algo nuevo: el devenir es del orden de la captura o el robo, no implica una correspondencia de relaciones, una semejanza o una identificación. (Chiani, 2014b: 8)

Las poéticas *trans* son entonces aquellas donde hay una zona de contagio y de amplificación del campo para producir y pensar la literatura. Chiani sostiene que las artes no se pueden traducir en otro arte: hay correspondencias, pero también hay roce y oposición. En nuestro corpus se traduce este roce entre lo verbal y lo visual, el soporte libro y los soportes en internet, una estética tradicional y una estética más (neo)vanguardista, entre otros pares aparentemente opuestos. Lo *trans* se “refiere a los dispositivos que organizan una potente y prolongada asimilación y transformación estética y funcional de motivos y acciones ajenos con marcados efectos sobre la escritura; momentos de mutación deliberados, artificios, pliegues fetichizados [...]” (2014b: 11). Lo *otro* se vuelve instancia generadora y transformadora de la escritura que se transforma, al final, en *TransLiteratura* como propondremos al final de esta primera parte.

En nuestro caso este *otro* está vinculado a la tecnología (la imagen generada por un artefacto tecnológico y la computación que da acceso a internet). Como lo destacamos, es sobre todo Claudia Kozak quien analiza, dentro de los estudios literarios

argentinos, la relación entre tecnología y literatura. Aunque lo hace para un período mucho más amplio —en particular en la monografía *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)* (2014)— sus aportes son esenciales para nuestro trabajo, ya que, como lo demostramos en estas páginas, la relación entre las vanguardias y las producciones literarias intermediales de lo ultracontemporáneo nos parece llamativa e importante, y por otro lado porque nuestro período de análisis se inserta y sobrepasa los marcos temporales que eligió Claudia Kozak, a saber: 1910-2010 vs. 2000-2015. En la introducción “De tensiones, confrontaciones y correspondencias” de dicho libro, Claudia Kozak vuelve sobre este marco temporal, justificando la elección de las fechas con el Centenario y el Bicentenario. De esta manera subraya la dimensión de una sociedad imaginada, una sociedad en búsqueda de una identidad que pasa, entre otras, por el arte que se vincula con la tecnología para reflejar/pensar su época. Así cobra una dimensión política, razón por la cual Kozak habla de *poéticas/políticas tecnológicas* que “no pocas veces han experimentado con visiones utópicas o distópicas; exaltatorias, transgresoras o resistentes respecto de la construcción social implicada en la tecnología” (2014: 5). Al enfrentarse a lo tecnológico en las prácticas artísticas, los artistas pueden tomar dos posiciones, según Kozak: un “régimen de insumisión —aunque no de negación— del arte respecto de lo técnico” que llama *poéticas tecnológicas insumisas* (2014: 6) y al contrario el arte que introduce lo tecnológico, que hace visible “una relación inequívoca entre modernización tecnológica, novedad y progreso” (2014: 6). Kozak hace hincapié en el hecho de que las tempranas *poéticas tecnológicas* se proyectaban muchas veces hacia un futuro y se imaginaban cómo sería la vida exterior y el entorno en el futuro. Actualmente, en cambio, los artistas se concentran más sobre la tecnología y el cuerpo,⁴² o simplemente sobre el presente,

⁴² Como por ejemplo las bioartes en las que los artistas exploran “las potencialidades del sustrato biológico de lo viviente. [...] implican distintos niveles de incorporación entre tecnología y organismo viviente, así como diferentes técnicas de experimentación, desde la intervención técnica del propio cuerpo hasta la creación de organismos transgénicos pasando por el cultivo de tejidos vivos, las transformaciones morfológicas o la creación de seres vivientes mediante técnicas combinadas.” (Costa y Stubrin, 2015: 25). Se pueden distinguir tres ejes en el bioarte: un primer eje sería el que trabaja con/sobre materiales propiamente biológicos, como las células, los tejidos, la sangre, la grasa, etc. El segundo eje considera al cuerpo humano como campo de investigación y expresión; un ejemplo clave sería la francesa Orlan, “artista carnal”, que sufrió varias intervenciones quirúrgicas. El tercer eje, señalan Flavia Costa y Lucía Stubrin, “toma en cuenta, ya como tema, ya como material [...], el tipo de relación que se establece entre los cuerpos y el carácter tecno-político de esas relaciones administradas por diversas máquinas de gestión y gobierno [...]: colaborativas, de sumisión-dominación, de participación” (Costa y Stubrin, 2015: 27).

produciendo a su vez presente. Las *poéticas/políticas tecnológicas* se hacen sobre todo visible en

períodos modernizadores en los que el aspecto técnico de la existencia se pone más de relieve, en tanto se ofrece como disparador de cambio. Esos períodos en los que la técnica alcanza visiblemente nuevos umbrales a partir de los cuales toma impulso (Kozak, 2014: 9)

lo que los transforma en “momentos de ‘salto tecnológico’” (Kozak, 2014: 9). Actualmente, nosotros asistimos a uno de estos saltos tecnológicos con la revolución digital que redefine las tecnologías y nuestra relación con ellas y con el mundo a través de ellas. Tal vez sea esta una de las razones por las cuales los/as escritores/as del corpus sienten la necesidad de trabajar con estos lenguajes hoy en día: como en otros momentos históricos, los avances tecnológicos redefinen el mundo y en vez de adoptar posiciones tecnófobas, o *poéticas tecnológicas insumisas*, estos/as escritores/as buscan nuevas maneras de expresarse. Gracias a las posibilidades proporcionadas por internet y el acceso a las (nuevas) tecnologías en general, asistimos a una apertura del campo expresivo que repercute sobre lo que es, hoy en día, la literatura. A su vez cabe subrayar que nuestro corpus no explora una visión utópica ni distópica en cuanto a la tecnología: a un nivel temático, sirve a menudo para reflexionar o reflejar la subjetividad de los/as narradores/as y personajes. A nivel estético/lógico, la relación con la tecnología sirve para crear nuevas experiencias y expresiones literarias, asimismo para poner en tela de juicio ciertas categorías literarias, como, sin ir más lejos, la del autor. No encontramos, por ende, un verdadero posicionamiento político, en el sentido de compromiso político, en el corpus.

1.4 RADIOGRAFÍAS: ESTÉTICAS DE LAS LITERATURAS ULTRACONTEMPORÁNEAS

El trabajo con las tecnopoéticas tiene una repercusión clara sobre la estética de la literatura. El año 2006 y 2007 fueron, para la crítica literaria argentina, importantes años con la publicación de los ensayos *Estética de la emergencia* (2006) y *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas* (2007) por Reinaldo Laddaga, el artículo “La novela después de la historia. Sujetos y tecnología” (2006) y *Escritos sobre la literatura argentina* (2007) de Beatriz Sarlo y la

primera entrega sobre las literaturas *postautónomas* de Josefina Ludmer. Su ensayo aparece primero en línea y circuló por años de este modo, en diversas versiones y varios sitios, antes de publicarse en el 2011 en *Aquí América latina. Una especulación*. Laddaga y Ludmer propusieron unas claves de lectura fructíferas para la literatura ultracontemporánea: el acercamiento de las estrategias literarias a las del arte contemporáneo asimismo como el hecho de revisar, o incluso bloquear ciertas categorías del análisis literario, como realidad, ficción y valor literario. Otra característica de esta literatura es su condicionamiento para con el presente: emerge y se inscribe en el presente, a la vez que lo produce.

Reinaldo Laddaga comienza la reflexión de *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas* (2006) con el libro *Las noches de Flores* (2004) de Aira —uno de los referentes imprescindibles de la narrativa actual y autor que tuvo y sigue teniendo una influencia grande en los/as escritores/as más jóvenes—, un libro donde ningún escritor es un escritor verdadero. Laddaga apunta que desde hace algún tiempo, leer una novela de Aira es como asistir a un espectáculo: “Es como si aquello que aquí se presentara fuera un *ejecutante* que empieza una de sus sesiones *in pectore*, cuyo talento se encontrara sobre todo en el hallazgo y el pulido de aquello que ya se ha contado hasta el hartazgo” (2006: 10). De esta idea nos interesan tanto la noción de *espectáculo* como la dimensión de un *hallazgo que se pule*. Esta suerte de posproducción (Bourriaud, 2004)⁴³ de un elemento que no necesariamente tiene que ser un “original”, sino una vuelta sobre una materia prima ya existente que se *posproduce*, se encuentra en varios casos de nuestro *corpus*: los artículos periodísticos intervenidos por Alejandro López en *Keres coger*, las escrituras *spam* de Charly Gradin, Luciano Lutereau y Ana Laura Caruso (cap. 16), el reciclaje de textos (e imágenes en el primer caso) de Mario Bellatin (cap. 7), Claudia Apablaza (cap. 14.4 y 15.2.2), y Tálata Rodríguez (cap. 10), entre otros. Nicolas Bourriaud, crítico e historiador de arte, recalca en el libro *Postproduction. La culture comme scénario: comment l’art reprogramme le monde contemporain* que los artistas empezaron, a partir de los años ochenta, a reciclar cada vez más. Con la denominación *culture de l’usage* o *culture de l’activité* hace referencia al hecho de que la idea de la creación original se desplazó hacia una dinámica del reciclaje donde se intervienen elementos ya en circulación en el

⁴³ Bourriaud toma la noción *posproducción* del ámbito de la televisión, del cine y del video, donde así se denomina al tratamiento del material después de la grabación.

mercado (cf. cap. 16.5). Dentro de esta dinámica hay que comprender igualmente las abundantes publicaciones en forma de micro publicaciones —como *Sistema* (2015) de Sagrado Sebakis, (*spam*) (2011) de Charly Gradin, *Red Social* (2011) de Ana Laura Caruso, o *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* (2012) de Luciano Lutereau (ver cap. 15.2.1 y 16)—, o fanzines, o la tendencia a publicar en pequeños números o secciones —una estrategia de César Aira que volvemos a encontrar en la obra de Mario Bellatin, que recicla personajes, lugares, historias, y momentos que introduce una y otra vez en sus libros, que se podrían calificar, junto a Laddaga, como entregas.⁴⁴ También estas formas de publicación emulan la manera cómo se publica en internet, donde la recepción debe ser breve, y por consiguiente la publicación también. Los posteos más sofisticados, con un texto largo, trabajado, se hacen raros: aquello que más se frecuenta en las redes es lo más breve —las “historias” son una gran muestra de esas formas de narración efímera y espontánea—.

Laddaga destaca que en muchas novelas escritas a partir del 2000 se trata de “figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de ‘espéctaculos de realidad’” (2006: 14). Estas figuras se inspiran mayoritariamente en artistas del arte contemporáneo, por lo que Laddaga deduce que:

[...] *toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo*. Toda literatura, en todo caso, que sea fiel a la tradición de la cultura moderna de las letras en lo que en ella había de más ambicioso, pero que al mismo tiempo reconozca que el escritor que se encuentra en la descendencia de un Borges, un Lezama Lima, una Lispector, opera ahora en una ecología cultural y social muy modificada. (2006: 14)

En esta cita volvemos a entrever lo destacado en los capítulos anteriores (1.1 – 1.3): estas producciones literarias que estamos considerando aquí se inscriben en descendencia clara con las vanguardias históricas, particularmente en el desarrollo que estas tuvieron en Latinoamérica. Sin embargo, lo atractivo del arte contemporáneo, insiste Laddaga, es el hecho de proponer perspectivas, puntos de vista y marcos —es decir un objeto no concluido—. En nuestro caso de estudio, estas perspectivas están muchas veces propuestas a partir de la intermedialidad: una foto va a ofrecer otra perspectiva por su naturaleza medial y confrontar el·la lector·a con otros códigos semióticos, frente a los cuales debe cambiar de registro. Lo mismo vale para las

⁴⁴ Hay que entender su proyecto de los *100 mil libros de Mario Bellatin* junto a sus más de cuarenta títulos publicados y republicados en este contexto del arte contemporáneo de producción de presente.

diferentes variantes de la introducción de internet. El libro como medio parece, no obstante, un obstáculo para ofrecer un objeto no concluido:

Por eso es que estos escritores escriben sus libros un poco contra esta forma material, este vehículo, como si quisieran forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite la conmoción de individuos (que conciben como un agregado de sistemas, prótesis, ideas, afecciones, aparatos) situados en el tiempo y el espacio, conmoción que se prolonga y se despliega en construcciones veloces de lenguaje que se publican sin reserva o correcciones. Se trata de libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita, y que aquí quisiera que transportara esbozos que tuvieran el porte de aquello que se ha realizado bajo presión, bloques imperfectos, irregulares, como si fueran hechos por alguien que fuera fiel a esta otra fórmula: *toda literatura aspira a la condición de la improvisación.* (2006: 14-15)

A esta segunda fórmula, Laddaga añade las siguientes: toda literatura aspira a la condición de la instantánea, toda literatura aspira a la condición de lo mutante, toda literatura aspira a la inducción de un trance. Estas hipótesis son igualmente válidas para las generaciones de los/as escritores/as más jóvenes, que ya no buscan un producto que se pueda consumir en una lectura solitaria sino a través de *performances*, actos colaborativos organizados en asociaciones y donde la literatura se vincula a menudo con otros ámbitos artísticos.⁴⁵ Propone Laddaga la fórmula siguiente, como si se tratara de una receta de cocina que habría que seguir al pie de la letra para obtener un resultado exitoso: “*opera de tal modo que tu ejercicio de las letras pueda articularse explícitamente con prácticas destinadas a incrementar las formas de la solidaridad en espacios locales*” (2006: 17)⁴⁶. Sin embargo, Laddaga tuvo razón al hacer esta afirmación en el 2006 si se consideran las intervenciones siguientes de escritores/as que integran nuestro corpus, por ejemplo: las grabaciones de los *videoclips* de Tálata Rodríguez se hacen siempre en lugares públicos o poco comunes, donde se puede interactuar con los transeúntes, su performance *Instrucciones para escapar* (2014) en el MALBA,⁴⁷ asimismo como *Padrepostal* (2014) dentro del ciclo de conferencias

⁴⁵ Para profundizar véase también el artículo “El libro como performance” de Craig Eplin (2015) donde analiza la comunidad poética *Estación Pringles*, iniciada por los poetas argentinos Arturo Carrera y Chiquita Gramajo en el 2006 en la Provincia de Buenos Aires en una vieja estación de ferrocarriles que se volvió laboratorio a través de las más diversas manifestaciones (talleres, residencias, cabarets, raves, festivales de poesía). La meta última no es el libro como “producto finito, portátil, mercantilizable” (Bishop, 2012: 2, *apud* Eplin, 2015: 133), sino experiencias literarias trans- e intermediales que se vinculan con lo participativo. Afirma el autor que “hay una noción del libro como la interfaz de una performance. El libro se convierte en plataforma — o por lo menos se concibe en estos términos.” (2015: 134).

⁴⁶ Mantenemos la cursiva del texto original.

⁴⁷ La página de internet describe esta intervención de la siguiente manera: “*Instrucciones para escapar* es también un *site specific* narrativo que construye una voz posible para la obra de la que emerge, una

performáticas *Mis documentos* (Buenos Aires, 2012 – 2014) organizado por Lola Arias: el ejercicio de poeta se traslada hacia el de poeta-performer, o por lo menos del poeta (o escritor·a) que busca el evento público y social. Aquí se puede mencionar igualmente a las lecturas musicales de *80 días* de Jaime Pinos. Pero también objetos literarios como el proyecto *Mental Movies* (2010; 2011) se pueden entender en esta dimensión, ya que este “libro” se construye con una caja compuesta por afiches de películas hipotéticas (imagen de un lado, del otro se encuentra el texto-guión) y un CD con banda sonora para estas películas inexistentes. En este caso el proceso elaborativo del objeto se hace en un equipo entre escritores·as, diseñadores·as y músicos·as. De esta manera, las producciones literarias actuales se inscriben en un contexto en el que el libro no es forzosamente el soporte de la literatura:

en la época del Internet, de la televisión en cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de las lenguas en las pantallas (y en las calles también), de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de discurso. En estos universos contemporáneos, la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya insertada en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales. (Laddaga, 2006: 19)

El discurso de la literatura es entonces híbrido y atravesado por otros. Laddaga concibe esta hibridez no de una manera intertextual, sino más bien de una forma intermedial, aunque sin usar explícitamente el término:

un ‘estar atravesado’ por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una casta *conversación*, sin comienzo ni fin determinados. Esta es la literatura de un momento en que todo objeto es a la vez una membrana, todo punto de subjetividad un espacio de filtraciones, y todos los impulsos se reúnen en lo que el arquitecto Rem Koolhaas llama ‘junkspace’, ‘espaciobasura’, la continuidad de los residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces. (2006: 20)

Estos libros ya no se escriben para el mismo público de los textos de autores canónicos como Borges, Rulfo y Onetti, sino para un público que tiene que liderar con la superabundancia informática. Por ello gravita la presión del tiempo sobre ellos, son

voz atrapada en un cuerpo-espacio y en el artificio de la propia historia, finalmente: ¿es posible escapar de la historia? Materiales residuales, chats, mensajes de texto, videos de youtube, fragmentos de canciones; la historia parece escribirse sola interminablemente. Internet como libro. El humano como curador. El escritor como procesador de texto.”, en línea [consultado el 16.01.2017]: <http://www.malba.org.ar/talata-rodriguez-instrucciones-para-escapar/>.

textos breves, como mensajes: “es como si en ellos se sugiera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato” (2006: 21), a lo que se podría añadir que también son textos que cuentan con que el lector no tenga tiempo de leerlos si son demasiado largos. Laddaga cierra el libro afirmando que “estos son libros a pesar de sí, contra sí, en el umbral del desvanecimiento, de dejar de ser lo que han sido, de pasar al espacio de la imagen o el sonido, de asemejarse a otra clase de cosa, o a ninguna” (2006: 151). Es esta condición que encontramos en nuestro corpus. Se trata de libros que se sitúan en un umbral, que tienen un pie afuera por su condición inter- o transmedial, que transforman su aspecto de libro de tal manera que se asemejan a una caja de DVDs en edición *de luxe*, como *Mental Movies*. Sin embargo, se vende este producto en las librerías, vinculándose así al mercado literario.

En el mismo año de publicación de este libro de Laddaga, fundamental para nuestro trabajo, hay dos contribuciones esenciales más. En diciembre del 2006⁴⁸ surgen en la Argentina dos aportes críticos opuestos acerca de la literatura del siglo XXI y el problema de abarcarla: Beatriz Sarlo con “La novela después de la historia. Sujetos y tecnología” y Josefina Ludmer con “Literaturas posautónomas”, ensayo que será corregido y republicado al año siguiente bajo el título “Literaturas posautónomas 2.0” (2007).

El punto de vista de Sarlo se puede calificar de más tradicional: busca analizar las producciones literarias del inicio del siglo XXI a partir de las categorías clásicas del análisis literario para encontrar un valor literario. Ludmer en cambio bloquea de entrada la interpretación a partir de las categorías de análisis de la literatura, de lo “literario”. Constata que el nuevo mundo necesita nuevos paradigmas teóricos de análisis y lectura de las producciones literarias actuales, que se relacionan con la imaginación pública. Es por ello que la crítica argentina avanza la hipótesis de que estas imaginaciones trabajan universos sin afuera, real-virtuales, “de imágenes y palabras, discursos y narraciones, que fluye en un movimiento perpetuo y efímero” (2011: 11). Serían unas fábricas de realidad, donde todo circula y está conectado. La literatura en tanto imaginación pública está designada por Ludmer como “realidadficción” (2011: 12).

⁴⁸ Es importante resaltar esta fecha, ya que, como lo subraya Soledad Pereyra, esta primera publicación de Ludmer difícilmente se puede considerar como respuesta directa al texto de Sarlo (*cf.* Pereyra, 2013: 27).

Para pensar este nuevo contexto usa dos nociones: las temporalidades⁴⁹ y los territorios. El tiempo se define por su poder imaginativo de pensar el movimiento (2011: 17). Cada sociedad tiene su (concepción del) tiempo; con cada sociedad brota un nuevo entendimiento del tiempo, y hoy, subraya Ludmer, “vivimos una transformación de la experiencia del tiempo” (2011: 18) por internet (el tiempo cero), que sería la experimentación en tiempo real, donde “la aniquilación temporal es la simultaneidad global” (2011: 18). A su vez, esto engendra otro entendimiento del espacio y el tiempo. Resulta una fusión del tiempo privado y público, del presente y del futuro, de la ficción y de la realidad (cf. 2011: 18-19).

Sobre el concepto de *literaturas posautónomas* vuelve en el segundo eje, “Territorios”. Ludmer parte de un corpus del que afirma que territorialmente podría situarse en cualquier lado y que además se trata de unas literaturas de las que “no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido” (2010: 149). Es decir que nos encontramos ante casos que atraviesan sin cesar fronteras epistemológicas y materiales (de la literatura, de la realidad, de la ficción, de lo virtual, etc.) y se quedan en un adentro-afuera, es decir en el umbral, donde la noción de *TransLiteratura* va a cobrar todo su sentido gracias a la acentuación del movimiento y del devenir provocado por el prefijo, como veremos más abajo (cap. 3).

Estas literaturas aún se catalogan sin embargo con las categorías anteriores: aparecen en formato libro que se vende en librerías como literatura bajo ciertos géneros y tienen un·a autor·a que es una figura pública más o menos reconocible⁵⁰ que con

⁴⁹ Este primer apartado sobre el tiempo se escribe bajo la forma de un diario sabático. Entradas de extensión más o menos largas tratan varios aspectos y experiencias del tiempo, recolectados durante el año 2000 en Buenos Aires y agrupados en varios capítulos que no siguen una cronología sino una temática: “El tiempo del día”, y “Las ficciones nocturnas”. El tono es ensayístico, y de vez en cuando Ludmer propone algunas hipótesis, como: “La temporalidad cotidiana es una categoría tecnológica, capitalista, de la mercancía y de los valores” (2011: 39), hipótesis emitida en el contexto de una reflexión sobre la serie argentina *Okupas*. En el segundo subcapítulo, Ludmer se vuelca sobre las ficciones que había leído durante el año 2000. En el subcapítulo “El fin del mundo. Un orden posible 4” analiza los libros *El árbol de Saussure. Una utopía* de Héctor Libertella, *El juego de los mundos* de César Aira, *Boca de lobo* de Sergio Chejfec, tres libros que se refieren al fin de la literatura, correspondiendo así a las otras ficciones apocalípticas del 2000. Parafraseando a Hans Belting (*El fin de la historia del arte*), Ludmer contextualiza estos fines con la creación contemporánea en general que “deja de definirse en una relación contradictoria con su pasado y flota en una indeterminación temporal” (2011: 91). Ludmer afirma que la literatura estaría tocando un borde: “el de la autonomía, donde todo se define como literatura o en términos literarios” (2011: 92).

⁵⁰ Se podrían distinguir dos clases de autores·as: por un lado, los·as autores·as que crean una figura pública ultrapresente, notadamente a través de las performances (como Mario Bellatin y Tálata Rodríguez) y autores·as como al inicio de su carrera P.J. Zooney, quien tenía una aparición pública nula hasta tal

frecuencia aparece en la televisión, en la radio, en ferias, etcétera. A su vez, remarca Ludmer, no se las puede leer como literatura, porque están vaciadas de sentido y “ocupad[as] totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad” (2011: 150). El contexto de inserción de estas producciones es el del mercado transnacional de “la literatura en la industria de la lengua” (2011: 150) que implica el fin de un ciclo: el de la literatura nacional y autónoma. Por ello, Ludmer propone llamar estas producciones literarias “literaturas posautónomas” (2011: 150). Dentro de este contexto, la economía es cultura y la cultura economía, y dada la gran influencia mediática, la realidad es ficción y la ficción es realidad. Este borramiento de las fronteras reformula las categorías de realidad y los géneros literarios. Estas literaturas “salen de la literatura y entran a la ‘realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el e-mail, Internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas” (2011: 151). Se trata aquí de:

una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. (2011: 151)

Vemos aquí precisamente unos de los puntos de divergencia entre Sarlo y Ludmer sobre el mismo conjunto de artefactos culturales. Sarlo interpreta las representaciones de la tecnología en el ámbito de la literatura como un acto etnográfico que busca documentar la realidad; Ludmer en cambio subraya la ausencia de fronteras entre la realidad, la ficción y lo virtual, por ello también fusiona estas palabras y usa el neologismo *realidadficción*. Producen así una mezcla (un *remix*) de todos los géneros y corrientes literarias y artísticas pasadas, sin adscribirse a ninguna: es un atravesar de capas, de afueras-adentros generando una *TransLiteratura* que ya no gravita alrededor de un

punto que los-as lectores-as y críticos-as especulaban quién era. De hecho, el mismo Aira juega con esa figura de autor que ya no es tan entera e identificable. El-la autor-a es meramente las circunstancias del enunciado “un autor, es un autor” y ya no remite a unas categorías trascendentes, como recalca Soledad Pereyra en *Terrorismos postautónomos en la literatura argentina actual*: “Se define y redefine en cada texto, pero esa operación, junto con una presencia muy cercana a la presencia de lo íntimo o lo autorreferencial, aparece en casi todas las obras de la literatura postautónoma. Configura y también desmiembra la imagen de autor, y hace lo mismo para las relaciones de filiación con las tradiciones y otras figuras del canon” (2010: 138).

centro consagrado y único.⁵¹ Se puede tratar de la reproducción de documentos —por ejemplo fotografías que se tomaron durante un viaje para documentarlo—, pero estos documentos son mediatizados y se oponen, por ello, a todo afán de veracidad o realismo etnográfico.

Ludmer recuerda que la literatura latinoamericana se “definía por una relación específica entre ‘la historia’ y ‘la literatura’” (2011: 152). En esta interacción, sin embargo, los campos eran claramente delimitados, la literatura tenía una función social, y entonces también una autonomía. Las literaturas postautónomas en cambio abandonan esta autonomía, lo que conlleva también el abandono de las clasificaciones literarias (sin embargo, se sigue clasificando por necesidades mercantiles): “se borran las identidades literarias y esto es lo que diferencia nítidamente la literatura de los años 60 y 70 de las escrituras de hoy” (2011: 154). En nuestro corpus decidimos aplicar esta observación y no concentrarnos solamente en novelas —que, de hecho, presentan a menudo, como por ejemplo *Séptima madrugada* (2007) de Claudia Ulloa Donoso, tanto elementos en prosa como en poesía—. La mezcla de géneros literarios forma parte de las *TransLiteraturas*: trabaja con procedimientos del *Mashup*.⁵²

Otro aspecto es el posicionamiento como “basura” que arranca a más tardar con el proyecto de la editorial Eloísa Cartonera de Cucurto, y sigue con publicaciones como *Basura* (2000) de Héctor Abad Faciolince, *La ansiedad. Novela trash* (2004) de Daniel Link, (*spam*) (2011) de Charly Gradin,⁵³ entre otros. Ambas posiciones apuntan la problemática del valor literario:

Todo depende de cómo se lea la literatura hoy y desde dónde se la lea. O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la industria de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega (no se imagina

⁵¹ Piénsese por ejemplo en la revisión del canon con el hashtag #cuestionatucanon, impulsado por las escritoras feministas en el contexto del 8 M 2019.

⁵² La noción *Mashup* proviene de la música urbana, sobre todo del HipHop y de la música electrónica. Se trata de fusionar dos o más canciones en una en un gesto de *collage* (por ejemplo: el *beat* de una, el texto acapella de otra). Sin embargo, se empezó a usar este término igualmente para los videos. En Francia existe por ejemplo un festival de cinema —Mashup film festival—. En la página web, Julien Lahmi, el director del festival, declara: “Il y a quatre nouveaux langages qui révolutionnent le cinéma aujourd’hui: la Série, le Transmédia, la Réalité Virtuelle et le Mashup. La première enrichit les personnages, le deuxième déploie les supports, la troisième élargit le champ de vision, le quatrième met l’art du montage au cœur du processus et crée des mariages insolites”, en línea [consultado el 23.05.2019]: <http://mashup-film-festival.com/presentation/>. Asimismo el diccionario francés *Liternaute* define “mashup” de la siguiente manera: “Document composite, dont les éléments proviennent de différentes sources”, en línea [consultado el 23.05.2019]: <https://www.liternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/mashup/>.

⁵³ Ver los capítulos 13.3.2 y 16.2.

que estamos en otro mundo), entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura. (Ludmer, 2011: 155)

Renunciar a este juicio de valor es en total oposición al planteo de Sarlo y a su vez más realista. La proliferación de editoriales autogestionadas e independientes demuestra que vivimos un momento de gran democratización del campo literario, asimismo como la posibilidad de publicar en *blogs*, Facebook u otras plataformas en internet.⁵⁴ Esto significa una facilidad para publicar que no siempre es consecuente con la calidad literaria, si pensamos a partir de marcos más tradicionales. También dentro de nuestro corpus hay libros que, calificados según las categorías de “buena” y “mala” literatura, se deberían clasificar como mala literatura. Sin embargo, son interesantes como objetos literarios intermediales y vale la pena considerarlos para el análisis porque la tensión que exhiben para con las categorías tradicionales de valoración e interpretación literarias ayuda a interrogarlas y proponer otras categorías más aptas para abarcar estas literaturas, como justamente la noción de *TransLiteratura*. Así,

[l]as literaturas postautónomas del presente saldrían de ‘la literatura’, atravesarían la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real. Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social donde no hay ‘índice de realidad’ o de ‘ficción’ y que construye presente. Entrarían en la fábrica de la realidad que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana. Para imaginar identidades de sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios. (Ludmer, 2011: 155-156)

Estas reflexiones de Ludmer suscitaron aceptaciones y rechazos (*cf.* Dalmaroni, 2010; Premat, 2013). Por un lado, se apuntó que estas ideas ya habían surgido a finales de los años 70, con el ensayo *La préparation du roman* (1978) de Roland Barthes, el manifiesto francés “Pour une ‘littérature-monde’ en français” del 2007⁵⁵, o la crítica

⁵⁴ *Cf.* la hipótesis de Soledad Pereyra que “[e]l poder y el valor social de las literaturas postautónomas es la *profanación* en el sentido que Agamben sugiere para este término, recuperando su etimología clásica” (2010: 73). La hipótesis plantea que estas nuevas formas de gestión y publicación no “profanan” (en el sentido vulgar) la literatura sino la profanan en el sentido etimológico volviéndola a su origen.

⁵⁵ Lo firmaron los/as escritores/as Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Omer, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaey, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi. después de que todos los grandes premios de la *rentrée littéraire* del 2007 se otorgaran a novelas escritas por novelistas francófonos de la periferia, es decir de las excolonias. En el manifiesto se pone en tela de juicio el término “francophonie” para proponer el

diaspórica; por otro lado, se criticó la falta de interrogaciones y análisis en *Aquí América latina. Una especulación*, asimismo como su tono y mirada algo “neocolonial” frente a aquello que la crítica percibe como un “nuevo mundo” (cf. Dalmaroni, 2010; Pereyra, 2010: 31-36) a pesar de que, como ya indicamos, estas producciones sigan una tradición iniciada con firmeza durante las vanguardias históricas en Latinoamérica. No obstante, estas reflexiones de Ludmer abrieron una puerta al debate, invitaron a reconsiderar las lecturas de las producciones artístico-literarias del siglo XXI y, aunque no dan respuestas a todos los aspectos, ni ofrecen un aparato crítico muy elaborado, proponen conceptos fructíferos y brindan puntos de partida, como su relación con el presente.

Nuestro corpus se vincula de varias maneras con el presente. Por un lado, se trata de una literatura *del* presente, en tanto su condición de literatura producida entre el 2000 y el 2015, que se inscribe asimismo —por su relación con la tecnología, las temáticas tratadas y su estética literaria— en las estéticas de las literaturas ultracontemporáneas. Pero se trata también de una producción de presente, lo que vincula esta literatura con los paradigmas del arte contemporáneo. Finalmente, se puede entender el trabajo con lo intermedial como paradigma de producción *de* presente.

Como veremos con más detalle en el siguiente capítulo, se trata con la intermedialidad, según el crítico Méchoulan, de efectos de inmediatez, más que de una relación con los medios y la mediación. Esta inmediatez se articula de dos maneras: primero lo instantáneo y segundo las relaciones de fuerza que configuran cada situación (cf. Méchoulan, 2003: 13). En suma, el prefijo *inter* no es neutro y transparente: “Il nous impose de penser l’intermédialité à partir de calculs et d’évaluations, de situations et de rapports de puissance, de fabrication de présence et d’effets d’immédiateté” (Méchoulan, 2003: 13).

término “littérature-monde en français”: “Littérature-monde parce que, à l’évidence multiples, diverses, sont aujourd’hui les littératures de langue françaises de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents. Mais littérature-monde, aussi, parce que partout celles-ci nous disent le monde qui devant nous émerge, et ce faisant retrouvent après des décennies d’interdit de la fiction’ ce qui depuis toujours a été le fait des artistes, des romanciers, des créateurs: la tâche de donner voix et visage à l’inconnu du monde — et à l’inconnu en nous.” (2007: en línea). Ver también el libro homónimo editado por Michel Le Bris y Jean Rouaud, publicado en Gallimard (2007).

CONCLUSIÓN 1

Este primer estado de la cuestión demuestra que en un campo literario determinado puede haber una correlación entre producción literaria intermedial y su crítica. Efectivamente, los aportes con más peso para pensar los objetos de estudio provienen de Argentina y tuvieron igualmente un gran impacto en Chile —allí, Ludmer publicó por ejemplo el ensayo “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura” en el dossier número 17 de la *Revista Dossier* de la Universidad Diego Portales—.

En un primer momento pareció necesario remontar en la historia literaria para proponer un linaje de las vanguardias históricas, pasando por las olas neovanguardistas, hasta llegar a la actualidad. Esta breve revisión demostró que las vanguardias históricas se desarrollaron de desigual manera en los tres países de interés para el presente estudio que se podría esquematizar, a grandes rasgos, con la siguiente fórmula: más politizadas en Perú, más urbanas y tecnológicas en Argentina y Chile. En consecuencia, el campo literario posterior se construye de forma distinta y no admite o provoca las mismas experimentaciones literarias. De igual manera, la academia no emprende las mismas retrolecturas. Es posible constatar un auge de las retrolecturas de las vanguardias a la luz de la literatura intermedial en las academias europeas, sudamericanas (sobre todo argentinas y chilenas) y norteamericanas (mexicanas y estadounidenses). Figuras claves en estas retrolecturas son Borges y Cortázar.

A estos elementos se añade una reflexión sobre la transgresión de las fronteras institucionales de la literatura. Al introducir materialidades non-verbales la literatura cuestiona sus propios límites. Aunque estas interrogantes surgieron ya en el pasado siglo, como apuntan tanto Speranza (2006) como Kozak (2006), asistimos hoy en día a una potencialización de dichas cuestiones en un contexto mediático omnipresente. La literatura adopta estrategias del devenir y de la mutación. Procedimientos como el reciclaje se emplean: las obras se alimentan así de los residuos del pasado y crean un presente que se auto-actualiza, o aún procedimientos que trabajan con el fuera de campo. Los resultados son unas poéticas *trans*. Estas no corresponden a una lógica de la traducción/transposición, sino que generan roce y oposición. La alteridad se vuelve una instancia gestora y transformadora de la escritura que se transforma a su vez en una *TransLiteratura*. Cada vez que hay avances tecnológicos, se intensifican las relaciones entre literatura y tecnología.

El trabajo con las tecnopoéticas (Kozak, 2012) tiene una repercusión sobre la estética de la literatura. Para poder leer estas literaturas, Laddaga (2007) y Ludmer (2011) propusieron claves fructíferas: el acercamiento de las estrategias literarias a las del arte contemporáneo, el hecho de reconsiderar o hasta bloquear ciertas categorías del análisis literario, como la de realidad, ficción y valor literario. Es una literatura que se relaciona con el presente y va hacia el espectáculo. Además, se inscribe en lógicas de la postproducción (Bourriaud, 2004). Igualmente emergen de esta literatura libros que se sitúan en el umbral por su condición inter- o transmedial que transforma su aspecto de tal manera que pueden parecerse ya no a un libro sino a una caja de lujo de discos DVD.

Las afirmaciones anteriores demuestran cuán necesario es contextualizar el corpus para poder entender las implicaciones de las estrategias intermediales exploradas por el corpus. Para comprender no obstante las implicaciones de un análisis intermedial, se propone a continuación la revisión de este concepto.

2. EL CONCEPTO DE INTERMEDIALIDAD

En las siguientes páginas se aborda el concepto de la intermedialidad. Como primera definición básica del término se propone entender la intermedialidad como una combinación de dos o más medios en el seno de una misma obra. El término *intermedialidad* busca dar cuenta, enfocar y debatir las relaciones entre texto verbal y otros medios. Si el término se utiliza sobre todo hoy en día es porque parece ofrecer una manera de pensar las interacciones y repercusiones entre los medios, las cuales se vuelven cada vez más complejas y naturales, ya que la era digital reúne todos los medios anteriores en un solo soporte.

En nuestro corpus, hallamos una combinación del texto verbal con la fotografía en el seno del libro. Pero también la combinación del texto verbal con la imagen animada en un video de la plataforma YouTube. En este caso la noción de obra no se reduce al soporte del libro impreso sino que se expande del soporte del libro impreso hacia internet. Otro ejemplo puede ser un trabajo con la estética digital a través de la imitación de una página web en el seno de la página del libro impreso. Como veremos en este subcapítulo, algunos de estos ejemplos tensionan las categorías intermediales “clásicas” y requieren repensarlas a la luz de nuestro objeto de estudio.

Para poder justificar nuestras categorías de análisis nos parece necesario detenernos, en las siguientes páginas, tanto en la aparición del término *intermedialidad*, como en su etimología y las distintas corrientes y escuelas acerca de los estudios intermediales existentes, para poder debatir cuatro propuestas más en detalle y proponer, a partir de esta discusión, un modelo que permita analizar nuestro corpus.

2.1 INTERMEDIALIDAD: ORIGEN DEL TÉRMINO Y LINAJES TEÓRICOS

En el debate sobre los orígenes de la intermedialidad se pueden distinguir dos campos: una aproximación historiográfica por un lado, y por el otro una aproximación que parte de las teorías de la intertextualidad, sobre todo con los aportes de Kristeva y Genette. A pesar de estas dos vertientes, hay que subrayar que el concepto teórico se puso de moda nada más en los años noventa y recién fue ahí cuando la vertiente historiográfica

empezó a releer el pasado a la luz de las relaciones intermediales. No se trata entonces de la sucesión de una vertiente a otra, sino de dos vertientes que nacen en el mismo momento y vuelven las teorías de intermedialidad operativas de manera diferente. Pero en concreto, ¿a partir de cuándo se usó el término *intermedialidad*? ¿En qué contexto surgió?

2.2 ORIGEN DEL TÉRMINO INTERMEDIALIDAD

Fue el artista de Fluxus Dick Higgins, quien introdujo en 1965 el término *intermedialidad* a la discusión para referirse a un fenómeno artístico que era difícil de categorizar y analizar a partir de las teorías críticas canónicas (cf. Higgins y Higgins, 2001).¹ El ensayo se abre con su célebre frase “[m]uch of the best work being produced today seems to fall between media”. Higgins estaba pensando en la obra de Duchamp, sobre todo en los *ready-made*, que oponía a la obra de Picasso. Al año siguiente, dictó un seminario en el Colegio Experimental de la Universidad de San Francisco, enfocándose tanto en un eje histórico (la separación —y entonces construcción— cultural de los medios a partir del Renacimiento) y en otro sobre los ‘medios-mixtos’ y los ‘intermedios’; y luego, en 1981, publicó un diagrama sobre la intermedialidad con estética Fluxus (cf. Chiappe, 2016). Sin embargo, tanto Caroline Fischer (cf. Fischer, 2015) como Irina Rajewsky (cf. Rajewsky, 2015) recalcan que Dick Higgins opera con una definición de médium/medio algo endeble: usó el término intermedialidad para referirse a cierta producción artística y justificarla, y no como aparato teórico. Es que tanto las prácticas artísticas en auge en los años sesenta —con por ejemplo los happenings y el video-arte—, como los nuevos medios de hoy, requerían y requieren otros acercamientos teóricos. Caroline Fischer invoca igualmente al caso de Gene Youngblood, quien publicó a partir de 1967 una columna titulada “Intermedia” en la *Los Angeles Free Press*, donde escribía sobre temáticas abarcando tanto las artes (audiovisuales) como las ciencias y tecnologías. Luego publicó su ya famoso libro *Expanded Cinema* (1970),² donde dedica todo un capítulo a “Intermedia”, en el cual se interesa igualmente por los *ready-made* de Duchamp. El paso siguiente para la

¹ Se publica nuevamente este ensayo en 1984, aumentado por un apéndice, en el que Higgins pone su concepto en relación con el de *intermedium* que usa Coleridge (1812).

² Este título dio lugar a la noción de literatura expandida, noción que usamos igualmente en este trabajo.

consolidación del concepto fue, según Fischer, la fundación del “Intermedia Area” en la Universidad de Iowa por Hans Berder en 1968, donde estudiaron, entre otros, los artistas Ana Mendieta y Charles Ray (cf. Fischer, 2015: 9). Es entonces más bien en el seno del arte que nació este concepto para dar cuenta de nuevos modos artísticos. De hecho, Dick Higgins admite quince años más tarde de la publicación del artículo donde usa el término por primera vez, que él mismo tomó esta palabra de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), un poeta y teórico romántico quien la usó en 1812 en el mismo sentido como la entendemos hoy en día. Caroline Fischer subraya que el hecho de que se trate de la época romántica cuando ha surgido el término prueba dos cosas: (1) lo revolucionario que era esta época en términos estéticos, y (2) que la intermedialidad es inherente a la misma creación artística. Numerosas formas de la historia del arte atestiguan esta idea, tales como la poesía acompañada por la lira, la tragedia griega, el *ut pictura poesis* de Horacio, la discordia del *paragone*, la idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, o los *Interart Studies*.³ También Jürgen E. Müller insiste en su artículo “Vers l’intermédialité. Histoires, positions et options d’un axe de pertinence” (2006), a través de un recorrido histórico por las artes que va desde la antigua Grecia hasta la ópera wagneriana, en que el recurso de las artes a la intermedialidad no es para nada nuevo. Asimismo, Jörg Robert sostiene que la Historia de la intermedialidad comienza con la *ekphrasis* del escudo de Aquiles en la *Iliada* de Homero (canto 18), quien, de paso, implementó esta figura. La *ekphrasis* y la descripción se volvieron “las formas intermediales básicas de la literatura europea” (Robert, 2014: 9)⁴. Es también Lessing quien toma este caso como ejemplo clave de su tesis en *Laokoon* (1766). Hoy en día, sostiene Robert, los críticos prefieren pensar la historia de la intermedialidad con los ejes de unidad y separación: la Antigüedad ocuparía entonces el lugar de la unidad perdida, con la música y la poesía que la formaban.⁵

³ Asimismo, Robert, que ofrece en su *Einführung in die Intermedialität* (2014) un recorrido histórico, yendo de la antigüedad (Aristóteles, Simónides, Horacio), pasando por la Edad Media —indicando que para esta época no existen estudios propiamente intermediales—, hacia Lessing y su *Laokoon* que da lugar a numerosas páginas de discusión. Según Robert: “la historia de la intermedialidad literaria se puede describir como una reacción y discusión del *Laokoon*”, con Herder y Goethe (pureza y la mezcla de las artes), o Schiller (mezcla de géneros), o la idea de una *poesía universal progresiva* inherente al *Frühromantik* o Romanticismo temprano (Robert, 2014: 43-44; *nuestra traducción*). En el siglo XX vuelve el debate sobre *Laokoon*, acompañado por los debates sobre el cine y la crisis del lenguaje.

⁴ Nuestra traducción.

⁵ En el ámbito germano reclaman esta unidad tanto Schiller (cf. sexta carta de sus *Ästhetische Schriften*) y la teoría del *Gesamtkunstwerk* de Wagner, la que se puede interpretar como intento de compensar la fragmentación del mundo moderno. La noción *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] apareció por primera vez en el texto *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827) de Karl Friedrich Eusebius Trahndorff. La idea es la unión de la palabra/canto [*Wortklang*], música, mimo y danza. Wagner utilizará

2.3 GENEALOGÍAS INTERMEDIALES. ENFOQUE EN EL LINAJE (POS)ESTRUCTURALISTA

La intermedialidad, que existe como teoría diferenciada con este nombre a partir de los años noventa (*cf.* Robert, 2014: 71; Rajewsky, 2002: 45), cuenta con dos genealogías: por un lado, la rama de la filosofía e historia de los medios, que se interesaba por la relación entre los medios nuevos, sobre todo la relación entre literatura y cine (escritura fílmica, adaptación de una obra, etc.).

La otra rama parte de la intertextualidad, *en vogue* en el contexto posmoderno. La intermedialidad se entiende como transposición de la intertextualidad (Rajewsky, 2002: 43-48) o incluso como parte de ella (Berndt y Tonger-Erk, 2013: 157-228, *apud* Robert, 2014: 71). Según Robert, esta aproximación permitiría obrar con una terminología y metodología claras: la de orientación (pos)estructuralista. A partir de ella se busca brindar una clasificación de los casos intermediales. En este apartado destacamos la importancia de nociones tales texto, narración, *discours* e *histoire* para el desarrollo de las teorías intermediales.

Como base de las teorías intermediales se toman tanto los estudios y el posicionamiento posestructuralista de Kristeva con una aceptación amplia de lo que es *texto*,⁶ como el posicionamiento estructuralista de Genette. En su afán de proponer una clasificación de las diferentes relaciones intertextuales, Gérard Genette ofrece categorías operativas fructíferas, aunque negó que la noción de *texto* se pueda ampliar a todos los medios (*cf.* Genette, 1993: 514, *apud* Robert, 2014: 74). A partir del momento en el que se trabaja con una definición limitada del término *texto*, en tanto excluido del resto de otras producciones culturales por su carácter exclusivamente lingüístico y verbal, es necesario recurrir a otra conceptualización para dar cuenta de las relaciones entre texto y medio. Trabajar con una definición estrecha de texto permite entonces reservar este término para el texto verbal y movilizar el término medio para los elementos con los que el texto entra en contacto en nuestro corpus, esto es: texto y fotografía, texto e imagen animada (video), texto y computación, aunque este último ejemplo sea más complejo ya que la computación funciona con códigos y que también

la misma noción en los textos *Die Kunst und die Revolution* (1849) y *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850). Escribe en contra de la separación de las artes y la especialización de los actores que antes eran tanto actores como cantantes y bailarines.

⁶ Robert objeta sin embargo que la definición amplia de texto que propone Kristeva desemboca de manera directa en los estudios culturales, pero no en la intermedialidad (*cf.* Robert, 2014: 73).

se leen textos en la pantalla de un ordenador. En este caso preciso se superponen la noción de medio y de soporte. Como veremos sin embargo en la cuarta parte de esta tesis, este texto-mediado-por-ordenador e introducido en la literatura se distingue, tanto estética (cap. 13) como conceptualmente (cap. 15 y 16). Lleva, de alguna forma, la marca del otro medio cuando el-la autor-a decidió evidenciar la proveniencia tecnológica.

La noción de *texto* nos lleva a la de narración. La llamada narratología clásica (Herman, 1999) —ya sea de los formalistas rusos como de los estructuralistas franceses—⁷ trabaja con una definición estrecha de lo que es *narración* y donde se halla. Sin embargo, se puede notar una generalización de la noción misma de narración, con una puesta de relieve de las nociones *discours* e *histoire* (Genette, 1972). Además, afirmaciones como “Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d’autres moyens; *par un film*, par exemple [...]” (Todorov, 1966: 126)⁸ allanaron tal vez el camino para las aproximaciones de la filmología y la cuestión de la in/dependencia del *discours* del medio que iban a discutirse en las décadas siguientes.

La narratología posterior, se vuelve, según Herman, un proyecto interdisciplinario (Herman, 1999: 20). Así se plantea, por ejemplo, una discusión acerca del medio de narración, para la cual hay que destacar sobre todo al libro *Story and Discourse* (1978) de Seymour Chatman —quien postula una independencia medial del *discours*—, y el libro *Narration in the Fiction Film* (1985) de David Bordwell —quien afirma que el *discours* tiene propiedades mediales con repercusión en la historia—. Hay, para sintetizar, un desplazamiento de una concepción estrecha de lo que significa narración a una amplia. Este desplazamiento es necesario para las teorías inter- y transmediales. Sobre todo en la narrativa transmedia, cada medio narra una parte de la historia. También en los ejemplos de nuestro corpus veremos cómo el otro medio tiene una repercusión sobre la historia y el *discours*.

⁷ La narratología vio su auge en los años 1920 en Rusia, con los formalistas rusos Propp, Tomachevski, Eikhnenbaum y Chklosvcki. Gracias a sus trabajos, se realizó un paso de la descripción literaria a la creación de modelos (el tema, la fábula, el sujeto y el motivo), que propuso Tomachevski en *Teoría de la literatura* (1928) o las 31 funciones de los personajes desarrolladas por Propp en *Morfología del cuento* (1928), por sólo mencionar algunos puntos importantes. Es en los años sesenta que los estructuralistas franceses empiezan a traducir parte de la producción de los formalistas rusos y publican los primeros textos esenciales, notablemente el n° 8 (1966) de la revista *Communications* con artículos de Barthes, Bremond, Eco, Genette, Greimas, Metz y Todorov.

⁸ Subrayamos nosotros.

Al traslado y a la generalización de las referidas nociones, siguió un auge de la noción de *narración*. Las teorías de la narración van a interesar cada vez a más campos de investigación y a migrar hacia otras ciencias y aproximaciones, lo que va a coincidir significativamente con el cambio de siglo (*cf.* Nünning y Nünning, 2002). Por esta razón Kreiswirth habló en 1992 de un “Narrativist Turn in the Human Sciences” e Isernhagen en 1999 de un “narrative turn”. Más recientemente Ansgar y Vera Nünning destacan un “Renacimiento interdisciplinario de la narratología” (Nünning y Nünning, 2002: 3).⁹ Como primera aseveración sobre el estado de los estudios narratológicos actuales vemos que la narración —sobre todo hoy en día con los varios formatos de *micronarrativa* generados dentro de las nuevas tecnologías— ya no atañe solamente a ciertos géneros textuales literarios, sino que se produce en un gran número de géneros, tipos de textos (*cf.* Fludernik, 2000) y medios. Ansgar y Vera Nünning resumen la evolución de la narratología a partir de los años ochenta a través de tres ejes: por un lado, evolucionó de una narratología intragenérica a una narratología transgenérica, por otro de una narratología intramedial a una intermedial y finalmente de una narratología *intradisciplinaria* a una *interdisciplinaria* (Nünning y Nünning, 2002: 11).

2.4 LA INTERMEDIALIDAD: CONSOLIDACIÓN DE UNA TEORÍA

La intermedialidad se impuso como herramienta teórica como “one of the most productive terms in the field of [the] humanities” (Pethö, 2011: 19, *apud* Rajewsky, 2015: 21), lo que se nota tanto en las numerosas publicaciones como en la expansión geográfica del concepto que pasó del espacio germanófono, y de Canadá y Suecia al mundo entero. Hay que destacar que existen tanto centros de investigación,¹⁰ como

⁹ Según ellos, los representantes más destacados de cada disciplina serían: para la Antropología Clifford Veertz y Victor Turner; para la *Artificial Intelligence-Investigation* Marie-Laure Ryan, David Herman y Manfred Jahn; para la Historia, la teoría de la Historia y la *Oral History* Arthur Danto, Lionel Gossmann, Dominick LaCapra, Paul Ricoeur, Gérard Genette, entre otros; para la filología clásica Irene de Jong y Lillian Doherty; para la psicología, la psicología cognitiva, y el análisis psicológico Jerome Bruner, J.M. Bernstein, entre otros; para la filosofía Paul Ricoeur; para la ciencia jurídica Bernard S. Jackson; para la sociolingüística y el análisis del discurso William Labov, Joshua Waletzky, Teun van Dijk entre otros; y para las ciencias económicas Donald McCloskey. Esta lista parece ser la confirmación casi placativa del postulado de Toolan “Narratives are everywhere [...]” (Toolan, 1994: viii).

¹⁰ Actualmente se pueden nombrar los ejemplos de centros de investigación interdisciplinarios de Montréal, Toulouse, Sarrbrücken, Graz, o el *Atelier de recherche sur l'intermedialité et les Arts du spectacle* (ARIAS) de la Universidad París 3. El *Centre de recherche sur l'Intermedialité* de la Universidad de Montréal forma parte de los centros más activos y destacados. Definen la intermedialidad como sigue: “Nosotros hemos llegado a pensar la intermedialidad como el conjunto de condiciones que

investigadores sin centro de investigación, creando así una red global y dinámica. De hecho, se declaró un “intermedial turn” en 1999 (cf. Wolf, 1999; Rajewsky, 2015: 24). En el espacio anglófono —donde existían, sobre todo en los EEUU, a partir de los años 50/60 los “interart studies”— se impuso la intermedialidad a partir del siglo XXI. En cambio en Francia, los estudios intermediales se aplican más bien en los departamentos de un área lingüística que en los departamentos de estudios literarios comparatísticos. Es por ello que la recepción académica de ciertas teorías depende del área geográfica: así la intermedialidad conoció un mayor desarrollo en Alemania, Canadá y Brasil, y en menor grado en Francia por ejemplo (cf. Froger y Müller, 2007), donde el enfoque partió de la sociología de la literatura y en Alemania de las ciencias de comunicación (cf. Vatter, 2013, Paul, 2015: 16). De manera justa Paul señala (2015) que además el juicio de lo que es “distinto”, en nuestro caso, de lo que es un “medio distinto”, cambia en función de la cultura y de la época. Es decir: la práctica intermedial es conflictiva, ya que, en cada cultura y época, esta práctica es diferente, tanto a nivel del emisor como del receptor que perciben el fenómeno intermedial a partir de sus códigos y prácticas culturales.

En el ámbito hispanófono, se puede notar, a través de centros y grupos de investigación, celebraciones de congresos y jornadas, y publicaciones de libros y revistas dedicados al tema, un interés creciente en el tema de la intermedialidad a partir de la primera década del siglo XXI. Por mencionar solo algunos ejemplos: en Argentina existe desde el año 2003 el ya mencionado colectivo *Ludión, exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas* bajo la dirección de Claudia Kozak; la Universidad Complutense de Madrid cuenta con una sección de “Estudios sobre intermedialidad y mediación intercultural” (programa SIIM) desde el 2007; en la Pontificia Universidad Católica de Chile existe del 2014 al 2018 el proyecto de investigación “Una cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana (1915-2015)” bajo la dirección del investigador alemán Wolfgang Bongers; en el 2015 organizó la Universidad de Alcalá el congreso internacional *Palabra, imagen y escrituras: La intermedialidad en los siglos XX y XXI*; en Cuernavaca (México) se celebró en el 2016 el *1º Congreso Internacional Acercamientos Interartísticos:*

hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse, la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra.” (Marieniello: 2009: 64). Así, se trata de un paradigma para analizar “las condiciones materiales y técnicas de transmisión y de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente” (Mariniello: 2009: 64).

Intertextualidad, Intermedialidad, Transmedialidad en el arte y la literatura en América latina, entre muchas acciones y proyectos significativos para el desarrollo de los estudios intermediales en el mundo hispánico. A ello se añade una larga lista de contribuciones escritas.¹¹

2.5 CORRIENTES DE LA CRÍTICA INTERMEDIAL

Como paradigma teórico fructífero, la intermedialidad se divide en una pluralidad de aproximaciones y por ende definiciones que serían imposible reunir de manera exhaustiva en este trabajo.¹² Por ello nos contentamos con ofrecer a continuación una pequeña clasificación de las corrientes de la crítica intermedial, apoyándonos sobre todo en el artículo “Le terme d’intermédialité en ébullition: 25 ans de débat” (2015) de Rajewsky, mucho más completo que el recorrido que propone la crítica en su muy citado artículo del 2005 “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on Intermediality“, donde la autora reflexiona acerca del binomio “intermediality in a broad sense – intermediality in a narrow sense” (Rajewsky, 2005: 46s.).

La intermedialidad está comprendida como término aplicable a varios fenómenos, volviéndose término genérico para todo fenómeno que se halla *entre* medios, es decir: “‘Intermedialidad’ [...] designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated

¹¹ Para recordar algunos ejemplos: Ardila Jaramillo, Schlickers, y Gunia, *Estéticas de autenticidad: literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica* (2015); Berg, Reiser y Polverini, *Literatur und andere Medien: Romanistik in Freiburg, eine Zwischenbilanz* (2012); Felten, “*Esta locura por los sueños*”: *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte* (2005); Felten y Maurer Queipo, *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume* (2007); Felten y Roloff, *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus* (2004); Florenchie y Breton, *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial* (2015); Gil González, + *Narrativa(s): intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico* (2010); Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina* (2002); Macciuci, *Crítica y literatura hispánicas entre dos siglos: Mestizajes genéricos y diálogos intermediales* (2010); Rieger, *Intermedialidad e hispanística* (2003); entre otros.

¹² El germanista Jörg Robert propone por ejemplo en su manual *Einführung in die Intermedialität* (2014) [*Introducción a la intermedialidad*] tres etapas de las teorías de la intermedialidad a partir de los años noventa. La primera constaría de los aportes clásicos de W. Wolf y J. E. Müller que buscaban establecer un paradigma en la frontera entre las teorías de la literatura y de los medios con una tonalidad apelativa y sensible a ejemplos históricos. La segunda etapa sería la integración lenta del concepto a los *inter-art-studies*, los que se interesan sobre todo por los fenómenos de transferencia entre los artes. La tercera etapa, más reciente, busca establecer métodos basándose en las teorías de sistemas (*Systemtheorie*), la semiótica y las teorías intertextuales.

from *intramedial* phenomena as well as from *transmedial* phenomena (*i.e.*, the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media)” (Rajewsky, 2005: 46). Sin embargo, esta definición no permite reunir todos los enfoques: en el debate se destacan sobre todo un enfoque sincrónico (tipología de formas específicas de intermedialidad) y uno diacrónico (cruce de medios), o mixto (cambios históricos de la forma y del uso; *genealogical intermediality*). Es decir que hay dos acepciones heterogéneas de la intermedialidad: “The first concentrates on *intermediality as a fundamental condition or category* while the second approaches *intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations*” (Rajewsky, 2005: 47).

Concentrarse en el fenómeno intermedial *per se* depende de la disciplina, de los objetos correspondientes y sobre todo de la definición misma del medio: la literatura destaca la forma y las funciones de las prácticas y constelaciones intermediales —como lo hacemos nosotros—, los *media studies* se concentran en el proceso de la mediación o medialización y de la transformación, y enfoques más filosóficos cuestionan el entendimiento y la función de los medios. El enfoque de Irina Rajewsky se sitúa en un entremedio, tomando varios fenómenos en cuenta, lo que le permite definir subcategorías de la intermedialidad, como lo veremos más abajo (cap. 2.7.1).

Según la crítica alemana, el término ‘intermedialidad’ es un *termine-ombrello*¹³ en el sentido de Umberto Eco, e Irina Rajewsky subraya que la disparidad del término puede ser desoladora, pero que sería poco realista pretender llegar a una lógica y homogeneidad terminológica interna. La autora apunta que “le fait de travailler sans cesse à *une* conception et à *une* définition *du* concept d’intermédialité provoque l’émergence d’une pluralité de voix, qui utilisent *la* notion d’intermédialité chacune à leur façon et tentent d’imposer leur perspective” (Rajewsky, 2015: 29). El resultado es, obviamente, una multitud de definiciones. Esto no es necesariamente negativo, ya que permite cierto dinamismo dentro de la discusión y una transdisciplinaridad.

Werner Wolf propuso en 1999 entender la intermedialidad de dos maneras: (1) como un término flexible, (2) con restricciones, que se enfoca en la literatura y sus relaciones intermediales; es dentro de este segundo caso que inscribimos nuestra investigación. Trabajar con un término restrictivo permite, entre otras cosas, separar la

¹³ Rajewsky subraya que “l’intermédialité reste encore et toujours un *termine-ombrello* et garde *en tant que tel* effectivement ‘des contours flous’ et sa définition continue d’être ‘vague’” (Rajewsky, 2015: 29).

intermedialidad de la *intramedialidad*,¹⁴ o la *intermedialidad* de la *transmedialidad*.¹⁵ Siguiendo a Rajewsky, se pueden rastrear cuatro diferentes aproximaciones en la crítica intermedial, que verían la intermedialidad como

- (1) fenómeno cultural de base,
- (2) categoría de análisis,
- (3) la relación entre intermedialidad y/o/vs. multimedialidad, y por último
- (4) la relación entre intermedialidad, intertextualidad y la noción de transformación.

La primera aproximación es entonces la intermedialidad como **(1) fenómeno cultural de base**. Un primer eje del debate se interesa por los medios y su lógica de funcionamiento, las evoluciones, procesos de transformación y las dinámicas mediáticas. Los teóricos Gaudreault y Manon sostienen así que la intermedialidad está inherente a toda producción cultural (*cf.* Gaudreault y Marion, 2002, *apud* Rajewsky, 2015: 33), y Rajewsky recuerda, a partir de las investigaciones de Bolter y Grusin (1999), que todo médium y práctica medial es un caso de *remediation* (*cf.* Rajewsky, 2015: 33).

Otro eje de la intermedialidad es el de entenderla como **(2) categoría de análisis de configuración mediales**, englobando una amplia gama de prácticas culturales y artísticas. La mayoría de las investigaciones en literatura y arte trabajan a partir de este eje, como lo hacemos también nosotros. Aquí son justamente las diferencias que están en el centro de atención, considerando géneros, corrientes u objetos artísticos concretos dentro “de leur contexte historique, discursif, social, culturel, politico-économique, épistémologique et médial spécifique, ainsi que dans leur portée et leurs effets potentiels” (Rajewsky, 2015: 34). Así se analizan las estrategias intermediales de cada obra, y el papel que juegan para la constitución de sentido, y las dimensiones metamediales. Rajewsky propone, teniendo en cuenta los trabajos de Wolf, una diferenciación entre cuatro casos intermediales; cada uno tiene diferentes cualidades, lo que conlleva una restricción del término intermedialidad (*cf.* capítulo 2.7.1).

¹⁴ En los ojos de Rajewsky, esta diferenciación tiene solo un valor heurístico (*cf.* Rajewsky, 2015: 30).

¹⁵ Con *transmedialidad* nos referimos a casos en los que un motivo (por ejemplo un personaje, como Spiderman) aparece en varios medios (comics, TV, cine, objetos de colección, etc.) o cuando una obra traspasa los límites de un soporte, usando varios soportes, como lo hace Tálata Rodríguez con los videos en YouTube en los que performa sus poemas o el libro chileno *80 días* que cuenta con una página de internet homónima.

El siguiente eje tratado por Rajewsky es el de la **(3) intermedialidad y multimedialidad**. ‘Intermedia’ no engloba sin embargo la misma gama de fenómenos que el término intermedialidad, ya que comprende solamente las mezclas mediáticas, que conlleva una nueva forma en esta fusión. Higgins, de hecho, los distingue de los *mixed media* (ópera, teatro, pinturas con poemas).¹⁶ El crítico alemán Jürgen E. Müller, como otros, se apoyó justamente en la diferencia entre multi e intermedia para definir la intermedialidad, que para él sería: “[u]n produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côte à côte multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d’autres voies à l’expérience” (Müller, 1998, *apud* Rajewsky, 2015: 38).

Siguiendo a Irina Rajewsky, el último eje que se puede rastrear en la crítica intermedial es el de **(4) la intermedialidad, intertextualidad y la noción de transformación**. Este acercamiento se distancia de la noción de intertextualidad de Kristeva y se podría llamar ‘intermedialidad transformacional’, ya que entiende el texto meta como una transformación del texto principal. Así, la intermedialidad pone de relieve las diferencias entre medios, pero también como concepto de mezcla (*cf.* Spielmann, 2000). Las teorías desarrolladas a partir de la definición de intertextualidad de Kristeva en cambio dan una importancia a la distinción entre combinaciones, y también entre las referencias intermediales.

Todos estos conceptos no se excluyen mutuamente, sino que se interesan, a partir de otros ángulos de ataque, en ciertos fenómenos. Así, Peach distingue en el año 2002 entre un concepto fuerte de la intermedialidad y uno débil. El fuerte abarcaría sobre todo los procesos de transformación para volverse forma intermedial, y por ello se sitúa en el mismo linaje de Lumann. El débil en cambio se concentraría en la estética, y los procesos performativos, como lo hacen la literatura y las artes, para reflexionar sobre la repercusión que tiene la intermedialidad sobre el significado. Existen hoy en día entonces dos linajes: los que intentan pensar la intermedialidad de manera (muy) estricta, y los que aceptan que haya varios enfoques simultáneos entre los cuales cada

¹⁶ En los años 1990, Clüver transpuso estas aceptaciones a los *interart studies* con un modelo con tres categorías: (1) una mera yuxtaposición (*multimedia discourse/juxtaposition*), (2) un ‘estar juntos’ (*mixed-media discourse/combinaton*), y (3) una fusión (*intermedia discourse/union/fusion*). Junto a Rajewsky, hay que subrayar la porosidad entre la diferenciación entre *intermedia*, *mixed-media*, *multimedia configurations*, *yuxtaposición multimedia* y *fusión intermedia*, que alentó el debate teórico (*cf.* Rajewsky, 2015: 38).

uno concibe lo intermedial a su manera. En resumen, conviven una concepción amplia y una restringida de la intermedialidad.

Nuestro trabajo de investigación usa la intermedialidad para pensar y analizar de forma estructurada nuestro corpus y sus relaciones con el fuera de campo literario. Las distintas categorías intermediales que proponemos para ello —combinación de medios, expansión y evocación— nos permiten clasificar fenómenos, analizarlos en su categoría de clasificación y compararlos luego. Gracias a la intermedialidad nos es posible abarcar con herramientas teóricas las producciones literarias ultracontemporáneas que se hallan en un entre-dos. Esta misma condición del “estar entre”, del traspaso de una frontera, se encuentra de hecho en la etimología de la palabra *intermedialidad*, razón por la cual nos detenemos, en el siguiente apartado, en el significado de la palabra.

2.6 ETIMOLOGÍAS: INTER-MEDIALIDAD. UN ESTAR ENTRE

Etimológicamente, el prefijo *inter* (lat.) designa a algo que se encuentra en el medio de dos elementos, tanto espacial como temporalmente, y se refiere no solamente a la idea de distancia, sino también a la diferencia de los elementos. Es decir, hay tanto una dimensión descriptiva como evaluativa: “L’être-entre serait donc ce qui *produit de la présence, des valeurs comparées* entre les personnes ou les objets mis en présence, ainsi que des *différences matérielles ou idéelles* entre ces personnes ou ces objets présentés” (Méchoulan, 2003: 11). Dicha presencia está producida por la diferencia, lo que supone una repartición de sentido. Con la intermedialidad se trata, según el crítico Méchoulan, de efectos de inmediatez, más que de una relación con los medios y la mediación. Esta inmediatez se articula de dos maneras: primero lo instantáneo, y segundo las relaciones de fuerza que configuran cada situación (cf. Méchoulan, 2003: 13). En suma, el prefijo *inter* no es neutro y transparente: “Il nous impose de penser l’intermédialité à partir de calculs et d’évaluations, de situations et de rapports de puissance, de fabrication de présence et d’effets d’immédiateté” (Méchoulan 2003: 13).¹⁷ Esta idea de fabricación del presente remite nuevamente a los postulados de Ludmer y Laddaga, mencionados arriba, y destaca entonces la necesidad de leer el corpus vinculando el marco teórico

¹⁷ Asimismo, Rajewsky subraya que el prefijo *inter* se puede interpretar de distintas maneras, sin embargo se puede mencionar que los estudios se concentraron sobre todo en las rupturas y conexiones estéticas, las porosidades entre los medios, el proceso de transformación medial, así como sobre las interacciones e interferencias en general (cf. Rajewsky, 2015: 28).

intermedial con la crítica literaria actual. Asimismo, veremos en nuestro análisis del corpus que las producciones literarias se encuentran en vivo diálogo con las ecologías culturales actuales y que esto produce varios momentos de tensión. Al nivel de la obra se puede apreciar lo antes señalado en cuanto a las premisas de creación, por ejemplo en los casos de Charly Gradin, quien escribe a partir de búsquedas en Google; Ana Laura Caruso, quien solo describe páginas de Facebook y sus contenidos; o Luciano Lutereau, quien escribe un libro con los posteos de Guadalupe Muro. A nivel del soporte de la obra y los códigos semióticos vinculados (texto verbal, imagen, sonido), se expresa este roce en los ejemplos de Tálata Rodríguez con sus videopoemas y Alejandro López con los videos para su novela en YouTube; o aún en los *texto-foto-amalgamas* de Mario Bellatin, las imágenes en el libro de Claudia Ulloa Donoso, entre otros. Se experimenta esta fricción igualmente a nivel del análisis de la academia y a nivel del emplazamiento en el mercado literario, en el que esta literatura se percibe como algo periférico, como una nueva vanguardia (cf. Bush y Castañeda, 2017).

El otro componente de la palabra *intermedialidad* es la *medialidad*, es decir el médium. Rajewsky recuerda que la definición y delimitación de un médium depende del contexto, de la época y de la investigación. Dos aspectos importantes de la delimitación de los medios son por un lado “the specific way in which medial differences, borders and the crossing of borders come into play in a given medial confection” y por otro lado “the historical processes of the development and differentiation of so-called individual media” (2010: 53). Siguiendo la idea de Rajewsky, un *médium* se puede definir a partir de una visión histórica, medial, filosófica, estética o literaria. Otra vez, nos enfrentamos entonces con un término polifacético. Generalmente, destaca Robert, se entiende el *médium* como una instancia tercera, o como coordinadores de interacción. Los medios “interconectan el individuo de manera doble con el mundo: a través de la representación, al transformar el mundo en lenguaje (sea cual sea), a través de la comunicación, al transformar mundos representados en mundos comunicados” (Robert, 2014: 21)¹⁸. Empero son también instancias fragmentadas entre un posicionamiento excéntrico del ser humano hacia el mundo y la mediación indirecta del mundo. Así, un medio puede ser transparente, aunque también sensible a perturbaciones: guía la percepción. Méchoulan se basa en la

¹⁸ Nuestra traducción.

famosa declaración de McLuhan, “the message is the medium”, para subrayar el carácter simultáneo —lo que se relaciona otra vez con la inmediatez, ya que el médium produce este efecto—. El médium se encuentra por un lado *en el medio* del contenido percibido, y por otro lado construye *el medio* en el cual los contenidos se dan a ver y entender, siempre en una relación de exposición pública. Entonces, el médium sería lo que permite “les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu” (Méchoulan, 2003: 16). Sin embargo, el médium no se puede reducir al esquema básico de la comunicación emisor-mensaje-receptor, ya que cada médium tiene su propia opacidad, unas configuraciones de sentido y cuestiones de poder particulares (*cf.* Méchoulan, 2003: 17). Del mismo modo debe considerarse el soporte de transmisión en la manera de recepción. Es decir: las materialidades de la comunicación tienen una repercusión en el significado y en una posible interpretación del contenido, esto es, la tecnología construye sentido. Tómese por ejemplo una novela epistolar clásica, la cual no se lee y entiende de la misma manera como una novela epistolar construida con correos electrónicos, como en los casos de Ileana Elordi con *Oro* (2015) o Gonzalo Viñao con *Interferencias. Nouvelle digital* (2013), para solo nombrar dos referencias.¹⁹ Por esto hay que volver a valorizar la *techné* en la palabra *tecnología* (*cf.* Méchoulan 2003: 18), y considerar que el lenguaje nace con la tecnología. La consecuencia: los grandes cambios de los medios de comunicación cambian “les modalités de la pensée et la fabrication de sens” (Méchoulan, 2003: 18).

Tras haber ahondado en las connotaciones de ambas nociones por separado, nos gustaría volver al concepto completo para pensar de qué manera este *entre dos* se manifiesta y se usa, esto es: ¿en qué medida el espacio del umbral se vuelve laboratorio? En cuanto a los casos de intermedialidad *intercomposicional* (entonces no una transmedialidad), el momento importante es cuando se sobrepasa el borde, según Rajewsky, quien, como tantas otras veces, se basa en Wolf: “the issue is whether we are dealing with a *direct* or an *indirect* ‘participation of more than one medium in the signification and/or structure of a given semiotic entity’” (2010: 56). En el ensayo “Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about

¹⁹ Ver para el análisis el capítulo 13.3.

Intermediality” (2010), Rajewky trabaja con un *corpus* compuesto por ejemplos del teatro-danza y de la pintura foto-realística. Para esta última subraya que esta pintura muestra menos un *crossing* que un *‘playing around’* alrededor de sus propios límites mediales con dirección hacia el medio de referencia:

photorealistic painting constitutes itself *in relation* to photography and appears to us ‘as a photo’, but still remains a painting. However, this effect comes about precisely due to the fact that it *refers to* another medial system: with the medium’s own specific means and instruments, elements and/or structures of another conventionally distinct medium are thematized, evoked, or [...] simulated. (2010: 58)

La relación de dos medios se puede experimentar como un estar-entre-dos. Rajewsky enfatiza el hecho de que una combinación mediática expone dos diferentes medios, al mismo tiempo que ofrece una síntesis de estos dos, es decir, *otra* cosa donde las lindes de los medios ya no importan (2010: 60). Según la autora, “medial differences and the notion of media borders play a crucial and extremely productive role in the context of intermedial practices” (2010: 63). La noción de la frontera se vuelve, en la opinión de Rajewsky, una noción clave para pensar y entender las relaciones intermediales: “The borders or — perhaps better — ‘border zones’ between media can thus be understood as enabling structures, as spaces in which we can test and experiment with a plethora of different strategies” (2010: 65). El umbral se vuelve así una noción muy operativa para pensar el espacio intermedial: la obra se encuentra entre dos medios, y en el caso de la foto o del video también entre dos lenguajes artísticos; la obra no es solamente uno, ni lo otro: sus estrategias estéticas están desplegadas en este umbral. Mariniello describe este umbral como un *milieu intermedial* (Mariniello, 2009: 77-84). Usando la metáfora del puente, que introduce a partir del ensayo “Construir, habitar, pensar” de Heidegger, propone entender el *milieu intermedial* como el lugar que existe gracias al puente, que lo hace visible. A su vez, este *milieu* “es uno técnico, lo que pone en relación los ‘usos’ que hacemos de él, el espacio-tiempo en el que se inscribe, la memoria de otras técnicas y de otros lugares [...]. Un *médium* contiene siempre otros, el *milieu* es necesariamente intermedial” (2009: 79).

2.7 DEFINICIONES DE LA INTERMEDIALIDAD

En tanto concepto de moda, especialmente porque es empleado en varios campos de investigación, su implementación crítica conlleva indefectiblemente una desagregación terminológica que carece de definiciones globales y constantes. Rajewsky señala así que las definiciones y diferencias son, muchas veces, poco claras: se habla de *multimedialidad*, *plurimedialidad*, *crossmedialidad*, *transmedialidad*, *inframedialidad*, *multimedia*, *mixed media*, *intermedia*, cambio de medios, convergencia de medios, integración de medios, fusión de medios, transformación de medios, interferencia, entre otros (Rajewsky, 2005).²⁰

Nosotros nos referimos con el término intermedialidad a la imbricación de la literatura con otro medio que no sea textual (caso que abarca la *intertextualidad*), pero que puede contener texto, es decir la combinación de la literatura con el arte gráfico (pintura, ilustración y fotografía), el cine, la música, internet, etcétera. En cuanto a la imbricación de la computación y de internet, se constata esta distinción mediática cuando los personajes mandan por ejemplo un correo electrónico en una novela y la página del libro lo diferencia estéticamente del resto del texto. Se puede encontrar una intermedialidad *in praesentia* (por ejemplo los casos de reproducción, o bajo otra forma concreta, interactiva, como un video en la red) e *in absentia* (evocación, tematización, etcétera).²¹ La intermedialidad es un fenómeno cultural, o medial de base, que pone de relieve el hecho de que no hay medios puros, ni percepciones, sino siempre una relación intermedial con otros medios, y sus “paramètres esthétiques, économiques, politiques et sociaux relatifs” (*cf.* Rajewsky, 2015: 32). Nuestra investigación entiende la intermedialidad como categoría de análisis de configuración mediales.

Nuestro análisis parte de las categorías forjadas por la crítica alemana Irina Rajewsky, razón por la cual aludiremos primero a sus aportes en las siguientes páginas. A continuación, nos gustaría discutir tres definiciones recientes de la intermedialidad: las propuestas de un modelo híbrido de las nociones de transmedialidad e intermedialidad del crítico chileno Alfonso de Toro (2013), radicado en Alemania, y las entradas sobre la intermedialidad y la transmedialidad en el libro *Tecno-poéticas*

²⁰ No obstante, hay trabajos con aportes significativos sobre la cuestión de la definición y la terminología como por ejemplo los de Irina Rajewsky (Paech, 2003; Rajewsky, 2002, 2015; Rajewsky y Schneider, 2008), de Vera y Ansgar Nünning (2002), de Werner Wolf (Wolf, 2002, 2011; Wolf y Bernhart, 2006) de Mariniello (2009), Müller (Müller, 1998, 2000, 2006, 2014), entre otros.

²¹ *Cf.* Böhn (2003); Foltinek y Leitgeb (2002); Rajewsky (2002); Wolf (2011); Wolf y Bernhart (2006), entre otros.

argentinas. *Archivo blando de arte y tecnología* (Kozak, 2015), libro que tiene un formato similar al de un diccionario. A estos modelos se añade la discusión del marco teórico propuesto por Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo en el libro *Adaptación 2.0* (2018). Estas definiciones muestran diferentes posiciones que existen hoy en día, a saber: la necesidad de abrir la intermedialidad hacia una transmedialidad, que la define de una manera más amplia que la habitual reducción de la transmedialidad al *transmedia storytelling*, y la importancia de repensar la intermedialidad frente a Internet; en oposición a una posición más clásica que busca ofrecer una tipología de casos intermediales. Partimos de estas propuestas para formular las categorías analíticas para nuestro corpus transliterario, estas son: (1) combinación mediática, (2) literatura expandida, (3) evocación mediática.

2.7.1 LAS CATEGORÍAS DE IRINA RAJEWSKY

La crítica alemana Irina Rajewsky publicó en el 2002 el libro *Intermedialität*, donde centra su atención en las relaciones entre literatura y cine en Italia. Esta monografía teórica, muy completa, ofrece algunas subcategorías que la crítica no volverá a introducir en sus diversas publicaciones posteriores (cf. Rajewsky, 2003, 2004, 2005, 2015; Rajewsky y Schneider, 2008 *passim*). Se trata, por ejemplo, de las referencias al sistema [*Systemreferenz*], referencias individuales [*Einzelreferenz*], la contaminación del sistema parcialmente actualizadora [*teilaktualisierende Systemkontamination*] o la evocación del sistema (parcialmente) reproductora [(*teil-*)*reproduzierende Systemerwähnung*]. Esta simplificación sucede, nos parece, debido a dos razones: por un lado, la crítica abre su corpus de investigación al teatro y las imágenes, por otro estas diferenciaciones introducidas por Rajewsky en el 2002 son a veces mínimas y difícilmente aplicables. De hecho, ella misma apunta que uno de los problemas de base (sobre todo en cuanto a la escritura filmica) es la demostrabilidad de la intermedialidad (cf. Rajewsky, 2002).

Ya mencionamos que Rajewsky desarrolla una concepción literaria de la intermedialidad (cf. Rajewsky, 2005: 50). Frente a fenómenos intermediales tan distintos como la transposición de arte, la escritura filmica, la *écfrasis*, la musicalización de la literatura, las adaptaciones filmicas de obras literarias, de la poesía visual, del *sound art*, de la ópera, de los *comics*, de los espectáculos multimedia, de la hiperficción, de las instalaciones, y otros (cf. Rajewsky, 2005: 50), la autora propone

diferenciar la intermedialidad en grupos de fenómenos, trabajando a partir de una dirección sincrónica, sin excluir una dimensión histórica, ya que no hay que perder de vista el desarrollo técnico del medio en cuestión, lo que cambia la recepción y concepción del medio y del arte. En suma, los fenómenos intermediales no tienen una función establecida y fija, sino híbrida. Rajewsky propone tres subcategorías²² que ya deslindamos parcialmente, a las que añadirá posteriormente (2015) una cuarta. Es importante subrayar que una configuración medial puede corresponder a las tres subcategorías a la vez y que estas subcategorías no son exhaustivas:

- (1) la primera es la **transposición de medios** (p.ej. adaptaciones de películas, novelización), es decir que hay un medio fuente y otro meta lo que requiere “a media-specific and obligatory intermedial transformation process.” (Rajewsky, 2005: 51). La *transposición intermedial/cambio de médium* significa que: “la qualité de l’intermédial se rapporte ici au processus de production, donc au processus de transformation d’un ‘texte’ source ou d’un substrat ‘textuel’ ancré dans un médium spécifique dans un autre médium” (Rajewsky, 2015: 35).
- (2) La segunda subcategoría sería la **combinación de medios** (*‘media combination’ multimedialidad*²³, o *plurimedialidad/combinación de medios*, por ejemplo ópera, film, teatro, performances, instalaciones digitales y Sound Art, comics, etc.), es decir fenómenos “multimedia, mixed media and intermedia” (Rajewsky, 2005: 51). Se trata de la combinación material de por lo menos dos medios (o articulaciones mediáticas) convencionalmente percibidos como distintos en un mismo soporte, lo que repercute en la constitución de significado del producto final. Es decir que en este caso se trata de un concepto comunicativo semiótico. Esta subcategoría puede abarcar un espectro que va de

²² Los términos españoles de las categorías emergen de nuestra traducción. Rajewsky propone para el término alemán *Medienwechsel* los términos franceses *transposition intermédiaire/changement de médium*. El segundo caso sería en alemán: *Medienkombination*, y en francés: *multimédialité, plurimédialité/combinaison de médias*. El tercer caso: *intermediale Bezüge*, que está traducido por Rajewsky como *références intermediales*.

²³ La multimedialidad se entiende aquí de manera amplia, aunque la traducción del término alemán por el de multimedialidad nos parece algo problemático, ya que cobraría entonces otra connotación, como lo recuerda el reconocido teórico Éric Méchoulan: “L’intermédialité est surtout ce creuset de médias dans lequel émerge, flotte, circule, change, s’établit peu à peu ce qui en vient à prendre le visage apparemment reconnaissable de tel ou tel média: ainsi, le cinéma est d’abord un étrange mixte entre panorama, spectacle de variétés et phonographe. C’est en cela que le préfixe “inter” apparaît plus instructif que le “multi”. Multimédia désigne bien cette association de médias déjà institués (vidéo, dessin et musique enregistrée mis sur un même site en ligne, par exemple), alors que l’intermédialité nous engage dans une dynamique d’où émerge chaque média” (2017). Preferimos por ello usar ‘combinación de medios’.

una contigüidad mediática hasta una integración ‘genuina’ (Rajewsky, 2005: 52) y subraya procesos dinámicos y evolutivos.

- (3) La tercera subcategoría abarca las **referencias intermediales** (*‘intermedial references’*, por ejemplo referencias dentro de la literatura a películas a través de evocaciones o imitaciones de ciertas técnicas filmicas, la musicalización de la literatura, *transposition d’art*, *ekphrasis*, referencias en las películas a la pintura, o en la pintura a la fotografía, etc.) lo que significa que el medio meta se construye con y a partir del medio fuente, sin que este esté materialmente presente.²⁴ La evocación puede tanto ser una referencia individual (*Einzelreferenz*: referencia que establece un texto a una película) como de un subsistema o un sistema (*Systemreferenz*: referencia a un género cinematográfico o al cine). En este caso se trata de un concepto comunicativo-semiótico, pero por definición hay siempre solo un medio materialmente presente. Irina Rajewsky se enfoca igualmente en “intertextuality, intermediality and the ‘as if’ character of intermedial references” (Rajewsky, 2005: 54s.). Para la diferencia entre referencias intermediales e intramediales —más allá de que el primero implique un cruce de dos medios distintos, que no es el caso del segundo que se asemeja más a la intertextualidad— destaca el carácter ‘como si’ [*als ob/as if*]: las referencias intermediales producen ilusiones, actúan y trabajan con las herramientas del medio fuente, como si se tratara del otro medio, pero sin realmente poder hacerlo, y es ahí que surge la ilusión. El *filmic writing* traspone por ejemplo técnicas como el zoom y el montaje del cine a la literatura, es decir que se construye en relación con el medio referente. Es ahí que se encuentra la segunda distinción entre referencia intra- e intermedial: el segundo caso supone una referencia que cruce los límites de un medio. A partir de ahí introduce el término de la ‘remediación’. Como Bolter y Grusin subrayan, la ‘remediación’ se refiere a un proceso de remodelación e imitación de los medios antiguos en la era digital: “[no] medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in

²⁴ Lo importante es que estas referencias se establecen entre dos medios convencionalmente percibidos como distintos: “Les références intermédiales impliquent donc, à la différence des relations intertextuelles ou autres relations *intramédiales*, un dépassement des frontières médiales: appartient à cette catégories [sic] des phénomènes tels que l’écriture filmique, la musicalisation de la littérature, ou les références filmiques à la photographie, à la peinture ou au théâtre etc., ainsi que l’*ekphrasis* et la *transposition d’art*.” (Rajewsky, 2015: 36).

isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces” (Bolter y Grusin, 1999: 15, *apud* Rajewsky, 2005: 61).²⁵

- (4) La última categoría sería la ‘**transmedialidad**’, que puede ser considerada como una categoría autónoma o aún como eje de investigación autónomo que no formaría parte de la intermedialidad propiamente dicha, según Rajewsky, y se tendría que entender como subcategoría según Wolf (*cf.* Rajewsky, 2015: 36).²⁶ Aquí se encuentran los ‘fenómenos nómades’ (*Wanderphänomene/ phénomènes nomades*) “dont la forme de manifestation concrète est nécessairement une forme spécifique à un seul médium, mais qui sont observables *across media*, et donc de manière *trans-médiale*” (Rajewsky, 2015: 36). Se considera entonces la transposición de motivos, de estrategias narrativas o estéticas.

Las distintas publicaciones de Rajewsky encontraron una fuerte repercusión internacional. La concepción de la intermedialidad del crítico Werner Wolf —otra de las *Leitfiguren* de la crítica intermedial de habla alemana que trabaja sobre la relación intermedial entre música, pintura, y literatura inglesa y los problemas de narratividad— no se distingue de las mencionadas categorías de Rajewsky (de hecho, ambos se citan muy a menudo), por ello no ahondamos aquí en sus contribuciones. Sus aportes nos servirán más adelante para el análisis de la relación entre foto y texto, notablemente en cuanto a Mario Bellatin. De Rajewsky adoptamos la categoría de la combinación mediática y las referencias intermediales, en particular con la dimensión simuladora *como si*.

²⁵ Esta remedición puede poner en tela de juicio las subcategorías anteriormente expuestas por la autora, y hasta la intermedialidad misma. A partir del ejemplo de la fotografía generada por computadora destaca que a pesar de la gran simulación de la fotografía ‘real’ persisten diferencias, y por ello se podría tal vez hablar de una intermedialidad virtual. Así, la combinación mediática y las referencias intermediales “and, ultimately, any conception of intermediality as a category for the concrete analysis of given medial configurations, come up against their own internal limitations as soon as digital media and their particular —mathematical— simulation processes are in question” (Rajewsky, 2005: 63). Sin embargo, si se adopta un punto de vista cognitivo de los medios, la diferencia entre medios digitales y análogos no cobra mucha importancia. Si se entiende entonces la remedición como fenómeno de readaptación y reformulación de medios preexistentes a medios digitales, la remedición podría ser clasificada como un caso especial de relaciones intermediales, a pesar de que se articule difícilmente con las subcategorías anteriormente definidas.

²⁶ Como veremos, las otras propuestas discutidas a continuación dan más peso a la transmedialidad.

2.7.2 ALFONSO DE TORO: HIBRIDEZ

Alfonso de Toro reclama en el artículo “Transmédialité – Hybridité – Transculturalité” (2013) una precisión terminológica al usar las teorías de la intermedialidad; luego de alabar los trabajos de Irina Rajewsky, Urs Mayer, Nadja Gernalzick, Jochen Mecke y Volker Roloff, se apoya en estos dos últimos para destacar que:

l'intermédialité innove spécialement dans la qualité non-marquée de l'objet et du terme, car cela révèle des champs complexes et inconnus de 'mélanges de discours et d'hybridité' [Mecke y Roloff, 1999: 11], faire attention à ce que ces analyses systématiques restent basées sur une terminologie claire qui doit bien sûr changer suivant le contexte, l'intention du travail et l'intérêt du chercheur. (de Toro, 2013: 41)

Sin embargo, y como lo veremos a continuación, sus propuestas resultan algo problemáticas para nuestro abordaje y el espectro de artefactos culturales que conforman nuestro corpus.

Primero se interesa por la estructura del ‘como si’ [als ob], sin recordar, sin embargo, que ya Rajewsky había utilizado esta formulación en el 2002 y que está acuñada por ella en el ámbito germano-hablante. Según de Toro, la discusión acerca de estos fenómenos es superflua, ya que sería lógico que la literatura no pueda imitar, por ejemplo, una cámara:

Le zoom narratif peut seulement être une métaphore, car il est correct mais aussi évident que l'écriture ne *peut* jamais remplacer la caméra et l'objectif du zoom. Quand nous utilisons et transférons un tel terme du langage filmique au texte littéraire, le cœur n'est pas le caractère incomplet de la reproduction mais plutôt la recodification et la refunctionalisation d'une telle technique pour avoir l'effet intentionné, les conséquences de l'utilisation des stratégies médiatiques pour la construction de sens et leur importance pour gagner une nouvelle perspective dans l'objet opérant. Nous ne pouvons pas attendre une équivalence parfaite. Les relations médiatiques sont toujours des transgressions de frontières, de translations, de transformations et de réinventions de structures dialogiques et hybrides. (2013: 41-42)

En esta cita, de Toro subraya, además de la obviedad que la escritura no es una cámara y que solamente puede hacer *como si*, que lo importante del trabajo intermedial sería el imaginario evocado, la construcción de imágenes y de la perspectiva, los efectos sobre la percepción del·la lector·a y los cambios a nivel de esta percepción. Introduce asimismo elementos que nos interesan para nuestra reflexión, a saber, la idea de la transgresión de una frontera que no es llana, sino conflictiva.

Para completar las categorías de Rajewsky (*Medienbezüge, Medienkombination, Medienwechsel*), de Toro se interesa por “les formes d’‘intertexte’ ou d’‘intermédia’ marquées ou non-marquées, explicites ou implicites et fortement ou passablement codifiées qui déterminent l’évidence de la présence ou de l’absence d’une relation intertextuelle ou non” (2013: 42). Intenta simplificar la naturaleza de las relaciones intertextuales o intermediales, proponiendo pensarlas a partir de una referencia explícita y una referencia implícita. Diferenciar entre ambas referencias tiene su origen en la voluntad del·la escritor·a (referencia explícita) en contraste con la voluntad del·la receptor·a, quien busca o establece referencias no necesariamente pensadas por el·la autor·a.²⁷ Así también la recepción de una obra depende siempre del contexto socio-cultural y de la época histórica: no se lee de la misma manera en América Latina o en Europa, en español o en alemán, en el siglo XXI o en el siglo XIX. En esta línea argumenta de Toro incluso que no es necesario demostrar las influencias entre literatura y medios, artes, o ciencias porque existían desde siempre:

Si le film influence la littérature, le théâtre et les beaux-arts ou si la philosophie et les sciences naturelles influencent la littérature, le théâtre ou les arts plastiques, ou vice-versa, et si une telle influence ou de telles références doivent être démontrées, il me semble que ce n’est pas seulement ardu, mais aussi une discussion entièrement improductive, en particulier dans les cas évidents examinés comme Dos Passos ou Faulkner, Robbe-Grillet ou Vargas Llosa, Borges ou Flaubert. Le fait est que la littérature, l’art, les médias, et la science ont toujours eu une relation interactive. (de Toro, 2013: 55)

Efectivamente, como indica el fragmento arriba citado, la repercusión y las relaciones entre arte y tecnología o ciencia existieron siempre. Sin embargo nos parece algo apresurado afirmar que la discusión de si tales relaciones existieron es innecesaria o “improductive”, especialmente si tenemos en cuenta el rico caudal de producciones y de vínculos intermediales que nuestro corpus evidencia. Para poder pensar a nivel de la historia literaria, por ejemplo, es muy importante analizar en qué momentos y por qué estas relaciones entre arte y técnica se presentan con más fuerza. Si tomamos el caso de la fotografía, se puede observar que hubo posicionamientos a favor y en contra, que las relaciones intermediales pasaron por diferentes etapas: primero las *écfrasis*, luego

²⁷ De Toro se apoya en una cita de Rajewsky: “le lecteur attribue par association d’autres significations au texte original ne constitue pas automatiquement une référence intermédiaire [ou intertextuelle]” (Rajewsky, 2002: 64, traducido por de Toro, 2013: 49) y más lejos afirma: “Ce que nous avons présenté jusqu’à présent montre clairement qu’une relation intertextuelle ou intermédiaire qui n’est pas présente *expressis verbis* dans le texte, ne peut pas être déterminée seulement par le lecteur [...]” (de Toro, 2013: 50).

escrituras muy visuales,²⁸ y finalmente la introducción misma de la fotografía en el soporte libro, mediante la reproducción. Se tiene que considerar tanto el grado de conciencia —es decir la voluntad del artista respecto a una elaboración intermediática—, como por otro lado la recepción de una obra, esto es el prisma desde el que se examina, que puede ser intermedial o no.

Alfonso de Toro critica las tres categorías propuestas por Rajewsky —con las que los ejemplos que acabamos de dar encajan—, ya que le parecen “*beaucoup plus perméable et imbriqués qu’elle [Rajewsky] ne l’admet*” (de Toro, 2013: 56). Él en cambio propone distinguir entre un nivel ‘teórico-sistemático’ y otro ‘operativo’. Con su propuesta se trata de un modelo híbrido de la transmedialidad. En el centro de dicho modelo se halla, como se explicita en la siguiente cita, la hibridez²⁹:

comme un ‘archi-concept’ ayant la plus grande ‘extension’ et ‘intension’ lógico-sémantique de tous les processus textuels, médiatiques, et culturels. L’hybridité comprend toutes sortes de macro-processus, dans le sens du mouvement ou du cours d’un bien culturel dans un contexte/domaine ‘x’ vers un contexte/domaine ‘y’. Cela constitue toujours un déplacement [...]. (de Toro, 2013: 61)

Lo híbrido está siempre vinculado a un procesos de ‘différance’ y de ‘altérité’ (cf. de Toro, 1999), es decir que se trata de objetos que se encuentran en la periferia, o la linde de una cultura/materialidad/medialidad y que por su naturaleza fronteriza no se pueden recibir de una manera exclusiva, es decir reducirse a un modo de lectura. “À cet égard”, escribe de Toro, “les processus dialogiques de la ‘textualité’ et de la ‘médiabilité’, ou de l’interrelation entre les objets, impliquent toujours *une transgression des frontières* d’une intensité et d’une ampleur variable” (2013: 62). Más allá, las hibridaciones culturales y mediales, pero también transnacionales requieren un nuevo paradigma teórico, como sostiene Alfonso de Toro: “[elles] ne peuvent plus être décrites dans le contexte des théories traditionnelles de l’interculturalisme ou du multiculturalisme. Au contraire, elles doivent être décrites dans le contexte de la ‘transculturalité’³⁰”

²⁸ Por ejemplo, en algunos textos de Oliverio Girondo, como en *20 poemas para ser leídos en un tranvía* (1922). Se podría incluso afirmar que esta manera de disecar el espacio urbano en varias instantáneas se superpone con una escritura filmica.

²⁹ Volveremos sobre la hibridez en el siguiente eje. Alfonso de Toro intentó desarrollar un modelo de la hibridez a partir de los años 1990. De Toro parte, naturalmente, de los reconocidos aportes de Néstor García Canclini, quien publica su libro más importante sobre la hibridez, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, en 1990, varios años antes que el modelo propuesto por el crítico chileno.

³⁰ Alfonso de Toro define el término *transculturalidad* de la siguiente manera: “Par le terme de ‘transculturalité’, nous comprenons le recours à des modèles ou à des fragments culturels appartenant à

(2013: 63). Estas observaciones en cambio nos parecen muy fructíferas porque vuelven a apuntar a las dinámicas que ya destacamos a lo largo de esta parte teórica. Asimismo, de Toro sostiene que la cultura se halla en una permanente condición de ‘*translatio*’, término que define como “tous les types de ‘transformations’ culturelles et d’objets comme résultats des relations dialogiques qui conduisent à des ‘refonctionnalisations’ et à des ‘changements transculturels’” (2013: 63). A diferencias de la traducción³¹, que sería ante todo lingüística para de Toro, la *translatio* sería una verdadera máquina o *translatio-máquina* (cf. de Toro, 2013: 64) que engloba tanto lo social, lo cultural, lo literario, lo medial, lo científico, antropológico, étnico, filosófico e histórico. A continuación propone un modelo que nos permitimos reproducir aquí (Ilustración 2) para, por un lado, contrastarlo al momento de proponer el nuestro, y por otro, para demostrar en qué medida su modelo moviliza muchos conceptos claves con una dinámica productiva para nuestro corpus, pero a su vez resulta opaco:

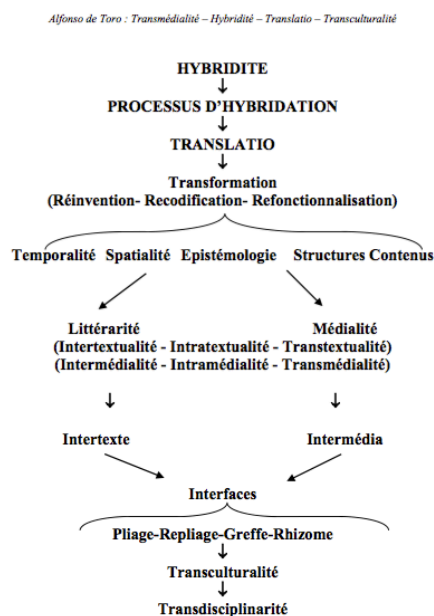


Ilustración 2. de Toro (2013: 62)

une culture différente, plutôt que le point de départ des médias, dont le recours construit un réseau hybride de relations qui se font sentir, mais qui ne sont pas considérées comme des objets et des produits d’une nation spécifique ou d’une seule personne. ‘Transculturalité’ ne signifie pas le déracinement ou la suppression de la notion de lieu, ni l’*Entortung*, mais une dé- et reterritorialisation dans de multiples lieux culturels. La ‘Transculturalité’ est la multiplicité.” (2013: 66). El neologismo alemán *Entortung* se debate sobre todo en los estudios postcoloniales y se relaciona con la lengua y la identidad en el exilio y la diáspora (cf. Djoufack, 2010: 89).

³¹ Es interesante que Alfonso de Toro trabaja para el caso de la traducción con una definición muy estrecha e ignora otras formas de la traducción, como la traducción cultural, por ejemplo.

Un punto importante que menciona de Toro es que la *translatio* implica una transformación. Aunque se trate de una reproducción o repetición fiel del artefacto cultural fuente, la del artefacto meta no será igual (idea que ya desarrolló Borges en “Pierre Menard, autor de Don Quijote”, 1939), se trata de:

une déterritorialisation culturelle et sémantique, tout simplement en vertu des conditions de report temporel, spatial et culturel. La répétition, par conséquent, ne veut pas dire la reproduction, mais la différence implicite [Deleuze 1968] — un *trouble* productif qui rend obsolète les termes démodés d’‘influence’ ou d’‘études de sources’. (de Toro, 2013: 64)

La transformación tiene así repercusiones a nivel de la estructura, de la semántica, de la representación y del significado. Es una suerte de recodificación que repercute sobre el nuevo contexto.

Para diferenciar las disciplinas críticas, Alfonso de Toro introduce los términos *littérarité* y *médialité* (cf. 2013: 66). Partiendo del modelo del palimpsesto de Genette (1982), retiene que tanto en el caso de la intertextualidad como en el de la intermedialidad, se trata siempre de una “*imitation* de la structure, d’une partie du contenu d’un pré-texte, des deux ou de plusieurs à la fois” (2013: 67). La *intertextualidad* se divide en relaciones entre un texto fuente (de Toro habla de un *texto A* que sería el ‘*pré-texte*’) y un texto meta (*texto B*, es decir ‘*post-texte*’, cf. 2013: 67), teniendo una relación ‘*hypotextual*’ que sería débil y una ‘*hypertextual*’ que sería fuerte. La *intratextualidad* sería un diálogo autorreferencial, es decir dentro de la misma obra de un·a autor·a (como en textos de Borges o de Bellatin). Por ende la *transtextualidad* que sería una relación ‘*anti-mimética*’ y ‘*rizomática*’ (cf. de Toro, 2013: 67), es decir que el texto meta solo toma el texto fuente como punto de partida para deconstruirlo (de Toro da el ejemplo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” [1940] de Borges y la referencia a Andreä). Así se crearía una suerte de hipertexto e hiperficción.

A partir de aquello, Alfonso de Toro define la intermedialidad³² como:

un ‘*processus mimétique externe*’, indépendant de la méthode de transfert, et imitant une autre structure ou un autre contenu des médias. Par conséquent, nous entendons par ‘*intermédialité*’ la relation entre le média ‘A’, le ‘*pré-média*’ (le média de référence) et un média ‘B’, le ‘*post-média*’ (le média de base). Ceux-ci peuvent avoir entre eux une relation ‘*hypomédiatique*’ (relation faiblement

³² La *intramédialité* sigue la misma lógica de la *intratextualidad*.

marquée) ou une relation ‘*hypermédiatique*’ (une relation fortement marquée).
(de Toro, 2013: 68-69)

Si entendemos correctamente esta definición —que carece de ejemplos y que es, por su conceptuosidad, difícil de acceso—, de Toro reduce la intermedialidad a fenómenos donde el texto verbal trata de imitar a otro medio, como la escritura filmica, por ejemplo. Sería, para evocar las categorías de Rajewsky, mucho más claras, una categoría que abrazaría tanto a la transposición de medios como a las referencias intermediales. Esta definición sugiere excluir la combinación mediática. Parece que de Toro entiende la combinación mediática como un caso de la *transmedialidad*, que sería una estrategia:

‘*anti-mimétique*’ dans le sens d’une relation hybride et intensivement chargée (soit homogène, soit hautement fricative, soit tendue) entre différents médias opérant de façon autonome (internet, vidéo, film, différentes formes de communication, villes et mondes virtuels, techniques analogues et digitales, etc.), entre esthétiques diverses (telles que le Surréalisme, le Dadaïsme, l’Expressionnisme, etc.), mais aussi entre des médias mélangés (tels que littérature/internet, théâtre/vidéo/film/installations, etc.), des produits différents, des préférences culturelles, des formes artistiques (peinture, conception virtuelle), ou enfin en architecture. (de Toro, 2013: 69)

Es, según de Toro, un fenómeno (1) de fricción y de tensión, (2) es un concepto estético y operacional, (3) un proceso donde cada médium es visible por sí mismo, es decir autónomo (¿dónde estaría en este caso la diferencia con lo *multimedial*?), (4) donde no hay médium dominante ni dominado (vale la misma pregunta que para la categoría anterior). (5) Este proceso serviría a interrumpir la ilusión ficcional y (6) tendría asimismo una función metamedial (*cf.* de Toro, 2013: 69). De Toro no ofrece lamentablemente ningún ejemplo para este caso, para el cual la *autonomía* y la *fricción* y el meta-nivel son las características claves, tanto como el hecho de que se trata de “un phénomène de transgression de frontières, d’hybridations, de transformations et de translations” (2013: 69). Aunque estemos de acuerdo con sus descripciones de las dinámicas —transgresión de fronteras, *perlaboración*, hibridaciones, transformaciones, fricción, etcétera— liberadas en procesos trans- e intermediales, nos parece que sus categorías son muy opacas y poco operativas, al contrario de las propuestas por Rajewsky. Sin embargo, vemos aquí un modelo que busca revalorizar lo *transmedial*, como lo buscará también la propuesta siguiente de Claudia Kozak.

2.7.3 CLAUDIA KOZAK: HACIA LO TRANSMEDIAL

La investigadora argentina Claudia Kozak busca cambiar de tabla de operación al pensar la intermedialidad dentro de un contexto artístico-cultural que va más hacia lo transmedial. Empieza la entrada sobre la intermedialidad en el libro *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* con una definición general: “lo intermedial puede ser entendido como una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegia los modos de ser ‘entre’ ellos una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras” (Kozak, 2015: 170). Sin embargo destaca que hay por lo menos dos corrientes teóricas: para algunos, lo intermedial se da ya a partir de la mera yuxtaposición de dos o más medios. Para otros en cambio, lo intermedial se da únicamente “cuando una obra produce significación no tanto en relación con los distintos medios involucrados sino en relación con una zona intersticial, maleable, en la que medios y lenguajes establecen relaciones muchas veces heterogéneas y cambiantes construyendo nuevas ‘entidades’ no del todo estandarizadas” (Kozak, 2015: 170). Kozak destaca que sobre todo las tecnopoéticas contemporáneas se leen a partir de lo intermedial, y sin embargo, al detenerse en lo *material* de estas obras multimediales producidas en la era de Internet, uno descubre que todos los medios se componen de bits, lo que significaría una homogenización a nivel material (un punto que también mencionó Rajewsky pensando en la remediación de Grusin y Bolter). Como punto de partida, Claudia Kozak toma, por un lado, la definición de la intermedialidad del artista Fluxus Dick Higgins (“Intermedia”, 1966) quien destaca más la *fusión conceptual* que la yuxtaposición de medios, y considera, por el otro, las categorías de Rajewsky que expusimos arriba. A partir de ahí introduce Kozak el debate en torno a la trans- e intermedialidad; y es aquí que su punto de vista se vuelve interesante, ya que propone entender lo *transmedial* de manera diferente. Habitualmente, la crítica intermedial entiende y reserva la transmedialidad sobre todo para referirse a la migración de una temática de un soporte o medio a otro, es decir fenómenos de transversalidad que ahora “comienza[n] a ser repensad[os] desde la epistemología de la complejidad y la mutación” (Kozak, 2015: 172). La ventaja de una reformulación de la intermedialidad hacia una transmedialidad sería, según Kozak, poder dejar de lado las antes mencionadas subcategorías —pertenecientes a la intermedialidad— para enfocarse solo en cómo lo *trans* “implica [...] el atravesamiento recíproco y móvil que construye significaciones también móviles y proteicas” (Kozak,

2015: 172). Trazando un linaje histórico a partir de las vanguardias en cuanto a “los desbordes de límites entre lenguajes y medios artísticos” (Kozak, 2015: 256), Kozak señala que estas características se ven potenciadas en las tecnopoéticas contemporáneas, en las cuales términos tales como multi-, inter- y transmedialidad se vuelven operativos tanto para la producción como para la recepción de las obras. Lo multimedial significa teóricamente que hay una “presencia simultánea de diversos medios sin que se requiera afectación mutua” (Kozak, 2015: 256), sin embargo señala la autora que toda yuxtaposición de medios requiere alguna relación, aún mínima. Por ello, la mayoría de las veces se privilegia como enfoque de lectura las teorías de la intermedialidad; no obstante, Kozak propone entender lo transmedial como categoría adicional — la cual, hay que subrayarlo, es como la intermedialidad un término paraguas. Por un lado, está la aceptación más transversal, es decir cómo se transfiere un contenido (un tópico, una estética, un discurso, *cf.* Kozak, 2015: 256) de un medio a otro. Esta aceptación está sobre todo utilizada en las industrias del entretenimiento con los conceptos de *transmedia* y *narrativas transmedia* (*transmedia storytelling*). La segunda aceptación “focaliz[a] en modos de afectación recíproca y procesual entre medios, lenguajes y tecnologías que desestabilizan a tal punto sus espacios de origen que darían lugar a una concepción de lo ‘trans’ como transformación y mutación” (Kozak, 2015: 257). Aquí el enfoque se asemeja más al arte conceptual: es el proceso y no el producto el que cobra importancia. Además, los términos *afectación* y *mutación* cobran también un sentido político en cuanto a la mutación del cuerpo hacia algo más *cyborg*, sobre todo en la tecnoescena, el bioarte, el arte relacional y la instalación. Como última aceptación se podría entender la *transmedialidad* en un enfoque epistemológico de la complejidad, donde lo “‘trans’ sucede en el atravesamiento continuo, fluido y recíproco entre lenguajes y medios para dar lugar a nuevos conocimientos, sensibilidades y afecciones también transformadores” (Kozak, 2015: 257-258). Sin embargo, este enfoque se ve limitado y/o tensionado por la divergencia existente entre la formación de los artistas y de los críticos.

2.7.4 ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ Y PEDRO JAVIER PARDO: LA TRANSMEDIALIDAD COMO CATEGORÍA DE LA INTERMEDIALIDAD

En el ámbito ibérico es de destacar el estudio *+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, estudio que Antonio J. Gil González

publicó en el año 2012 y que tuvo una gran repercusión en España y en los hispanistas franceses. Seis años más tarde editó, junto a Pedro Javier Pardo en el marco del grupo de estudios sobre literatura y cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca, el libro *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad* que propone en la introducción “Intermedialidad. Modelo para armar” una revisión de los conceptos propuestos en *+Narrativa(s)* antes de ceder el espacio a seis artículos que vierten sobre varios aspectos de la transmedialidad. Vamos a discutir en las siguientes páginas el modelo expuesto porque permite, por un lado, demostrar la necesidad que resiente la academia por abrir el modelo de la intermedialidad hacia la transmedialidad, y por otro lado porque los autores consideran, entre otros, producciones literarias similares a las nuestras. Como lo demostraremos, no concordamos sin embargo con todos los puntos y denominaciones.

El modelo de la intermedialidad que Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo proponen concuerda, como lo reconocen los autores, con las categorías de Rajewsky (2005). Sin embargo, Gil González prefirió adaptarlas en su libro *+Narrativas...* (2013) como *hibridación, remediación y adaptabilidad*. En la publicación posterior (2018) se someten estas denominaciones nuevamente a una revisión terminológica: “nos ha parecido mucho más apropiado, sustituir estos términos, creemos que perfectamente traducibles con los de Rajewsky, pero más sintéticos en su formulación y por tanto más aptos para su manejo crítico, por los de *multimedialidad, remedialidad y transmedialidad*.” (2018: 20). La diferencia de este modelo con el de Rajewsky es el hincapié en la transmedialidad, ya que “trasciende la *medial transposition* [...] es decir, la adaptación de obras de un medio a otro que aquí denominaremos transmediación, para incluir además el transmedia” (2018: 21). Esta teoría requiere entonces, tanto como las anteriores, repensar, incluir y hasta fortalecer el lugar de los fenómenos transmedia, que Rajewsky duda en adoptar. A continuación, expondremos brevemente las tres categorías, incluyendo igualmente los cuadros de los autores porque nos parecen resumir de forma clara sus propuestas.

Para empezar, es interesante recordar la definición que los críticos ofrecen para la noción del medio ya que se trata de una definición amplia en un “sentido cultural” y “estético-artístico” (2018: 16). Se define el medio como

la síntesis de una materia/soporte de creación, un lenguaje desde el punto de vista semiótico, una tradición de prácticas y textos de carácter estético y una tecnología de comunicación dominantes, confluyendo sobre un campo cultural y un sistema

de agentes y de prácticas sociales institucionalizados” (Gil González y Pérez Bowie, 2017: 13, *apud* 2018: 16)

Para la literatura,³³ esta definición implicaría lo siguiente:

[la] materia fundamental es la palabra, el lenguaje verbal y sus recursos retóricos, uno o varias tradiciones textuales milenarias, la tecnología del libro y de la imprenta, y un sistema literario institucionalizado en torno al escritor, el crítico, el editor, el librero, los lectores; la biblioteca, la librería, la industria editorial y la cultura impresa. (2018: 16)

Es decir que el medio implica aquí todo el “campo” literario: la materia, las corrientes y tradiciones, el emisor, el receptor, el mercado, la academia, y las formas de producción y circulación.

Luego se distingue entre una intermedialidad intrínseca y una extrínseca. La intermedialidad intrínseca se argumenta a partir de W.J.T. Mitchell y serían casos de la “genealogía y la semiótica (intramedial)” (Gil González y Pardo García, 2018: 18). Por ejemplo, la literatura sería un medio híbrido ya que se compone tanto de la palabra como de la música con el ritmo y la canción, como de la imagen bajo formas de “ilustración, miniatura, caligrama, poesía visual” (2018: 18), como del cuerpo, del lenguaje dramático, de la narrativa “e incluso el lenguaje digital de la ciberliteratura” (2018: 19). Esta observación concuerda con la idea de que la intermedialidad es un fenómeno cultural de base (*cf.* Rajewsky, 2015: 33).

La intermedialidad extrínseca se define como:

una transmisión, una combinación, en segundo grado, no solamente entre códigos (la palabra, la imagen, el sonido...), soportes (el libro, la pantalla, el CDrom...), o tecnologías diferentes (las artes gráficas, la fotografía o la televisión...), sino entre medios institucionalizados en cuanto tales: entre literatura y música o entre las artes plásticas y las escénicas; entre novela y cine, entre cómic y pintura, entre teatro y danza. (Gil González y Pérez Bowie, 2017: 17, *apud* 2018: 18)

Los críticos se interesan por este segundo caso, para el cual proponen las tres categorías ya mencionadas (Ilustración 3, Ilustración 4). El primer caso, la multimedialidad—esto es la combinación de medios para Rajewsky y también para nosotros—, se define como una obra “en la que se encuentran varios medios en copresencia directa, compartiendo un único soporte textual o editorial” (2018: 21). Como ejemplos se nombran novelas

³³ Los otros medios que se definen son la música, las artes visuales, las artes escénicas, el cine, el cómic y el videojuego.

de Sebald o de Coetzee que integran tanto texto verbal y fotografías que construyen narración. La multimedialidad se puede desplegar en un mismo soporte (multimedia) o entre soportes, en este momento sería hipermedia (“un hipertexto cuyos enlaces remiten a textos o lexías en diferentes medios”, 2018: 23) o transmedia, donde la obra se despliega en distintos soportes y/o medios (Ilustración 5). La primera y la última dinámica son igualmente observables en nuestro corpus, pero la pensamos a partir de la combinación mediática y la literatura expandida. Como fue apuntado arriba, la palabra multimedial o multimedialidad nos genera rechazo por su poca claridad: al final, todo es un poco multimedial, multicultural, etcétera. De hecho, nos parece quedar poco clara la distinción que proponen los críticos entre remedialidad y multimedialidad, ya que cuando hablamos de un medio *en* otros se puede tratar de la introducción de fotografías en la novela, lo que los críticos llamaron sin embargo “multimedialidad”, es decir un medio y otros.

La segunda categoría que se propone es la remedialidad (Ilustración 6) que es un medio en otros a través de la cita o tematización (subcategoría de la intermediación³⁴), de la representación (subcategoría de la remediación), de la reflexión (subcategoría de la metamediación) y de la enmarcación que se piensa en eco a la paratextualidad de Genette (1982, 1987) (subcategoría de la paramediación). Esta segunda categoría sería lo que entendemos bajo la denominación “evocación mediática”. Nos gustaría detenernos un instante en la subcategoría de la remediación, que se trabaja a partir de la referencia ya canónica de Bolter y Grusin (2009). Esta subcategoría “requiere [...] de la simulación, de la representación emulada, indirecta, de la semiótica del *hipomedio* representado” (2018: 28). Como ejemplo se menciona *El hacedor de Borges (remake)* (2011) de Agustín Fernández Mallo, que introduce fotografías y fotomontajes. Sin embargo —y ahí nos distanciamos del modelo propuesto— no se entiende esta introducción como *combinación mediática*, para hablar con Rajewsky, sino como remediación porque esta introducción busca emular el cine: “podría apreciarse en todo caso el carácter multimedia de la novela al incluir la fotografía, pero [...] la sucesión de la tira de imágenes fotográficas lo que está construyendo no es otra cosa que una *remediación* del cine” (2018: 28). Nos hubiera parecido más claro hablar en este caso de una combinación mediática con carácter de

³⁴ La intermediación sería una evocación temática que “se manifiesta sin ninguna manipulación formal sobre el lenguaje del hipermedio” (2018: 27). Como ejemplo se cita el inicio de la novela *Los muertos* de Jorge Carrión (2010: 14).

remediación, ya que, aunque la secuencia fotográfica emula la sucesión de imágenes en el cine, se trata no obstante de una combinación de dos medios distintos en el seno de un mismo soporte y por ende sus implicaciones para la construcción, dinámica y repercusión sobre el lector·a (*cf.* parte 2).

Finalmente, la *transmedialidad* puesta como categoría intermedial “exige [...] textos y obras diferentes en medios también diferentes, unidas por vínculos argumentales o actanciales directos” (2018: 32). Los críticos Gil González y Pardo adoptan otra vez la terminología de Genette (hipo e hipertexto) y proponen dos formas de transmedialidad:

(a) si el hipotexto intermedial de origen es una obra concreta o parte de un repertorio conformado por diferentes textos; (b) si el hipertexto resultado de la transmedialización, al que se llega mediante una serie de operaciones de transescritura, mantiene con el anterior una relación de similitud, de diferencia o de expansión del texto —o del architexto— sobre el que opera. (2018: 33)

En esta categoría, los críticos distinguen dos subcategorías: proponen para los fenómenos *crossmedia* el término español de la transmediación, es decir casos que se denominan por otros críticos como adaptación, o, si volvemos a la definición propuesta por Rajewsky, fenómenos nómades [*Wanderphänomene*] que se pueden observar a través de varios medios. La segunda subcategoría es “transmedia” —que tiene entonces el mismo nombre de la tercera subcategoría de la categoría “multimedialidad” expuesta en primer lugar, pero este solapamiento no molesta a los críticos (*cf.* 2018: 33-34)—. De índole architextual, esta subcategoría se interesa por nuevas obras generadas en otros medios. Para la transmedialidad, los críticos proponen además tres casos de “transescritura” que serían intervenciones sobre el contenido a través de una transficción que sería una expansión/continuación de una obra dada, la imitación y la reescritura (Ilustración 8).

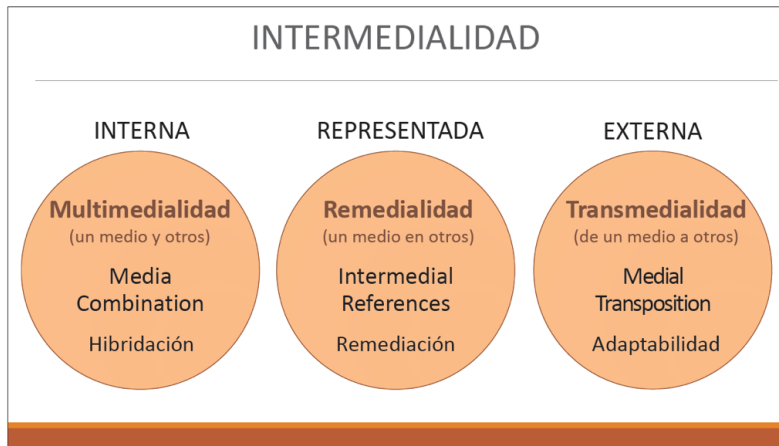


Ilustración 3. Gil González y Pardo (2018: 20)

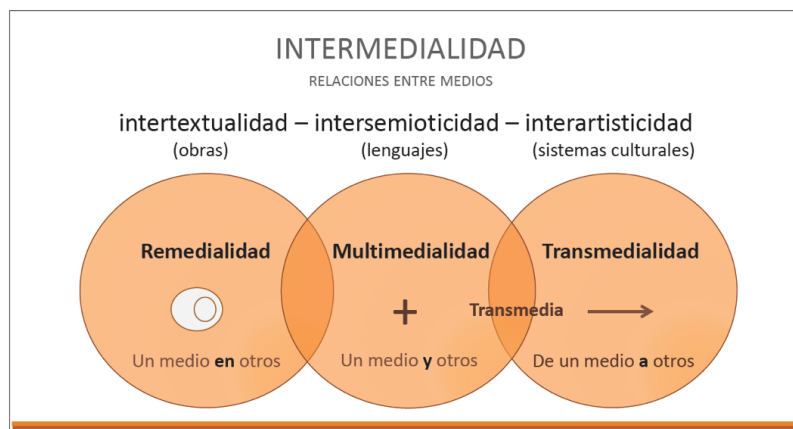


Ilustración 4. Gil González y Pardo (2018: 24)

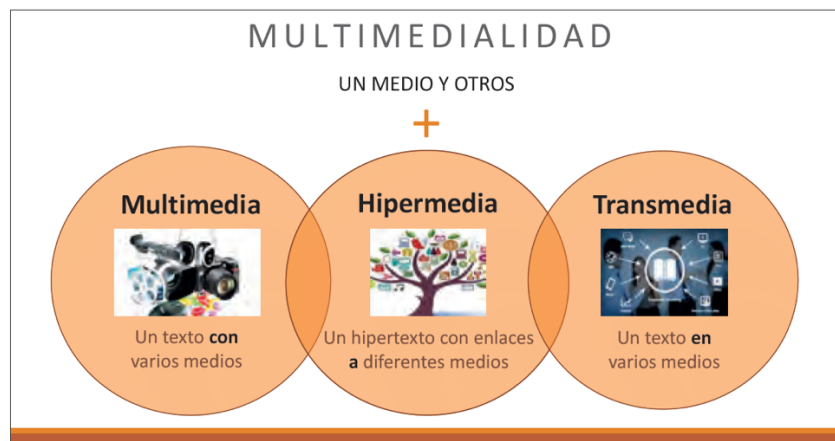


Ilustración 5. Gil González y Pardo (2018: 23)



Ilustración 6. Gil González y Pardo (2018: 27)

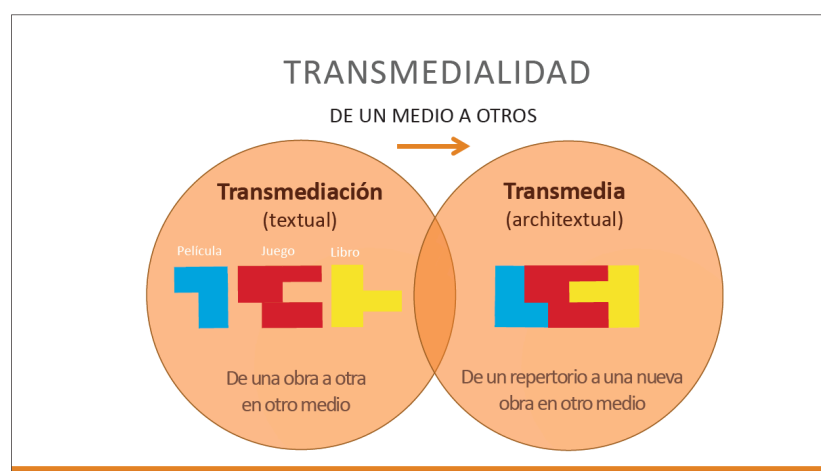


Ilustración 7. Gil González y Pardo (2018: 33)



Ilustración 8. Gil González y Pardo (2018: 36)

Los diferentes aportes a los que pasamos revista en este apartado, aunque propongan enfoques y posibilidades diferentes, dialogan no obstante con los postulados de, entre otros, Rajewsky. El problema —pero a su vez su potencial— de la teoría de la intermedialidad es que se trata de un término paraguas muy maleable. Según el objeto de estudio, el contexto cultural y la época, la concepción será diferente.

A continuación se ahonda en los límites de la intermedialidad para proponer luego nuestro propio modelo para el corpus. Como se pudo notar en esta discusión, se desarrollan las categorías que se movilizan en el presente trabajo partiendo de las categorías de Rajewsky, para abrirlas sin embargo hacia la transmedialidad, como se hace necesario en el contexto de nuestro corpus.

2.8 LÍMITES DE LA INTERMEDIALIDAD

Vimos, a través de los diferentes apartados, que la intermedialidad es problemática: se trata de un término y de una teoría paraguas. Al entusiasmo inicial siguió una generalización e inflación del concepto de intermedialidad, que a su vez conllevó cierto desgaste. Los dos caminos de la intermedialidad, el histórico y el teórico, no pudieron, hasta ahora, encontrarse y aún no se pudo pensar una teoría general que integre y se aplique a todo (*cf.* Müller, 2008; Méchoulan, 2003; Robert, 2014). Ni los modelos de Wolf (1996; 1999), ni los de Rajewsky (2002; 2005; 2015) pudieron establecerse completamente. Es así que uno de los problemas mayores para la teoría intermedial es la polivalencia del concepto mismo. Aunque el presente trabajo no busque una revisión exhaustiva de las teorías de la intermedialidad, es sin embargo necesario proponer nuestro propio esquema a partir de las bases que acabamos de repasar, porque el corpus de trabajo manifiesta casos hasta ahora poco o nada tomados en cuenta por los estudios intermediales dentro del contexto latinoamericano.

Una segunda objeción que se formula hacia los estudios intermediales es el hecho de que un crítico literario no es, normalmente, un especialista en los otros medios que forman el conjunto intermedial. Aunque sea cierto, hay que subrayar que no pretendemos ser semióticos especialistas en los otros medios, sino concentrarnos en la literatura para ver cómo la intermedialidad (aquí la fotografía, el video e internet) repercute sobre ella. Además, los/as escritores/as que usan la intermedialidad como procedimiento artístico están, muchas veces, poco especializados en los medios

foráneos, por lo cual algunos recurren a especialistas del otro medio, como es el caso de, por ejemplo, Tálata Rodríguez o del proyecto *Mental movies*; otros, en cambio, se contentan con sus posibilidades.

Un tercer punto problemático es el de definir qué fenómenos forman finalmente parte de la intermedialidad, y en este punto las posiciones se diferencian igualmente. Por ejemplo: ¿son la mera tematización de un medio foráneo, o la *ékcfra*sis, a entender como fenómeno intermedial? ¿Dónde está la diferencia entre lo *transmedial* y lo *intermedial*? ¿O aún con lo híbrido?

A pesar de estos límites, siguen las voces críticas positivas, como Massimo Fusillo, quien, en el artículo “Diffractions intermédiales. L’effet rétroactif de la réception” (2015), sostiene que la investigación literaria aún está lejos de sacar todo el beneficio de las teorías de la intermedialidad. Visualiza su concepción de la intermedialidad gracias a dos metáforas: “la diffraction et le radicant,³⁵ illustrent bien le modèle de comparatisme intermédiaire [qu’il a] en tête: multidirectionnel, hétérogène, antihierarchique et totalement émancipé du problème de l’origine” (2015: 73). Reivindica, asimismo, que Internet y los nuevos medios imponen un nuevo acercamiento “[ouvert] et fragmentaire à la littérature et aux arts” (2015: 74). De este modo, nos parece que se trata de una herramienta teórica que nos ofrecerá, al cruzarla con otros aportes críticos que discutimos al inicio de esta parte (cap. 1), un aparato teórico fructífero para analizar las producciones literarias de lo ultracontemporáneo.

CONCLUSIÓN 2

Este segundo momento del estado de la cuestión permitió exponer a grandes rasgos la historia —aún joven pero debatida— de las teorías de la intermedialidad para poder cruzar esta teoría con las reflexiones sobre las literaturas latinoamericanas ultracontemporáneas afín de proponer el modelo de las *TransLiteraturas*.

³⁵ Fusillo toma el concepto de difracción del ‘diffractive reading’ propuesto por Donna Haraway que reenvía a una lectura que pone en diálogo textos que no tenían relación intertextual. Lo interesante sería ahí la reescritura/la emergencia de algo nuevo y ya no la relación entre original y copia (cf. 2015: 72). El término de ‘radicante’ proviene de la botánica. Nicolas Bourriaud lo utiliza en *Radicant: pour une esthétique de la globalisation* (2009) para pensar un modelo para el futuro. El radicante dista de la imagen propuesta por Deleuze “à cause du relief donné à la subjectivité (absente dans le modèle rhizomatique) et au voyage comme dilatation infinie de l’espace-temps” (2015: 73).

El concepto de la intermedialidad se impone a partir de los años 1990, aunque ya apareció en 1812 en los escritos de Samuel Taylor Coleridge. Higgins lo retomó en 1965 para referirse a fenómenos artísticos difíciles de categorizar a partir de las teorías canónicas. La temprana aparición del término en tiempos del Romanticismo demuestra sin embargo según la crítica que la intermedialidad es un fenómeno cultural de base (Müller, 2006; Fischer, 2015; Rajewsky, 2015; Robert, 2014).

La corriente de las teorías intermediales que nos interesa es la que se desarrolló a partir de los estudios (pos)estructuralistas ya que permite obrar con una terminología y metodología clara. Aún así, se pueden observar varios acercamientos a la intermedialidad. Este trabajo entiende la intermedialidad como categoría de análisis para pensar y analizar las relaciones que el corpus mantiene con el fuera de campo. Las categorías que proponemos son la combinación mediática, la literatura expandida y la evocación mediática. Es menester tener presente la dimensión del estar-entre, ya sugerida etimológicamente por la palabra intermedialidad: las obras intermediales se mueven en un intersticio, donde la obra tiene que (re)negociar su identidad.

Para poder avanzar nuestro propio modelo, fue necesario discutir los modelos de Rajewsky, de Toro, Kozak y Gil González y Pardo. Las categorías propuestas por Rajewsky son (1) la transposición intermedial/el cambio de medio, (2) la combinación de medios, (3) las referencias intermediales y (4) la transmedialidad. De Toro propone distinguir entre una intermedialidad (en términos de Rajewsky tanto la transposición de medios como las referencias intermediales) y una transmedialidad (combinación de medios según Rajewsky). Kozak propone valorizar el término transmedialidad, que sería (1) una transposición de un contenido de un medio a otro (*transmedia storytelling*), (2) la transformación que surge de la confluencia de dos medios y (3) una categoría epistemológica. Gil González y Pardo proponen a su vez las categorías (1) multimedialidad, (2) remedialidad, (3) transmedialidad. En este modelo, la transmedialidad es una subcategoría de la intermedialidad. Como demuestra la discusión de estos aportes, la intermedialidad es un término de difícil definición. No obstante, nos permitirá abordar el corpus de manera estructurada, razón por la cual se expondrán en las siguientes páginas tanto el concepto de *TransLiteraturas* como nuestro modelo intermedial.

3. HACIA UNA *TRANS*LITERATURA: MODELO INTERMEDIAL PARA EL CORPUS

Tras haber expuesto como punto de partida para este trabajo de investigación los aportes críticos acerca de la literatura hispanoamericana ultracontemporánea y los medios, así como los aportes de la crítica intermedial, es hora de forjar nuestro modelo para el análisis del corpus. Proponemos la categoría de las *TransLiteraturas*¹ para pensar las estrategias, dinámicas y políticas de las producciones literarias latinoamericanas de lo ultracontemporáneo. Una de estas dinámicas sería la trans- e intermedialidad que buscamos conceptualizar en el presente trabajo de investigación.

Este último eje se propone pensar las diferencias y/o solapamientos que hay entre los términos hibridez, intermedialidad y transmedialidad en el contexto latinoamericano. Por ello se revisa en un primer tiempo la noción de hibridez/lo híbrido: en efecto, parece una categoría-base para describir nuestra contemporaneidad y las producciones artísticas que surgen de/en ella. Nos concentraremos sobre todo en los aportes del crítico Alfonso de Toro quien intenta desarrollar un concepto de la hibridez desde los años noventa, en el cual la intermedialidad y la transmedialidad forman subcategorías, como se indicó más arriba (*cf.* cap. 2.7.2). Dejando de lado nuestro desacuerdo teórico acerca de su concepción de la intermedialidad y la transmedialidad, la idea de *perlaboración*, que propone en su teoría de la hibridez —una perlaboración que implica un movimiento trans (de transformación, transmutación, traspaso, etcétera)— parece sin embargo fructífera para definir las *TransLiteraturas*, que se nutren de todos los aportes expuestos hasta aquí. Siguiendo con esta idea, numerosos son los nudos de conexión que brotaron hasta ahora: una modernidad líquida; nuestro presente; la producción de presente a través de una literatura tecnopoética que trabaja con el fuera de campo atravesando los adentro-afueras del campo literario, tanto como distintos géneros y estilos literarios, etcétera.

¹ Las reflexiones acerca de las *TransLiteraturas* surgieron primero junto a Marie Audran (U. Rennes 2) antes de transformarse en un proyecto transnacional e itinerante en colaboración con Miriam Chiani (UNLP). Desembocaron en la organización de tres jornadas de estudio y la publicación del artículo “*TransLiteraturas*” (Audran y Schmitter, 2017). Se expondrán brevemente las reflexiones llevadas a cabo, para enfocarnos en uno de los ejes de las *TransLiteraturas* que nos interesa más precisamente aquí: la inter- y transmedialidad.

Se notará, tanto en nuestras reflexiones, como en otros aportes,² la importancia del rizoma, como lo entienden Deleuze y Guattari. Un rizoma “ne commence et n’aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*” (Deleuze y Guattari, 1980: 36) y potencia por ello el entre-dos, espacio-noción tan importante para pensar nuestro objeto de estudio. El rizoma está regido por los principios de conexión y de heterogeneidad, de la multiplicidad, de la ruptura asignificante, y los principios de cartografía y de calcomanía. Los caracteres principales de un rizoma son:

le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. [...] Il n’est pas fait d’unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n’a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions [...] le rhizome n’est fait que de lignes: lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d’après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. (Deleuze y Guattari, 1980: 31-32)

La imagen del rizoma pone de relieve el *a-través*, la línea, el movimiento hacia delante o atrás. Es una cómoda imagen para pensar las *TransLiteraturas* que no son unas postliteraturas buscando hacer *tabula rasa*, sino unas literaturas que atraviesan y transmutan la historia y la producción literaria misma.

3.1 UN CONTEXTO HÍBRIDO, UN OBJETO HÍBRIDO

Antes de exponer la categoría *TransLiteratura*, es necesario recordar algunos aspectos acerca de la hibridez —otro término paraguas como el de la intermedialidad, o aún más. Parece sin embargo brindar una cómoda imagen para describir los objetos literarios que constituyen nuestro corpus. Se trata de artefactos culturales producidos dentro de una época líquida (*cf.* Bauman, 2006; 2007) que se (inter)conectan con otras medialidades, que son atravesados por sus presencias, lógicas y dinámicas. Estas transforman tanto el

² Así por ejemplo Dominique Breton y Sabine Tinchant-Benrahho que recuerdan que ante el cambio de paradigma que supone nuestra actualidad, llena de pantallas conectadas, pasamos “de un pensamiento lineal, cartesiano, racional y unidimensional, desarrollado esencialmente desde hace siglos en función de la escritura y de la imprenta, a un modo de pensar calificado de ‘rizomático’, ‘reticular’, ‘conexionista’ [Gutiérrez Martínez, 2005], en estrecha relación con el uso de las nuevas tecnologías interconectadas, lo que marcaría el fin de la creencia en el carácter naturalmente lineal del pensamiento.” (Breton y Tinchant-Benrahho, 2016: 20).

artefacto cultural como lo insertan al mismo tiempo justamente en un mercado regido por lógicas globales y transnacionales. Como lo explica Canclini,

la hibridación aparece hoy como el concepto que permite lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas, y construir proyectos de convivencia despojados de las tendencias a “resolver” conflictos multidimensionales a través de políticas de purificación étnica. Contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas: por ejemplo, del imaginario precolombino con el novohispano de los colonizadores y luego con el de las industrias culturales (Bernand, Gruzinski), de la estética popular con la de los turistas (De Grandis), de las culturas étnicas nacionales con las de las metrópolis (Bhabha), y con las instituciones globales (Harvey). Los pocos fragmentos escritos de una historia de las hibridaciones han puesto en evidencia la productividad y el poder innovador de muchas mezclas interculturales. (García Canclini, 2003: s.p.)

O, tomando las palabras de José Jiménez:

el despliegue del mundo moderno como el proceso de las artes tienen como una de sus características centrales *el mestizaje, el sincretismo cultural*, y esta dimensión no hace sino intensificarse por el efecto expansivo de la tecnología, al ser las culturas de América el resultado de un prolongado complejo entramado de síntesis, de entrecruzamientos, de *mestizaje* [...]. Las naciones latinoamericanas proporcionan a sus artistas un ámbito en el que *el mestizaje de la representación* puede llevarse sin complejos hasta las últimas consecuencias, les resulta algo connatural. (Jiménez, 2011: 11)

No es sorprendente entonces que de este contexto híbrido broten producciones híbridas. De hecho, ya la palabra hibridez cuenta con una historia híbrida. Etimológicamente, la palabra *híbrido* proviene del latín *ibris* que significa sangre mezclada; sin embargo, se cambió por la palabra *hybrida* porque *ibris* estaba demasiado parecida a la palabra griega *hybris*, que significa, a su vez, exceso, violencia, orgullo, desmesura (cf. Balutet, 2014). Esta anécdota etimológica demuestra que ya en su origen, el concepto mismo estuvo sujeto a hibridaciones. El concepto, usado sobre todo en la biología en un principio, se relacionó entre el siglo XVIII y XIX con las teorías racistas: lo mezclado y lo híbrido se oponía a lo puro. Sin embargo, a partir de los años 90 se empieza igualmente a usar este término como categoría operativa en las ciencias sociales y humanas (*Cultural Studies, Gender Studies*), así como para el campo de la literatura.

Desde los años 1990 el crítico chileno Alfonso de Toro intenta elaborar una teoría de la hibridez que se opondría a reducir la hibridez a los conceptos biológicos y zoológicos. El término de la hibridez es clave para la reflexión de A. de Toro: la hibridez está entendida como “un movimiento nómada de fenómenos culturales con respecto al ‘Otro’ y a la ‘Otridad’, es un movimiento recodificador e innovador entre lo ‘local’ y ‘lo externo’” (de Toro, 2006: 221). El crítico busca demostrar en el artículo “Hacia una teoría

de la cultura de la ‘hibridez’ como sistema científico ‘transrelacional’, ‘transversal’ y ‘transmedial’” (2006) cómo se podría fundar un nuevo sistema científico-pedagógico a partir de su concepción de la hibridez, proyecto que continúa en varias publicaciones más,³ como la ya discutida sobre la trans- e intermedialidad, o en su introducción al libro *Épistémologies ‘Le Maghreb’. Hybridité – Transculturalité – Transmédialité – Transtextualité – Corps – Globalisation – Diasporisation* (2009, 2011).

La hibridez se entiende como concepto paraguas y es clave para una ciencia transversal. Esta, a su vez, es necesaria al analizar y comprender fenómenos culturales (literatura, cine, teatro, etcétera), como la cultura latinoamericana en general, donde las unidades culturales migran geográfica y culturalmente, pero también dentro de diversos medios de representación. Gracias a las desterritorializaciones y reterritorializaciones, el *in-between*⁴ (Bhabha, 1994) se vuelve un espacio habitable, donde la idea de rizoma (Deleuze y Guattari, 1976, 1980) cobra importancia.

También Alfonso de Toro afirma que el concepto de lo híbrido está “un peu partout” (2009: 17) y subraya así su característica de concepto paraguas. En este contexto cabe recordar que la reflexión en torno a lo híbrido cuenta con una larga historia conceptual que se lleva a cabo, en el contexto cultural latinoamericano, en los estudios de Fernando Ortiz sobre la transculturación (1940) que Ángel Rama retomó luego en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), a los cuales se añaden los importantes estudios de Néstor García Canclini, solo para mencionar a estos tres ejemplos.⁵ Como la noción de hibridez/de lo híbrido se utiliza en varios campos científicos, la tarea de definirla se vuelve difícil. Como primera distinción, se podría recordar que el multiculturalismo y la hibridez se pueden solapar, pero que no son iguales:

[b]ien au contraire, l’hybridité doit s’entendre comme la potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie énonciatrice commune qui doit toujours être re-habité(e) et cohabité(e)

³ Este artículo se origina de hecho en una conferencia dictada en la Universidad de Carleton (1996) que dio igualmente lugar a dos artículos en el 2004 (en las revistas *Iberomania* y *Texto crítico*).

⁴ Homi Bhabha apunta que la innovación teórica sería “la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios ‘entre-medio’ [*in-between*] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad. Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad [*nationness*], interés comunitario o valor cultural” (2002: 18).

⁵ Para un repaso de la historia del concepto, ver por ejemplo el artículo de Luis Pulido Ritter, “Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un concepto” (2011). Se puede igualmente añadir, en el contexto francés, un seminario de la Universidad Sorbonne Paris 4 que dio lugar a la publicación *L’hybride/lo híbrido* (2005), editado por Milagros Ezquerro.

à nouveau (=différance). C'est à dire que, dans un espace social transculturel, dans un acte transculturel de communication, se négocient, se re-codifient et se re-construisent autrui, le 'Nous' (la propre culture) 'les Autres' (l'étrangeté), le connu et l'inconnu, l'hétérogène et l'uniforme, l'essentialisme et l'"hégémonie". (2009: 18)

Lo interesante de esta distinción para nuestro caso de análisis es que no se trata de producir un artefacto literario donde las varias medialidades, dinámicas y lógicas que lo componen se funden para volverse una única pieza homogénea, sino más bien un constructo rizomático que enfatiza el contraste y las tensiones. Así, el proceso de hibridación se asemeja a un proceso de retorsión (de Toro usa la palabra *perlaboration* en francés, *Verwindung* en alemán), donde los componentes que conforman el objeto híbrido están en permanente tensión y movimiento, y reafirman su diferencia constantemente.

A su vez significa esto para la crítica literaria que, al cambiar el objeto de estudio, yendo más hacia lo rizomático, la teoría no puede permanecer estática; el auge de los estudios de la inter- y transmedialidad, de lo híbrido, los estudios de género, etcétera, son sin duda la reacción frente a este cambio. “La alternativa parece ser”, escribe de Toro, “una actividad lectoral-escritural deconstruccionista científica como búsqueda, como camino por recorrer” (de Toro, 2006: 198). El crítico chileno busca ofrecer una propuesta teórica para combatir el aparente fin de la crítica literaria después de los grandes paradigmas teóricos del siglo XX (semiótica, estructuralismo, posestructuralismo, etcétera).⁶ Aparente, porque las disciplinas que acabamos de mencionar contradicen toda visión apocalíptica de la teoría. Según de Toro, la solución se hallaría en “*domesticar la deslimitación*, es decir la fragmentación, del conocimiento y de las disciplinas sin capitular o construir nuevos muros” (de Toro, 2006: 199), en aceptar que la invalidez de una subteoría o disciplina no conlleva automáticamente al fin de toda la disciplina, esto es aceptar la *hibridez* como *modus operandi*, lo que transforma la teoría en puente entre

⁶ El paso al segundo milenario se parece en muchos puntos a la era *fin-de-siglo* de la decadencia decimonónica. Transiciones, tensiones, y transformaciones en el contexto de la revolución digital brotan, un contexto que pone en crisis muchos sectores de nuestra sociedad. Frente a estos cambios, algunos críticos actuales tienden una vez más hacia el *fin*, y de esta forma, y a pesar de ella, quedan atados a una estructura dialéctica. El posmodernismo conllevó debates y la crítica propone nuevos conceptos y nuevos acercamientos a partir de los años 1990 al retomar los aportes de Deleuze (1968, 1980), Derrida (1967, 1972), Bhabha (1990, 1994), para solo mencionar a tres. Desde entonces emergen nociones como “hibridez” (García Canclini, 1990; de Toro, 2006, 2011, 2013); “nomadismo” y “pensamiento situado” (Braidotti, 1994, 2002, 2006; Bidaseca 2010); como “divers” (Glissant, 1996), “queer” y “posible” (Butler, 2006); todos atravesados por nociones como “diferencia”/“diferancia”, “disemiNación”, “rizoma”, “devenir”, “entre”, “deseo”, o aún “biopolítica” (*apud* Audran y Schmitter, 2017). Estas nociones ponen en tela de juicio los binarismos y el racionalismo dialéctico (ver también, en cuanto a estas dos últimas nociones, los trabajos del filósofo transgénero Paul B. Preciado, 2002, 2008, 2009, *passim*).

diversas culturas y fenómenos culturales para contraponer “la fragmentación de un mundo altamente globalizado (totalizante)” (de Toro, 2006: 200). Esta “posteoría” está entendida junto a García Canclini (1996: 85 *apud* de Toro, 2006: 201) como “una práctica colectiva transdisciplinaria y transcultural del análisis de un objeto cultural desde diversas disciplinas y en diálogo entre ellas” (de Toro, 2006: 201).

En el 2009, Alfonso de Toro propone un modelo de la hibridez en ocho niveles. Esto es, la hibridez:

- (1) como categoría epistemológica;
- (2) como categoría teórica-metodológica, que abarca la hibridez y la transversalidad, los rizomas, y la translación;
- (3) como categoría de intersección de culturas;
- (4) como categoría transmedial;
- (5) como categoría urbana;
- (6) como categoría del cuerpo;
- (7) como categoría tecnológica;
- (8) como categoría literaria.

Como se percibe en esta enumeración, los diferentes aportes teóricos de A. de Toro buscan elaborar un modelo tan abarcador a partir de la hibridez que nos parece contraproducente: al final pierde toda precisión.⁷ Parece igualmente desaparecer la dimensión política y contextual a favor de un planteamiento abstracto. En las páginas siguientes nos permitimos presentar solamente las cuatro primeras categorías, de interés para nuestro contexto, entre otras razones por el uso de las nociones de Deleuze y Guattari acerca del rizoma.

Para definir el primer nivel —(1) la categoría epistemológica—, de Toro invoca la necesidad de pensar el mundo como rizoma, a partir de una perspectiva diacrónica, ayudándose de los conceptos de la ‘différance’⁸ y de la ‘altérité’⁹. La hibridez como categoría teórica-metodológica en cambio se divide entre transversalidad, translación y

⁷ Para la quinta categoría —lo urbano— escribe por ejemplo nada más que tres párrafos (2009: 36, 37, 39) sobre lo híbrido en la urbe, mencionando tiendas y estructuras alemanas, entre otras, para mostrar cómo estas tiendas diversificaron su oferta tras los años de existencia. Cabe preguntarse si tales observaciones son pertinentes, o si no hubiera sido mejor concentrarse en un corpus artístico determinado para operar con categorías más específicas.

⁸ A. de Toro define este término de la siguiente manera: “l’approche de l’autre par de la raison et de l’histoire, une logique de la ‘supplémentarité’, du ‘pli’, du glissement des catégories culturelles dans les sens où l’on ne peut les réduire à une seule origine culturelle ou ethnique” (2009: 19).

⁹ El segundo término sería así una categoría operativa del primer término, para elaborar la concepción del otro, cierta negociación de las diferencias culturales (*cf.* Bhabha *apud* de Toro, 2009: 20).

rizoma. Se trata de un trabajo transversal de las ciencias (Deleuze y Guattari, 1972/1973, 1980; Welsch, 1996, *apud* de Toro, 2009: 20), a partir de un acercamiento transdisciplinario, transcultural, transtextual, transversal. El prefijo trans- está definido de la siguiente manera:

Le préfixe 'trans-' ne signifie pas obscurcir ou diminuer les différences culturelles et ne mène pas, sous le couvert de la globalisation, à une création culturelle subordonnée au principe de la productivité et de l'efficacité et sans une marque culturelle propre; bien au contraire, la globalisation représente un défi à la différence et à l'altérité, parce que le préfixe 'trans-' ne signifie pas la standardisation de la culture dont le seul but serait la consommation, mais bien plus une dialogicité culturelle sans hiérarchie, ouverte, nomade, dynamisant l'interaction culturelle. (de Toro, 2009: 21)

Es de interés para nuestra categoría de la *TransLiteratura* relacionar tan explícitamente lo híbrido y lo trans. En la definición del prefijo, se denota la importancia del enredamiento, que provoca un diálogo, también a nivel de la dimensión política. La hibridez no conlleva un aplanamiento; suscita un tra(n)spasar y transformar constante.

El segundo subaspecto de la hibridez como **(2)** categoría teórica-metodológica sería la relación entre hibridez y rizoma (*cf.* Deleuze y Guattari, 1972/1973; 1980), entendido este como libro-raíz o pensamiento-raíz, con las nociones claves desarrolladas por los dos filósofos franceses: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura significativa, cartografía, decalcomanía (Deleuze y Guattari, 1980: 18, 21, 27, 35, *apud* de Toro, 2009: 23). Como puntos más importantes recuerda de Toro las características de la conexión arbitraria de nudos y líneas, la producción de varios sistemas de signos y de situaciones carentes de signos, la indeterminación del rizoma, el hecho de que el rizoma se componga de líneas, sin dar lugar a una unidad, y finalmente “le rhizome reterritorialise et déterritorialise, il n'est pas reproduction, copie, mais carte” (de Toro, 2009: 28). Esta noción del despliegue en el espacio, que cobra forma geográficamente, es útil para enfrentarnos a nuestro corpus, donde se trabaja continuamente el espacio, tanto el de la (puesta en) página como el espacio más metafísico de la obra que se compone a través de varios soportes: varios libros que forman un conjunto, o el libro e internet.

El tercer subaspecto es **(3)** la relación entre hibridez y translación. Se trata de una estrategia que recodifica una enunciación cargada de sistemas culturales:

De cet acte naissent de nouveaux systèmes culturels qui se concrétisent dans un processus sémiotique de codification, de décodification et de recodification, de déterritorialisation et reterritorialisation, de production et de mise en scène avec de nouvelles fonctions. (de Toro, 2009: 29)

Este tercer nivel, la hibridez como categoría de intersección o entrecruzamiento de culturas, se vincula sobre todo con las teorías poscoloniales, donde grupos étnicos negocian su identidad muchas veces a partir de un lugar periférico y este umbral se vuelve laboratorio. Recalca Alfonso de Toro que la noción de hibridez contradice toda visión nacionalista y puritana de la “cultura”: no existe ninguna “cultura pura”. Así, “[1] hybridation signifie toujours une *négociation*, une *tension* et une *irritation* dans les marges des différentes cultures, une permanente recodification nomade où il n’existe ni original ni copie. Il s’agit toujours d’un processus ouvert et sans fin” (de Toro, 2009: 32). En este contexto, la hibridez no puede volverse un proceso que lleva hacia la tranquilidad o la estabilidad: siempre hay cierta tensión. Trasladado a nuestro contexto, se nota que las *TransLiteraturas* tensionan el campo literario, jugando con el adentro-afuera del espacio literario mismo; pero el uso de la intermedialidad significa también la cración de una zona de tensión en el seno mismo de la obra.

El cuarto eje es la hibridez como **(4)** categoría transmedial¹⁰ que ya discutimos más arriba (cap. 2.7.2). Para fundamentar teóricamente sus propuestas, de Toro avanza a un macronivel con los conceptos de ‘hibridez’ y ‘transversalidad’ y a un micronivel con la ‘transmedialidad’ y el concepto del ‘cuerpo’/‘sexualidad’ (de Toro, 2006: 216), a partir de una orientación transdisciplinaria, transcultural y transtextual que permitiría liberarse de una visión eurocentrista. Para llevar a cabo este enfoque, los términos *función*, *transformación* y *translación* —los cuales se prefieren al de *traducción* por abarcar más campos de aplicación (cf. de Toro, 2006: 217)— son fundamentales, ya que permiten dar cuenta tanto de aspectos sincrónicos como diacrónicos. Asimismo, los términos *transdisciplinaridad*, *transtextualidad*, *transculturalidad*. Se prefiere el prefijo ‘trans’ a ‘inter’ para dar cuenta del “carácter global y nómada y por la superación del binarismo que este término implica” (de Toro, 2006: 218), de “un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica” (de Toro, 2006: 219).

Esta valorización del prefijo *trans*, que emerge entre otros del contexto teórico sobre la hibridez, nos parece sumamente interesante; de hecho, encontramos esta misma valorización en el reclamo de Claudia Kozak de abrir los estudios de la intermedialidad hacia una transmedialidad, o aún en las *poéticas trans* de Miriam Chiani. Es por ello que proponemos entender estas dinámicas de las literaturas latinoamericanas

¹⁰ La transmedialidad significa, para de Toro, que varios elementos mediales se hallan dentro de un concepto estético, de manera materialmente presente o referencialmente.

ultratemporáneas a partir de la categoría de las *TransLiteraturas* (Audran y Schmitter, 2017), inherentemente ligadas a la hibridez. Un contexto híbrido genera, muchas veces, producciones artísticas híbridas que son una demostración y afirmación de lo Múltiple —lo múltiple como sustantivo, como requieren Deleuze y Guattari (1980: 10)—, en donde las ramas y raíces de lo Múltiple se retuercen y se transforman en algo distinto, sin por ello dejar necesariamente lo que son. Juntos tra(n)sladan el sentido y/o la experiencia que emerge del conjunto hacia un entre-dos: novelas que integran, por ejemplo, fotografías son tanto texto verbal como fotografía. La experiencia que propone este artefacto literario emerge sin embargo en la tensión de ambos medios. Se trata de un transitar *entre* y no un quedarse *en*.

3.2 LAS *TRANSLITERATURAS*

Definimos las *TransLiteraturas* (Audran y Schmitter, 2017) como aquellas que tensionan y/o traspasan el espacio literario “tradicional” por su carácter *trans*, esto es tanto transgenérico (a nivel del género literario como del género de los personajes), como transmedial, transnacional, translingüístico, etcétera. Con el prefijo *trans* queremos acentuar el movimiento, ya que significa, para recordar la definición que le da la RAE, ‘a través de’ y ‘al otro lado de’ —es decir que invoca el fuera de campo, el más allá, el *au-delà* de un espacio consagrado—. Se pone de relieve el desplazamiento y el pasaje, como subraya Miriam Chiani: “‘Más allá’, ‘al otro lado’, ‘a través’ o ‘cambio’ son los sentidos del prefijo *trans*. Usar esta partícula es enfatizar el movimiento en sí, el proceso; subrayar lo que pasa, atraviesa y cambia” (Chiani, 2014: 7). El movimiento del *trans* acompaña a y expresa la transición, reconfigura los espacios y los territorios de lo literario. Lo *trans* sugiere un movimiento horizontal, nómade, rizomático, que crea nuevas conexiones y redes de manera continua y desjerarquizada, en constante transformación; por ello la importancia de las teorías anteriormente mencionadas. El pensamiento *trans* es un pensamiento del *devenir* y del reconocimiento de las posibilidades, como señala Miriam Chiani en este fragmento que ya hemos citado parcialmente más arriba:

Lo *trans* no es un *inter* (entre territorios) sino un “más allá de”, supone la posibilidad de diluir límites y transgredirlos, transformar sus contenidos, llegar a superar —con la mezcla, la adulteración o la contaminación— binarios, opuestos, lo localizado y lo fijo, generando de este modo un campo de existencia complejo. Entendido como cruce o variancia de estructuras y órdenes, lo *trans* se adjetiva aquí para designar huellas de

conexiones e intercambios que singularizan diferentes poéticas de autor o algunos de sus tramos: expansiones de la literatura a través de distintos lenguajes y disciplinas, o de diversos medios (visuales, sonoros, performáticos), que le dan un giro a la escritura hacia otro lado y hacen de ella *compuestos* (unidades no simples, formadas de elementos diferentes) capaces de perturbar los circuitos usuales de la letra (el soporte libro, la línea, el silencio); apropiaciones y usos de diversas piezas, como mapas, pinturas, fotografías, composiciones musicales, para dar lugar a poéticas *transversales* (atravesadas de lado a lado, desviadas) donde la reflexión sobre la literatura se alimenta de otros códigos o sistemas que ponen al descubierto potencialidades de la poesía o el relato. (Chiani, 2014: 7)

Con este trasfondo, proponemos nombrar como *TransLiteraturas* a las literaturas de lo ultracontemporáneo (desde el 2000) que se inscriben en las dinámicas del *devenir* y de la transgresión de fronteras, lo que las sitúa en una zona intersticial: en el umbral entre dos o más regímenes estéticos, materiales y/o institucionales. Estas *TransLiteraturas* son una expresión de las mutaciones ultracontemporáneas y generan tanto transformaciones poéticas como éticas; son una expresión literaria de la crisis contemporánea — y a su vez ponen en crisis el sistema literario.

El prisma teórico de las *TransLiteraturas* permite generar un recorte —provisorio e inestable— que visualiza en cierta literatura prácticas *trans*. El corpus que reunimos para la presente tesis —cuyo foco está en lo trans- e intermedial— obedece sin embargo de forma rizomática igualmente a algunas de las categorías que establecimos (Audran y Schmitter, 2017: en línea) para las *TransLiteraturas*, categorías que dialogan y se solapan también entre ellas:

- (a) Una literatura que tematiza la transición y la crisis (histórica, política, económica, corporal, etcétera), e igualmente como metaliteratura su propia transición y crisis, como en la obra de Mario Bellatin, por ejemplo.
- (b) Una literatura que se entiende y se tematiza como un cuerpo *trans* que se vuelca sobre sí mismo, como cuando los·as autores·as construyen obras que se autoalimentan.
- (c) Una literatura poblada de personajes *trans* (tránsfugos, nómades, híbridos, monstruos, transgéneros, en transición, etcétera). Aunque esta categoría no esté en el corazón de nuestro análisis, cabe sin embargo señalar que también algunos personajes de nuestro corpus corresponden a este eje: el cuerpo mutilado, la enfermedad, y lo fantasmagórico, en Mario Bellatin; uno de los personajes de *Keres cojer?* es transexual; y en Claudia Apablaza se trabaja el TransPersonaje a partir del aspecto espectral de la pantalla.

- (d) Una literatura que desborda, que es transgenérica y transmedial (Kozak, 2012): más allá de las normas, más allá del canon y de los géneros, más allá del objeto-libro, etcétera, como todos los ejemplos de nuestro corpus.
- (e) Una literatura que es transnacional: más allá de lo nacional, más allá de la tradición, más allá del empleo de un solo idioma, como lo vemos en *Séptima madrugada* de Claudia Ulloa Donoso, en la figura misma de Mario Bellatin y en varias de sus novelas (por ejemplo, las de corte orientalista).
- (f) Una literatura que tiende a lo colectivo: comunidades de autores·as, comunidades de lectores·as, coescritura, autores·as-lectores·as, lo que provoca a menudo una *TransAutoría*, e incluso una *TransEscritura*, como cuando los·as escritores·as fabrican artefactos literarios en un trabajo de equipo o reciclan materiales que no son de su propia autoría.

Como se verá en el análisis del corpus, las *TransLiteraturas* operan a varias escalas. Se puede notar una transformación a un nivel de las instancias literarias: las *TransLiteraturas* transgreden las categorías clásicas del análisis literario. El hecho de transgredir fronteras permite integrar, a veces, “otras” corporalidades no canónicas de la literatura. En este contexto veremos que la categoría de “géneros literarios” no sigue necesariamente siendo pertinente para aprehender la literatura de lo ultracontemporáneo, donde cada obra parece atravesada por una transgenericidad tanto lúdica que transgresora.

El punto de mayor interés para nuestro trabajo es, como fue mencionado arriba, el trabajo transmedial de las *TransLiteraturas*. Esta literatura traspasa los marcos institucionalizados y las materialidades y tiende hacia el *fuera de campo* (Speranza, 2006), hacia “textualidades no cerradas sobre la palabra” (Kozak, 2006: 15). Las literaturas de hoy se inscriben cada vez más en un trabajo con las diferentes medialidades, creando obras inter- y transmediales, es decir obras que reúnen en el seno de un solo soporte, como el libro, varias medialidades, u obras que transgreden el libro y lo expanden hacia otras medialidades, tensionando así la idea misma de lo que es un libro. Como vimos a lo largo de esta primera parte, parece que el contexto actual hace surgir la necesidad de producir *TransLiteraturas* o formulado al revés: las *TransLiteraturas* son la respuesta literaria al contexto ultracontemporáneo.

3.3 LA INTER- Y LA TRANSMEDIALIDAD EN EL CONTEXTO DE LAS *TRANSLITERATURAS*

A partir de las afirmaciones anteriores se postula que el contexto de producción y recepción posterior al 2000 es un contexto híbrido en el cual los contenidos circulan de manera rizomática y no forzosamente jerárquica. Desde hace algunos años, la irrupción de los varios dispositivos electrónicos que posibilitan el acceso a internet nos (inter)conectan constantemente, cambiando nuestra manera de (inter)actuar, y de recibir y consumir información. Así, nuestro cotidiano está regido por dinámicas *trans*: transmediales, transnacionales, transemióticas, transgenéricas, translingüísticas, etcétera. En estas dinámicas *trans*, enlazadas en el contexto híbrido, se imbrican las dinámicas intermediales.

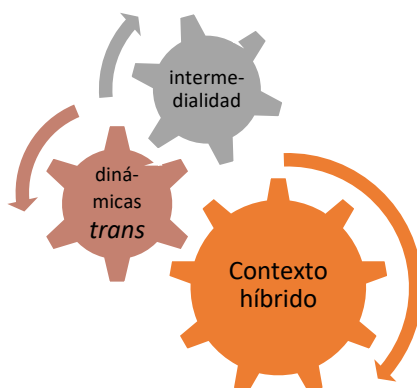


Ilustración 9. La imbricación de lo híbrido, la trans- y la intermedialidad

En la discusión acerca de la noción de la intermedialidad apuntamos que algunos críticos, como Alfonso de Toro y Claudia Kozak, postulan que habría que cambiar de terminología: ¿aún es necesario distinguir entre una intermedialidad y una transmedialidad, o deberíamos reformular la transmedialidad, como lo exige Claudia Kozak, para enfocarnos en cómo el *trans* “implica [...] el atravesamiento recíproco y móvil que construye significaciones también móviles y proteicas” (Kozak, 2015: 172)?

Esta pregunta es válida porque se puede constatar un aumento cada vez más fuerte del desarrollo de proyectos y estrategias de narraciones transmedia, como por ejemplo los documentales *Proyecto Walsh* (Liuzzi, 2010-2011), *Malvinas 30* (Liuzzi, 2012), o *Mujeres en venta*¹¹, solo por nombrar algunos. Sin embargo, vemos aquí que se trata más

¹¹ En línea [consultado el 05.04.2017]: <http://www.documedia.com.ar/mujeres/universotransmedia.html>.

bien de un trabajo periodístico, que de una propuesta propiamente literaria. A su vez habría que subrayar que Claudia Kozak, al formular esta pregunta, piensa en las producciones de ciberliteratura/ciberpoesía.¹² Nuestro corpus en cambio está vinculado al papel, y tras el artefacto del libro igualmente de otra manera a la institución literaria que la ciberliteratura. En nuestro contexto, nos parece fundamental distinguir entre una intermedialidad y una transmedialidad, sin que estos dos procesos se tengan que excluir mutuamente. Al contrario: se trata de dos estrategias, ambas presentes en nuestro corpus, que se imbrican y solapan.

Más precisamente seguimos a Rajewsky y entendemos con la idea de intermedialidad el hecho de que por lo menos dos medialidades diferentes estén presentes de manera material, estética, temática o lógica en el seno de un mismo soporte. La transmedialidad¹³ en cambio describe que la obra se despliega a través de varios soportes. Este enfoque es entonces materialista. Conceptualmente se podría incluso postular que una obra materialmente transmedial es, si la obra se entiende como concepto, igualmente una obra intermedial con una estrategia transmedial.

En nuestro corpus podemos destacar diferentes estrategias intermediales. Para algunas de estas estrategias en relación con la introducción de internet en la literatura, el modelo de Irina Rajewsky (2002) —que, es necesario subrayarlo, no fue pensado para fenómenos vinculados a internet— no es operativo. Sin embargo, lo tomaremos como base para pensar un modelo que sepa responder a los casos de nuestro corpus.

El caso de la **(1) combinación mediática** es sin lugar a duda el más debatido en la crítica: por lo menos dos medios distintos y materialmente presentes se reúnen en el seno de un mismo soporte. En nuestro corpus se trata fundamentalmente de la combinación de fotografía y texto verbal (Mario Bellatin, Cynthia Rimsky, Bruno Lloret, Alejandro López, entre muchos otros), pero también se podría tratar de una combinación entre texto verbal y pintura/dibujo (Claudia Ulloa Donoso, Mario Bellatin, María Negroni, entre otros). En estos casos, los medios presentes en el soporte tienen una influencia sobre la construcción de la historia y/o de la narración y/o del mundo ficticio.

¹² Como por ejemplo esta obra, en línea [consultado el 05.04.2017]: <http://moebio.com/santiago/bacterias/bacterias.html>.

¹³ Jenkins define la transmedialidad como experiencias narrativas que se despliegan mediante diversos medios o plataformas. Lo importante es que cada uno de ellos cuente un fragmento de la historia —característica que no encontramos en las obras de nuestro corpus— y que los/as usuarios/as participen de manera activa en la construcción del universo narrativo (Jenkins, 2003, ver también Liuzzi, 2015).

Además, la experiencia de la lectura cambia, ya que se movilizan varias semióticas. El argumento se transmite a través de los medios presentes.

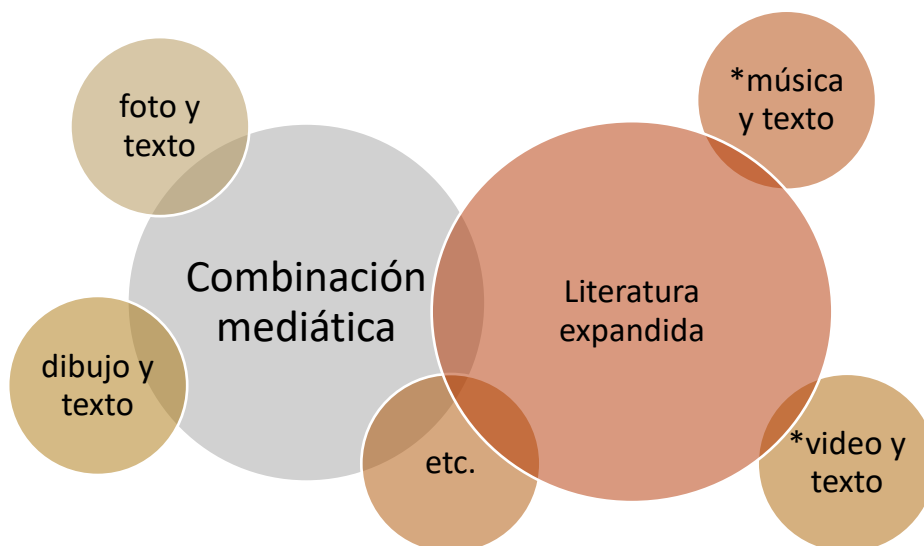


Ilustración 10. Casos de combinaciones mediáticas¹⁴

La Ilustración 10 propone una recapitulación visual de los casos de combinación mediática. Los casos que llevan asterisco dan prueba de estrategias transmediales y son entonces casos de **(2) literatura expandida** por el problema de soporte al estar publicado en un libro en papel. En el caso de la literatura expandida, la intermedialidad se despliega a través de una estrategia transmedial, esto significa que el libro se expande hacia otro medio, en nuestro caso internet. Esto vale por ejemplo para *Primera línea de fuego* de Tálata Rodríguez donde se halla un código QR¹⁵ antes de cada poema narrativo y este reenvía al lector a al videoclip en YouTube. Por ello es importante distinguir entre un enfoque conceptual —es decir que se entiende la obra como unidad conceptual— y un enfoque material —un solo soporte vs. varios soportes—. Jenkins (2007) define la transmedialidad como estrategia narrativa donde cada soporte cuenta un fragmento de la historia. Esto significa que los diferentes fragmentos mediales no hacen sentido al estar solos, o por lo menos se pierde un fragmento de la narración. En cambio en la intermedialidad, el otro medio no añade información necesaria para entender la historia:

¹⁴ Al escribir texto nos referimos al texto verbal.

¹⁵ Del inglés *Quick Response code*, “código de respuesta rápida”.

guía la lectura e induce otra/una narración, otro/un sentimiento, otra/una estética, etc. Tienen más bien una repercusión sobre el valor referencial, estético, funcional o lógico. En el caso de que la intermedialidad trabaje con estrategias transmediales, hablaremos de una literatura expandida.

La **(3) evocación mediática** se divide a su vez en dos categorías. Por un lado, la evocación temática, donde las referencias intermediales dan el marco a la historia: un anclaje temporal y material que puede permitir caracterizar a los personajes, por ejemplo en cuanto a la clase social, la edad y los hábitos. Esto se podría entender, junto a Werner Wolf, como un *frame* (2002, 2006). A ello se añaden fenómenos como la reflexión/ tematización de los medios.

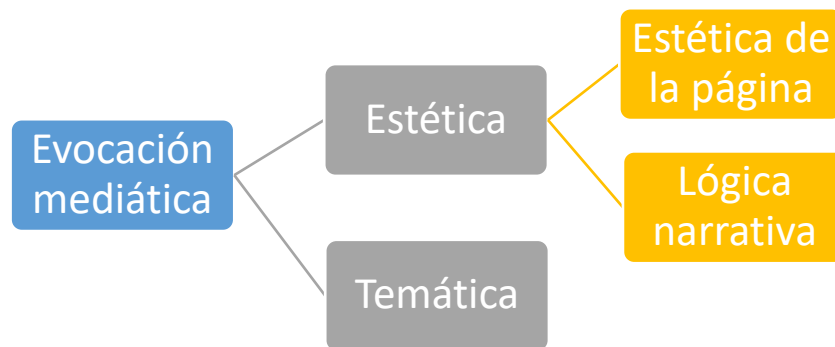


Ilustración 11. Los casos de la evocación mediática.

El otro caso, que para nuestro análisis es el más interesante y menos estudiado por la crítica, es la evocación estética. Se puede recurrir a una imitación del otro medio a través de dos recursos: **(a)** la estética de la página, **(b)** la lógica narrativa. En cuanto a la estética —en nuestro caso digital— de la página, se trata de la imitación de la página web en la página del libro, como lo hacen por ejemplo Daniel Link en *La ansiedad* (cf. cap. 13.3.2) o Alejandro López en *Keres coger* (cf. cap. 13.3.3).¹⁶ Estas imitaciones pueden ser más o menos fuertes: ya con un cambio en la letra algunos autores·as/editores·as “citan” a internet, e indican que se trata de un cambio a nivel de la medialidad y del

¹⁶ Sería interesante analizar en qué medida estas imitaciones están en diálogo o descendencia directa con los caligramas: al imitar una página internet o la pantalla de un celular, se imita un referente plano; un caligrama, en cambio, remite a un objeto físico.

espacio ficticio referencial. Este trabajo estético sobre la página se asemeja a la combinación mediática, pero por limitaciones técnicas se recurre a la mimesis del medio aludido: no se puede reproducir materialmente la pantalla de un ordenador o de un celular, una foto en cambio sí. Es por esta dimensión visual que es importante pensar el fenómeno intermedial de la evocación del tecnotexto digital (Saum-Pascual, 2018: 46s.) en el libro en papel a partir de una comparación con la combinación mediática, y más precisamente la introducción de la fotografía,¹⁷ único medio verdaderamente posible de reproducir e introducir en el espacio de la página.

En cuanto a la **(b)** lógica narrativa encontramos, por ejemplo, casos con una lógica de hiperenlaces que invocan la lógica de los “links” de internet, tanto a nivel de la obra —la obra de Mario Bellatin que crea enlaces entre sí, volviéndola una suerte de red virtual pero no a través del soporte internet sino a través del soporte libro—, como a nivel de un libro —*Sistema de Sagrado Sebakis* por ejemplo—. Otro ejemplo sería una narración que funcione como un videojuego: se puede mencionar aquí *El tucumanazo* de Esteban Castromán o *Los Suburbios* de Eduardo de Gotari. A un nivel más abstracto y menos visible a la superficie hallamos asimismo otra lógica narrativa: la lógica mediática inherente a otro medio. Este caso, escasamente estudiado por la crítica literaria e intermedial, a parte de los estudios sobre OuLiPo, se refiere a los artefactos literarios que se generaron a partir de otra medialidad, y aquí sobre todo a partir de internet. Partiendo de búsquedas en internet se componen textos: poemas escritos a partir de Google, como es el caso de (*Spam*) de Charly Gradin, o a partir de Facebook (Ana Laura Caruso, Luciano Lutereau). Internet se vuelve en este momento generador del texto, es decir, plataforma inspiradora y transforma la figura del autor en una instancia híbrida entre escritor·a, editor·a y DJ. Asimismo, el texto tiene marcas de esta otra medialidad: el·la lector·a recibe el texto de manera diferente al saber que fue gestado por internet; la palabra cambia de valor. Es un caso intermedial complejo, ya que no tiene que haber necesariamente una repercusión sobre la estética, como en el caso de los poemas de Charly Gradin. Sin embargo, se vincula con una cultura inherente a otra medialidad, esto es la cibercultura. La repercusión es entonces de otra índole: prácticas como la cita/el plagio/la apropiación de la palabra se pueden constatar como una práctica frecuente de estas formas de la intermedialidad. La lengua se vuelve materia dispuesta a ser reciclada

¹⁷ O el dibujo/ la pintura, etc. reproducidos.

y a su vez la figura del autor cambia, asemejándose más bien a una figura de *Lumpensammler* (Benjamin, 1930) que recoge residuos lingüísticos y los recicla.

Proponemos entonces el siguiente esquema que guiará las lógicas de los próximos capítulos:

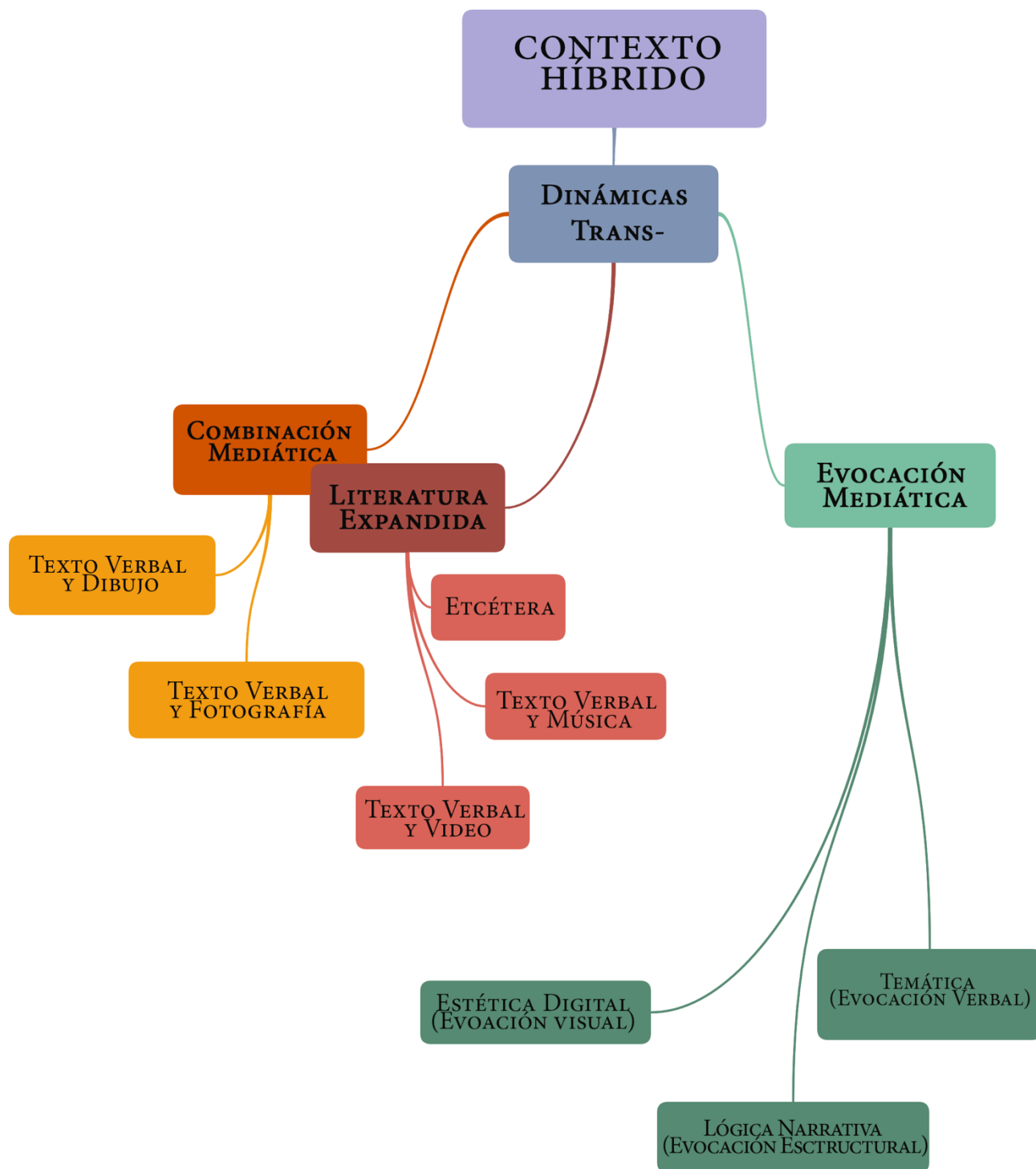


Ilustración 12. Modelo para el corpus

RECAPITULACIÓN I

Este marco teórico permitió repasar tanto las miradas de la crítica literaria actual sobre la relación entre la literatura argentina, chilena y peruana y los medios/la tecnología a partir de las vanguardias históricas hasta la actualidad (cap. 1), como discutir la teoría de la intermedialidad, los conceptos que en ella se discuten y sus desarrollos actuales (cap. 2). Se subrayó que es importante cruzar estos dos aportes: la intermedialidad ofrece un marco teórico desde el cual pensar ciertas cuestiones y las contribuciones críticas sobre la relación entre literatura y tecnología, tanto como la relación de la literatura con la actualidad, brindan el contexto socio-cultural de producción y de recepción. Los resultados de un análisis intermedial sistematizado se tienen que contextualizar: no es lo mismo escribir y/o leer *Nadja* (1928) de André Breton —aunque no sea la primera novela de ficción en introducir fotografías, es sin lugar a duda una de las más conocidas— que una novela que introduce fotografías hoy en día, ya que nuestra relación con la fotografía cambió tras la irrupción de la fotografía digital. Por ende, los contextos de escritura y de lectura son distintos.

Cruzar estos dos aportes permitió ofrecer al final de esta parte teórica nuestro propio modelo para pensar el corpus compuesto por artefactos literarios de carácter intermedial producido en un contexto ultracontemporáneo por escritores/as argentinos/as, chilenos/as y peruanos/as entre el 2000 y el 2015. Por un lado, postulamos que nuestro corpus, gestado en un contexto híbrido, se inserta en una dinámica literaria más amplia que llamamos las *TransLiteraturas*. Las estrategias inter- y transmediales son un componente de estas literaturas y la presente tesis se propone investigarlas con mayor detención. Para poder hacerlo formulamos tres categorías intermediales: (1) la combinación mediática que se analizará, en la siguiente parte, a través de la combinación entre literatura y fotografía, (2) la literatura expandida que se manifiesta en casos de libros que se expanden hacia internet y que se enfocará en la tercera parte, y finalmente (3) la evocación mediática de internet en la literatura en papel (parte IV). En este caso nos interesan la lógica y la estética del otro medio y no su tematización. De esta manera, se establece una actualización teórica que se concreta en la evaluación y discusión de las teorías de la intermedialidad para un corpus latinoamericano ultracontemporáneo transnacional.

Si se privilegió hasta ahora la teoría, se verá a continuación qué efectos *concretos* el trabajo intermedial tiene sobre los artefactos literarios, esto sería por ejemplo: ¿cómo

se articula? ¿Sería apropiado hablar en términos de *aporte* de la otra medialidad? ¿En qué medida estas literaturas intermediales producen presente como sugería Ludmer en el primero de sus artículos sobre literaturas postautónomas? ¿De qué manera estos libros se sitúan en un umbral entre medialidades y lógicas inherentes de los medios? ¿Cuáles son las estrategias intermediales más utilizadas?

PARTE II. COMBINACIÓN MEDIÁTICA: FOTOGRAFÍA Y LITERATURA. EL CASO DE MARIO BELLATIN

El primer caso intermedial que vamos a estudiar es el de la combinación mediática entre literatura y fotografía dentro de cinco publicaciones del escritor Mario Bellatin. Nos centramos en la obra del autor peruano-mexicano por ser, en el contexto literario latinoamericano actual, uno de los que más ha ahondado en dicha relación.

Empezamos el análisis del corpus por la combinación mediática de foto y texto porque es un caso más antiguo de “tecnopoéticas” que el de la relación que mantienen literatura e internet, y nos parece por ello determinante. Como afirma Robert:

Con la llegada de la fotografía se escribe otro gran hito en la historia de la intermedialidad, como lo muestran las reacciones controvertidas de la literatura en cuanto al desafío del nuevo médium, mediante el cual el problema del realismo y de la mimesis se volvió a plantear de una nueva manera. (Robert, 2014: 47)¹

Claudia Kozak escribe acerca de la fotografía que “[p]odría establecerse sin mucho margen de error que la fotografía es la madre de todas las tecnopoéticas visuales modernas” (Kozak, 2012: 120). En el caso preciso de la relación entre fotografía y literatura, la imagen fotográfica se puede efectivamente reproducir dentro del soporte libro y así llegar a una copresencia de ambos medios en el mismo soporte y una

¹ Nuestra traducción.

cohabitación espacial en una misma página.² Esto requiere un trabajo con la visualidad de la página que volveremos a encontrar en algunos casos de la relación intermedial entre literatura e internet.

Antes de empezar con el estudio del ciclo *texto-foto-amalgama* de Mario Bellatin —concretamente las publicaciones *Las dos Fridas* (2008a), “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada” (2008d), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009a), *Los fantasmas del masajista* (2009b), y *El libro uruguayo de los muertos. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días* (2012a)— brindaremos una pequeña y breve contextualización para poder situar mejor la relación entre fotografía y literatura en América Latina y por ende en la obra de Mario Bellatin.

Para el esbozo que sigue, nos apoyaremos principalmente en tres estudios. El primero, editado por Marcy E. Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello, *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures* (2006) es una monografía que recoge artículos sobre la representación de las revoluciones y resistencias mexicanas, nicaragüenses y chilenas; sobre la relación entre fotografía-literatura y urbe; y sobre la confrontación entre fotografía y narración. Al final se ofrecen entrevistas con Sebastião Salgado, Elena Poniatowska, Sara Facio y Nelly Richard. En la introducción, se apunta que “[t]his is the first book to document the extensive collaboration between writers and photographers in Latin America from the Mexican Revolution through the twentieth century” (2006: 1). Cabe resaltar que esta afirmación no es falsa: la combinación mediática entre literatura y fotografía en el continente latinoamericano cuenta aún con pocos, aunque estos sí buenos, estudios. El segundo libro sobre el que nos apoyamos es *Espectros de Luz* (2011) de Valeria de los Ríos. Estudia en un primer capítulo la relación entre literatura y fotografía a partir de ejemplos de Lugones, Salvador Elizondo, Juan Luis Martínez y Bolaño. En el segundo capítulo ahonda en la relación entre literatura, fotografía y cine a partir de Horacio Quiroga y Julio Cortázar. En el último capítulo pone su atención en la repercusión del cine sobre la escritura. Ahí se estudia a Vicente Huidobro, Roberto Arlt y Guillermo Cabrera Infante. El último libro en el que nos basamos es *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013) de Magdalena Perkowska. Después de trazar primero un breve repaso histórico de las interacciones entre literatura y fotografía, tanto en Francia,

² Obviamente la literatura experimentó desde siempre una presencia de lo visual en los libros: la caligrafía y los dibujos.

Inglaterra y Estados Unidos, como en América Latina, y ofrecer un estado de la cuestión en cuanto a la fotografía y la relación que entretienen lenguaje e imagen, analiza Perkowska las novelas *Mil y una muertes* (2004) de Sergio Ramírez, *Tinísima* (1992) de Elena Poniatowska, *La llegada (Crónica con 'ficción')* (1980) de José Luis González, *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) de Mario Bellatin.

Sobre las bases de este esbozo, se ahonda en el problema de la narración y la construcción del universo narrativo al combinar fotografía y texto. Se ofrece a continuación una pequeña cartografía de literatura publicada entre el 2000 y 2015 que demuestra la combinación mediática en cuestión. Partiendo de los supuestos anteriores, se analiza finalmente el ciclo *texto-foto-amalgama* propuesto y desarrollado en la *TransLiteratura* de Mario Bellatin. Se hace foco en la concepción de la foto del autor y se propone una tipología de relaciones entre texto y foto. En un segundo momento, se reflexiona sobre las migraciones/reutilizaciones, tanto temáticas, como a nivel de algunas fotografías e incluso fragmentos textuales dentro de la obra-Bellatin. Este gesto del reciclaje se vincula con la idea del autor del “escribir sin escribir” (Bellatin, 2014c: 9-22).

4. ESBOZO: LITERATURA Y FOTOGRAFÍA EN AMÉRICA LATINA

A modo de introducción a la vasta temática literatura e imagen fotográfica, cabe recordar que la literatura mantuvo una rica relación con la imagen desde, a más tardar, la afirmación de Simónides de Ceos que la pintura sería poesía muda y la poesía pintura parlante. A su vez, la formulación *ut pictura poesis* de Horacio engendró un largo debate en la historia de la cultura que dejaremos de lado por razones de espacio,³ al igual que los debates sobre la noción de *écfrasis*. Cabe mencionar, sin embargo, junto a Begoña Alberdi Soto, que dicha noción se entendió entre los siglos I y IV después de Cristo como “cualquier descripción vívida que tenga la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor, sea esta una descripción de personajes, hechos, circunstancias,

³ Es de recordar, empero, como gran hito en esta discusión, el *Laokoon* (1766) de Lessing. En su opinión, la pintura sería meramente espacial y la poesía temporal. En cuanto a la fotografía, también Baudelaire separó claramente la imagen, esta vez técnica, y la poesía en su reseña “Le publique moderne et la photographie” (1859): “La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d’une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l’un d’eux serve l’autre [...] Il faut donc qu’elle [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d’être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l’imprimerie et la sténographie, qui n’ont ni créé ni suppléé la littérature” (*apud* Perkowska, 2013: 16).

lugares, épocas u objetos” (Alberdi Soto, 2016: 23). Con el tiempo, el campo de aplicación del término se redujo sin embargo a “la descripción poética de una obra de arte pictórico o escultórica” (Spitzer, 1962: 72, *apud* Alberdi Soto, 2016: 23). De hecho, como apunta Hervé Le Corre, la *écfrasis* tiene desde su origen un carácter virtual: “[l’*ekphrasis*,] peut-être virtuelle (qui, hormis Homère, a vu le bouclier d’Achille ou l’urne grecque, sinon Keats?) et donc ne tenir que par la puissance d’un texte qui crée l’illusion d’une co-présence” (2019: 1). Por esta razón, los estudios intermediales se apoderaron del término (*cf.* Cisneros, 2007), que sería entonces, en términos intermediales, un caso de evocación mediática.

Por otro lado, es menester recordar, para la relación intermedial entre literatura e imagen, los libros ilustrados que se remontan a los egipcios y tuvieron una gran presencia en la Edad Media, y más allá.⁴ En este caso, la imagen —dibujo, pintura, grabado, etc.— está materialmente presente, como lo será igualmente la imagen fotográfica, que tiene sin embargo otro peso referencial. En el contexto de la literatura latinoamericana, la relación entre texto y grabados se inicia con las Crónicas de las Indias, con, para solo mencionar al ejemplo más famoso, los grabados de Théodore de Bry en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Bartolomé de las Casas, aunque estos se hayan añadido de manera posterior.⁵ Para ofrecer un ejemplo de una novela con grabados escrita desde América Latina, se puede mencionar el libro *Periquillo Sarniento* (1816) del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi.

En lo que respecta a la fotografía más concretamente, cabe destacar que el médium fotográfico llegó rápidamente a América Latina: ya en 1840, esto es cinco meses después de que François Arago presentara en París el primer sistema práctico de obtención de imágenes con la cámara oscura desarrollada por Louis Daguerre. Jugó un papel importante a partir de la segunda mitad del siglo XIX para la documentación del continente y del “otro”: “Photography came to Latin America early in its technological development, and has been an essential tool for documenting the region’s physical spaces

⁴ Ver, por ejemplo, *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo* (2000) editado por Lucinia Speciale; *Les premiers livres illustrés* (1977) de Alexandre Baer, y aún, para una época más moderna, *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles: passages, rémanences, innovations* (2005) bajo la dirección de Hélène Védrine, o el libro *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre* (2001) de Yves Peyré.

⁵ En este contexto, como una suerte de reactualización del interés por estas cuestiones (tanto los grabados como el contexto histórico) cabe mencionar la novela *Tríptico de la infamia* (2015) —ganador del Premio Rómulo Gallegos— del escritor colombiano Pablo Montoya (1963) cuyos personajes principales son Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore De Bry.

and encounters among varied cultures” (Schwartz y Tierney-Tello, 2006: 2-3).⁶ Luego, el invento se volvió igualmente atractivo para la creciente clase media para sus usos de retrato, pero también en su dimensión de “fragmentos de la modernidad, espectáculos populares, medios para establecer conexión con el más allá, y pruebas fehacientes del fetichismo de la mercancía” (de los Ríos, 2011: 16). Siguiendo a Schwartz y Tierney-Tello, la fotografía se volvió entonces una estrategia tanto retórica como ideológica, al igual que se convirtió en un rito social a partir de la industrialización (cf. Sontag, 2008: 22-23). En este contexto cabe mencionar que también los escritores se interesaron rápidamente por la fotografía. Por un lado, era un excelente medio representativo que podía crear y favorecer la circulación de la imagen pública del autor —así por ejemplo José Martí, quien elaboró, a través de la fotografía, una imagen meramente revolucionaria de sí misma (cf. Ette, 1994)—⁷. Por otro lado, los escritores se desempeñaron también como fotógrafos *amateurs*,⁸ como lo señala Magdalena Perkowska en *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013). A su vez, los escritores reflexionaron en sus publicaciones sobre la técnica fotográfica,⁹ y fotógrafos escribieron sus testimonios y autobiografías, como, para solo mencionar un ejemplo, *Quand j'étais un photographe* (1900) de Nadar.

Por lo que se refiere a la relación intermedial entre literatura y fotografía, la lista de autores/as latinoamericanos/as en cuya obra se vislumbra el interés, la reflexión y el trabajo con el medio fotográfico es extensa e inabarcable en el presente estudio. Perkowska apunta sin embargo la poca visibilidad de la relación entre literatura latinoamericana y fotografía a nivel internacional, donde se conocen apenas “Las babas del diablo” (1959) de Julio Cortázar y *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, pero se ignoran tanto contribuciones anteriores como posteriores.

⁶ Igualmente Ronald Kay y Boris Kossoy ven en la fotografía un medio de documentación, sobre todo europeo, del otro, es decir del latinoamericano: “enciclopedia visual de mundos exóticos distantes de la civilización tecnológicamente avanzada” (Kossoy *apud* de los Ríos, 2011: 26). Esta visión se tensiona aún hoy en día, si se piensa en la novela-ensayo *donde* (2005) del puertorriqueño Eduardo Lalo quien se opone a través del uso de fotos en blanco y negro a las fotografías saturadas en colores de las cartas postales y los prospectos de turismo para “el otro”, en este caso estadounidense, fomentando así una imagen exótica del Caribe.

⁷ En este contexto político, revolucionario cabe recordar igualmente la fascinación que sentían los próceres Sarmiento y Bartolomé Mitre por verse retratados.

⁸ Perkowska da los ejemplos de Émile Zola, Gustave Flaubert, Arthur Rimbaud, Dumas padre, Théophile Gautier, Arthur Conan Doyle, o Lewis Carroll (cf. 2013: 21). A esta lista se pueden añadir los siguientes ejemplos latinoamericanos: Horacio Quiroga (cf. Utrera, 2010), Bioy Casares, José María Eguren. Un ejemplo clave para América Latina, aunque posterior, es por supuesto Juan Rulfo.

⁹ Por ejemplo: Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, Thomas Carlyle, Henry Thoreau, Elisabeth Barret Browning, John Ruskin, Gérard de Nerval y Charles Baudelaire (cf. Perkowska, 2013: 21).

Es entonces necesario ampliar, en un primer momento, este panorama hacia el inicio de la historia entre literatura y fotografía. Piénsese en figuras tales José Martí, Clorinda Matto de Turner (“Proemio” a *Aves sin nido*, 1889), Rubén Darío (“Verónica”, 1896), Eduardo Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga (“El retrato”, 1910; “La cámara oscura”, 1920) (cf. Perkowska, 2013: 24, de los Ríos, 2015).¹⁰ Valeria de los Ríos, en su estudio *Espectros de luz* (2011), concluye que en muchos de estos autores, “la fotografía aparece como sinónimo de progreso técnico, como evidencia o como simulacro, capaz de engañar al observador. La condición periférica latinoamericana le otorga a esta tecnología un carácter fetichista, que produce atracción y ansiedad” (2011: 19). La investigadora chilena observa que en un principio, los autores latinoamericanos reflexionaron sobre la tecnología misma de la fotografía y su poder captivo y reproductivo (Martí, Holmberg), mientras que se preguntaban luego sobre la posibilidad del medio para reproducir lo sobrenatural (Darío, Céspedes, Lugones, Quiroga).

A partir de los años cincuenta, se considera más el papel que juega la fotografía en la sociedad contemporánea, con el ejemplo emblemático de *La invención de Morel* de Bioy Casares. Además, de los Ríos sostiene que lo fantasmagórico forma parte del carácter intrínseco de la relación entre literatura y fotografía en América Latina:

[l]a aparición y el uso de tecnologías visuales en la literatura latinoamericana mantiene este componente fantasmagórico. En los textos literarios este carácter puede estar implicado en la presencia o el uso del aparato fotográfico y/o en su condición de espectáculo (la fantasmagoría como exhibición). (de los Ríos, 2011: 15-16)

No obstante, se tendrían que matizar estas afirmaciones a la luz de un ensayo tan emblemático, aunque posterior a esta época, como *La chambre claire* (1981) de Barthes que no es, precisamente, latinoamericano. Si Valeria de los Ríos se detiene especialmente en ejemplos donde no se introdujo materialmente el otro medio —salvo el caso de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez—, se puede sin embargo observar este carácter fantasmagórico en la mayoría de los/as autores/as latinoamericanos del siglo XXI que trabajan con fotografías, incluso cuando las introducen físicamente, caso que nos interesa más particularmente y para el cual se bosquejará una genealogía a

¹⁰ Para el siglo XX, Perkowska menciona a Jorge Luis Borges —piénsese en el poema “Sala vacía” (1923)—, Augusto Céspedes, Virgilio Piñera, Norah Lange, Juan Rulfo, Angélica Gorodischer, Ana María Shua, José Donoso, Salvador Elizondo, Tomás Eloy Martínez, Mario Vargas Llosa, Ricardo Piglia, Sergio Ramírez, Sergio Chejfec, Roberto Bolaño, Edmundo Paz Soldán (cf. 2013: 24-25).

continuación. Es de subrayar, empero, que dicha dimensión fantasmagórica se conecta con una de las características principales de la fotografía, igualmente apuntada en varias ocasiones por el arriba mencionado ensayo de Barthes. Así por ejemplo cuando escribe sobre el hecho de convertirse en sujeto fotografiado:

Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre. (Barthes, 1981: 30)

La fotografía congela un momento y esta suspensión del tiempo produce espectros. Esta dimensión, más bien filosófica, se puede acentuar al usar ciertos aparatos fotográficos, como lo hace Mario Bellatin.

En cuanto a la introducción material de la fotografía en el libro, cabe recordar la génesis de lo que Perkowska llama *foto-novela*, caso que se opondría al género de literatura de masas de la fotonovela: “La *foto-novela* contiene fotografías, pero la diégesis se desarrolla en la narración” (2013: 19). Esta segunda parte de la tesis se concentra en *foto-novelas*, o libros que introducen materialmente fotografías, es decir publicaciones que albergan en el seno de un mismo soporte texto y fotografía. De esta combinación mediática surge una narración, historia o experiencia literaria que no se transmite meramente por lo verbal, ni únicamente a través de lo visual, sino en la confluencia de ambos medios. Según Perkowska, el primer ejemplo de foto-literatura o foto-textualidades sería *The Pencil of Nature* de William Henry Fox Talbot que se publicó por entregas entre 1844 y 1846, aunque habría que objetar que Talbot era fotógrafo y que su perspectiva no era “literaria” sino un estudio fotográfico, en otras palabras su proyecto, o intención, no era la misma que un/a escritor/a que trabaja con fotografías. Se trata de veinticuatro placas acompañadas por títulos y largos pies de foto. Perkowska argumenta que por ello “[e]sta práctica creativa relacional y transmedial iniciada por Talbot es el principio rector de la foto-literatura y, en un sentido más abarcador, de foto-textualidades” (2013: 25). Aunque se pueden citar más ejemplos de libros ilustrados aparecidos hacia 1860 —el libro *Romola* (1863) de George Eliot y *Lady of the Lake* (1869) de Walter Scott—, los inicios de la cohabitación entre texto y fotografía en novelas fueron difíciles. Perkowska explica esto de tres formas:

La idea dominante acerca de la superioridad de la literatura, la “invisibilidad social de la fotografía” que careció de respaldo de instituciones prestigiosas [Ortel, 2002: 8],

junto con la *iconofobia* de muchos literatos y pensadores (Baudelaire), fueron algunas de las causas que limitaron el recurso a la fotografía. Otro factor tuvo que ver con lo que Baudelaire denominó (con desprecio) la “*absolue exactitude matérielle*” [1976: 618] de la fotografía, que ata el vuelo de la imaginación y reduce la polisemia de la palabra escrita. (2013: 26)

A ello se añade lo que Ortel llama el “*déficit symbolique*” (2002: 17, *apud* Perkowska, 2013: 27) de la fotografía, es decir el no reconocimiento institucional y estético de esta nueva técnica. No obstante, se puede observar la repercusión de la fotografía sobre los géneros literarios del realismo y naturalismo, aunque las novelas que introducen fotografías no formarán parte, necesariamente, de estos géneros (*cf.* Ortel, 2002).

A partir de 1890 se puede constatar un auge de publicaciones que introducen fotografías en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, países abordados en la mayoría de los análisis académicos sobre la relación entre literatura y fotografía.¹¹ La primera novela en introducir fotografías es *Bruges-la-Morte* (1892) del belga Georges Rodenbach. Hace gala de treinta y cinco fotografías de calles y edificios de Brujas, ciudad que convierte en protagonista. En 1896 se publica *Les Cinq Dames de la Kasbah* de Pierre Loti y dos años más tarde *Le testament d'un excentrique* (1898) de Jules Verne.

En América Latina, los primeros índices de una mezcla física en el soporte libro son “tempranos y fugaces” (de los Ríos, 2015: 1).¹² Por ejemplo: las primeras ediciones de *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Evaristo Carriego* (1930) de Jorge Luis Borges y *¡Écue-Yamba-O!* (1933) de Alejo Carpentier incluían fotos que desaparecieron no obstante en las siguientes ediciones. También se podría nombrar a Nicolás Olivari con *El hombre de la baraja y la puñalada* (1933), un libro sobre cine, acompañado por fotos. E igualmente Pablo Neruda introduce fotos en dos poemarios: en la edición de *España en el corazón. Himno a la gloria de un pueblo en la Guerra* (1937, fotos de Pedro Olmos) y diecisiete años más tarde en la Edición *Alturas de Machu Pichu* de la Editorial Nascimento (1954). No obstante, el hecho de que estas fotografías desaparecieran otra vez en las ediciones posteriores muestra que no eran esenciales para las obras, o, al contrario, que el costo de edición era demasiado elevado, un argumento de mayor peso que mantener el proyecto original. A estas primeras incursiones, poco duraderas, se pueden añadir el poema “Tina Modotti ha

¹¹ Ver por ejemplo las dos antologías críticas que editó Jane Rabb: *Literature and photography: interactions, 1840-1990* (1995) y *The short story and photography: 1880's-1980's a critical anthology* (1998); también Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie* (2002), François Brunet, *Photography and Literature* (2009), entre otros.

¹² Las siguientes referencias bibliográficas se nutren principalmente de los estudios de Perkowska (2013) y de los Ríos (2015).

muerto” (1942) de Neruda que cuenta con una fotografía de la fotógrafa y activista social. En 1966 se publicó igualmente *Una casa en la arena*, colaboración entre Pablo Neruda y el famoso fotógrafo Sergio Larraín. También se podría mencionar el poema “Cara al tiempo. A Manuel Álvarez Bravo” (1976) de Octavio Paz, que exhibe una confluencia con fotos del gran fotógrafo mexicano. Una de las primeras novelas peruanas que introduce fotografías es *El viejo saurio se retira* (1969) de Miguel Gutiérrez. El autor seguirá explorando la relación entre fotografía y literatura en las publicaciones *La destrucción del reino* (1992) y *El mundo sin Xóchitl* (2001). En este contexto cabe igualmente mencionar la novela *Elogio de la madastra* (1988) de Mario Vargas Llosa que introduce algunas reproducciones de cuadros: aunque no se trate de fotografías, es sin embargo un gesto intermedial similar. De Julio Cortázar son de enumerar las colaboraciones con Sara Facio¹³ y Alicia d’Amico *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) y *Humanario* (1976), a los que se añaden *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972) y *Los autonautas de la cosmopista* (1983) escrito con Carol Dunlop. Otros ejemplos argentinos serían *Mestizo* (1988) de Ricardo Feierstein; *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson; y *La mujer de Strasser* (1997) de Héctor Tizón. En lo que concierne a México, es interesante observar que Graciela Iturbide, colaboradora de Mario Bellatin para el título *Demerol: sin fecha de caducidad. El baño de Frida Kahlo* (2009c), ya trabajó anteriormente en conjunto con la escritora mexicana Elena Poniatowska, quien exploró en varias publicaciones esta relación intermedial. Publicaron juntas los libros *Juchitán de las mujeres* (1989) y *Luz, Luna, las Lunitas* (1994). Con Mariana Yampolsky sacó Poniatowska las publicaciones *Tlacotalán* (1987) y *Mazahua* (1993); y con Kent Klich, *El niño: Children of the Streets* (1999). Para el ámbito mexicano se pueden mencionar además *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz y *Retratos en el tiempo* (1998) de Carlos Fuentes con fotografías tomadas por su hijo (difunto), el fotógrafo Carlos Fuentes Lemus. Esta publicación ofrece retratos visuales y verbales de veinticinco artistas y escritores·as. Igualmente el mexicano Pablo Soler Frost introduce fotografías en su novela *La mano derecha (novela con fotografías)* (1993).

¹³ La famosa fotógrafa argentina hizo varias colaboraciones con escritores: en 1973 se publicó *Geografía de Pablo Neruda* con textos manuscritos del poeta, en 1974 *Retratos y autorretratos* con textos inéditos de, entre otros, Asturias, Borges, García Márquez (para un análisis pormenorizado, véase Bertúa, 2017), en 1980, en colaboración con la fotógrafa María Cristina Orive, *Actos de fe en Guatemala* con textos de Miguel Ángel Asturias.

Tras este breve recorrido, que se seguirá realizando a través de los años transcurridos del siglo XXI en el capítulo 4.2, se puede notar que la relación que los·as escritores·as latinoamericanos·as mantuvieron con la fotografía es variada y duradera a partir del surgimiento de la técnica fotográfica. Es interesante observar un aumento de los dispositivos que hacen gala de una copresencia entre texto literario y fotografía en un mismo soporte a través del pasado siglo, aumento que se confirma en la actualidad.

Sin embargo, cabría tal vez preguntarse por qué seguir publicando, en el siglo XXI, libros con fotografías, si las fotografías, hoy en día, afirman su ultrapresencia en permanencia en nuestro entorno mediatizado y en nuestros dispositivos digitales varios. Según Florence Olivier, la respuesta se halla en la posibilidad de construir universos ficticios *otros*:

Como en el siglo pasado, parecería, el objeto libro encierra reproducciones fotográficas que, junto con el texto impreso, colaborando de forma consonante o disonante con lo narrado o enunciado, pretenden brindar el acceso a universos distantes o, por lo menos, ajenos a la directa e inmediata experiencia del lector. (Olivier, 2016: 433)

Como veremos a continuación, al recurrir a la fotografía, el objetivo de la mayor parte de los·as autores·as del siglo XXI ya no parece ser una prueba de veracidad, sino como juego, como vehículo y potenciador de una sensibilidad-otra. En una sociedad del espectáculo (Debord, 1983) donde predomina el simulacro (Baudrillard, 1981), el·la lector·a de hoy va a recibir una imagen de otra forma que un·a lector·a de principios del siglo pasado. Por ello subrayan Schwartz y Tierney-Tello que la introducción de la fotografía en la literatura invita a poner en tela de juicio ambos componentes, así como su relación y su conexión con el contexto social e histórico:

In such collaborative works, combining text with photographs causes the reader, the photographer, and the writer to reflect more critically on both the visual and the verbal as means of representation, contributing to wider debates on the underlying politics of representation. The relationship between verbal and visual representation in these projects dramatizes the particular ethical and political properties of each mode while they reflect their historical and social context. (2006: 10)

De esta manera, la relación entre literatura y fotografía no solo plantea interrogantes en el plano ontológico, sino que también se inscribe en el debate sobre el realismo en la literatura (*cf.* Breitbach, 2012), así como cuestiona ciertos aspectos narratológicos, como lo veremos en el próximo apartado.

4.1 EL PROBLEMA DE LA NARRACIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN DEL UNIVERSO NARRATIVO

Más allá de aspectos tales como el supuesto realismo introducido por una fotografía y las dimensiones estéticas y poéticas, se plantea, a nivel narratológico, el problema de la narración. Efectivamente cabe preguntarse, dónde se halla la narración al combinar un texto verbal con una fotografía: ¿solo en el texto?; ¿tanto en el texto, como en la fotografía?; ¿en una sola fotografía?; ¿en una secuencia fotográfica?, etcétera. Ya Walter Benjamin indicaba, en su *Petite histoire de la photographie* (1931) el rol importante que juega el pie de foto para situar —en nuestro contexto dentro del universo ficticio o de la narración— la fotografía:

L'appareil photographique devient toujours plus petit, toujours plus prompt à capturer des images fugaces et dissimulées, dont le choc immobilise chez le spectateur les mécanismes d'association. Ici doit intervenir la légende, qui annexe la photographie à la littéralisation de l'ensemble des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeurerait postrée dans l'à-peu-près. (Benjamin, 2012: 57)

En el análisis más adelante de los libros *Los fantasmas del masajista* y *Biografía ilustrada de Mishima* de Mario Bellatin, se verá efectivamente la importancia del pie de foto porque indica cómo “leer” la fotografía. El autor juega con la opacidad de la imagen y reutiliza de hecho algunas fotografías en varias publicaciones (*cf.* cap. 7), es decir que las recontextualiza gracias al pie de foto.

Esta posibilidad de jugar con el significado de una fotografía se relaciona con el hecho de que no puede “decir”. Klaus Speidel demuestra que es difícil que una sola imagen pueda narrar. Para el investigador alemán, una imagen muestra: “It does not tell. [...] the non-verbal nature of a picture makes it impossible to *tell* anything with a picture” (Speidel, 2013: 177). El problema sería, argumenta, que raras veces una imagen muestra acciones que reúnen una línea temporal que permitiría tener varias proposiciones narrativas. Sigue su argumentación apuntando el problema de la temporalidad:

A picture is specifically a-temporal in nature. A picture doesn't determine the order of telling (*discourse*) of what it shows, either by convention (like books) or presentation (like oral telling or movies). Each spectator sees the events represented in a picture in a different order. Moreover, a picture does not clearly prescribe the order of that which is being told (*story*). It does not show what happened first, second, third, etc. in the story world. Thus, as a dual structure of time is necessary for a narrative, a picture cannot tell a story. (Speidel, 2013: 177)

Habría que objetar, no obstante, que en el caso de tener una sucesión de fotografías es posible establecer un marco temporal y por ello una sucesión de los hechos. En este caso se podría hablar de una narración que emana de la sucesión de fotografías, o como proponen Gil González y Pardo, que emula el cine (2018: 28-29).¹⁴ Si bien es entonces difícil que una sola fotografía logre narrar algo, lo puede hacer en la conexión con el medio verbal. En este momento, la narración se puede hasta desdoblar, ya que en algunos casos existe una narración en el texto verbal y otra en el umbral creado por la confrontación entre texto verbal y fotografía. Philippe Ortel lo formula con estas palabras: “Du roman illustré émane une histoire potentielle, qu’on ne trouvera ni dans le texte, ni dans les images, mais qui flotte à la surface du livre à l’issue de leur rencontre et qui se matérialise dans la rêverie du public.” (Ortel, 2008: 22).

Este umbral puede ser más o menos acentuado, según el modelo de cohabitación adoptado por el·la autor·a. A grandes rasgos, antes de verlo de manera más detallada a lo largo del análisis a partir del próximo apartado, se avanza una primera clasificación de las combinaciones posibles:

- (1) la fotografía puede interrumpir el texto al insertarse en el flujo del texto verbal y así fragmentarlo;
- (2) la fotografía puede encontrarse en la página de al lado, como un cuadro, lo que permite aún su presencia directa con lo verbalmente afirmado;
- (3) la fotografía puede hallarse en un dossier fotográfico en apéndice o incluso en un libro aparte, lo que, desde el punto de vista material, aleja a lo verbalmente afirmado de lo visualmente mostrado;
- (4) la fotografía puede estar *in absentia*, por medio de citas o de recursos verbales tales como la *écfrasis*.

No cabe duda que estos dispositivos se pueden dar en simultáneo y no solamente en la literatura, donde de hecho son la excepción. La copresencia de lo icónico y lo verbal se da, sometida a las restricciones específicas de cada soporte, más generalmente en la prensa, en la publicidad, en internet, en los libros ilustrados, etcétera. Lo interesante en la literatura es que el·la lector·a percibe la copresencia de la fotografía en un libro como

¹⁴ En *Keres cojer...* de Alejandro López, es posible entender las fotografías que se adjuntaron al correo electrónico que Ruth le manda a Vanessa (capítulo “la reunión”) como una suerte de secuencia (se tomaron en el mismo lugar —un monumento a Felipe Golondrina en Goya, Argentina—). La idea de secuencia se halla igualmente en *Ramal* de Cynthia Rimsky, donde “el que viene de afuera” recorre el ramal de tren entre Santiago y Talca, pasando por varios lugares que lidian con el olvido. Las fotografías son registro de un viaje de esta índole y muestran varios pueblos, ventanas de trenes donde vuela el paisaje al exterior. La fotografía puede entonces también generar una narración sobre un/su “antes” y un/su “después”.

algo excepcional: se trata de una combinación mediática que impulsa el objeto hacia la periferia del discurso literario tradicionalmente percibido como “normal”. Tanto es así que las primeras ediciones latinoamericanas con fotografías perdieron las fotografías en publicaciones posteriores, como arriba mencionado.

En estos casos combinatorios, el·la escritor·a no es, por otra parte, dueño·a de los efectos de la fotografía, ni del orden de “lectura”, como lo subraya Philippe Ortel (2008). ¿El·la lector·a *lee* primero el texto, o *mira* primero la(s) fotografía(s)? ¿O contempla el espacio de la página que contiene texto verbal y fotografía(s)? El crítico francés destaca asimismo que después de haber integrado elementos icónicos y textuales, estos se fusionan a su vez en la mente del·la lector·a:

Quand la lecture s’approfondit, chaque système sémiotique se transforme en outil interprétatif, capable d’agir sur son partenaire. En termes pierciens, chacun devient un interprétant pour l’autre, ce qui veut dire qu’une fois intériorisés et devenus des objets mentaux, textes et images échangent un certain nombre de leurs composantes respectives. (Ortel, 2008: 20)

En este sentido, el·la lector·a constituye un elemento fundamental en la reflexión sobre el aspecto del dispositivo: es el·la receptor·a que hace del objeto-libro, por su uso y su mirada, algo que pueda ser considerado como literario o incluso literatura en toda su expresión. El·la lector·a mira entonces ya no simplemente una fotografía, sino que busca establecer enlaces, no solo con el significado textual más cercano, sino también con un conjunto más abstracto que sería el del universo narrativo y que funciona por temas: “À ces échanges qualitatifs et sémiotiques s’ajoutent celui des thèmes: agissant comme une grille de lecture, chaque médium, une fois intériorisé, modifie chez son partenaire la hiérarchie des éléments représentés” (Ortel, 2008: 21).

Aun si una sola imagen no presenta entonces una narración en el sentido literal del término, la confrontación con el texto verbal y el hecho de insertarla en el seno de una historia generará sin duda un potencial narrativo. El conjunto texto-foto puede narrar algo, e incluso algo diferente de lo afirmado en el texto verbal. Lo más común, sin embargo, es que intervenga en la construcción del universo ficticio, instalando atmósferas, llevando la imaginación del·la lector·a hacia cierto rumbo, imponiendo una mirada y un ritmo de lectura distinto. Ante el flujo de la palabra, es paradójicamente la fotografía la que invita al·la lector·a a detenerse para buscar ecos y recapitular lo leído, para descifrarla y pensar tanto lo visto como lo leído. Como concluye Roland Barthes frente al rechazo de las fotografías de Andor Kertész por la revista norteamericana *Life* en 1937 por inducir

demasiado a la reflexión: “[a]u fond la photographie est subversive, non lorsqu’elle effraie, révolte ou même stigmatise, mais lorsqu’elle est *pensive*” (Barthes, 1981: 65).

4.2 PEQUEÑA CARTOGRAFÍA: COMBINACIÓN MEDIÁTICA. LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

La primera cartografía que nos gustaría brindar para pensar las relaciones intermediales muestra un relevamiento de las publicaciones que exhiben una presencia conjunta de texto y fotografía en Argentina, Chile y Perú, aparecidas entre el 2000 y el 2015. Entendido como tal y teniendo en cuenta que la presente investigación abarca diversos fenómenos inter- y transmediales, esta cartografía no es exhaustiva sino el resultado de una investigación finita expuesta en un recorte. Se trata de unas treinta publicaciones que contienen entre dos y alrededor de 100 fotografías —esto es un promedio de 25 fotos por libro—, entre las cuales encontramos dos libros de poesía,¹⁵ un ensayo literario y el resto de narrativa. Con estas cifras queremos demostrar que la relación entre fotografía y literatura en estos primeros quince años del nuevo milenio no es un dato menor: la intermedialidad se escogió en estas publicaciones como estrategia estética.

En la siguiente tabla se nombrará primero el·la autor·a (si se conoce el·la fotógrafo·a, se especifica), seguido por el título de la obra y las referencias bibliográficas. Mencionamos igualmente su nacionalidad. La última columna precisa cuántas fotos comporta cada libro y de qué manera se insertaron en el texto verbal. Precisa asimismo si las fotografías llevan pies de foto. Es de subrayar que la mayoría de las fotografías son en blanco y negro. Como posible explicación se puede avanzar que, por un lado, es tradicional el uso del blanco y negro en la fotografía artística. Por otro lado, la impresión en blanco y negro es menos costosa y/o las publicaciones tienen que respetar las políticas editoriales. Además, muy pocas·as autores·as deciden recurrir al pie de foto, prefiriendo una confrontación del·la lector·a con el otro medio a través de la libre asociación y sin una suerte de guía de lectura que resulta ser el pie de foto, ya que no solo permite anclar la fotografía en un momento preciso del texto verbal, sino que también, en cierta medida, orienta la lectura. Asimismo, la fotografía se emplea como generador de un ritmo: entre capítulos o dentro de cada capítulo. En estos casos, se reserva un espacio para la foto, se

¹⁵ Por supuesto que se trata solamente de un elenco. Se podría por ejemplo añadir el poemario *Retórica erótica* (2002) de Liliana Lukin. Para un análisis pormenorizado, ver Le Corre (2019).

deja un espacio en blanco entre el texto y la fotografía. Otra estrategia es emplear la fotografía como medio disruptivo, ya que interrumpe el flujo del texto y la lectura: corta la palabra. Una tercera estructura sería apartar las fotos en un dossier fotográfico, que genera una recapitulación de lo anteriormente leído o una *entrée en matière* a través de la fotografía.¹⁶

Tabla 2. Cartografía combinación mediática texto-foto

	AUTOR·A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL·LA AUTOR·A	FOTOS
1.	Rimsky, Cynthia	<i>Poste Restante</i>	Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001/ Santiago de Chile: Sangría Editora, 2010	Chilena	29 fotos en blanco y negro con pie de foto. Listas, mapas, cartas, etc. Una foto por página, intercalada en el texto.
2.	Bellatin, Mario, fotos de X. Berecochea	<i>Shiki Nagaoka: una nariz de ficción</i>	Buenos Aires: Sudamericana, 2001	Peruano/ mexicano	50 fotos en blanco y negro, con pie de foto. Dossier fotográfico.
3.	Gutiérrez, Miguel, fotos de Julio Olivarría Novoa	<i>El mundo sin Xóchitl</i>	Fondo de Cultura Económica, 2001	Peruano	6 fotos en color. Intercaladas, una foto por página en un papel de mejor calidad.
4.	Brizuela, Leopoldo	<i>Los que llegamos más lejos</i>	Buenos Aires, Alfaguara, 2002	Argentino	6 fotos en blanco y negro antepuesto a cada relato.
5.	Bellatin, Mario	<i>Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois</i>	México D.F.: Aguilar, 2003/ Bueno Aires: Interzona, 2007, 2014	Peruano/ mexicano	13 fotos en color. Dossier fotográfico.

¹⁶ El único caso con un *dossier* antepuesto que encontramos es *Demerol: sin fecha de caducidad. El baño de Frida Kahlo* de Mario Bellatin con fotografías de Graciela Iturbide. La lectura del libro se puede iniciar por ambos lados, ya que el texto y las fotografías del dossier dan un giro de 180°.

	AUTOR·A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL·LA AUTOR·A	FOTOS
6.	López, Alejandro	<i>Keres coger?=guan tu fak</i>	Buenos Aires: Interzona, 2005	Argentino	25 fotos (o material escaneado) en blanco y negro, más videos en YouTube. Algunas fotos tienen, en vez de pie de foto, un nombre de archivo ya que se adjuntaron, en la diégesis, a un mail.
7.	Bellatin, Mario, fotos de X. Berecochea	<i>Jacobo el mutante</i>	Buenos Aires: Interzona, 2006	Peruano/mexicano	27 fotos en blanco y negro, fragmentando el texto verbal.
8.	Pauls, Alan	<i>La vida descalzo</i>	Sudamericana, 2006	Argentino	9 fotos en blanco y negro, entre los capítulos.
9.	Ulloa Donoso, Claudia	<i>Séptima madrugada</i>	Lima: Estruendo Mundo. Inicialmente un <i>blog</i> .	Peruana	9 fotos en blanco y negro (personales, de sus dibujos, una captura de pantalla, "El grito" de Munch). Intercalados en el texto verbal.
10.	Gutiérrez, César	<i>8OM84RD3RO</i>	Tomahawk, 2007.	Peruano	101 fotos en blanco y negro, provenientes sobre todo de internet, postproducidas (pixeladas, etc.), intercaladas en el texto verbal que es, de por sí, altamente visual.
11.	Bellatin, Mario, fotos de Graciela Iturbide	<i>Demerol: sin fecha de caducidad. El baño de Frida Kahlo</i>	México: ED. RM, 2009	Peruano/mexicano	21 fotos en blanco y negro de la casa-museo de Frida Kahlo. Dossier fotográfico.
12.	Bellatin, Mario	<i>Las dos Fridas</i>	México D.F.: Lumen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008	Peruano/mexicano	63 fotos en color y negro y blanco, con pie de foto. Fragmentan el texto verbal.
13.	Oloixarac, Pola	<i>Las teorías salvajes</i>	Buenos Aires: editorial Entropía,	Argentina	6 miniaturas de fotos o imágenes descargadas, parecen provenientes de

	AUTOR·A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL·LA AUTOR·A	FOTOS
			2008; Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2010.		internet. Fragmentan el texto verbal.
14.	Bellatin, Mario	<i>Biografía ilustrada de Mishima</i>	Buenos Aires: Entropía, 2009/ <i>Obra reunida</i> , Madrid: Alfaguara, 2013	Peruano/ mexicano	41 fotos en color, con pie de foto. Dossier fotográfico.
15.	Bellatin, Mario	<i>Los fantasmas del masajista</i>	Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009/ <i>Obra reunida</i> , Madrid: Alfaguara, 2013.	Peruano/ mexicano	22 fotos en color, con pie de foto. Dossier fotográfico.
16.	Vignoli, Beatriz	<i>Kozmik tango</i>	Rosario: Municipal de Rosario, 2009.	Argentina	13 fotos en blanco y negro. Fragmentan el texto verbal.
17.	Rimsky, Cynthia	<i>Ramal</i>	Chile: FCE, 2011.	Chilena	55 fotos en blanco y negro. Intercalados en el texto verbal.
18.	Sebakis, Sagrado	<i>Gordo</i>	Milena cacerola, 2011.	Argentina	2 fotos en blanco y negro al final de cada parte del libro.
19.	Bellatin, Mario	<i>El libro uruguayo de los muertos – El libro fantasma. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días</i>	México D.F.: Sexto Piso, 2012.	Peruano/ mexicano	14 fotos en blanco y negro, una foto por página, enfrentada al texto verbal del mismo tamaño en la página opuesta.
20.	Fantin, Sol	<i>Decime que soy linda</i>	Buenos Aires: milena caserola, 2012.	Argentina	33 fotos en blanco y negro de graffitis/ inscripciones en el paisaje urbano, intercalados en el texto.
21.	Perez, Mariana Eva	<i>Diario de una princesa montonera</i>	Buenos Aires: Capital Intelectual,	Argentina	10 fotos en blanco y negro, algunas

	AUTOR·A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL·LA AUTOR·A	FOTOS
			2012. Inicialmente un <i>blog</i> .		postproducidas. Intercaladas en el texto.
22.	Ronsino, Hernán	<i>Lumbre</i>	Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.	Argentino	17 fotos en blanco y negro; una por capítulo, salvo el último; hojas y ramas de árboles; intercaladas en el texto.
23.	Manguel, Alberto y Álvaro Alejandro	<i>Para cada tiempo hay un libro</i>	México D.F.: Sexto Piso, 2014.	Argentino y mexicano	61 fotos en blanco y negro. Una foto por página, intercaladas.
24.	Henobarbo	<i>Al sol invicto</i>	Chile: Lecturas Ediciones, 2014.	Chileno	20 fotos en blanco y negro postproducidas. Fotos de internet, impresas en hojas que se doblaron y se llevaron en los bolsillos del autor, y luego escaneados de nuevo. Dossier fotográfico.
25.	Castells, Mario	<i>Trópico de Villa Diego</i>	Rosario: Municipal de Rosario, 2014	Argentino	17 fotos en blanco y negro, mayoría de fotos antiguas; intercaladas.
26.	Romero, Ivana	<i>Las hamacas de Firmat</i>	Rosario: Municipal de Rosario, 2014	Argentina	14 fotos en blanco y negro, intercaladas.
27.	Pinos, Jaime y Alexis Díaz	<i>80 días</i>	Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015	Chile	27 fotos en color, una foto por página/ doble página.
28.	Negroni, María	<i>Cuaderno alemán</i>	Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015. Inicialmente un <i>blog</i> .	Argentina	30 fotos en blanco y negro; privadas, fotos de archivos, fotos de dibujos; intercaladas.
29.	Lloret, Bruno	<i>Nancy</i>	Santiago de Chile: Editorial Cuneta, 2015.	Chileno	7 en blanco y negro, una en color, intercaladas. Las radiofragias llevan un número en vez de pie de foto, pero este no

	AUTOR·A	TÍTULO	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	NACIONALIDAD DEL·LA AUTOR·A	FOTOS
					corresponde a una lista o explicación verbal.
30.	Fernández, Nona	<i>Chilean Electric</i>	Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015.	Chilena	4 fotos en blanco y negro, una foto por página, intercaladas en el texto verbal.
31.	Chejfec, Sergio	<i>Últimas noticias de la escritura</i>	Buenos Aires: Entropía, 2015.	Argentina	24 fotos de textos, libros, cuadernos, en miniatura, intercaladas en el texto verbal.

Gracias a esta tabla se pueden destacar algunas generalidades. Si bien el fenómeno de la introducción de la fotografía en la literatura no es nuevo, podemos constatar un aumento de dicha relación simbiótica en el seno de libros de la literatura ultracontemporánea, tanto de novelas, como de poesía, ensayos (Chejfec con *Últimas noticias de la escritura*, en el que hay una puesta en abismo de la escritura a través de la foto) o publicaciones más problemáticas en cuanto a su adscripción genérica (*80 días*, de Jaime Pinos por ejemplo). Por un lado, los aparatos fotográficos se han vuelto omnipresentes en nuestra vida cotidiana, en gran medida gracias a los teléfonos celulares inteligentes. Por otro lado, se puede notar —también como consecuencia de la ultrapresencia de los aparatos fotográficos— un uso masivo de la fotografía en diversos medios y soportes: hoy en día, todos·as somos fotógrafos·as. Sin embargo, no todos·as los·as autores·as utilizan la fotografía con el mismo fin y con la misma estrategia, ni estética. Algunos·as recurrieron a la fotografía solo para una publicación específica, otros·as escriben parte de su obra a través de esta relación intermedial. Como se puede notar, el autor con más libros foto-texto publicados es Mario Bellatin,¹⁷ razón por la cual nos detendremos a continuación en su caso. Sin embargo, también la autora chilena Cynthia Rimsky utiliza la fotografía

¹⁷ Leonel Cherri sostiene que la introducción de la fotografía a la literatura de Mario Bellatin significa un punto de inflexión en su obra: “[...] la irrupción de las fotografías en los libros de Bellatin coincide no sólo con la intensificación de su ‘falsa retórica’ que leímos en términos de exotismo, sino también con una preocupación tanto por el estatuto literario como por la imagen de autor. En ese proceso, es crucial al respecto la exploración de la relación entre imagen y literatura. De ese modo, las intervenciones y proyectos artísticos de Bellatin funcionan, al igual que sus libros, como una suerte de laboratorios instalados a la sazón de dar rienda suelta a un experimento.” (Cherri, 2015).

de manera recurrente en su “escritura de viaje”,¹⁸ de un modo similar al de su compatriota Jaime Pinos, al trabajar sobre la memoria a partir del archivo (cf. Bustos, 2018).

Como reacción a la coyuntura mediática y tecnológica en la que vivimos hoy en día, se vislumbran, a nivel estético, dos posiciones diferentes que, en algunos casos de intervención (es decir posproducción), se pueden superponer: un trabajo con lo analógico (p. ej. Mario Bellatin), y un trabajo con lo digital (p. ej. Mariana Eva Pérez, Sol Fantin, María Negroni, César Gutiérrez, etcétera). Se podría esperar, en un mundo donde es común posproducir las imágenes, que la fotografía digital se use de forma más lúdica, más falsificadora, más deformadora de la realidad. Se verá sin embargo mediante el análisis de Mario Bellatin que es, por el contrario, la utilización de una cámara estenopeica, aquellas del sistema antiguo, lo que provoca una mayor deformación de las imágenes; o, en otras palabras, la captación de realidades fantasmas. Así se pueden destacar, a grandes rasgos, dos finalidades en el uso de la fotografía en la literatura hoy en día: primero un eje que sigue una tradición más realista y que trabaja con la fotografía para generar un efecto de verosimilitud. Segundo, un eje más lúdico y deformador.

Acerca del efecto de verosimilitud, cabe subrayar que los/as autores/as no buscan necesariamente generar un realismo literario, como lo sostiene Julia Breitbach:

Drawing up a theory of the ‘photo-as-thing’, it has been argued that the incorporation of photographic discourses into a textual, fictional environment propels and illuminates the pursuit of literary realism. Through photography and its discussion, language becomes infiltrated with the return of the Real, with the reintroduction of the notion of extratextual reference against all — postmodern, digital — odds, and within the framework of an *aesthetics of trust*. As has been stressed, this return of the Real (‘the ghostly presence of an immanent totality – the spectral presence of the extra-linguistic real’ [Den Tandt 2003b, 130]) does not, by any means imply or engender the notion of a normative objectivity, and neither does it generate a homogeneous, overriding concept of contemporary literary realism. Rather, by conceptualizing the Real in the light of photography’s jarring thingness — and not its docile objecthood — this study has made a case for equally self-conscious, innovative, and diverse forms of a realist revival in the digital age. (Breitbach, 2012: 206-207)

Se trata así en nuestros casos literarios más bien de (de)mostrar, probar lo afirmado en el texto verbal a partir de la subjetividad del autor, una postura que concordaría entonces con las apelaciones que propone Julia Breitbach: *liminal realism*, *domestic realism* o aún *poetic realism*. Como predecía Barthes en *La chambre claire*,¹⁹ la fotografía ya no está al

¹⁸ Así también en el libro *Nicaragua [al cubo]* (2014), colaboración con Alma Guillermprieto y Carolin Emcke, razón por la cual no lo incluimos en la tabla.

¹⁹ Predecía más precisamente: “Et sans doute, l’étonnement du ‘Ça a été’ disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu. J’en suis, je ne sais pourquoi, l’un des derniers témoins [...], et ce livre en est la trace archaïque” (Barthes, 1981: 120-121).

servicio de un *esto ha sido así*, sino de un *yo he visto esto*, o aún *la cámara ha visto y producido esto* en el caso de la fotografía estenopeica —y por lo tanto deformadora de la realidad objetiva— de Mario Bellatin, o incluso en el caso de una posproducción, *la técnica ha creado esto pero esto no ha sido necesariamente así*.

Volviendo la mirada hacia la dimensión poética, el otro eje sería justamente y por el contrario más lúdico; esto es, *desdecir* las informaciones proclamadas en el texto verbal, introducir otra sensibilidad y generar un leer-doble, un leer-otro a partir del otro medio y del espacio entre-dos que crea la intermedialidad. Las fotos pueden descontextualizarse y usarse más en una dimensión de arte abstracto que de arte figurativo, como es el caso de las fotografías en *Nancy* (2015), de Bruno Lloret. Se trata de unas radiografías cuyo objetivo es volver visible el avance del cáncer de la protagonista. Al mismo tiempo, la protagonista ve en estas radiografías figuras que disparan historias. Lo importante, dentro de una narración que juega de por sí con lo visual gracias al uso repetido del signo “X”, es dar plasticidad a la enfermedad mortal, hacerla avanzar visualmente sobre la palabra e incluso aniquilarla. Los signos “X” fomentan una analogía con los rayos X que generan las radiografías, forman figuras y silencian el texto verbal: el cuerpo de Nancy está atravesado por los rayos X como el texto por las X.

Lo interesante es que el trabajo con lo analógico, es decir con lo “antiguo” que tal vez se asociaría intuitivamente a una imagen menos intervenida y entonces más “real”, no se usa necesariamente con fines realistas, al contrario. Así, Mario Bellatin saca él mismo con una cámara Lomográfica²⁰ las fotos para las novelas que denomina bajo la unidad indivisible de “texto-foto-amalgama”, publicadas en el período 2008-2012. En este caso se trata de un aparato que deforma la realidad y es justamente de esta manera que actúan las fotos en el interior de este subgrupo de sus novelas: es un discurso paralelo,

²⁰ “Lomografía” es actualmente una marca registrada de máquinas fotográficas (mayoritariamente analógicas y algunas instantáneas) y también el nombre con que se vincula al estilo y la técnica fotográfica que surge a partir de estas cámaras. La Lomografía se origina en los años ochenta con la icónica cámara de 35 mm LOMO LC-A, fabricada en la Unión Soviética a partir de un modelo japonés. En la actualidad, la marca fabrica cámaras compactas y sencillas, de plástico y con película, que imita modelos antiguos que se usaron en el bloque soviético —se dice que inicialmente se desarrollaron para la KGB—, antes de difundirse a partir de los años noventa gracias a dos estudiantes vieneses, Matthias Fiegl y Wolfgang Stranzinger. En la actualidad, las cámaras Lomo se volvieron muy populares por su aspecto “vintage” y por su propuesta analógica y simple. Las fotografías se caracterizan por la borrosidad, los colores saturados, la falta de encuadre tradicional, las fugas de luces y otros errores técnicos que son considerados como atributos valiosos por quienes usan estas cámaras.

que requiere un cambio de punto de vista, que apunta hacia otras percepciones, añade o contradice información (para un análisis pormenorizado, ver los capítulos 5, 6 y 7).

Otro aspecto sería el trabajo con fotos que se presentan como provenientes de archivos: fotos de fotos, o en el caso de las narrativas de viaje, fotografías de listas, mapas, notas o textos manuscritos. Por ejemplo, la novela-bitácora de viaje *Cuaderno alemán* de María Negroni intercala fotografías personales de su viaje por Alemania —en el marco del proyecto “Rayuela”, un intercambio de escritores·as argentinos·as y alemanes·as becados·as por el Instituto Goethe (2010)— con fotos de material fotográfico exhibido en museos y archivos que ella visita en el viaje. La noción de archivo se potencia aún más en *Poste restante* de la escritora chilena Cynthia Rimsky. Mapas de ciudades, de redes de transportes; listas de compras, de vocabulario; cartas (re)enviadas, artículos de periódicos y otros objetos se recopilan en el libro a través del registro fotográfico para dar cuenta de la investigación de la narradora homodiegética sobre sus abuelos judíos emigrados a Chile desde el pueblo de Ulanov. La reproducción fotográfica de un objeto para convertirlo en archivo puede incluso someterse a intervenciones físicas o digitales, como es el caso de la foto “Mi primera foto con mi papá” de la argentina Mariana Eva Perez, miembro de H.I.J.O.S.²¹, en su novela *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* (2012: 102, asimismo 30, 146, 158, 170, 174), primero publicado como *blog*. A diferencia del trabajo estético y conceptual de la fotografía de Mario Bellatin, estas fotografías cumplen otra función: se inscriben en un trabajo sobre la memoria —sobre todo en un contexto de posdictadura—²² o incorporan el registro de una investigación/un descubrimiento y se emplean entonces como archivo, como si fuera una prueba de veracidad que no deja de ser, sin embargo, parte de la ficción. Se puede notar una operación por parte de los·as escritores·as: presentar estos documentos como un archivo supuestamente verídico. Las fotografías de las publicaciones aquí mencionadas emulan ser tanto una prueba de veracidad (dentro de un universo literario subjetivo), como un archivo que se transforma para escribir y proyectar una historia que no pudo realizarse por la dictadura.

²¹ H.I.J.O.S. es una organización de derechos humanos de Argentina. El acrónimo significa Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Se fundó el 3 de noviembre de 1995 gracias al impulso de activistas de La Plata, Córdoba, Rosario y Santa Fe. Está integrada por hijos e hijas de las víctimas de la dictadura militar (desparecidos, asesinados, presos políticos, exiliados). En línea [consultado el 26.08.2019]: <http://www.hijos-capital.org.ar/>.

²² Ver también “Usages mémoriels de la photographie dans *Nexo, un ensayo fotográfico* (2001) de Marcelo Brodsky” de Hervé le Corre (2018), o la novela *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte, igualmente miembro de H.I.J.O.S.

Asimismo, es de notar que los/as autores/as que publicaron sus novelas inicialmente bajo un formato *blog* suelen incluir material visual en la publicación del *blog* en formato-libro (Negroni, 2015; Perez, 2012; Ulloa Donoso, 2007),²³ lo que permite sostener la hipótesis de que la escritura en un *blog* invita a usar varias medialidades por su contexto mediático fuera de la literatura impresa tradicional. La escritura que se produce ahí es entonces inherentemente intermedial, fenómeno que se respeta al trasladarlo al formato-libro, no sin, muchas veces, reducir la carga visual por el costo de impresión.

La escritura del *blog* se vincula a menudo con la escritura autoficcional, que se conecta, a su vez, con la fotografía (cf. Baetens y Streitberger, 2011; Méaux y Vray, 2004). A través de la inscripción visual de la figura de autor en las fotografías se potencia este juego.²⁴ Es decir: al colocar una fotografía de sí mismo dentro del libro, la figura del autor se refleja igualmente de forma visual en la (auto)ficción. Mario Bellatin por ejemplo da el siguiente subtítulo a la foto 39b (Tabla 23, anexos), que lo muestra abrazando una señora grande: “Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima”. Gersende Camenen comenta este juego así:

C'est cette fois le document, gros de sa propre histoire, qui fait irruption contre la fiction et la perturbe. Le rapport qui s'instaure entre le texte et les photographies n'est alors ni de correspondance ni d'exactitude, il s'agit plutôt d'un rapport analogique. En effet, de la même manière que le texte construit un Mishima fantomatique, les photographies floues, dont les sujets sont difficiles à percevoir ont une aura spectrale. Dès lors, les identités sont floutées et les visages peuvent revêtir celles qu'il leur plaît de porter. C'est sans doute le sens de la photographie qui nous présente 'deux chercheurs spécialistes de Mishima' et sur laquelle on reconnaît Bellatin en personne. L'écrivain mexicain s'est, comme à son habitude, glissé dans son livre. C'est cette fois sur une photographie qui, comme les textes, joue un double jeu, celui de l'authentification et de la mystification (ici passablement irrévérencieuse), de la réalité et de la fiction. (2013: en línea)

A su vez, en las novelas que no declaran o explicitan el nombre del/la fotógrafo/a, el/la lector/a asume que potencialmente las fotos son obra del/la mismo/a autor/a, lo que aumenta la idea del *yo he visto esto*.²⁵

²³ Esto vale también para el libro *Once sur* de Cecilia Pavón, una publicación del 2018. Para un análisis pormenorizado de la novela de Claudia Ulloa Donoso, ver el capítulo 14.3.

²⁴ Ver por ejemplo la fotografía en la página 102 de la novela de Mariana Eva Perez (2012). Se podrían probablemente añadir las fotografías de las páginas 170 y 174.

²⁵ En este contexto cabe recordar que no se trata de un procedimiento nuevo. Como subraya Edwin Fernando Carrión en su trabajo de Magíster sobre *La vorágine*: “[e]n la edición original de [*La vorágine*] dirigida por el propio Rivera, él introduce tres fotografías, donde la primera adjuntaba el siguiente escrito: ‘Arturo Cova, en las barracas del Guaracú. Fotografía tomada por la matrona Zoráida Ayram’. La siguiente decía: ‘El cauchero Clemente Silva’; y la última fotografiaba a un cauchero cortando la superficie del tronco de un árbol. Sin embargo, lo fotografiado no es cierto, puesto que al parecer son postales compradas por Rivera en Manaus y el personaje de la primera foto es el mismo Rivera” (2012: 16).

En cuanto al trabajo con las fotografías cabe más allá de la técnica y de la intervención la pregunta por la calidad técnica: muchos·as de los·as autores·as que forman este corpus se someten a cierta estética de laboratorio (Laddaga, 2011), errante y urgente, del presente. No sorprende entonces que algunas de las fotografías del *Cuaderno alemán* de María Negroni parecen haberse sacado con una cámara de baja calidad. Otras imágenes, como en el caso del peruano César Gutiérrez o del poeta chileno Henobarbo, están además voluntariamente sometidas al efecto de pixelado. Igualmente el hecho de usar cámaras Lomográficas, donde el resultado es siempre una sorpresa y las fotos son determinadas por ciertas características que se oponen a la alta resolución de las cámaras profesionales, se tiene que entender con el paradigma de una estética de laboratorio, del *self-made*. Se celebra así una estética de bajo presupuesto, como por ejemplo en el poemario *Decime que soy linda* (2012) de Sol Fantin, que corresponde al trazo de la escritura a mano y con técnicas de reproducción artística a veces anteriores al soporte digital. Se relaciona con la estética de la basura que se enlaza con la idea de “ecología cultural” (Zapf, 2016). Salvo en los casos de literatura de la memoria, no se trata, en la mayoría de los casos, de una escritura/historia que busca una suerte de trascendencia o permanencia. Son textos que se inscriben en la actualidad y que construyen presente. Para una escritura efímera y volátil, se usan técnicas de “baja fidelidad” o de *lo-fi* (*low fidelity*), porque no importa la alta calidad (*hi-fi*) de la imagen, sino la emulación de la espontaneidad de una escritura no transcendental.

A continuación, analizaremos con más detención la relación entre texto y fotografía en la obra de Mario Bellatin. Decidimos ofrecer un análisis más extenso de su obra por la importancia que le otorgó a la fotografía durante cierto ciclo creativo —hoy en día cerrado— y asimismo por el lugar singular que ocupa Mario Bellatin en la escena literaria ultracontemporánea: si W.G. Sebald es una de las grandes referencias intermediales para la literatura europea, Mario Bellatin lo es para la literatura latinoamericana. Su proyecto estético, sin embargo, es radicalmente distinto.

5. EL TEXTO-FOTO-AMALGAMA DE MARIO BELLATIN

El prolífico peruano-mexicano Mario Bellatin (*1960) es autor de una importante obra en la que las otras artes y, dentro de ellas, particularmente la fotografía, juegan un rol importante. Como vimos en la pequeña cartografía, numerosas son las publicaciones de Mario Bellatin que contienen fotografías. Pero esta no es la única razón por la que nos detenemos en su obra para analizar la relación entre texto y fotografía: la concepción de la fotografía, de su estética y el uso que hace de ellas dentro del universo literario bellatineano asimismo como su propia práctica, se distinguen del uso de la fotografía de la mayoría de los/as escritores/as y permiten por ello desarrollar una reflexión más amplia a partir de la cual se pueden, sin embargo, emitir hipótesis válidas para el uso de la fotografía dentro de la literatura en general a nivel de la inserción y del anclaje de la fotografía en el texto verbal y la diégesis.

Empezaremos con una breve presentación del autor y del corpus, seguida por un análisis de la concepción de la foto-Bellatin. Después de concentrarnos en el potencial de la foto, ahondaremos en el concepto del formato *texto-foto-amalgama*, como llama el mismo autor a esta combinación mediática, para proponer una tipología de relaciones y su análisis.

5.1 BREVE PRESENTACIÓN DE MARIO BELLATIN¹

Dentro de nuestro corpus, el escritor Mario Bellatin se inscribe en el concepto de *TransLiteratura* en toda su dimensión:² escritor entre varios países y culturas —nació en México de padres peruanos; vivió en Perú y Cuba antes de regresar a su México natal a

¹ Estos capítulos de la tesis se construyen parcialmente a partir de dos artículos publicados, y una ponencia: “El formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales”, en: *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*, Orbis Tertius, 2016; “Construir sentidos en el umbral: el formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin”, *Pasavento*, vol. V, nº1, 2017 y la ponencia “Escribir sin escribir: la *TransLiteratura* de Mario Bellatin” presentada en agosto del 2018 en el V Coloquio Literatura y margen: Mario Bellatin que se celebró los días 21 – 22.08.2018 en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

² También, dentro de los/as autores/as que integran nuestro corpus, es sin duda el autor que más ha sido analizado por la crítica universitaria. Existen investigaciones doctorales sobre él y un sinfín de artículos académicos y periodísticos (Berecochea, 2014; Camenen, 2013; Carrillo Martín, 2010; Cheri, 2017; Cote Botero, 2014; de los Ríos, 2015; Epplin, 2015; García, 2017a; Goldchluk, 2015; Palaversich, 2003; Pujante Hernández, 2018, entre muchos otros).

los 35 años—, nació sin antebrazo derecho, “vacío” que ocupa con toda clase de prótesis.³ Su obra se despliega en más de cuarenta títulos —Alfaguara ha publicado hasta la fecha dos tomos de su *Obra reunida*—, aunque se podría afirmar que cada libro publicado no hace más que formar un capítulo en el gran libro que Mario Bellatin viene escribiendo desde hace años, lo que instala una obra por-venir: “Así como de alguna manera considero que todos los libros son un mismo libro, lo que importa de ese único libro es la escritura más que los elementos constitutivos del libro” (Bellatin, 2015: en línea). Por ello también, sus libros se conectan los unos con los otros a través de la recuperación de elementos, tanto temáticos, como textuales (copiar y pegar) o visuales, como lo demostraremos más abajo (cap. 7). Algunos títulos introducen, a partir de la publicación de *Shiki Nagaoka* (2001), fotografías, y más recientemente dibujos. Así lleva la literatura a confrontarse materialmente con el “fuera de campo” (Speranza, 2006).

De esta manera debe comprenderse, nos parece, igualmente su proyecto “Los cien mil libros de Mario Bellatin”⁴ que se presentó en el festival *Documenta 13*, y sus varias performances e intervenciones, a las que Mario Bellatin prefiere referirse utilizando el lema de “escribir sin escribir” (2014b: 9-22), a comenzar por el congreso de Dobles en el Instituto de México en París en el 2003, donde el público, en lugar de ver a los anunciados escritores·as Margo Glantz, Sergio Pitol, Salvador Elizondo y José Agustín veía a cuatro desconocidos·as que se habían aprendido de memoria las respuestas de los·as cuatro escritores·as mexicanos·as a una serie de preguntas. Esta misma idea de doble fue la base para una intervención en el festival porteño FILBA en el 2016, donde se había anunciado la entrevista de Mario Bellatin *en primera persona*. Sin embargo, acudió el escritor argentino Carlos Ríos, disfrazado de Bellatin, para someterse a las preguntas *en tercera persona* del entrevistador y que contestaba leyendo en la pantalla de su *iPhone*

³ Por ejemplo: un gancho pirata, una forma fálica, una escultura con un par de piernas femeninas semi-abiertas, etc., todas prótesis realizadas por artistas plásticos. Más allá de que el cuerpo “raro”, enfermo, descomunal, monstruoso y fantasmagórico sea un tema omnipresente en el universo narrativo bellatineano, la falta de antebrazo repercute igualmente sobre su acto de escritura. En una entrevista hecha por Inés Sáenz, afirma que la escritura en el *iPhone* le permite escribir en cualquier lado, y sobre todo sin dolores físicos: “Escribir en un *iPhone* me da a mí la condición ideal para escribir. Complementa el vacío de mi cuerpo. Como mi naturaleza es ser una persona con un brazo, de pronto siento que el *iPhone* es una especie de venganza de las prótesis que me hicieron llevar. Desde que tenía tres años me pusieron mi primera prótesis, de la cual no me pude desligar hasta los cuarenta y tantos años. Porque había desarrollado una dependencia psicológica frente a las prótesis, de la que no podía desligarme [...]” (Bellatin, 2015: en línea).

⁴ Bellatin afirma que este proyecto no va en contra del mundo y circuito editorial, sino que “el proyecto *Los cien mil libros de Bellatin* busca ir en un camino paralelo, no trata de competir con los propios libros. Estos libros nacen para que existan dentro de mi entorno, y por excepción esos libros van cayendo a los ojos de un lector por muchos medios pero que no están dentro del circuito comercial.” (Bellatin, 2015: en línea).

(cf. Recchia Paez y Schmitter, 2016). Luego habría que nombrar a la *Escuela dinámica de Escritores* que Mario Bellatin fundó en 2001 y que duró hasta el 2011, donde estaba prohibido escribir; y a “El perro en el altar” que era supuestamente una obra de teatro basada en *Perros héroes* que se publicitó primero para luego anunciar que la función ya había pasado, pero advirtiendo a los que la habían perdido que no se preocuparan, puesto que se iba a volver a representar en una iglesia del siglo XVII. Delante del público, esta vez realmente presente, se dio primero una charla para luego dejar el escenario a un perro, sentado, sin moverse, en un altar, mientras sonaba música medieval. También es de mencionar la actividad cinematográfica: la película musical *Bola negra* (2012c) sobre Ciudad Juárez, y otras películas que solo se pueden mostrar en la presencia del escritor porque propone una intervención y/o performance que debe ser realizada por él mismo. En agosto de 2018 animó un taller de escritura-danza, “Danza sin movimiento” en el marco del festival “VOLUMEN. Escena editada” del Teatro Cervantes, siendo el baile el último arte con el cual piensa confrontar la literatura antes de volver exclusivamente a la palabra. Actualmente está editando todos sus libros bajo un mismo formato, revisándolos a partir de un trabajo de oralidad: los lee junto a su editora cuatro veces por semana, durante cuatro horas para construir “textos ‘textuales’”, es decir, deshacerse de las combinaciones mediáticas.

De este modo, Mario Bellatin escribe su obra con situaciones y manifestaciones que van más allá de aquello que comúnmente se entiende por literatura. Este recurso le permite ampliar las posibilidades narrativas y no caer en una repetición, aunque el gesto de la repetición, como veremos más adelante, forma parte íntegra de la estética bellatineana. El recurso a la intermedialidad le permite igualmente ver la palabra escrita a través del otro medio e instaurar, de esta forma, una distancia para poder leerse mejor a sí mismo.

Si se analiza la cronología de las expansiones a las artes plásticas —del “clásico” ciclo textual pasa, más allá de las actividades que acabamos de mencionar, a un ciclo que combina fotografía y texto verbal, que nos proponemos estudiar aquí, y luego paralela/sucesivamente a un ciclo cine, y a un ciclo texto-dibujo—, se puede notar que el escritor cambia de combinación intermedial, avanzando sin cesar hacia nuevas amplitudes; sin embargo repite temas, vuelven figuras, fragmentos y hasta libros enteros (recicla por ejemplo *Las dos Fridas* en *El libro uruguayo de los muertos*). Esta observación vale incluso a una escala más chica, esto sería dentro del ciclo en el que

combina texto y fotografía y donde algunas fotografías se vuelven a usar en otro contexto (cf. cap. 7).

Como veremos a continuación, Bellatin tiene una primera etapa en la que trabaja con fotografías ajenas, y una segunda donde es él mismo quien toma las fotografías, etapa en la que nos centraremos más específicamente por la coherencia a nivel estético y conceptual. Asimismo, de publicación en publicación, cambia la manera de combinar fotografía y texto. Claramente, el escritor no se queda estático en un lugar ya explorado, sino que sigue siempre con la búsqueda, yendo hacia delante, hacia un devenir perpetuo. En *El arte de enseñar a escribir*, Mario Bellatin explica:

[M]e parece importante acudir a las formas de construcción de otras artes, para desde la visión que ellas presentan contar con una perspectiva del arte de narrar. Ver que así como la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza o la fotografía cuentan con elementos narrativos que, de alguna manera, están fuera de lo que en sí se narra, en la literatura ocurre lo mismo, a pesar de que una serie de ideas establecidas digan lo contrario: que se debe escribir siguiendo una serie de preceptos donde muchas veces se confunden la forma con el contenido. (Bellatin, 2006a: 10)

Mario Bellatin es entonces, desde su concepción misma, un escritor intermedial y *transliterario*: su búsqueda se inserta en una ampliación de los recursos literarios clásicos, jugando y burlándose de estos a través de invenciones de autores⁵ y de títulos⁶ que nunca existieron, riéndose de la academia al reciclar textos críticos sobre sí mismo, para producir un artículo sobre otro autor,⁷ retomando, en cierta medida, el gesto de Borges en Pierre Menard. Mario Bellatin escribe a propósito de su auto-concepción como escritor en “Epílogo/Mario el mutante/de Jorge Volpi”:

Porque Mario Bellatin *no es* un escritor. O no lo es en la restringida y pobre medida que posee este término en nuestros días. Desde luego, Bellatin no es de esos profesionales de la pluma que pergeñan lo mismo un articulito literario que un comentario de política, un cuento de fantasmas que una crónica de sociales, una novela policiaca que una reflexión posmoderna. No es, tampoco, de esos que prefieren publicar a escribir o que buscan los premios antes de producir las obras. [...] En vez de ello, Mario Bellatin es un creador múltiple, polifacético, itinerante, dominado por una curiosidad sin límites y dispuesto no sólo a experimentar con sus textos y acciones sino consigo mismo, con tal de escapar de los límites impuestos por los géneros literarios, por la sociedad y sus convenciones. Mario Bellatin, el artista del aire, es

⁵ Por ejemplo en Shiki Nagaoka una nariz de ficción (2001).

⁶ Por ejemplo en *Jacobo el mutante* (2006) y *Jacobo reloaded* (2014).

⁷ Se trata de un artículo publicado en el 2008 en *La Nación*, titulado “Kawabata: el abrazo del abismo” (Bellatin, 2008b). Mario Bellatin quiso que se publicara, al final del artículo, una nota explicando su procedimiento de escritura no-creativa (Goldsmith, 2015), sin embargo, el periódico no lo hizo. Acto seguido, Daniel Link publicó en su blog (Bellatin y Link, 2008c) un mail en el que Bellatin explica su postura. Para ahondar, véase también el artículo “Los ‘sucesos de escritura’: *encuadre y delineado* en Mario Bellatin” de Juan Pablo Cuartas (2016).

muchos Marios Bellatin. Mario Bellatin multiplicado. Mario Bellatin iterado como si fuera una función matemática. Mario Bellatin clonado por sí mismo. Mario Bellatin desconstruido. Mario Bellatin ubicuo. (Bellatin, 2007a: 259)

Es entonces necesario pensar tanto al escritor Mario Bellatin como a la obra-Bellatin a partir del prisma de la pluralidad. En este contexto cabe recordar que el autor vincula su obra con momentos de la historia literaria, u obras de otros/as autores/as. Da por ejemplo prueba de gestos que inscriben su obra en una línea de las vanguardias y neo-vanguardias a través de títulos como *Lecciones para una liebre muerta* (2005) —que hace referencia a la obra “Cómo explicar arte a una liebre muerta” (“Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt”, 1965) de Joseph Beuys— y *El gran vidrio: tres autobiografías* (2007b), a su vez un guiño al “Gran vidrio” de Marcel Duchamp (cf. Premat, 2017).

5.2 BREVE PRESENTACIÓN DEL CORPUS

Mario Bellatin trabajó la combinación mediática en varias publicaciones. Hemos decidido concentrarnos en cinco publicaciones representativas de la problemática intermedial que se encuentra en el centro de nuestro estudio, a saber: “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada” (2008d), *Las dos Fridas* (2008a), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009a), *Los fantasmas del masajista* (2009b), y *El libro uruguayo de los muertos*, completado por un *Libro fantasma* (2012a, 2012b). Lo hacemos por la coherencia interna: estas publicaciones se conectan entre sí, las fotografías se someten a la misma estética y las mismas reflexiones y son tomadas por Mario Bellatin. De hecho, cuando él mismo se refiere a sus producciones, está hablando de *texto-foto-amalgama*.

Nos parece importante distinguir dos momentos en la producción literaria bellatineana que recurre al uso de fotografías: por un lado, una primera fase en la que el autor trabaja con la fotógrafa Ximena Berecochea.⁸ Las fotografías de este trabajo en conjunto presentan entonces otra estética que sus *texto-foto-amalgama*: son fotos en blanco y negro que “flirtean” con lo translúcido a través de representaciones de materiales translúcidos, o sirviéndose de ciertos tratamientos técnicos (enfoco/desenfoque, tratamiento posterior como deterioro de la foto, etcétera). *Shiki Nagaoka: una nariz de*

⁸ Ximena Berecochea se doctoró con una tesis sobre la relación entre imagen y literatura mexicana (aunque incluya igualmente otros fenómenos de las artes plásticas) a partir de la apropiación y la inherente noción del poder. Una de las novelas que forman su corpus es, justamente, *Shiki Nagaoka* (Berecochea, 2014).

ficción (2001) es el primer libro publicado por Bellatin en el que se incluyen fotografías. Después de un texto largo de 42 páginas, se presenta una “recuperación iconográfica” que consta de 50 fotografías. Dichas fotografías se reparten en 31 páginas, seguidas por otras 14 páginas de texto.

En el año 2003 aparece la segunda novela que incorpora fotografías, esta vez tomadas por el propio Mario Bellatin. Se trata de *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*,⁹ que muestra “tan solo” 13 fotografías en un libro cuya extensión es de 61 páginas, de las cuales el texto ocupa por lo general menos de la mitad de las páginas. Para *Perros héroes*, Bellatin añadió las fotos en un apartado llamado “dossier” en la edición de Alfaguara, e “*installation*” en la edición francesa (2006). Se trata de trece fotos sacadas supuestamente al hombre inmóvil en el que Bellatin se inspiró para escribir el libro. El autor, en un texto llamado “Escribir sin escribir”, relata que acudió a la casa del hombre inmóvil para comprar un nuevo perro. Al final de la visita, uno de los perros le mordió y destrozó el pantalón. El escritor regresó a su casa y escribió el libro. Año y medio después volvió a la casa del hombre inmóvil para comparar la ficción, que acababa de componer, con la realidad y trajo consigo una cámara: “Volví con una cámara de fotos e hice algunas imágenes al azar. Cuando las vi me di cuenta de que la ficción que expresaban esas fotos, supuestamente sacadas estrictamente de la realidad, era perfecta. Decidí por eso incluirlas en el libro y hacerlas pasar como verdaderas instalaciones” (Bellatin, 2014a: 13). En esta cita, Bellatin subraya el carácter ficcional de las imágenes, que se transforman en instalaciones. Facundo Ruiz opina, no obstante, en su ensayo “Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico” (2008) que se podría asignar una dimensión testimonial a las fotos de *Perros héroes*. Nos parece, al contrario, que la indicación *instalación*, tanto en la cita de “Escribir sin escribir”, como en la denominación del dossier de la edición francesa, inducen a una puesta en tela de juicio de tal dimensión testimonial. Más bien se vislumbra un gesto *a lo Duchamp*: las fotos son entendidas como *ready-mades*, instaladas en las páginas para exhibirse y hacer una —o varias— *performances*. Para subrayar esta idea y generalizarla, cabe remitir al relato “Una cabeza picoteada por los pájaros” de Bellatin (2008e), en el que mezcla sus datos biográficos con los de Duchamp. Es un relato que nos parece funcionar como un argumento claro para poder hablar de una voluntad

⁹ La *Obra reunida* por Alfaguara presenta las novelas en otro orden: primero *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, después *Jacobo el mutante*, luego *Perros héroes*.

por emprender un gesto duchampiano: hay una afinidad y afiliación estética, un posicionamiento artístico. El gesto del *ready-made* se puede notar en todos los libros con fotos, ya que se juega constantemente con el significado y la veracidad de la ilustración; la lengua —como medio que define— juega aquí un papel importante para contextualizar imágenes que exhiben ficciones en unas instalaciones en el seno del espacio del libro.

En el año 2006, Mario Bellatin vuelve a publicar un trabajo en conjunto con Ximena Berecochea: *Jacobo el mutante* (2006b). Teniendo en cuenta lo difícil que es resumir los libros de Mario Bellatin, podríamos postular que se trata, a grandes trazos, de un libro que el autor austriaco Joseph Roth hubiera escrito a lo largo de su vida, en el que un tal Jacobo Pliniak, judío ruso, huye de su pueblo por causa de los *pogroms*. En su exilio vuelve a encontrar a su esposa, la que le había dejado años atrás y había dado luz a una hija llamada Rosa Plinianson. Jacobo Pliniak se metamorfoseará en su hija adoptiva, pero no en su juventud, sino en la más avanzada vejez. A nivel de la diagramación de la página, la introducción del material fotográfico es muy similar en *Jacobo el mutante* a la que hace W.G. Sebald en sus obras: las fotos provocan una fragmentación del texto que puede llegar a separar las frases. Las fotos no tienen subtítulos y tampoco están comentadas en el texto, aunque se establecen ecos. Siguiendo a Camenen (2013) —quien destaca que puede haber una relación de concurrencia o de complementariedad entre las fotos y el texto—, la combinación mediática que se encuentra aquí se podría calificar como una relación de competencia. El lector·a debe escoger lo que lee: ¿seguir con el texto y olvidar la foto o interrumpir la lectura para mirar la foto? ¿Dónde interrumpir la lectura: en la palabra fragmentada por la foto, en el próximo punto, al final del texto? En la edición de Alfaguara, las fotos son alineadas con el texto: ocupan una tercera parte del espacio en la página. Se instala como un mecanismo de zapping dirigido: texto–foto–texto... la lectura está perturbada en intervalos regulares. En este contexto es interesante mencionar que se trata de fotos mostrando tierra, hierbas y agua, en blanco y negro. La materia translúcida —el agua— da la impresión de constituir un eco visual de las palabras, ya que la superficie está agitada: así existe un verdadero juego de ecos entre palabra e imagen.

Las novelas publicadas a partir del año 2008 presentan una importante interconexión y un cambio en el trabajo fotográfico: las fotografías tomadas por Mario Bellatin se realizaron con cámaras estenopeicas. Por ello consideramos que se trata de una segunda fase. Se puede notar que la estética va hacia algo más conceptual,

seguramente una consecuencia de que esta segunda fase consta casi únicamente de las fotos tomadas por el propio autor, y de la importante meta-reflexión sobre el acto de fotografiar y la fotografía que lleva a cabo. En *El libro uruguayo de los muertos* propone, por ejemplo, largas instrucciones (son 23 puntos) en que explica cómo fotografiar —es decir una suerte de programa que agrupa tanto aspectos técnicos acerca de la iluminación o del ángulo para la toma, como líneas más temáticas—, aunque afirma en el mismo contexto no haber nunca respetado estas instrucciones (Bellatin, 2012a: 165-167).

A pesar de esta división interna que podemos advertir en su trabajo con la fotografía, podemos encontrar interconexiones entre estas dos fases, tanto desde el punto de vista temático, como en lo que se refiere a las ideas y referencias, que pasan de la primera a la segunda etapa. Asimismo, la estética de lo borroso y lo movido¹⁰ conlleva algo fantasmagórico; requiere otra lectura de la imagen. El desplazamiento de la mirada y de la lectura se ve acompañado por la circulación de algunas de las fotografías que están recuperadas en otros libros, lo que por supuesto tiene a su vez una repercusión en el plano del sentido. Estos puntos estéticos y materiales tienen un denominador en común: el estar en movimiento constante. Para ilustrar esta idea se pueden mencionar varios ejemplos, como las corporalidades extrañas y hasta monstruosas de los personajes, como en la novela *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción* (2001) que empieza así: “Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción” (Bellatin, 2013: 199). De la misma forma, la *Biografía ilustrada de Mishima* —otra novela de corte orientalista—¹¹ trata de un Mishima posdecapitación, es decir un personaje sin cabeza. Otro ejemplo sería la reflexión sobre la fotografía, hasta en novelas que no incluyen fotografías, como es el caso de *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* (2017b).

La primera publicación de la serie *texto-foto-amalgama* es “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada” y se publicó en una

¹⁰ En *El libro uruguayo* se comenta una foto para un texto supuestamente autobiográfico publicado en *Letras Libres* así: “La foto resultante es borrosa, con el barrido característico de algunas de mis imágenes —el truco barato, como lo califica el curador que llegó de París y rechazó mis nuevas fotos—. Esa suerte de efecto hace que no aparezcan en esas fotos más que la presencia del aura de esas mujeres—hombre aparentemente japonesas.” (2012: 43). Esta descripción podría incluso hacer referencia a la foto n°20 de *Mishima* (edición Entropía): “Hermanas de la madre de Mishima, quienes de vez en cuando lo van a visitar” (cf. Tabla 23 en los anexos).

¹¹ Sobre el falso orientalismo en Mario Bellatin, ver por ejemplo “Mario Bellatin: el Oriente al servicio de un mundo literario extraño, ¿objeto del relato o recurso estilístico?” (Mariani y Schmitter, 2015). En *Biografía ilustrada* encontramos estrategias lingüísticas que buscan dar una atmósfera orientalista como el nombre del escritor Yukio Mishima, una lista de palabras japonesas acompañadas por su explicación (Bellatin, 2013: 516), la mención de rituales, etc.

sección de la revista *Letras Libres*. El texto apenas se extiende por dos páginas y se podría clasificar como una acumulación de anécdotas, acompañado por cuatro fotos que ocupan otra página más; las fotografías están, entonces, apartadas del texto verbal. Es decir que se trata de una posilustración que sin embargo se relaciona con el texto a través de los pies de foto. Los pies de foto son una frase de tipo descriptivo: “Longevo anónimo antes de ingresar a mi gabinete de trabajo.”, “Cabaña donde leí en voz alta mis primeros textos.”, “Cementerio donde acostumbro alimentarme.”, “Hermanas de mi madre conservando intacta su belleza.” (2008d: 63). Este tipo de pie de foto parece, de algún modo, clásico en su pretensión de describirlo todo en su enunciado, si no fuera por lo absurdo de la afirmación. También aquí, Mario Bellatin juega con la referencialidad: tanto como la fotografía, que pierde su valor referencial en el sistema *texto-foto-amalgama*, el pie de foto se convierte en aliado para este juego y desestabiliza desde la lengua.

Las dos Fridas —libro por encargo sobre Frida Kahlo, donde Bellatin documenta su viaje para encontrar a una mujer parecida a Frida Kahlo, que trabaja en el mercado de un pequeño pueblo mexicano— presenta 43 páginas de texto acompañadas siempre de una foto, además de 20 fotos donde se recortó un detalle; es decir, un total de 63 fotos. Cada imagen tiene un pie de foto y dada la cohabitación de texto y foto en el mismo espacio limitado de la página, la forma de organización del soporte ofrece más variedad que en el caso de los *dossiers* de *Biografía ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del masajista*: encontramos páginas donde la foto está centrada en la página, lo que conlleva a la fragmentación del texto (Ilustración 13); fotos alineadas al borde de la página alrededor de las cuales el texto se construye (Ilustración 14); fotos que ocupan la mitad o más de la página y el texto llena el espacio restante de la página (Ilustración 15).

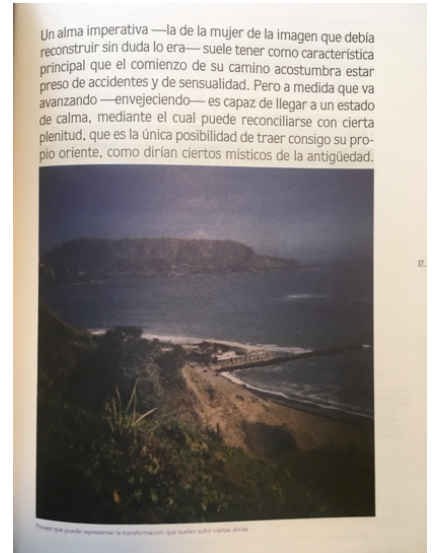


Ilustración 13. *Las dos Fridas* (2008a: 5) Ilustración 14. *Las dos Fridas* (2008a: 13) Ilustración 15. *Las dos Fridas* (2008a: 17)

Los fragmentos de “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada” se reciclan en la *Biografía ilustrada de Mishima*, con un cambio en el enfoque del narrador: de un narrador autodiegético pasamos a un narrador homodiegético (Genette, 1972), que relata una conferencia dictada por un universitario japonés sobre la vida posdecapitación del autor japonés Mishima. El libro hace honra a su título: 50 “ilustraciones” en la edición inicial de Entropía y en el caso de la re-edición de Alfaguara contamos con 41 “ilustraciones” y con 26 páginas de texto (Tabla 23, anexos). Las fotos se presentan en un *dossier* fotográfico apartado.

En *Los fantasmas del masajista* se narra la muerte de la madre de João, masajista favorito del narrador. La madre, famosa declamadora en la radio brasileña, fue invitada, después del auge de su carrera, a recitar fuera de Brasil para declamar en español la canción “Construção”, de Chico Buarque, canción de la cual no llega a entender todos los matices y que pondrá un punto final a su carrera. El libro consta de 14 páginas de texto con 22 fotos (edición Alfaguara), también reunidos en un *dossier* fotográfico (Tabla 24, anexos).

Estas últimas obras, publicadas a partir del año 2008 en varias ediciones,¹² demuestran la misma estética fotográfica y construyen una red entre sí: algunas fotos

¹² Se pueden por ejemplo contabilizar las siguientes ediciones individuales: *Las dos Fridas*, publicada en México por Lumen (2008); *Los fantasmas del masajista* que se publicó primero a través del sello Eterna

circulan de obra en obra. A este ciclo se añade, en el año 2012, *El libro uruguayo de los muertos*, que cuenta con un libro-fantasma: una suerte de apéndice que contiene catorce fotografías. *Las dos Fridas* (2008b) será retomado casi por completo en *El libro uruguayo de los muertos* (2012: 97-120), una suerte de ensayo-meta-reflexión dirigido a un interlocutor anónimo.

5.3 CONCEPCIONES DE LA FOTO(-BELLATIN)

Si nos concentramos en el segundo ciclo, del cual Mario Bellatin es igualmente autor de las fotos, hay que volver sobre la concepción de la fotografía del autor. Dijimos ya que las fotografías de este ciclo, tomadas por Bellatin, son únicamente fotografías sacadas con cámaras estenopeicas¹³, son artefactos manuales, donde el proceso¹⁴ cobra importancia:

Pero nada que esté dentro del mundo virtual debe servirme para llevar a cabo mi proyecto. Tal como pretendo hacer con la escritura, lo primitivo debe tener una presencia real. No lo primitivo visto como una contraposición con lo contemporáneo, sino por el trabajo manual, real, que supone el proceso fotográfico, desde equipar la cámara con un rollo hasta tener la copia revelada después de un trabajo casi alquímico. (Bellatin 2012a: 148)

En varias ocasiones, el autor insiste en que las cámaras usadas son artefactos simples, como por ejemplo cámaras que usaba en su infancia.¹⁵ Es el mismo aparato que cobra

Cadencia de Argentina (2009) y posteriormente en la editorial costarricense Editorial Germinal en el 2013, y *Biografía ilustrada de Mishima* que se editó en dos sellos en el mismo año 2009: Matalamanga de Perú y Editorial Entropía de Argentina. Por otra parte, en tanto volúmenes de varios títulos, la casa editora Alfaguara ha unido *Los fantasmas del masajista* y *Biografía ilustrada de Mishima* bajo el título *La clase muerta* aparecido en México en el 2011 y luego ha vuelto a publicarlo en *Obra reunida*, en el 2013.

¹³ Mario Bellatin nombra diferentes cámaras en varias de sus obras, como por ejemplo: “Llevé conmigo mi cámara estenopeica, es decir, un instrumento de madera que como sabes en lugar de lente lleva una pequeña platina agujereada con la punta de un alfiler” (2012a: 97). Afirmó igualmente en la entrevista que le hizo Leonel Cheri en el marco del “V Coloquio internacional Literatura y Margen. Mario Bellatin”, organizado el 21 y 22 de agosto del 2018 por la UNTREF, que buscaba la foto fuera de orden y que se puso como reto de encontrar y trabajar con la cámara de fotos más barata que podía conseguir, lo que nos reenvía a la idea de una estética de bajo presupuesto.

¹⁴ Este proceso tiene una temporalidad propia, de la cual la espera y la ansiedad forman parte: “Ahora, con la cámara, la palabra hecha imagen en su negativo, en su alma, en el espacio mínimo donde la foto no es todavía foto porque no ha sido revelada y, sin embargo, la toma ya ha sido hecha. Lo fotografiado bajo estas circunstancias se convierte en el nuevo abismo que se me presenta delante. De esa manera, imaginando que una obra nunca acaba de ser porque no es más que una suerte de remembranza, me parece que voy a ir recorriendo mis propios libros. Buscaré, en el cerebro y en el corazón, que transiten sólo a través del ojo que mira el instante. En una suerte de toma en espera, a la cual sólo yo pueda darle cierta forma.” (Bellatin, 2012a: 21).

¹⁵ En el *Libro uruguayo* escribe: “Recordé que en el año de 1968 me regalaron en la Navidad una Cámara Diana de plástico. Era azul y negro. Nunca fue revelada ninguna de las fotos que tomé en aquella ocasión.

valor, por su sencillez y su capacidad de transformar la realidad en otra cosa, algo menos real y algo más sensible, sin poder siempre dominar el resultado. Hasta en una novela publicada en 2017 —es decir casi 10 años después del ciclo aquí considerado—, Bellatin vuelve sobre la importancia del artefacto manual, del oficio. La novela *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* recoge la transcripción en lenguaje Braille que una mujer ciega y casi muda hace para su hermano Isaías, ciego y mudo, de un curso de escritura con un escritor:

El caso es, Isaías, que el maestro [...] vuelve [...] una y otra vez, al tema de texto y fotografía. Afirma ahora que la cámara tradicional es ya de por sí una obra de arte. Algo que, además de su belleza intrínseca, le da la oportunidad a quien utiliza de realizar una serie de operaciones manuales. Pone como ejemplo que además de tomar fotos, los usuarios pueden meter y sacar los rollos e introducirse después a un cuarto oscuro tanto para revelarlos como para realizar ampliaciones. Nos habla del olor característico de los químicos que se emplean en semejantes procesos. De las distintas —en verdad dijo *infinitas*— combinaciones que pueden realizarse para lograr imágenes únicas. En este momento nos está explicando cómo tomar una foto. Nos describe con detalle la manera en que debe cargarse la cámara, la forma para elegir el objeto que deseamos dejar registrado y las instrucciones que es necesario darle a la persona a quien se desea retratar. Se debe pedir, entre otras cosas, que no se mueva porque la copia resultante puede presentarse borrosa. El maestro nos informa, Isaías, está convencido de que lo que aparece en una foto debe estar más cercano al mundo propio que al real. ¿Para qué queremos la realidad tal cual? (Bellatin, 2017b: 23-24)

Es el proceso mecánico que cobra importancia, tanto como el proceso físico de la escritura. En la entrevista “Mantener el no-tiempo y el no-espacio”, Mario Bellatin reflexiona sobre el cambio que produjo la irrupción de la fotografía digital. Para él, una fotografía digital ya no equivale a una fotografía análoga, peor aún: lo digital intenta, a través de aplicaciones y otros trucos, imitar las estéticas de las cámaras análogas. Además, la cámara digital ofrece una facilidad de producción que los adeptos de cámaras análogas nunca tuvieron por las dificultades experimentadas para conseguir el material y tratamiento requerido para llevar a cabo el proceso de producción, desde la escasez de rollos a los problemas para revelarlos. La diferencia entre ambas maneras de fotografiar se halla también en el proceso reflexivo y la manera de construcción de la fotografía:

Para lograr hacer eso de manera honesta, con una verdadera cámara *Holga*, tenías que haber estado construyendo la imagen, armándola, que es lo que importa cuando uno escribe. A mí lo que me importa no es que me publiquen, ni diez libros al año, lo que me importa es construir y ganar la lucha que establezco contra la nada. Contra el “no hay” versus el “hay” que es hacer una fotografía, un libro. Ésas son garantías de

Era tan complicado su funcionamiento —a pesar de tratarse de un artículo vendido como juguete— que era casi imposible colocar los rollos o impedir que se velasen. Es por eso que la acción de tomar fotos se limitó en esa época a una suerte de simulacro.” (2012a: 102).

continuidad, son garantías de que el proceso ese con el que tú estás luchando va a poder seguir llevándose a cabo. (Bellatin, 2015: en línea)

La fotografía y la escritura se entienden entonces como procesos de creación, y es en este punto que se asemejan. Se trata de construir, de distorsionar la realidad a través del otro medio para construir y crear otro universo, con otra sensibilidad.

Siguiendo esta línea, Mario Bellatin lleva la reflexión sobre construcción y fotografía analógica vs. digital aún más lejos. Desarrolló una foto-Bellatin (Ilustración 16) que consiste en realizar un dibujo a partir de una foto estenopeica respetando el mismo tiempo de exposición (normalmente un minuto). Defiende que, si la gente considera que una fotografía digital es una fotografía, aunque según el escritor no haga nada más que *reproducir* la realidad, su boceto es entonces igualmente una fotografía:

La gente que mira el resultado [la foto-Bellatin] me podrá decir que eso es un dibujo, un boceto. Entonces yo reto a quien me diga eso al contestarle que si piensa que eso es un boceto, yo puedo estar de acuerdo con que lo es si acepta que lo que hace una cámara digital no es una foto. Porque una cámara digital lo que hace es reproducir absolutamente igual el ejercicio que hace el ojo humano, que son los impulsos eléctricos. Yo miro una realidad y la reflejo en mi cerebro y eso es lo que veo. La cámara digital también hace eso. Lo que pasaba con la cámara analógica era mucho más complicado. La cámara estenopeica está muchísimo más alejada del ojo, de lo natural, por eso los movimientos son muy raros. La cámara analógica está totalmente aparte del ojo porque está jugando con la cámara oscura y está necesitando una superficie química.

Si yo copiara del mundo circundante, de la realidad hacia un cuadro, pues eso ya sería un dibujo, un boceto. Pero como lo estoy copiando de una foto estenopeica, que ya pasó por una mirada virtual, es una escena virtual; al copiarla, estoy haciendo lo mismo que hace una cámara digital. Yo uso la mano pero estamos usando lo mismo: impulsos eléctricos, cosa que no pasaba con la foto analógica porque en la foto analógica hay una plancha química, hay un rollo, hay un revelado, hay todo un proceso que va más allá, no es el proceso natural del ojo. Entonces el reto es el siguiente: si tú dices que lo que te estoy enseñando es un boceto, entonces también tienes que admitir que la cámara digital no produce foto. Si tú dices que la foto digital es foto, entonces la foto Bellatin es foto también. (Bellatin, 2015: en línea)

Se puede o no estar de acuerdo con la teoría del autor, pero lo que demuestra es que hay una verdadera reflexión sobre la fotografía y el acto de fotografiar. Lo que Mario Bellatin busca no es una mimesis, sino una intervención técnica —sea fotográfica, sea narrativa— sobre la realidad. Por ello, ambos medios se complementan y se apoyan mutuamente. El resultado es un universo narrativo dislocado, raro, donde lo fantasmagórico¹⁶ predomina, un espacio-tiempo diferente.

¹⁶ En *El libro uruguayo* escribe: “Creo que ya entiendo por qué utilizo ahora las fotos en mis libros. Me parece que para apreciar de una manera directa lo irreal en lo que estamos atrapados. Para mirar con

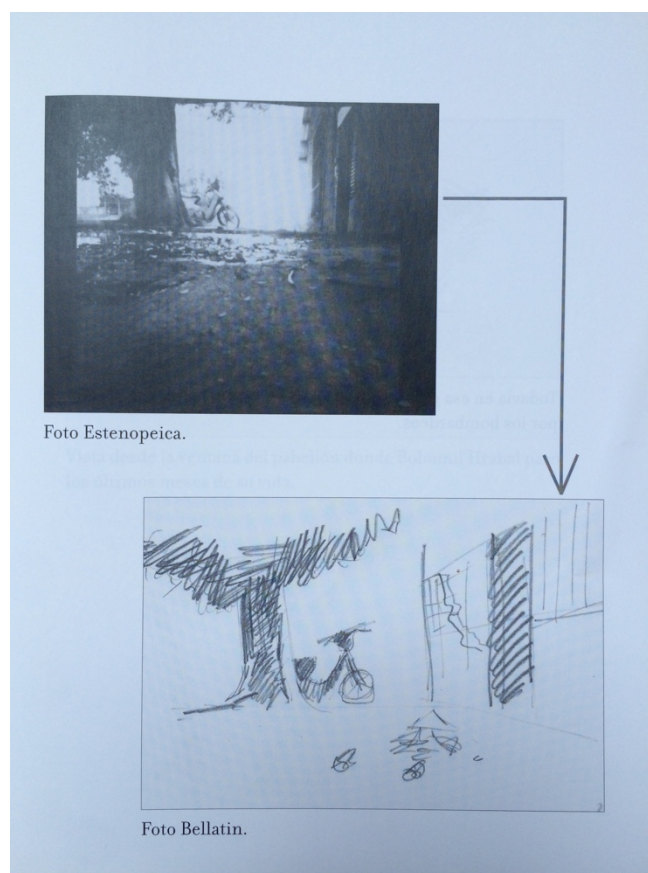


Ilustración 16. Cortesía de Mario Bellatin ©Mario Bellatin

Por estas reflexiones sobre la fotografía, nos parece complicado hablar de, o querer juzgar la calidad fotográfica como si se tratase de un trabajo fotográfico profesional.¹⁷ Las fotos estenoicas de Mario Bellatin se inscriben en un proyecto estético coherente con su universo artístico y narrativo. Mariano García, en su artículo “Textoplasma: la imagen como fantasma de la escritura en la obra de Mario Bellatin”, propone la siguiente lectura:

El lector tiende a considerar así más fidedigno al texto que a la imagen con sus veladuras, grano grueso, encuadres desprolijos, figuras desenfocadas; en suma, una

tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato de arroz y que suelen aparecer en mi cuarto justo antes de que me vaya a dormir” (Bellatin, 2012a: 10).

¹⁷ Es de subrayar que muchos de los/as autores/as que introducen la fotografía en sus textos no recurren a fotógrafos/as profesionales, salvo Mario Bellatin en las novelas en las que colaboró con X. Berecochea o G. Iturbide, Jaime Pinos en *80 días*, o Alberto Manguel en *Para cada tiempo hay un libro*, un ensayo literario-fotográfico bastante soso, en el que la fotografía juega un papel más importante que la palabra. En los otros casos no se aclara la procedencia de las fotografías, pero se puede suponer que son fotografías personales, del archivo familiar o de internet.

flagrante, provocativa irresponsabilidad de la composición que acaso remita al imaginario iconográfico de nuestro presente de redes sociales. (García, 2017: 60).

Las imágenes no corresponden a una calidad que se diría de fotógrafo profesional. A través de la estética de las fotografías, el escritor instala una atmósfera, una sensibilidad que acoge la historia en un universo fantasmagórico, raro, dislocado. Algo que nunca se llega completamente a descifrar, o a entender, algo a lo que el lector a tiene que abandonarse ya al entrar en el mundo-Bellatin. Si bien es cierto que las nuevas tecnologías tienen una repercusión sobre la escritura y la literatura de Mario Bellatin, nos parece sin embargo complicado afirmar que las fotografías análogas intentan remedar las prácticas y estéticas que conocemos de las redes sociales. Primero, porque dichas costumbres aún no tenían la actual importancia cuando él estaba trabajando en el ciclo aquí analizado; segundo, por su manera de oponerse firmemente a la fotografía digital en relación con su trabajo literario.¹⁸ Es más, Mario Bellatin no se considera fotógrafo profesional —y por ende no busca la misma finalidad—, sino como escritor-y-algo-más:

Las fotos que hice en un momento dado las abandoné porque yo no soy fotógrafo. En cierto momento de mi vida dispuse de una serie de cámaras que usaba en mi infancia. Yo sentía que las fotos, tomadas de cierta manera, reproducían el universo enrarecido que aparece en mis libros. Eran reales y al mismo tiempo no lo eran, cotidianas y no. No son fotos abstractas o construidas, son fotos muy simples. De alguna manera sentía que esas cámaras de plástico reproducían esa ambigüedad. (Bellatin, 2015: en línea)

Cabe recordar que, a parte de su producción meramente textual, el escritor publicó *a posteriori* un par de novelas que introducen dibujos, y hasta volvió a publicar *Bola negra* como novela-gráfica con dibujos de Liniers (2017a). La afirmación del abandono de la fotografía tiene entonces ciertamente que ver con el impulso de ir hacia delante para descubrir nuevas posibilidades narrativas y sensibilidades en otras artes. La intermedialidad se entiende como herramienta: a través de la otra medialidad se busca explorar la palabra escrita. Tampoco hay que olvidar, en este contexto de la concepción fotográfica, que Mario Bellatin estudió cine y que estos estudios influenciaron su forma de trabajar y editar la imagen. El trabajo con la fotografía análoga se asemeja entonces a

¹⁸ Tampoco estamos de acuerdo con algunas otras afirmaciones de Mariano García: hacer paralelismos entre la obra del reconocido autor alemán W.G. Sebald y de Bellatin nos parece bastante problemáticos, ya que la poética de ambos autores no es comparable, poética desplegada tanto en el texto verbal —que en Sebald tiene un alto compromiso con la Historia alemana y gira alrededor del trauma alemán en largas, cargadas frases— como en la fotografía. Asimismo pareciera no tomar lo suficientemente en cuenta las diferencias de estética entre las fotografías tomadas por los fotógrafos con los que Bellatin trabajó, y las fotos que Bellatin realizó con sus cámaras estenopeicas.

una suerte de regreso a la antigua forma de editar imagen en el cine, cuando aún se “colgaban” los fragmentos. Habría que entender incluso el trabajo sobre los fragmentos textuales de esta manera: debajo del texto se halla una estructura visual, la imagen representa el esqueleto narrativo en la obra de Mario Bellatin.

El libro uruguayo de los muertos es el último libro que introduce fotografías, y las introduce de manera fantasmagórica a través de un libro-fantasma que no se distribuye con la novela-ensayo. El/la lector/a tiene que contactar a la editorial para que se lo manden por correo electrónico. Se trata de un PDF de treinta y dos páginas con párrafos migrados del *Libro uruguayo* y catorce fotos: es entonces un libro intangible. En la contratapa del libro-fantasma del *Libro uruguayo de los muertos* se puede leer:

Pienso como libros-fantasma aquellos que aparecen en forma paralela a la edición original. Bastante simples. Sin tapas, engrapados, en cuya portada contengan sólo la información del libro original como una manera de vincular las dos instancias: la del libro publicado y la de su presencia inmaterial. Sería la primera editorial, creo, que en lugar de aprisionar la información, convirtiéndola en un coto cerrado, serviría como verdadero vehículo de aceleración y distribución real de las ideas. (Bellatin, 2012b)

De la misma forma se pueden entender las fotografías espectrales realizadas por Mishima en *Biografía ilustrada de Mishima*. Se trata de unas fotografías que Mishima tomó pero nunca pudo revelar. Sin embargo, en el dossier fotográfico hallamos un ejemplo de una fotografía espectral. Se trata de hacer visible lo invisible y se relaciona en este gesto con el mundo de los muertos que igualmente Barthes subraya en varias ocasiones: “[...] la Photo est comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts” (Barthes, 1981: 56).

5.4 EL POTENCIAL DE LA FOTO

Tras haber visto la concepción material de la fotografía que plantea Bellatin, nos gustaría introducir algunas generalidades en cuanto a la estética y el potencial de las fotos-Bellatin. La estética de las fotos juega con lo desenfocado, lo borroso; son fotografías en blanco y negro o colores lavados, que justamente evidencian los procedimientos y contextos de composición. Desde el punto de vista del sentido, las fotos evocan algo fantasmagórico: se trata de “unas fotos extrañas, como enmarcadas en su propio tiempo y espacio. [...] En la mayoría de las fotos conseguidas con esa técnica se ve retratado algo así como el infinito” (Bellatin, 2012a: 54). Incluso se podría hablar de una estética translúcida, no

solamente por emplear materias translúcidas¹⁹ para obtener mayores disyunciones, sino también porque en cierta medida el texto se trasluce a través de la foto, y la foto a través del texto: “Creo que mi pretensión con las fotos es tener únicamente un registro que, de alguna manera, sirva como un esqueleto visible de la escritura” (Bellatin 2012a: 37).

Dicha estética se opone a una búsqueda realista, como ya lo evocamos: las fotos, desprovistas de un potencial mimético por lo borroso, sugieren *algo*. Como lo señala Diana Palaversich: “Bellatin emplea el discurso fotográfico de una manera postmoderna: presenta la imagen no como una prueba por excelencia de la referencialidad y la (re)producción de significado, sino más bien como sitio en el cual lo real está siempre ausente” (2003: 29).²⁰ Las fotos inducen, o potencian así una atmósfera, ya presente en los textos; una atmósfera que cobra visualidad, y que refuerza el universo de los libros:

Es impresionante cómo, de alguna manera, se reproduce en las imágenes el universo de los libros. Me sucedió con una serie de fotos hechas el otro día, lo que nunca me ha pasado frente a la palabra escrita, y menos con algo que yo haya hecho: me llegaron directamente al corazón y me produjeron una tristeza profunda. (Bellatin 2012a: 121)

Las fotos tienen por ende un potencial espectacular —pueden conmover, son ilustrativas, guían la imaginación del lector—a— pero no tienen potencial propiamente narrativo, si volvemos a la definición de lo narrativo para una sola imagen que propone Klaus Speidel (2013); es decir, la necesidad de presentar un planteamiento, un nudo y un

¹⁹ Pascale Peyraga escribe en la introducción de la monografía *La imagen translúcida en los mundos hispánicos* que “[s]i lo translúcido se encuentra, en su relación con la luz y por el efecto visual que produce, a medio camino entre la transparencia y la opacidad, igual que estas dos últimas, metaforiza y revela el proceso de la representación. Traduce la paradoja nacida de la imposibilidad de hacer presente la ausencia y manifiesta la doble intención de desvelar bajo la imagen un dibujo más ‘realista’ de la figura humana al mismo tiempo que oculta algunos de sus elementos” (2016: 14). En las publicaciones de Mario Bellatin que integran texto y fotografía, la estética translúcida se muestra en varios niveles. Materialmente se revela lo translúcido como objeto fotografiado en superposiciones de papeles con ideogramas (cf. *Shiki Nagaoka*), en fotos que reproducen agua (cf. *Shiki Nagaoka, Biografía ilustrada de Mishima, Los fantasmas del masajista*), en vidrios de ventanas (cf. *Shiki Nagaoka, Biografía ilustrada, Los fantasmas, Las dos Fridas*) u otros elementos que dejan traspasar la luz (cf. *Biografía ilustrada*). Más allá de esto el autor interpone materiales translúcidos ante el objeto fotografiado y la lente con el fin de hacer hincapié en la materia para que haga brotar una forma de experiencia de la mirada (cf. *Biografía ilustrada*). Finalmente, la mayoría de las fotos tomadas por Mario Bellatin trabajan con lo borroso y lo movido (para profundizar, cf. Schmitter, 2016).

²⁰ Esta es igualmente la lectura que hace de los Ríos: “[...] la relación entre literatura y fotografía en Mario Bellatin está íntimamente emparentada con la noción de analogía: la analogía entre escritura alfabética y escritura de luz, la analogía entre biografía y autobiografía, entre objetos y circunstancias. Por ello, la fotografía que aparece incluida en sus escritos abandona conscientemente toda intención de referencia e incluso de indexicalidad, integrando al interior mismo de la relación imagen-fotografía la noción de fuera de campo. En esta relación improbable entre imagen y texto aparecen otras figuras, como la del animal y del fantasma que, como espectros, desestabilizan la noción de sujeto y de representación.” (de los Ríos, 2015: 9).

desenlace, esto es una dimensión cronológica.²¹ Desde esa perspectiva, las fotografías que estamos considerando no contienen narración. Muestran algo²² y, a veces, justamente por la estética translúcida, no se sabe bien *qué* muestran. Hacen hincapié en un detalle del texto que muchas veces no cobraba importancia en el texto lingüístico, lo que abre la historia: el sentido y la narración se construyen gracias a los pies de foto, en otras palabras gracias a la intermedialidad que siempre es una constitución de sentido y posiblemente también una transfiguración de sentido y de percepción. Es decir que la mayoría de las fotos no constituye una narración *per se* si se piensa en una definición restringida de narración, salvo cuando las articula el·la lector·a/espectador·a. El pie de foto añade información que puede ayudar u obstaculizar el sentido/la historia, y esta red opera abriendo la historia o la interpretación del *texto-foto-amalgama*, constelación que ahondaremos a continuación.

²¹ Estamos trabajando con una definición restringida de narración que se limita a la consideración de la imagen de por sí. Otro nivel de reflexión sería la consideración de una serie de imágenes, o bien la toma en cuenta de la situación de producción de la fotografía.

²² Para la idea de que las fotos *muestran* algo, cf. Mariniello, que subraya el carácter deíctico de la fotografía, apoyándose en Bazin: “Hay una diferencia entre la presencia *indexical* de la fotografía y el contenido de la foto que el lenguaje puede tratar. La deixis, constitutiva del acto de tomar una foto, escapa al lenguaje, o, más bien, identifica sus límites así como los límites de un sujeto que trata de captar el mundo y que se desbarata en el proceso” (2009: 73). Y más lejos sigue: “Las imágenes analógicas y numéricas nos dan ‘un mundo que ha sido sometido al trabajo del lenguaje y que ha salido de él intacto’ [Godzich, *The Language Market*, 20]; esta poderosa y sugerente frase evoca la crisis de la *literacy* moderna y desafía a los investigadores a trabajar en esta dirección. Lo que está en juego aquí no es la oposición binaria entre la época de la *literacy* y la época del audiovisual, sino el reconocimiento de la insuficiencia de la *literacy* moderna (textual) frente a las diferentes prácticas sociales de la visualidad humana que han sido domesticadas, ignoradas o hechas de lado en la cultura de la *literacy* y que se imponen a través de los intercambios cada vez más frecuentes e intensos y el rápido desarrollo de los medios audiovisuales, especialmente el cine y la televisión” (2009: 74-75). El uso de la fotografía —o actualmente el dibujo— en la obra de Mario Bellatin se afronta así a la crisis de la “*literacy* moderna”: utilizando estrategias inter- y transmediales, se busca seguir expresándose, (con)mover desde otros lugares.

6. EL FORMATO TEXTO-FOTO-AMALGAMA

El formato *texto-foto amalgama* (Bellatin 2012a: 124) es un ciclo intermedial elaborado a través de textos e imágenes —publicado entre 2008 y 2009—. *El libro uruguayo de los muertos* parece encerrar o aportar claves de lectura para este ciclo. Ahí el autor escribe:

[a]ctualmente estoy construyendo una serie de texto-imagen, como los llamo. Algunas ya salieron incluso publicadas. En la revista *Letras libres* de agosto se encuentra el primero. No puede aparecer el uno sin el otro, es decir la imagen sin el texto y viceversa. Bajo ciertas características además. (2012a: 11-12)

El formato texto-foto-amalgama significa, en palabras del autor, “que no puede existir una sin la otra. La imagen sin el texto y viceversa” (2012a: 124). Sin embargo, encontramos varias posibilidades de combinación, ya mencionadas anteriormente: (1) las fotos pueden tener pie de foto o no; (2) las fotos se pueden encontrar apartadas en un *dossier* fotográfico; (3) las fotos pueden coexistir al lado del texto. Cada combinación conlleva otra dinámica para la relación intermedial. Nos concentramos aquí en las fotografías que tienen pie de foto y por lo tanto una carga ilustrativa y asociativa más guiada por la palabra.

El *formato texto-foto-amalgama* se puede clasificar, dentro de la investigación intermedial, como *combinación de medios*.¹ Esto es, según Irina Rajewsky, una interacción entre dos o más medios que puede llegar hasta una fusión:

La calidad de lo intermedial afecta en el caso de la combinación de medios la constelación del producto medial, es decir la combinación, mejor dicho el resultado de la combinación de por lo menos dos medios que están percibidos convencionalmente como distintos, y que están presentes en su materialidad y aportando a la constitución (de significado) del producto entero con su manera propia, especificada por el medio. La *intermedialidad* se presenta así en este caso como un concepto comunicativo-semiótico que se basa en —esto es decisivo— la adición de

¹ Por razones de espacio se analizará el concepto *texto-foto-amalgama* solamente a partir de las teorías de la intermedialidad, dejando de lado conceptos como “imagetext” de W.J.T. Mitchell, elaborado entre otros en sus libros *Iconology: Images, text, ideology* (1986) y *Picture theory, Essays on verbal and visual representation* (1994). Aunque Mitchell fue un pionero en pensar la relación entre texto e imagen (imagetext, image/text, image-text), y en subrayar que todos los medios son medios mixtos, nos parece por un lado que su punto de vista se vuelca más sobre cuestiones políticas, ideológicas y pedagógicas (cf. 1994: 88). Por otro lado no logró ofrecer una construcción teórica acabada, como él mismo admite (cf. 1994: 107, 417, 418), sino que “[the image/text] might be described, not as a concept, but as a theoretical *figure* rather like Derrida’s *différance*, a site of dialectical tensión, slippage, and transformation” (1994: 106).

por lo menos dos sistemas mediales convencionalmente percibidos como distintos.
(Rajewsky, 2002: 15)²

Las formas de combinación posibles son la contigüidad, la coexistencia o la interacción. La interacción está dada, en nuestro caso, por los pies de foto: efectivamente, la gran mayoría de las veces no se puede deducir a partir de la foto con qué lugar en el texto hay que asociar la imagen. Entonces, los pies de foto son una suerte de modo de empleo de la foto, una guía de lectura que indica el contexto. Como lo subraya Werner Wolf —y volvemos con esto a la idea de que no toda imagen narra— la imagen como ilustración del texto no representa una historia; solamente *indica* historias: “aunque la referencia intermedial contribuye sobremanera a que se vuelva al mismo tiempo fuertemente inductora para la historia” (Wolf, 2002: 75)^{3,4}

La noción de *historia* nos lleva a abrir otro campo de reflexión. Si hemos intentado más arriba indicar de qué tratan las obras de este ciclo de Bellatin, para algunas de ellas parece más difícil ofrecer un resumen que para otras. Diana Palaversich afirma incluso que

[s]us novelas [...] son prácticamente imposibles de contar puesto que en ellas abundan las rupturas narrativas, cuyo sentido es siempre desplazado (*always already deferred*). Lo que importa no es tanto lo que ocurre sino cómo se presenta y manipula la materia narrada que nunca lleva a un ‘desciframiento’ final. (2003: 25)

¿Cómo hablar de *historia*, o de *narración* entonces? Los fragmentos con los cuales se construye el texto se pueden entender como diversos argumentos, no todos necesarios para la construcción de sentido. Wolf sostiene que narrar sería

la representación de por lo menos rudimentos de un mundo vivible e imaginable, la cual se centra en al menos dos tramas o condiciones diferentes de las mismas figuras antropomórficas y, más que por mera cronología, éstas están potencial pero no necesariamente en relación significativa. (Wolf, 2002: 51)⁵

Esta definición de narración —minimalista y por ello aplicable a varios medios, asimismo como a las diversas relaciones intermediales— ofrece la posibilidad de entender la

² Nuestra traducción.

³ Nuestra traducción.

⁴ En cuanto a la imagen que induce la historia, o bien la escritura, afirma Bellatin en unos fragmentos de *El libro uruguayo*: “Ahora te quiero detallar el momento actual [...]. Me encuentro delante de decenas de fotografías tomadas con una cámara de plástico. Al centro de la mesa está la computadora [...]. Pretendo, mirando las imágenes, *inducir* la escritura. Armar primero una suerte de itinerario. A la manera de un texto de viaje, [...]” (2012a: 147-148; *la cursiva es nuestra*).

⁵ Nuestra traducción.

narratividad como fenómeno graduable: según Wolf, se constituye de *narremas*⁶ (2002: 38) que se agrupan según una lógica cualitativa, sintáctica y de contenido (2002: 44 ss.). En las siguientes páginas veremos cómo este término puede permitir hablar de narración en el caso de nuestro corpus, donde la narración se halla tanto en el texto verbal habitual en el formato-soporte de libro impreso, como en cierto punto en la interacción entre fotografía, subtítulo y texto generada por Bellatin a partir de su concepto *texto-foto-amalgama*. La confrontación de los dos medios hace surgir sentido(s) en el umbral: gracias a los enlaces tejidos entre la historia, el subtítulo y la foto, se convocan sentidos y experiencias de significación diversas.

6.1 TIPOLOGÍA DE RELACIONES

A continuación analizaremos más en detalle las diferentes relaciones entre texto y fotografía en el ciclo aquí considerado. Empezaremos por el dossier fotográfico, para luego analizar el fenómeno del pie de foto. Luego pensaremos la cohabitación entre foto y texto, para terminar con la foto *in absentia*.

6.1.1 EL DOSSIER FOTOGRAFICO

En el caso de apartar las fotografías del texto encontramos a su vez dos estrategias de composición: el *dossier* fotográfico puede contener pies de foto, o no. En los dos casos, el impacto visual es, si se respeta el orden de lectura occidental, posterior a la lectura textual: es una postilustración. Los libros dentro de la producción bellatineana que ofrecen un apartado sin subtítulos —sin comentarios, sin modo de empleo— son solamente *Perros héroes* y *Demerol: sin fecha de caducidad. El baño de Frida Kahlo* (fotografías de Graciela Iturbide), libros que no analizamos aquí por la diferente estética fotográfica de ambos (aunque Bellatin sea el autor de las fotografías de *Perros héroes*, éstas tienen otra estética).

La segunda subclase son los apartados que exhiben fotos con pies de foto. Cabría mencionar aquí los libros *Biografía ilustrada de Mishima*, *Los fantasmas del masajista* y el *Libro fantasma* de *El libro uruguayo de los muertos*. Los subtítulos se dan a entender

⁶ *Narremas* son “factores de narratividad; marcas, ‘formas huecas’ en cuanto al contenido y ‘reglas sintácticas’ de lo narrativo” (Wolf, 2002: 42; *nuestra traducción*).

como modo de empleo: nos indican cómo leer la fotografía. Efectivamente, sin ellos no se podría decir a qué momento del texto verbal hace referencia la foto.⁷ Las fotos, por la estética empleada, pero también por lo representado, no se pueden comprender sin la palabra en el contexto de la historia, y eso es fundamental. Sin el pie de foto, se multiplican las posibilidades de equívocos, sin que esto sea negativo. Las palabras que acompañan a la foto pueden esclarecer, inducir una lectura, o construir una trampa, etc. Así, las fotografías que estamos considerando no contienen narración, pero pueden ser disparadores de narración. Representan algo y, a veces, justamente por la estética translúcida, no se sabe bien *qué* representan. Las fotografías hacen hincapié en un detalle del texto que muchas veces no cobraba importancia en el texto propiamente dicho e intervienen en el orden de la narración verbal: no se presentan de forma cronológica. Así se abre la historia: el sentido y la narración se construyen gracias a los pies de foto, es decir gracias a la intermedialidad que siempre es una constitución de sentido y posiblemente también una transfiguración de sentido y de percepción.

6.1.2 EL PIE DE FOTO

En el ciclo *texto-foto-amalgama*, la narración se halla tanto en el texto verbal habitual al formato de novela, como en la interacción entre fotografía, subtítulo y texto. La confrontación de los dos medios hace surgir la narración en el umbral: el sentido es convocado gracias a los enlaces tejidos entre la historia, el subtítulo y la foto. Es decir: el mirar una foto en blanco y negro en la que se ven niños jugando en la playa o de manera borrosa a una persona joven no nos ayuda para entender la historia. Es más: si el lector·a no ha leído la historia y considera solamente la foto y el subtítulo —por ejemplo: “Niños alemanes” (Ilustración 17)—, tampoco producirá mayor sentido, ni narración. El paso decisivo ocurrirá recién cuando el·la lector·a recomponga el sistema que se evidencia en los tres elementos a una igual jerarquía en una relación de intermedialidad: foto + pie de foto + texto.

Concretamente, este sistema funciona así. El *incipit in media res* de la novela *Biografía ilustrada de Mishima* consta con dos enlaces hacia las dos primeras fotografías

⁷ Contrariamente a la afirmación de Camenen (2012), según la cual las fotos en *Biografía ilustrada de Mishima* no ilustrarían el texto, podemos afirmar que cada foto tiene su referente en el texto, entrelazado gracias a los subtítulos (el mismo sistema para *Los fantasmas...*). No obstante, es justo afirmar que este referente visual es más que una mera ilustración.

del *dossier*. Marcamos los elementos que constituyen los enlaces entre texto y pie de foto en negrita:

Dan la impresión de encontrarse contentos. Algunos parecen haber llegado a cierto grado de éxtasis, que Mishima no está seguro de si habrá sido conseguido por alguna sustancia en particular. Intuye que para lograrlo se deben haber realizado una serie de ejercicios espirituales. Rutinas de la religión sintoísta principalmente. Hay personas de diferentes edades. Señoras ya mayores. **Niños alemanes**. Dos amigas de Mishima se encuentran al borde de un mirador. Se observa desde allí un amplio panorama marino. Mishima está al lado de un muchacho. Minutos después los dos abandonan la terraza. Mientras caminan encuentran a un **sujeto, ante el cual el muchacho se arrodilla**. A Mishima le molesta verlo asumiendo semejante posición. Regresa solo. Ve entonces los zapatos de sus amigas que hace unos instantes se hallaban contemplando el mar. Han quedado abandonados al borde del abismo. (2013: 515)

Este *incipit* es una buena muestra del estilo enigmático de Mario Bellatin. La primera frase de la novela introduce a un grupo de personas, sin mayor información. Incluso la poca información que se da al lector está puesta en tela de juicio: “dan la impresión”, “algunos parecen”, “no está seguro”, “intuye”, etc. La descripción de la playa —“un amplio panorama marino”— se hace de forma abrupta, entrecortada, como si se tratase de una sucesión de imágenes proyectadas (por un diaporama, como en la novela, o por una película): “Señoras ya mayores. Niños alemanes”. La primera fotografía del dossier fotográfico corresponde justamente a esta descripción. En la fotografía (Ilustración 17) se pueden apreciar a cuatro niños y niñas. Dos de ellos-as tienen el pelo negro; los-as otros-as dos lo tienen más claro. Tres de ellos-as, en bañador, están juntando algo en la orilla del mar, las dos niñas están sentadas; el niño que parece ser el más grande está de pie, vestido, y observa la escena. Nada en la fotografía indica la nacionalidad de los-as niños-as. Además, se podría preguntar por qué se retoma exactamente este elemento en el *dossier* fotográfico, al tratarse de una descripción que no tendrá ninguna importancia a continuación. La misma interrogante vale para la segunda fotografía (Ilustración 17), con el pie de foto “Sujeto frente al que el amigo de Mishima se arrodilló”. A través del *dossier* fotográfico, se hace a menudo hincapié en detalles del texto más bien destinados al olvido. Des-jerarquiza, o re-jerarquiza algunos elementos de la narración. El aparato *texto-foto-amalgama* entero funciona por ello en cierta medida como un *punctum*, un aparato que (a) punta:

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher [...], c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à

l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. [...] *punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). (Barthes, 1981: 49)

Las fotos-Bellatin se podrían incluso describir a nivel estético con las características enumeradas por Barthes —*mouchetées, petite tache, petite coupure*—. Asimismo, parecen sometidas a cierto *golpe de dado* si se toma en consideración el intercambio entre imágenes de la edición de Entropía a la de Alfaguara, sobre el cual volveremos más adelante. El posicionamiento del *dossier* fotográfico después del texto narrativo induce un orden de consideración vinculado a lectura occidental, de la izquierda a la derecha: primero leer, luego mirar. Las fotografías atraviesan entonces el texto desde atrás; señalan (*pointent*) ciertos elementos que a menudo son periféricos.

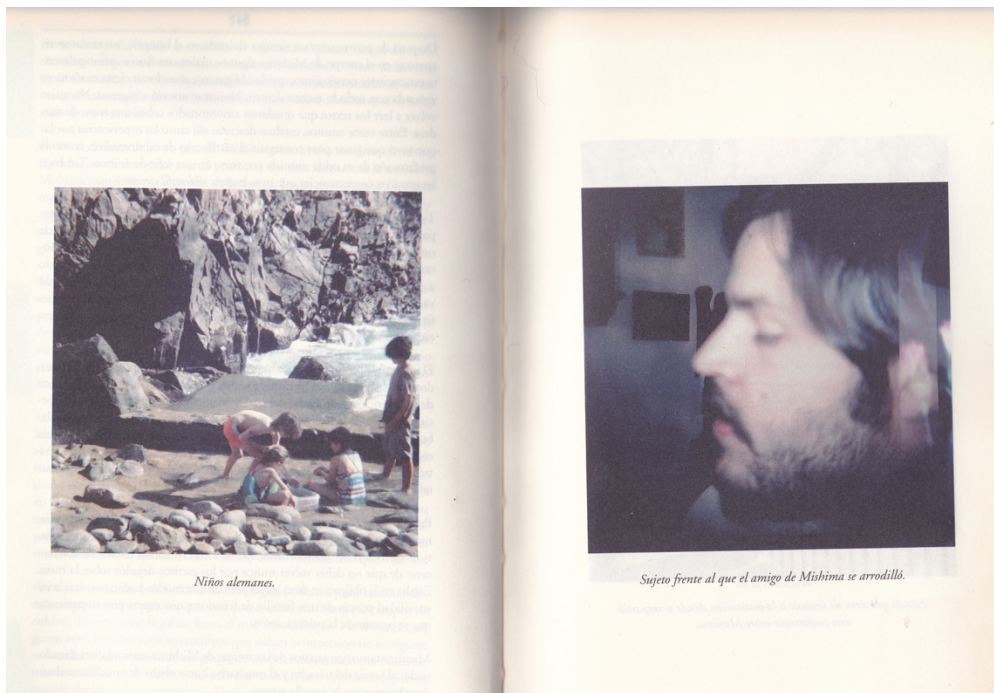


Ilustración 17. Mario Bellatin, Biografía ilustrada de Mishima, foto 1-2 ©Mario Bellatin

Para ejemplificar mejor estas reflexiones y comprobar cómo funciona esta estrategia a nivel de las novelas, incluimos en los anexos (al final de la tesis) dos tablas que confrontan la fotografía y su pie de foto con el texto correspondiente. Se marcaron en negrita los lugares de correspondencia textual. La primera tabla propone una reconstitución de *Biografía ilustrada de Mishima*, donde además mostramos cómo el trabajo con la fotografía cambia de una edición a otra: la edición de Entropía se halla en

la columna izquierda de la tabla y lleva la letra “a” para poder distinguirla de la edición de Alfaguara, señalada con la letra “b” y situada al lado derecha de la tabla. El trabajo comparativo entre las dos ediciones permite poner en evidencia el hecho de que el sentido nunca es estable, ya que la fotografía (y por lo tanto el referente visual asociado a ella), puede cambiar de una publicación a otra. La reducción de las cincuenta fotos iniciales de la edición de Entropía a las cuarenta y uno que encontramos en la edición de Alfaguara conlleva por un lado una redistribución de sentido, y por otro una disminución de los pasajes textuales señalados (*pointés*). Por otra parte, y esto es válido para todas las ediciones con fotografías de los libros de Bellatin, la calidad de impresión de las fotos no es la misma según la editorial, lo que puede aumentar la estética espectral.

La segunda tabla de los anexos se refiere a *Los fantasmas del masajista*, donde solo consignamos las fotografías de la edición de Alfaguara, ya que no hay diferencia con las ediciones posteriores. A la izquierda se halla la numeración, luego la fotografía con su pie de foto y finalmente el texto de referencia. Igualmente aquí se marcó el anclaje presumido con el texto fuente.

De manera general, la relación entre el texto fuente y el pie de foto no sigue siempre un mismo patrón. Pudimos encontrar seis modos de funcionamiento:

(1) El pie de foto puede repetir de manera textual la formulación del texto fuente —es decir, el texto verbal largo, antepuesto, que narra la historia—, como es el caso de la foto número 1, “Niños alemanes”, de la tabla *Biografía ilustrada*.⁸ En este caso se puede tratar tanto de una frase entera, como de un fragmento de frase o de una sola palabra. Se crea así un efecto de repetición, de volver a leer exactamente lo ya leído, que se conecta con la poética del “escribir sin escribir” de Mario Bellatin, poética sobre la cual volveremos en el último sub-capítulo de esta parte.

(2) En la foto número 2, “Sujeto frente al que el amigo de Mishima se arrodilló”, hay ligeros cambios entre el texto fuente y el pie de foto.⁹ Estos cambios son mayoritariamente cambios gramaticales, o una síntesis del texto fuente. También en este caso, la proximidad con el texto anteriormente leído es muy grande, lo que provoca un desdoblamiento textual, aumentado por el desdoblamiento visual: se trata, literalmente de un leer doble en el caso (1) y (2).

⁸ Los otros ejemplos de la *Biografía ilustrada de Mishima* son las fotos 1a, 6a, 15b, 22b, 38a. Y de *Los fantasmas del masajista* la foto número 1.

⁹ Los otros ejemplos de la *Biografía ilustrada de Mishima* son las fotos 2a, 5a, 6b, 7a; 11b y 13a; 20b y 22a; 21b y 23a; 23b y 25a; 28b y 31a; 29b y 33a; 32b y 36a; 35b y 45a; 36b y 43a; 37b y 46a; 41b y 50a. Y en *Los fantasmas del masajista* se trata de las fotos 2, 6, 11, 16, 19.

(3) Más distancia se instaura con el tercer caso, donde tenemos ya solamente el referente, como por ejemplo en las fotografías número 3 “Escudo que sirve de símbolo a la institución donde se impartió una conferencia sobre Mishima” y 4 “Ratón del que se vale Mishima para realizar una parábola de la existencia” de la *Biografía ilustrada de Mishima*, donde solo encontramos el referente del texto fuente en el pie de foto. Este caso es el que más ocurrencias presenta.¹⁰

(4) Otra forma en la que el pie de foto puede actuar se presenta a través de la fotografía número 18b (20a), “Hermanas de la madre de Mishima, quienes de vez en cuando lo van a visitar”, donde el pie de foto aporta más información.¹¹ Se trata del ejemplo de las hermanas de la madre que vienen, supuestamente, del más allá. El pie de foto añade la información siguiente: “quienes de vez en cuando lo van a visitar” (2013: s.p.), información omitida en el texto fuente. Sin embargo, no se añade nunca una información fundamental en el pie de foto, sin la cual sería imposible entender el texto fuente.

(5) El quinto caso que podemos destacar en cuanto a la manera en que actúa el pie de foto es que este no tiene un referente textual, pero sí uno poético-temático, como por ejemplo la fotografía número 9a, “Series de sombras expuestas a la vista”.¹² Así, se aumenta el texto, puesto que en cierta medida el otro medio sigue escribiéndolo gracias a su propuesta.

(6) El sexto caso sería aquel en el que el pie de foto y la foto asociada a él contradicen el texto: por ejemplo en la fotografía número 8b (10a) “Autobús en el que Mishima y sus compañeros de religión sintoísta acostumbra realizar sus travesías”. El texto fuente habla de un autobús amarillo, sin embargo, en la foto se trata de un mural que muestra un auto rojo. Se introduce aquí una ironía, se sugiere que el referente tanto verbal como visual es inestable, que todo lo que se afirma se puede contradecir, y que nada es cierto salvo el vacío que experimentan los personajes de Mario Bellatin. Se representan en cuatro ocasiones en estas dos novelas alegorías arquitectónicas de este vacío a través de fotografías que muestran huecos en las paredes (Ilustración 27-29).

¹⁰ Los otros ejemplos de la *Biografía ilustrada de Mishima* son las fotos 3, 4, 7b y 8a; 9b y 11a; 12b y 14a, 13b y 15a; 14b y 16a; 16b y 18a; 17a; 17b y 19a; 19b y 21a; 30b y 34a; 31b y 35a; 38b y 47a; 39b y 48a; 40b y 49a; 44a. Y en *Los fantasmas del masajista* se trata de las fotos 2, 5, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 20 y 21.

¹¹ Los otros ejemplos de la *Biografía ilustrada de Mishima* son las fotos 8a y 7b; 10b; 24b y 26a, 26b y 29a; 30a; 33b y 37a; 34b y 39a; 41a. Y en *Los fantasmas del masajista* se trata de las fotos 4, 12 y 22.

¹² Los otros ejemplos de la *Biografía ilustrada de Mishima* son las fotos 25b y 28a; 27a; 40a; 42a. Y en *Los fantasmas del masajista* la fotografía número 14.

En cuanto al contenido de las fotos, predominan las que muestran a seres humanos. Son igualmente abundantes las que ofrecen todo tipo de objetos o lugares, mayoritariamente urbanos. En definitiva, se trata de fotos *ready-made*: Mario Bellatin las realizó en su vida diaria. En ellas se puede apreciar a personas que el autor conoce (por ejemplo la fotografía número 19 de *Los fantasmas del masajista* en la cual posa la profesora universitaria Florence Olivier, cf. Tabla 24 en los anexos), y se puede suponer que algunas fotografías son incluso fotos “robadas”, es decir sacadas sin haber pedido permiso. Gracias a los pies de foto sabemos que a menudo las fotografías presentan a personajes secundarios que a veces solo se mencionan una vez en el texto fuente. En este caso, la foto le da cuerpo a lo periférico (por ejemplo: *Biografía de Mishima*, nº 29a).

Dentro del universo bellatinesco, se tiene que interpretar esta restitución del cuerpo en oposición a todos los cuerpos mutilados, enfermos, agonizantes, que están igualmente tematizados en lo visual. La primera foto de *Los fantasmas del masajista* muestra en el primer plano una pileta, y en el segundo un mural con la imagen de un hombre flotando, seguramente nadando.¹³ El pie de foto reza “Clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro”. El agua del primer plano hace eco con los chorros subacuáticos que posee esta clínica especializada, como el lector aprende en el texto fuente. El cuerpo humano, fragmentado por el encuadre de la fotografía —la barra metálica fragmenta la mano inferior; el encuadre mutila el brazo izquierdo—, introduce la temática del cuerpo dolido, enfermo, amputado. Esta temática vuelve en la foto número 3, con el pie de foto “Lugar vacío dejado por la pierna mutilada”. En el texto fuente aprendemos que el narrador se encuentra en una camilla al lado de una mujer que siente dolores fantasma. Poco antes, le amputaron la pierna, y es ahí, en este lugar de la ausencia, en el vacío, que ella siente el dolor. La foto correspondiente muestra un hueco en un muro. Se trata aquí de una alegoría arquitectónica, evocando un paralelismo entre el cuerpo humano y las casas en un juego con lo fantasmagórico. El hueco en el muro sirve para representar la ausencia del miembro humano en un movimiento de encaje: la psiquis que siente el dolor que habita el cuerpo humano (mutilado), que vive a su vez en las casas (mutiladas, en ruinas). En el caso de que las casas estén enteras, albergan otros abismos que asoman a la muerte; son directamente casas al precipicio. Como el abismo del edificio de la canción “Construção” de Chico

¹³ Otra foto del mismo lugar se halla en *Biografía ilustrada de Mishima* (cf. anexos, foto número 23 b, Tabla 23).

Buarque, canción que representa el punto de declive en la carrera de declamadora de la madre del masajista João. La letra trata de un edificio del cual un albañil, por haber bebido alcohol durante el almuerzo, cae y muere.¹⁴ Para saltar al vacío y dejar atrás el sufrimiento corporal se propone, como última imagen de la novela, una fotografía de la zona costera cerca de Lima, ciudad tan odiada por Mario Bellatin.¹⁵

Darle importancia visual a los personajes secundarios a través de la materia fotográfica es rellenar huecos, devolver corporalidades. A su vez, los pies de foto y las fotografías asociadas permiten ahorrar descripciones físicas de los personajes (ejemplo número 24 de *Biografía ilustrada de Mishima*), o al contrario potenciar el juego de pérdida de referencialidad, como en el caso número 26a, donde se presenta una fotografía de un hombre que sería un personaje creado por Morita¹⁶. Dentro de la ficción se crea otra ficción para la cual se ofrece una imagen: dentro del mundo bellatineano, la fotografía no se concibe, definitivamente, como prueba de veracidad exradiegética sino como un juego fantasmagórico, tanto a nivel de la creación de un universo poético, como a nivel de la creación narrativa, ya que la foto es el esqueleto visible de la escritura.

Cabe añadir que las fotos no se presentan necesariamente en el orden de la primera mención en el texto fuente y así intervienen en el orden de la recapitulación de la historia. Asimismo, hay imágenes que tienen varios referentes verbales y otros que apenas se mencionan una sola vez en el texto. Se construye así un universo paralelo, en el que los distintitos elementos de la narración no cobran el mismo peso, lo que obliga al lector a realizar una serie de ajustes permanentes.

El pie de foto permite entonces jugar e intervenir sobre el texto fuente. Es el ancla entre el texto fuente y la fotografía que crea una relación intermedial ardua, puesto que permite la instalación de una poética que obra en el intersticio de ambos medios. La

¹⁴ Concretamente, la letra de Chico Buarque dice así: “Subiu a construção como se fosse máquina/ Ergueu no patamar quatro paredes sólidas/ Tijolo com tijolo num desenho mágico/ Seus olhos embotados de cimento e lágrima// Sentou pra descansar como se fosse sábado/ Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe/ Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago/ Dançou e gargalhou como se ouvisse música // E tropeçou no céu como se fosse um bêbado/ E flutuou no ar como se fosse um pássaro/ E se acabou no chão feito um pacote flácido/ Agonizou no meio do passeio público/ Morreu na contramão, atrapalhando o tráfego”.

¹⁵ En cuanto a Lima afirma por ejemplo en una entrevista publicada en el periódico peruano *El Comercio*: “[...] guardo una serie de recuerdos y lazos familiares que preferiría dejar en el olvido. Hacer como si no existiesen o como si nunca hubiesen sucedido ciertos episodios de triste recuerdo.” (Planas, 2017: en línea).

¹⁶ Masakatsu Morita (25.07.1945 – 25.11.1970) cometió *seppuku* junto a Yukio Mishima. Mishima se suicidó con unos tajos en el abdomen y Morita intentó decapitarlo (*kaishaku*), como lo requiere el ritual. No obstante, sus varios intentos no dieron fruto. Otro individuo tuvo que ayudarlo. Morita cometió entonces igualmente *seppuku*. Se supone que ambos fueron amantes. Mario Bellatin recupera en *Biografía ilustrada de Mishima* igualmente el personaje de Morita.

función de este sistema es el leer-doble, el leer-otro a través del espejo visual deformador de la palabra. Bellatin insiste en varias ocasiones en la idea de construir un universo paralelo para leer doblemente, como lo afirma en una entrevista con Fermín Rodríguez: “Uno está esperando una forma determinada para un tema, pero si el tema está y la forma es totalmente inesperada, se crea esa cosa que hace que leas doblemente” (Rodríguez, 2006: 68). Esta construcción de un universo paralelo apela a la visualidad y provoca un juego con los simulacros. Un juego donde se emplea lo translúcido, las trampas, la reutilización y el cambio de significado.

6.1.3 LA COHABITACIÓN FOTO-TEXTO

Los tres libros que presentan una cohabitación entre fotografía y texto en el espacio de las mismas páginas son *Jacobo el mutante* —novela que no vamos a considerar aquí porque Mario Bellatin no es el autor de las fotografías—, *Las dos Fridas* y el libro fantasma de *El libro uruguayo de los muertos*.

LAS DOS FRIDAS

En *Las dos Fridas* las fotos tienen subtítulos y la introducción ofrece más diversión: encontramos fotos alineadas a los márgenes laterales alrededor de las cuales el texto se construye, versiones con la fotografía centrada y texto alrededor de ella, lo que resulta en una fragmentación del texto, o las fotos ocupan la mitad o más de la página y el texto llena el espacio restante (en la parte superior o inferior de la página). La fotografía se imbrica en el texto y está entonces presente desde el inicio. No se trata por lo tanto de una posilustración, como en el caso del dossier fotográfico, sino de otra dinámica: la foto entra en competencia espacial con el texto. En la mayoría de las páginas, la fotografía ocupa más espacio que los renglones del texto; el fluir de la palabra se hilvana entre los abismos blancos dejados por las imágenes.¹⁷ Si el lector-a no tenía que preguntarse, en el caso del dossier fotográfico, por el orden de “lectura”, en cambio en el caso de la confrontación entre texto e imagen en el mismo espacio de la página, el lector-a deberá decidir si comienza por el texto, o por las imágenes.

¹⁷ En el *Libro fantasma del Libro uruguayo de los muertos*, se puede leer: “Hay muchas cosas que descubrir en los mundos paralelos, que se encuentran casi siempre en las líneas en blanco de los libros, en la milésima de segundo entre el último recuadro de la película y la aparición de la palabra fin” (2012b: 24).

La historia de *Las dos Fridas* superpone algunos aspectos de la biografía de Frida Kahlo con aspectos de la vida del narrador (amputación de Frida, que le hace pensar en las amputaciones que sufrió su abuelo, etc.), siguiendo la idea de desdoblamiento ya presente en el título homónimo del cuadro (1939) de Frida Kahlo. A su vez estas superposiciones encuentran resonancias en las fotografías: lo narrado siempre halla un eco en la fotografía. No es necesariamente lo afirmado verbalmente lo que se muestra —aunque también se pueda encontrar, por ejemplo “muchacha sometida a castigos físicos” (Bellatin, 2008c: 26), fotografía que le da cuerpo a este personaje secundario—; puede ser una resonancia de algún detalle mencionado que se amplía, como lo indica este pie de foto: “Detalles del jardín de la casa donde Frida Kahlo pasó la mayor parte de su vida” (Bellatin, 2008: 5). Se suelen entonces ilustrar detalles omitidos del viaje emprendido para encontrar al doble de Frida Kahlo, o solo evocados en el texto. De esta manera la imagen compite con una de las clásicas funciones del texto: la descripción.¹⁸ Se instala entonces una complementariedad entre texto e imagen, ya que los dos medios sirven para contar el viaje y la búsqueda de una mujer que trabaja en el mercado de un pueblo mexicano que sería, por su semblanza física, el doble de Frida Kahlo: el libro es una especie de *road movie* que empieza con un correo electrónico mandado por el narrador a sus contactos para indagar sobre la pintora. La respuesta “más curiosa fue la que [le] informó que la mujer de la imagen se encontraba con vida. Se trataba de alguien que habitaba en un alejado poblado y poseía un pequeño puesto en el mercado” (Bellatin, 2008a: 7). El narrador decide buscar a esta mujer, atraído por la dimensión mística de escribir una bibliografía sobre el doble de una mujer muerta que vive en una suerte de realidad fantasma:

Decido ir a buscarla. No tengo una idea clara de lo que pueda encontrar. Solicito datos del lugar donde vive, pido que sitúen con precisión el poblado en el que dicen que habita. Compró unos mapas de camino y preparo mi pequeño auto para el viaje. [...] Decido también ilustrar la travesía. Quiero hacer un registro gráfico desde el momento en que abandono mi casa hasta el instante en que me encuentre a esta nueva Frida Kahlo. Deseo realizarlo por medio de la fotografía. (Bellatin, 2008a: 9-10)

El viaje se emprende en auto —un Chevy del 2000—, junto al perro Perezvón, ambos retratados en las fotografías (Ilustración 18). La narración salta entonces entre cortas descripciones del camino, a las pausas en restaurantes en la ruta, a una visita improvisada

¹⁸ Mandana Covindassamy (2007) resalta en cuanto a la obra de W.G. Sebald que el contacto entre texto e imagen conlleva una puesta en tela de juicio de las posibilidades e idiosincrasias del medio textual, sobre todo en lo relativo a la descripción.

en la casa de un amigo, igualmente escritor, y reflexiones y recuerdos que vuelven en algún punto siempre sobre Frida Kahlo, no sin proponer paralelismos entre biografemas (Barthes, 1970: 14) de la pintora y su propia familia.



Ambos medios hilvanan la historia y se contestan mutuamente. Cuando, por ejemplo, la familia de su amigo promete matar un conejo para la próxima visita del narrador, este se imagina a “[su] propia abuela con los conejos prendidos de las orejas a los cordeles donde se tendía la ropa” (Bellatin, 2008a: 31) para matarlos. Aquella imagen mental lleva al narrador a pensar a su vez “en la pintura *La venadita* de Frida Kahlo. El cuerpo de animal luciendo la cara de Frida Kahlo con una serie de flechas atormentándolo” (Bellatin, 2008a: 31).¹⁹ Sobra decir que esta mención es una referencia intermedial que establece una conexión directa con la pintura (1949). Una lectura posible que surge de esta confrontación entre la imagen de los conejos matados por la abuela y la venadita-Kahlo sufriente, corriendo hacia la muerte causada por las heridas de las flechas, es la superposición del cuerpo femenino al cuerpo animal silvestre asociado a la muerte. La primera referencia es la cara de la abuela matando de un golpecito en la nariz a los conejos. La segunda, Frida Kahlo como si fuera un venado. Frente a estas imágenes mentales, la fotografía (Ilustración 19) que se halla en esa página representa un contraste: el patio de una casa rural, en blanco y negro, desenfocado. Se puede adivinar una mesa o un metegol, un horno de barro o una parilla, pasto, y más allá la casa, con un lavabo o un banco de trabajo, y perros en frente de la puerta. La fotografía lleva el pie de foto

¹⁹ Este cuadro ya se mencionó antes en *Las dos Fridas*, al evocar el poder curativo de la compañía de ciertos animales sobre el ser humano: “[Frida Kahlo p]oseía incluso una pequeña venada. En una de sus pinturas la representa con la cabeza de la propia pintora y el cuerpo del animal tasajeado de flechas” (Bellatin, 2008a: 12).

siguiente: “Patio de la casa donde mi abuela acostumbraba matar a los conejos” (Bellatin, 2008a: 31). La fotografía, sin pie de foto, se hubiera seguramente más bien interpretado como el hotel donde el narrador se alojó. Sin embargo, el pie de foto indica cómo entenderla dentro de la ficción y le otorga más peso al recuerdo de los quehaceres de la abuela.



Ilustración 19. Mario Bellatin, Las dos Fridas, (2008a: 31). © Mario Bellatin

EL LIBRO URUGUAYO DE LOS MUERTOS Y SU LIBRO FANTASMA

En el caso del *Libro fantasma* del *Libro uruguayo de los muertos*, nos encontramos con fotografías sin pie de foto, que se enfrentan al texto verbal en el espacio de la doble página (si el lector ha configurado la visualización del PDF de tal manera de ver dos páginas al mismo tiempo): la página izquierda presenta un fragmento textual, la página derecha una fotografía. Las catorce fotografías son en blanco y negro y de forma cuadrada, como todas las fotos-Bellatin.²⁰ La primera muestra a Mario Bellatin en una peluquería, sacándose una fotografía en el espejo, introduciendo mediante esta puesta en abismo el juego entre autor y desdoblamiento en el narrador, el juego con la autoficción y la construcción de la figura del autor Mario Bellatin —pero introduce de esta forma igualmente su persona como autor del texto literario y de las fotografías, al enmarcarlas

²⁰ En la ya mencionada lista que reúne las reglas para sus fotos afirma el escritor: “14 – No cambiar nunca el formato. Mis fotos siempre serán cuadradas.” (2012a: 166).

en su cotidianidad²¹. Y cotidianidad hay, como en las otras fotos-Bellatin consideradas en esta tesis: las fotos muestran perros (fotos 2, 5, 8 y 13), diferentes panoramas de calles (fotos 3, 4, 11), el panorama de un fragmento de una ciudad (foto 6), una foto de la segunda Frida Kahlo que no se había usado en *Las dos Fridas*,²² siluetas humanas (fotos 9, 10 y 14) asimismo como la fotografía de un tren deshecho, esta última reciclada del texto “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto”.

El hecho de que no haya pies de fotos sino fragmentos dificulta la “lectura” de las imágenes, a la vez que aumenta su potencial evocativo. Dado que los fragmentos textuales no son muy largos —nunca superan el tamaño de la foto—, se iguala espacialmente el tiempo de detención ante texto y foto y el lector·a se esforzará por encontrar ecos —más concretos o más abstractos— entre los dos medios. Así, por ejemplo, en el caso del segundo fragmento, que trata de la anomalía y de la deformidad de los hermanos del narrador. La foto muestra una pila de ropa, con una mano en el ángulo derecho inferior, mientras que en el ángulo superior de la foto se puede adivinar la cara de un perro. La mayoría de los·as lectores·as seguramente asimilará este hocico negro con la frase siguiente: “Había uno que en lugar de boca tenía una especie de trompa como la de un elefante —estoy exagerando—” (Bellatin, 2012b: 7).

Otro ejemplo de una asociación más abstracta podría ser la siguiente cohabitación entre texto e imagen. El fragmento textual reza: “La verdad es que ya no quiero comer, beber, respirar, amar a una mujer o a un hombre o a un niño o a un animal. Ya no quiero morir. Ya no quiero matar. Hazme el favor, por eso, de rasgar la fotografía de autor que aparece en los últimos libros” (Bellatin, 2012b: 9). La fotografía (Ilustración 20) que acompaña este fragmento es un juego de desdoblamiento: técnicamente hubo una doble exposición para llegar a la superposición de dos imágenes, la foto se tomó un día de lluvia y la calle mojada refleja el edificio y las personas a la izquierda, a su vez vemos una

²¹ Esta primera foto está acompañada por los fragmentos textuales siguientes: “Como lo sabes, no puedo escribir en este momento y tengo muchas cosas por entregar. Las fotos ocupan casi todo el espacio. Como que sellan la escritura. Terminan de decir lo que la escritura planteó y está imposibilitada, por su carácter mismo de abstracción, de concluir. Le es difícil, por ejemplo, mostrar de un solo golpe lo simultáneo en el tiempo y en el espacio. La relación entre lo vivo y lo muerto. La convivencia de lo falso con lo verdadero. Cada vez me aburre más escribir y me entusiasma con mayor fuerza hacer fotos. Utilizo una cámara de plástico de mi infancia, una Diana, y otra de cartón y madera, hecha a mano, sin lente. Descubro en este dejar de trabajar, en este punto ausente, algo curioso que ya te he mencionado: que cada vez mis textos son peores y mis fotos de mejor calidad.” (2012b: 5). Este fragmento subraya la dimensión de la construcción del autor, asimismo como introduce uno de los principales encantos de la fotografía para Mario Bellatin: el poder de concretizar lo simultáneo.

²² Como mencionamos en la presentación del corpus, *Las dos Fridas* se encuentra reciclado enteramente en *El libro uruguayo*, y este reciclaje llega hasta el *Libro fantasma*. En las páginas 16-17 del PDF se cita así un fragmento y se pone una foto de la Frida.

pareja caminando, alejándose de nuestro ojo bajo un paraguas a la derecha. Esta fotografía reúne la simultaneidad de diferentes temporalidades que Bellatin busca: una poética de lo fantasmagórico, la fijación del tiempo, del movimiento en un universo paralelo; como los deseos del narrador, que busca ser aniquilado visualmente, que ya no quiere alimentarse, ni amar ni ser violento. Suspenderse en una temporalidad-otra y en un universo paralelo.



Ilustración 20. Mario Bellatin, Libro fantasma, (2012b: 10). © Mario Bellatin

La cohabitación entre texto e imagen le permite al·la lector·a confrontar ambos medios directamente, lo que hace surgir otras lecturas, asociaciones y creaciones de sentido en el instante. La confrontación instantánea del texto con la fotografía interviene enseguida sobre las imágenes mentales surgidas durante la lectura para modificarla, y para crear — retomando las palabras del autor— un fluir entre estos dos medios.²³ En el caso del *dossier* fotográfico se trataba espacialmente de una recapitulación de lo anteriormente leído, aunque ello no impida que el·la lector·a pueda jugar de manera libre entre texto y *dossier* fotográfico, en un ir y venir, por ejemplo. O anticipar la lectura del texto verbal mirando las fotografías. En ambos formatos (el *dossier* o la confrontación directa), el

²³ “Las fotos van a formar parte de un relato, aunque de una manera casi elemental. Resaltando lo ingenuo que puede mostrar una imagen captada con una cámara semejante. Van a expresar tantas cosas que las palabras resultantes serán una copia casi objetiva de las fotos. Tengo pensado para el montaje colocar una imagen al lado de la palabra. A la manera de un diccionario ilustrado. Con las siluetas permitiendo la fluidez casi total de la lectura” (Bellatin, 2012a: 148).

interés es pluralizar la lectura, multiplicar los posibles usos del soporte libro, expandiéndolo incluso hacia un *libro fantasma*.

6.1.4 LA FOTO IN ABSENTIA

La foto *in absentia* se puede entender de varias formas. Primero, claro está, se puede invocar a una imagen a través de la forma de una *écfrasis*, es decir como descripción de una imagen. Además, se puede, a través de este recurso, hacer hincapié en la ausencia misma: por ejemplo, fotos que se realizaron pero se perdieron con el transcurrir de los años, o de forma más general la dimensión espectral que predomina en el universo bellatineano. Es decir que fomenta una lectura que obedece igualmente a contextualizaciones pragmáticas. Por último, se puede entender la fotografía *in absentia* como modelo estético para la narración, que conlleva la fragmentación del texto si pensamos que la fotografía es el esqueleto invisible de la narración de Mario Bellatin en el sentido de punto de partida —y hasta de formación, si se piensa en sus estudios de cine—. En el caso del *Libro uruguayo de los muertos* funciona incluso como patrón estético: el libro cuenta con un dossier fotográfico, pero está materialmente ausente, realmente apartado del libro. Vista la dimensión digital del *Libro fantasma* que solo se difunde por correo electrónico, flota en otra dimensión, inmaterial.

Cabe recordar, asimismo, que el lenguaje de Mario Bellatin evita la metáfora y la comparación; se trata más bien de un estilo clínico, descriptivo, depurado. Con ello, sus narraciones construyen visualidad. A nivel temático, los personajes están interesados en la fotografía y el cine. A nivel estilístico, la narración misma parece ser una sucesión de imágenes. Para ilustrar cómo funciona el trabajo con la *écfrasis* en las obras de Mario Bellatin aquí estudiadas, nos limitaremos a mencionar un ejemplo de *Biografía ilustrada de Mishima*, justamente porque presenta varias dimensiones pictóricas. El narrador homodiegético describe la conferencia sobre Mishima a la que asiste y más precisamente la proyección de imágenes:

En la pantalla del aparato didáctico que había inventado el profesor japonés —a través de la cual estábamos mirando, yo y los asistentes a la conferencia, el transcurrir de las imágenes— se vio de pronto a una niña y a un niño con los brazos y piernas extendidos. Se mantenían, a pesar de la hora, en el jardín de una casa oscura. Se trataba de un dibujo casi infantil. Los niños se contorsionaron un par de veces y se esfumaron al instante. Mishima volvió rápidamente a aparecer. Se le vio lamentando nuevamente su falta de cabeza. [...] Sabía, además, que la ausencia de cabeza le impedía realizar cosas a las que había estado acostumbrado. Acciones cotidianas, sutiles

especialmente, que muchas veces nada tenían que ver con asuntos de orden práctico. Lo peor, pensaba, era tener que cargar todo el tiempo con el vacío. Con la falta. Con la evidencia de una oquedad —similar a la que descubrió con respecto a lo ausente como solía presentársele la realidad. (2013: 535)

Varias estrategias se despliegan aquí: en un primer momento se describe la o las imágenes que proyecta el aparato didáctico mostrando los niños.²⁴ En un segundo momento se transpone el discurso de Mishima que se ve en la pantalla. En este fragmento, se destaca la idea de la ausencia a través de lo fantasmagórico: los niños, seguramente por el centelleo de la pantalla, se contorsionan y se esfuman, tal como si se tratara de un fantasma. Luego se vuelve a mostrar al Mishima posdecapitación (foto 44a de la tabla-Mishima, *cf.* anexos), que reflexiona acerca de la ausencia. Aunque el libro cuente con un dossier fotográfico extenso, no se halla ninguna fotografía asociada a este fragmento por su pie de foto. Pone por ello en evidencia la ausencia y el vacío, tanto a un nivel material como espiritual.

En cambio, las “fotos espectro” que Mishima realizó cuentan con un “ejemplo” (foto 7b, 8a, *cf.* anexos), aunque el mismo Mishima nunca las haya visto, ya que “fotografi[ó] sin ver luego las copias restantes” (2013: 517). De estas fotografías se afirma que

deben haber sido perfectas. Al momento de la toma, Mishima acostumbraba respetar todas las precauciones. [...] El trabajo consistió en sumergir pequeñas láminas de pinturas clásicas —en su mayoría religiosas— en los charcos que formaba el agua de mar cuando quedaba atrapada en las rocas de la costa. [...] Recuerda también que llevó a cabo un registro fotográfico minucioso de las tardes pasadas en la casa del té en compañía de sus amigos de esa época. Hizo retratos que, como se sabe, sólo existieron en una suerte de vacío. (2013: 517)

Estas explicaciones acerca de las foto-espectro no hacen sino remarcar la ausencia y la pérdida de un trabajo de dos años que llenó varias bolsas. El hecho de proponer un ejemplo físico en el dossier fotográfico contradice el texto verbal; y a su vez remarca que nada en el universo bellatineano tiene un significado fijo, que el autor siempre se toma la libertad de introducir cierta distancia, no sin ironía. De hecho, el ejemplo fotográfico de dichas fotos-espectro contenido en el dossier fotográfico no corresponde a lo que comúnmente se entendería por perfecto.

²⁴ Para ahondar la cuestión de este singular aparato didáctico, *cf.* Cherri, "La repetición como experiencia" (2017).

CONCLUSIÓN 6

Volviendo la mirada hacia el formato *texto-foto-amalgama* en sí, los narradores y los personajes presentan un interés por la fotografía y proponen, mediante las obras, una reflexión que atañe tanto a lo conceptual como a lo concreto. Así, las cámaras fotográficas, las televisiones y los proyectores están presentes en el universo de Bellatin. En el ciclo aquí analizado, la fotografía *in absentia* se relaciona asimismo íntimamente con la dimensión fantasmagórica, una dimensión importante en el universo bellatineano, y sobre todo en nuestros títulos: *Las dos Fridas* insinúa una *Frida-Doppelgänger*, *Biografía ilustrada de Mishima* relata la vida posdecapitación de Mishima, la novela *Los fantasmas del masajista* evoca, en el título mismo, la noción de “fantasma”, de manera análoga a lo que ocurre en el *Libro uruguayo de los muertos* con su *Libro fantasma*. En este contexto, la fotografía *in præsentia* es un medio que capta lo espectral: lo que estuvo presente, pero ya no está. Roland Barthes no duda de hecho en llamar a lo fotografiado el “*Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au ‘spectacle’ et y ajoute cette chose un peu terrible qu’il y a dans toute photographie: le retour du mort” (Barthes, 1981: 23).

Dentro de la poética de Bellatin, las imágenes cobran un papel importante en general. Más aún, el texto mismo juega con lo visual: tiene un cuerpo gráfico que impone blancos por la fragmentación. Ello acentúa una poética de la brevedad: cada fragmento contiene una unidad de narración. El cambio al siguiente fragmento conlleva, a menudo, un cambio de temática. La predilección por una estética del fragmento está relacionada, como hemos mencionado más arriba, con el modelo subyacente que tiene el texto: la imagen.²⁵ Desde un punto de vista metafórico, se puede entonces interpretar el fragmento como una foto *in absentia*, ya que ella constituye el esqueleto narrativo. Es interesante observar que el silencio impuesto por los fragmentos varía —como las fotos— según las ediciones,²⁶ como si se tratase con cada nueva publicación de incitar al lector a detenerse en otro elemento, aunque habría que saber, claro está, si estas decisiones se

²⁵ Se puede ver este mismo mecanismo en la narrativa del chileno Carlos Araya Díaz (1984) con los títulos *Historial de navegación* (2016) y *Ejercicios de encuadre* (2014).

²⁶ Se cambiaron por ejemplo algunas palabras, la puntuación (mayormente, las comas) y la distribución de algunos párrafos de la edición de Entropía a la edición de Alfaguara para la *Bibliografía ilustrada de Mishima*. En cuanto a *Los fantasmas del masajista*, la edición de Eterna Cadencia no presenta ningún párrafo, sino que cada página del libro consta de 5 líneas de texto. La edición de Alfaguara, en cambio, presenta párrafos y blancos. Ambos ejemplos demuestran tanto una reelaboración de la obra de edición en edición, como también un interés importante por el aspecto visual del texto verbal.

tomaron a nivel de la editorial o del autor.

En esta misma vía de visualidad habría quizá que entender el texto, como lo propone la crítica argentina Josefina Ludmer a partir de una lógica muy actual:

La escritura trata de producir imagen visual porque la imagen es la ley: la *sight machine* domina la imaginación pública. La imaginarización de la lengua parece ser un fenómeno totalmente diferente de las formaciones clásicas como la comparación, la metáfora, la alegoría, y el simbolismo. No es un fenómeno retórico, sino que aparece como otra dimensión que se le añadiría al significante, al significado y al referente, precisamente su capacidad o facultad de hacerse transparente y ‘hacer imagen visual’. (Ludmer, 2012)

Este nuevo régimen resulta valedero para los textos de Bellatin, los cuales carecen por ejemplo de metáforas —y a su vez son, en sí mismos, metáforas: el autor deja un espacio suficiente para que el lector pueda imaginar e interpretar. Recordemos como ejemplo *Salón de belleza*, donde nunca se dice de qué enfermedad se trata, pero que se escribió y publicó en el contexto del nacimiento del SIDA. O aún *Perros héroes*, donde el epígrafe anuncia lo siguiente: “Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois”, libro en el que no se habla ni del futuro, ni de América Latina. En el proceso de elaboración del texto es más importante borrar que dejar. Hay un juego entre las descripciones que evocan imágenes y un lugar que no está ocupado en el texto, sino solo evocado. Es un texto construido a partir de un lenguaje puro, escaso en adjetivos, casi clínico que está al servicio de crear un universo extraño, y paradójicamente algo borroso.

7. MIGRACIONES

En el ciclo que estamos analizando podemos encontrar varias fotografías y “temas” —temáticas, unidades de sentido— que migran de un texto a otro, construyendo de esta forma una red, pero también un sentido fluctuante.¹ Las fotografías no son fijas: cada vez que se reubican, cambian de sentido. Por ello, no se trata de un uso realista, documentalista de la fotografía —porque en este momento, la fotografía solo podría ilustrar y mostrar un momento determinado—. La investigadora chilena Valeria de los Ríos subraya este punto en su artículo “Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin” al afirmar:

Con esta reutilización [de las fotografías] se subraya el carácter móvil de los archivos fotográficos. Tal como indican Eduardo Cadava y Gabriela Nouzeilles en su introducción a *The Itinerant Language of Photography*, las fotografías con cada recontextualización y relectura, se redefinen y toman nuevas y expansivas significaciones [...]. Del mismo modo, se revela el juego que se establece entre el texto y la fotografía en dos casos en que la imagen podría leerse como referencial. La itinerancia de un libro a otro del mismo autor abre múltiples significados a una misma imagen, alejándose con ello de su intención meramente representativa. (de los Ríos, 2015: en línea)

En las siguientes páginas clasificaremos y analizaremos estas migraciones para mostrar el derrotero de las unidades migradas. Para referirnos a dichas unidades, emplearemos el concepto de *narrema* (Wolf, 2002: 38)², que serían unidades más o menos narrativas: entendemos estas unidades en el caso de Bellatin como un conjunto de sentidos constituidos por elementos variables en su forma. Se puede tratar tanto de fragmentos textuales, como de *foto-texto-amalgama*. El interés de hablar de *unidades* reside en el hecho de poder explicar las migraciones: encontramos fotos que están recontextualizadas y entonces cargadas con otro sentido; hallamos la misma unidad textual asociada a otra foto; en republicaciones hay recortes de fotos o eliminaciones de fotos (de unidades asociativas suprimidas); así como cambios y reescrituras en el plano de las unidades-textuales. El sistema de autoalimentación que se crea a partir de la

¹ Ver, para lo que se refiere a la crítica genética, los trabajos del grupo de investigación del área de Crítica Genética y Archivos de Escritores (CRIGAE) de la Universidad Nacional de La Plata bajo la supervisión de Graciela Goldchluk; por ejemplo, el artículo “Los ‘sucesos de escritura’: encuadre y delineado en Mario Bellatin” de Juan Pablo Cuartas (2016).

² Narremas son “factores de narratividad; marcas, ‘formas huecas’ en cuanto al contenido y ‘reglas sintácticas’ de lo narrativo” (Wolf, 2002: 42; *nuestra traducción*).

recuperación, del reciclaje, o de la lógica del copiar y pegar³ corresponde a una lógica de hiperenlaces (cf. Epplin, 2015; Morris, 2012) y se transforma así en una de las poéticas principales del autor. Cote Botero divide este sistema en tres clases:

En la obra de Mario Bellatin hay un sistema de recurrencias [...] que en términos muy generales podría dividirse en: circuito de formas auto-referenciales, una comunidad de temas que suponen la construcción de un sistema de insistencias y el de la *copia*, entendida ésta, no como imitación sino como re-creación de un segmento. (2014: 22)

Veremos a continuación que el recurso a la intermedialidad se sabe perfectamente adaptar a este sistema, ya que se trata en el caso de las fotos de unidades que se pueden desplazar como un fragmento, dado que están materialmente presentes en el soporte-libro. Las ocurrencias de migraciones que encontramos en nuestro corpus pueden clasificarse en:

- (1) Misma foto, otro motivo
- (2) Misma foto, mismo motivo
- (3) Otra foto, mismo motivo
- (4) Conexiones: variaciones con o sin foto, metacomentarios.

7.1 MISMA FOTO, OTRO MOTIVO

Encontramos en nuestro corpus dos casos en los que se reutiliza una misma fotografía para asociarla con otro motivo. Se trata de los casos que denominamos (1) “Habitación con ventana” y (2) “Figura sentada junto a una vidriera”.

El primer caso, “Habitación con ventana” se encuentra tanto en *Las dos Fridas* como en *Los fantasmas*. En las ilustraciones 23 – 25 de la Tabla 3 se trata de la misma unidad-foto —aunque se puedan notar diferencias en las publicaciones (recorte, otra saturación, otro papel de impresión, etc.). La Ilustración 21 se publicó en *Las dos Fridas*, junto a una descripción de la habitación de Frida Kahlo. La ventana no se describe en el texto lingüístico, del mismo modo en que los detalles mencionados no se pueden ver en

³ El autor ha explicitado esta lógica en otros espacios de escritura. En 2008 Daniel Link publicó una nota de Mario Bellatin, en la que precisa su *técnica de cypypaste*, en su blog “Linkillo, cosas mías”: “*Querido L: te quería informar que ayer en *ADN* salió una nota mía sobre kawabata... envié la nota con un pie de página donde decía que había sido hecha con la técnica de cypypaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente... es que para responderme una serie de preguntas hice ese texto juntando una serie de fragmentos que distintos críticos han hecho sobre mis libros... cambié la palabra bellatin y le puse kawabata, cambié el nombre de algunas obras y yastá... salió un artículo estupendo sobre kawabata, impecable en su verosimilitud y certeza cosa que, entre otras cosas, nos demuestra que sólo hay una palabra, que siempre se puede hablar sólo de lo mismo.... [...] Mario**” (Bellatin y Link, 2008b).

la foto. Lo único que relaciona la foto con el texto es el pie de foto. Cuando este cambia, cambia también la experiencia de significación. No cambia el espacio asociado, pero cambia el contexto y la dueña: de Frida Kahlo pasa a la madre de João. Tampoco aquí se habla de la ventana —objeto dominante en la foto—, pero el bulto en el margen inferior podría concordar con “la cama [que] estaba sin hacer” (Bellatin 2013: 597).


Tabla 3. Comparación de “habitación con ventana”

<i>Las dos Fridas</i>	<i>Los Fantasmas del Masajista</i>	
 <p data-bbox="237 1093 711 1167"><i>Ilustración 21. Vista de la habitación de Frida Kahlo. ©Mario Bellatin</i></p>	 <p data-bbox="732 1059 1074 1178"><i>Ilustración 22. 16. Habitación de la madre de João. Edición Eterna Cadencia ©Mario Bellatin</i></p>	 <p data-bbox="1091 1039 1359 1198"><i>Ilustración 23. 16. Habitación de la madre de João. Edición Alfaguara. ©Mario Bellatin</i></p>
<p data-bbox="237 1267 711 1877">“El cuarto de Frida Kahlo está repleto de objetos. En un rincón se encuentran colgados los huipiles. En un jarrón se mantienen frescas las flores que ese día colocará en su pelo. Antes de acostarse ha dejado agua cristalina en una palangana, y puesto al lado de una tela blanca de algodón [...]. En la habitación hay un espejo de cuerpo entero, en cuya luna se encuentra escrito un poema. [...] Aquel cuarto decorado constituye toda su vivienda. Sus cosas se encuentran todas allí presentes, completas, a la vista y al alcance de la mano. En una esquina de la habitación están colocados los implementos que necesitará para la compra diaria. Hay allí una gran bolsa de material sintético, un monedero. En este cuarto no hay implementos para las pinturas. [...]” (2008b: 33)</p>	<p data-bbox="732 1458 1359 1682">“Al pasar hacia su cuarto miró de reojo la habitación de su madre. La cama estaba sin hacer. Le pareció entrever entre las sábanas su silueta dormida. La lora daba la impresión de estar acompañándola. Miró bien y advirtió que lo que se presentaba como ave era sólo una esquina de la almohada. En la mesa de noche se mantenía un vaso de agua con la dentadura en su interior. [...]” (2013: 597)</p>	

La mudez, intrínseca a toda foto, está potenciada en estos ejemplos por una generalidad, ambigüedad y hasta falta de determinación. Esto permite colocarla en otros contextos, volver a utilizarla y cargarla con otro significado. Propone más detalles, o solamente una atmósfera, pero guía la lectura y la imaginación: la visualidad que cobra la lectura del texto puede, incluso, ser contraproducente para la imaginación propia del lector-a, o al contrario sugerente cuando las fotos se vuelven más borrosas y dejan así más espacio para rellenar los “blancos” creados por la estética. La reutilización de la foto implica que esta se vuelve, en cierta medida, independiente (al menos parcialmente) con respecto al referente, y al mismo tiempo se presta al juego, a la trampa. Sin embargo, no es tan difícil darse cuenta de las trampas, lo que demuestra que se emplea la fotografía con cierto humor, e incluso cierta ironía al deconstruir la referencialidad —en particular documental— que el común diletante atribuye a la fotografía.

En el próximo ejemplo, que denominamos “Figura sentada junto a una vidriera”, el contraste es aun más fuerte (cf. Tabla 4).

Tabla 4. “Figura sentada junto a una vidriera”

<i>Las dos Fridas</i>	<i>Biografía ilustrada de Mishima</i>	<i>Biografía ilustrada de Mishima</i>
 <p data-bbox="268 1547 544 1570"> <small>esas que trataban de persuadir a los foráneos que se acercaran a Frida Kahlo nunca se encontraba sola. Par-</small> </p>	 <p data-bbox="700 1529 987 1563"> <small>37. Rincón del adoratorio sintoísta situado al lado de la granja del tío de Mishima.</small> </p>	 <p data-bbox="1118 1529 1350 1563"> <small>Rincón del adoratorio sintoísta situado al lado de la granja del tío de Mishima.</small> </p>
<p><i>Mujeres que trataban de persuadir a los foráneos que se acercaran a Frida Kahlo</i></p>	<p>Edición Entropía 37 a: Rincón del adoratorio sintoísta al lado de la granja del tío de Mishima</p>	<p>Edición Alfaguara 33 b: Rincón del adoratorio sintoísta situado al lado de la granja del tío de Mishima.</p>

En el caso de *Las dos Fridas*, se hace hincapié, tanto en el pie de foto como en el texto-fuente, en el grupo de mujeres que tratan de persuadir al narrador homodiegético para que no siga con su pesquisa. Citamos *in extenso* el texto-fuente (la página está cubierta por

este texto y la fotografía) para dar cuenta de la dinámica cuando la combinación entre texto e imagen se hace en el mismo espacio:

Cuando llegué al poblado que estaba buscando, lo primero que quise visitar fue el mercado. Fui al área donde estaban instaladas las vendedoras de flores. Compré algunos ramos, y luego le mostré a las mujeres la imagen de Frida Kahlo que me habían entregado en la editorial. La miraron fijamente y luego se la fueron pasando una a otra. Sonreían con malicia. Finalmente me la devolvieron y me pidieron que volviera por donde había venido. No creían que esa mujer, la de la foto, estuviera disponible para ningún foráneo. Me dijeron que poseía un puesto de comida y que había tenido problemas con las juntas del mercado, con las autoridades, con los curas. Lo mejor era no visitarla, me advirtieron. Si quería comer algo había otros puestos disponibles. No siga su viaje, se atrevió a decir alguna. Me pareció el esquema regular de ciertas obras literarias. Siempre parece existir un lugar intermedio donde le advierten al viajero no proseguir con la travesía. Quizá algo similar sucedía en los años cuarenta cuando algún foráneo deseaba visitar a Frida Kahlo. Casi nunca se encontraba sola. Para acceder a ella se debía pasar antes por otras personas. Cuando llegó André Bretón, por ejemplo, tuvo que ser el poeta César Moro quien le sirviera de guía. Lo mismo —la presencia de un guía que impidiera de alguna forma enfrentarse de manera directa con Frida Kahlo— sucedió durante la visita de León Trotsky y de Serguei Einsenstein [sic]. Me alejé de aquellos puestos llevando las flores. Recordé también que en esas obras, a pesar de las advertencias, siempre el personaje llega al lugar que está buscando. (2008a: 38)

Al observar la imagen, la mirada se puede detener en cuatro elementos: la línea de fuga en el medio, unas siluetas femeninas a la izquierda, una persona sentada con las piernas cruzadas en el piso a la derecha, y aún más a la derecha un espacio negro que ocupa este lado de la imagen, luciendo *algo* en la parte superior. Se podría suponer que las mujeres que tratan de alejar al forastero (“No siga su viaje, se atrevió a decir alguna”) serían las siluetas del lado izquierdo de la imagen. Pero nunca se sabe con exactitud por la falta de nitidez de la imagen, provocada por el contraluz.

Por ello se puede resemantizar la imagen con facilidad. En el caso de *Biografía ilustrada de Mishima* esta foto se vincula con el entorno de la granja del tío: “La granja quedaba casi en la cumbre de una colina. Estaba situada al lado de un adoratorio sintoísta, que seguramente había sido edificado para bendecir la vida de los alrededores” (2013: 533). La imagen es la misma, sin embargo, el contexto no: se la puede cargar, según el contexto, de otro significado al rescatar otro detalle de la fotografía. Cuánto más opaca es la fotografía, tanto más grande es su potencial de ser reciclada y re-cargada de significado.

Gracias a estas migraciones y resemantizaciones es posible afirmar que el uso de la fotografía dentro del universo-Bellatin no se hace con fines realistas, porque entonces cada fotografía solo podría ilustrar *una* cosa, su referente real y no los múltiples sentidos que Bellatin le otorga.

7.2 MISMA FOTO, MISMO ARGUMENTO

Entre el texto publicado en *Letras libres*⁴ y la novela *Biografía ilustrada de Mishima*, encontramos dos casos donde tanto la foto como el argumento son los mismos. Más precisamente, se trata de dos ejemplos a los que podríamos referirnos, respectivamente, como “Hermanas de la madre” y “Cementerio”.

Volver a usar el mismo material temático y gráfico significa que en el caso del ejemplo “Hermanas de la madre” se puede notar una ligera reescritura del texto: así pasamos por ejemplo de un narrador autodiegético a un narrador homo y extradiegético, que relata lo que él aprende en una conferencia sobre la vida de Mishima. Concretamente, el texto “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada” dice así:

La felicidad plena, la que creo experimentar cuando recuerdo al perico de mi primo escapando de la jaula, se manifiesta también cuando siento que los objetos pierden conexión con lo real. Esa misma sensación deben haber experimentado las hermanas de mi madre cuando vinieron del más allá y me vieron como a un ser deforme. Pese a estar muertas habían conservado intactas sus bellezas. Hicieron algunas alusiones a mi cuello. A que se había encogido y anchado al mismo tiempo. (2008d: 62)

Encontramos, en *Biografía ilustrada de Mishima* una reelaboración de este fragmento:

La felicidad plena, la que Mishima creyó experimentar cuando recordaba al perico de su primo escapando de la jaula, se le manifestaba también cuando era consciente de que los objetos perdían a veces conexión con lo real. Esa misma sensación debían haber experimentado las hermanas de su madre, muertas de manera trágica, cuando vinieron del más allá y lo vieron como a un ser deforme. (Bellatin, 2013: 524)

Como se nota, además del cambio con respecto al enfoque narrativo, se acortó el texto. Sin embargo, la transformación más importante se sitúa en el plano de la historia: si bien el primer texto es una supuesta autobiografía, estas mismas unidades de sentido se

⁴ Y otro más, igualmente publicado en *Letras libres*: un cuento que se llama “Biografía fantasma” y que se publicó en agosto del 2007. Ahí ya encontramos la escena del tío que tiene una granja en la cima de una montaña y le pone un signo distintivo a uno de los polluelos para demostrarle a su nieto como los otros polluelos lo matan por ser, de repente, distinto a ellos. Igualmente leemos ahí una descripción de algunos de los familiares del narrador, dentro de los cuales hay casos de tuberculosis y adicción a drogas. Un año después, en agosto del 2008, se publica en un dossier llamado “Literatura y juego” el texto “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada”. En él hallamos, más allá de las ya mencionadas fotografías, otros motivos más que reaparecen en *Biografía ilustrada de Mishima*. Por ejemplo un texto que se desea redactar acerca del arroz, unos viajes a París, un escritor que le quiere regalar un perro, las descripciones de una universidad, un viaje a Europa so pretexto de hacerse clasificar como talídome, el empleo de una piedra llamada *utchu* por algunas mujeres andinas para el cuidado de sus dientes, etcétera.

vuelven a usar para escribir una supuesta biografía posdecapitación del escritor japonés Yukio Mishima.



Ilustración 24. “Hermanas de mi madre conservando intacta su belleza”, en “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto” (2008d: 63). © Mario Bellatin

La fotografía (Ilustración 24) se asocia gracias a sus respectivos pies de foto con estos fragmentos: para el primer texto sería “Hermanas de mi madre conservando intacta su belleza” y para la novela “Hermanas de la madre de Mishima quienes de vez en cuando lo van a visitar”. La reescritura de los dos fragmentos que acabamos de señalar tiene igualmente una repercusión sobre el elemento que conecta el texto verbal con la fotografía, aunque se señale cada vez a la figura de las hermanas. La fotografía es borrosa y muestra a dos mujeres con un traje y un sombrero, seguramente en un desfile ya que se puede adivinar más gente detrás de ellas, intuición que parece confirmarse en una cita proveniente de *El libro uruguayo*, donde encontramos un metadiscurso acerca de las condiciones de la producción de esta foto (o una foto similar):

Yo fui un momento al desfile que se hizo aquí, en una de las avenidas principales. Aparecieron de pronto unas geishas viejas y gordas que posaron para mí frente a la catedral. La foto resultante es borrosa, con el barrido característico de algunas de mis imágenes —el truco barato, como lo califica el curador que llegó de París y rechazó mis nuevas fotos—. Esa suerte de efecto hace que no aparezcan en esas fotos más que la presencia del aura de esas mujeres-hombre aparentemente japonesas. (2012: 43)

Este metadiscurso se publicó cuatro años después de la primera publicación de nuestro ciclo, es decir que es un posdiscurso, pero también significa que el ciclo *texto-foto-amalgama* del 2008-2009 sigue vinculado a la producción más reciente, cuando fomenta

el sistema de la autoreferencialidad y de la autocita (Cote Botero, 2014: 102). Sin embargo, el autor juega constantemente con la construcción de sentidos en el *umbral*: al leer y ver solo un *texto-foto-amalgama*, el·la lector·a se confronta con una experiencia intermedial que le va a generar sentimientos individuales: de gusto, de in/comprensión, de imaginación, etcétera. En cambio, si el·la lector·a lee el metadiscurso, sin saber de la existencia real de dicha foto, se imaginará la imagen a partir de la *écfrasis*. El mayor sentido se construye entonces no al considerar únicamente una obra en sí, sino cuando se lee más allá del límite del soporte-libro, es decir en el *umbral* donde se despliega el sistema rizomático de Bellatin. Sin embargo, se trata solo de un mayor sentido, que nunca es el absoluto. El metadiscurso aporta detalles, explicaciones, pero no una respuesta final, porque el sistema-Bellatin no se construye sobre la referencialidad sino sobre la ficcionalización y el juego.

La poética de Mario Bellatin, y esto vale tanto para su trabajo con las fotografías como para las unidades narrativas, permite una reutilización constante de los motivos porque las unidades presentan contornos que se pueden cargar con otro sentido, o con un sentido similar. El escritor logra constituir un universo oblicuo mediante una retroalimentación constante. No escribe la misma historia porque en la novela se relata la vida posdecapitación de Mishima, pero la inscribe en el mismo universo, donde ciertas temáticas vuelven, como si se tratase del estribillo de una canción. Un texto trasluce a través de otro y forma su intertexto. Margo Glantz, pensando la unidad como tema musical, lo formula de la siguiente manera:

Estamos ante un encadenamiento sucesivo de textualidades cuyo signo remitiría a un procedimiento que en el campo de la música se conoce como el tema y sus variaciones, en donde se trabaja sobre un tema dado, reproducido y traspuesto con aditamentos que suelen transformar casi totalmente el material de base, conservando [sic] sin embargo como sustento del texto, a manera de palimpsesto. (Glantz 2000 *apud* Cote Botero 2014: 129-130)

En *El libro uruguayo* se encuentra otro comentario sobre este *texto-foto-amalgama*. También el hecho de volver en esta publicación sobre el acto creativo, es decir, conectar los textos ficticios con un texto de índole ensayística, fortalece este rizoma, al mismo tiempo que revela, en cierto sentido, el esqueleto de la escritura:

La imagen salió ahora en la revista *Letras Libres* junto a un texto supuestamente autobiográfico. Dice en el pie de foto que ambas figuras son unas parientes resucitadas que salen de sus tumbas para apreciar algunos cambios experimentados en mi físico. Sobre todo en mi cuello que, según las muertas, se ha ensanchado con el tiempo.

Dentro de un rato salgo a buscar el ejemplar de la revista, deseo ver cómo quedó diagramado el texto con la imagen. Como te conté, no quiero que ninguno sea independiente del otro. Debajo de esa foto debe decir: ‘Tías que vinieron del más allá para comprobar el grosor de mi cuello’. (Bellatin, 2012a: 44)

Igualmente en este fragmento insiste el autor en la relación intermedial del texto y de la fotografía. Existe un contraste entre las fotos, abiertas a muchas “lecturas” o usos, y el pie de foto, que la contextualiza de manera muy precisa. Es en el umbral que separa a los dos medios que se despliegan nuevos sentidos, que se acumula información que germina ahí.

El otro ejemplo que mencionamos gira alrededor del cementerio (Tabla 5). La insistencia con la que vuelve Mario Bellatin sobre la muerte y la ausencia y que relaciona en este ciclo también con la fotografía —como medio espectral, que capta una luz que poco después deja de ser, que fija un momento enseguida pasado, muerto—, se puede igualmente conectar con la intertextualidad, o con el gesto del copiar y pegar. Al copiar un fragmento, este vuelve como un fantasma; en cierta medida reaparece en otro contexto. Cabe recordar que Mario Bellatin es practicante del sufismo, una rama mística del Islam, en el que se baila el giro derviche. Estas reapariciones de unidades, que veremos igualmente en el próximo subcapítulo, se podrían asociar a estos giros: fragmentos que se mezclan al girar, pero que vuelven, construyendo capas que se superponen, revelando de esta manera la convivencia de varias capas temporales en un mismo espacio.⁵

La fotografía muestra un mar de flores en el primer plano, detrás de las cuales se asoman los mausoleos de los muertos, con algunas cruces, y más allá una montaña y el cielo. El texto-fuente que se relaciona con esta fotografía gracias al pie de foto —que recoge un solo detalle del texto: la alimentación que suelen llevar a cabo los personajes en este lugar— describe el cementerio, así como la relación de los lugareños con el camposanto, relación criticada por los extranjeros. Como se puede notar en la Tabla 5 gracias a los resaltados en negrita, el texto publicado en *Letras libres* se aumentó con más detalles que permiten reubicarlo en un nuevo contexto.

⁵ Esta idea se puede relacionar con un texto del *Libro fantasma*: “Experimenté en carne propia, en aquel instante —en el de la consulta con el perro—, una verdad obvia: que el avance es ilusorio. Que nos trasladamos dentro de un círculo, en realidades alternas donde todo, un presente, un pasado y un futuro está conectado de manera tangible. Lo que pueden cambiar son determinados tonos. Ciertos colores que, como vemos en estos proyectos destinados a la segunda década de un supuesto tercer siglo, nos sirven únicamente como punto de referencia, como un espejo para atisbar con qué cara amanecemos hoy.” (Bellatin, 2012b: 12).

Tabla 5. El camposanto. Comparación entre dos fragmentos similares

<p>“Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto”, <i>Letras Libres</i>, agosto 2008, p. 63</p>	<p><i>Biografía ilustrada de Mishima</i>, en: <i>Obra reunida</i>, Alfaguara</p>
<div style="text-align: center;">  <p style="text-align: center; font-size: small;">Cementerio donde acostumbro alimentarme.</p> </div> <p><i>Cementerio donde acostumbro alimentarme.</i></p>	<div style="text-align: center;">  <p style="text-align: center; font-size: x-small;"><i>Cementerio donde Mishima acostumbra alimentarse.</i></p> </div> <p>16 b: Cementerio donde Mishima acostumbra alimentarse.</p>
<p>En aquella ciudad debo realizar visitas esporádicas al centro comercial. Con frecuencia me alimento en un cementerio cercano. Es de estilo barroco. Con mausoleos y tumbas bajo tierra. Existe una terraza amplia, a un lado de la entrada, que nos sirve de comedor. A veces llegan a mi casa huéspedes del extranjero, quienes critican nuestra convivencia con los perros que se entierran en aquel cementerio. Pero no me importan sus palabras. En cierta ocasión fotografié algunos de los ángulos principales del camposanto, manteniendo en todo momento una actitud de respeto tanto al lugar como a mi trabajo. (2008d: 62)</p>	<p>Mishima debía realizar, en la población quimérica donde suponía contaba con su domicilio, visitas esporádicas al centro comercial. Se alimentaba con frecuencia, junto a su familia, en un cementerio cercano. Llevaba siempre a ese lugar su propia comida. El panteón era de estilo barroco. Con mausoleos y tumbas bajo tierra. Existía, a un lado de la entrada, un patio amplio que le servía de comedor. A veces llegaban a su casa huéspedes del extranjero, quienes criticaban su convivencia con los perros que se enterraban, en un lugar apartado al de los humanos, en ese camposanto. Pero no parecían importarle sus palabras. En cierta ocasión fotografió algunos de los ángulos principales de las criptas, manteniendo en todo momento una actitud de respeto tanto al lugar como a su trabajo. (Bellatin, 2013: 523)</p>

La unidad-foto se puede entender de esta manera como un núcleo de discursos, aunque en el uso intermedial que hace Mario Bellatin de la foto, esta tiene más bien la tarea de construir sentidos en el *umbral*, ya sea para aportar algo en cuanto a la atmósfera del mundo ficticio, para fortificar el *sistema-Bellatin*, construir la narración a partir de la imagen, o sellar la escritura, como lo escribe el autor:

Las fotos ocupan casi todo el espacio. Como que sellan la escritura. Terminan de decir lo que la escritura planteó y está imposibilitada, por su carácter mismo de abstracción, de concluir. Le es difícil, por ejemplo, mostrar de un solo golpe lo simultáneo en el tiempo y en el espacio. La relación entre lo vivo y lo muerto. La convivencia de lo falso con lo verdadero. (2012a: 43)

7.3 OTRA FOTO, MISMO MOTIVO

El próximo ejemplo, que denominamos “Cabaña”, trabaja con un mismo motivo, pero de una publicación a otra, se cambia la foto. La unidad-texto que acompaña estas dos fotos (Tabla 6), está igualmente sometida a variaciones, estos son: un cambio en los tiempos verbales, un cambio en la perspectiva narrativa, así como algunos cambios estilísticos. La misma unidad-texto migró de un contexto —una supuesta autobiografía— hacia otro, es decir una supuesta biografía sobre el escritor japonés Mishima. Como ya lo mencionamos más arriba, este desplazamiento es común en la poética de Bellatin: suele inscribir datos de su biografía —o bibliografía— en la biografía de otra persona, o por lo menos cruzarla a partir de comparaciones y superposiciones con su propia autoficción.⁶ Lo vemos en el caso de la *Biografía ilustrada* —donde el autor aparece incluso en una fotografía, junto a una anciana como lo referimos más arriba (foto 39b, *Tabla 23. Anexos - Biografía ilustrada de Mishima*)— y en *Las dos Fridas*. La presencia del autor-narrador-personaje Mario Bellatin se visibiliza tanto en el universo ficticio creado por la letra como en el creado por la cámara: él es el autor invisible de las fotos, y al mismo tiempo está presente y visible.

Si, para volver a nuestro ejemplo de la Tabla 6, la unidad-texto solo está variada, las fotos, en cambio, son diferentes. En “Todos saben que” se trata de una foto en blanco y negro, donde se ve un compartimento (¿el vagón de un tren?) abandonado;⁷ en el caso de *Biografía ilustrada* se ve una suerte de *collage*: apoyado en un muro, sobre el pasto, se halla una pintura grande de una casa, sobre un bulto negro a la izquierda de la imagen se ven algunos afiches. La imagen guarda su secreto; no se la puede descifrar completamente, aunque se la mire detenidamente. Así se confirma la otra intención que busca establecer el autor con la foto: se trata de algo por descifrar, como si fuese un texto,

⁶ Cf. *Biografía ilustrada* y “Una cabeza picoteada por los pájaros” (2008/2009). Para un desarrollo pormenorizado de estos conceptos: Francisco Carrillo Martín (2010), Pablo Vergara (2010), Gersende Camenen (2013), Cote Botero (2014), Cherri, (2017), Pujante Hernández (2018).

⁷ Cabe mencionar que esta foto se volvió a publicar en el *Libro-fantasma del Libro uruguayo* (2012b: 27), lo que inscribe esta fotografía igualmente en la clasificación de “Misma foto, otro motivo”.

y no como indicio de una realidad anterior (a la que, sin embargo, remite). La foto-Bellatin requiere, la mayoría de las veces, de una contemplación atenta, no siempre se trata de imágenes fáciles de entender, que podrían ser miradas rápidamente; de hecho, se oponen de cierta manera a una “estética de parpadeo” (Courtoisie, 2002: 71), contrariamente a la lógica de la escritura de Mario Bellatin que está marcadamente fragmentada y permite, por lo tanto, una lectura relativamente veloz.

Tabla 6. Misma foto, otra unidad-texto

<p>“Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. [...]” (2008c: 63)</p>	<p><i>Biografía ilustrada...</i> (2013)</p>
<div style="text-align: center;">  <p style="text-align: center; font-size: small;">Cabaña donde leí en voz alta mis primeros textos.</p> </div> <p><i>Ilustración 25. Cabaña donde leí en voz alta mis primeros textos. ©Mario Bellatin</i></p>	<div style="text-align: center;">  <p style="text-align: center; font-size: small;">Cabaña donde Mishima leyó sus primeros textos.</p> </div> <p><i>Ilustración 26. Cabaña donde Mishima leyó sus primeros textos. ©Mario Bellatin</i></p>
<p>“En aquella universidad existen tres cabañas de madera, rústicas, donde se refugian en las tardes los estudiantes con inclinaciones artísticas. En una de ellas hay un piano que es tocado hasta la saciedad por un muchacho que trata de fusionar lo clásico con lo contemporáneo. En otra existe un espejo y una barra de ballet donde una maestra intenta que los cuerpos de los alumnos logren movimientos precisos. En la tercera cabaña leo mis textos por primera vez. Creo que ya desde entonces tengo la idea no sólo de recrear a una mujer cocinando una olla de arroz, sino de un relato cuyo personaje principal sea un poeta ciego. [...]” (2008c: 61)</p>	<p>“En la parte trasera de aquella universidad existían tres cabañas de madera, rústicas, donde se refugiaban en las tardes los estudiantes con inclinaciones artísticas. En una de las cabañas había un piano, que era tocado de manera incansable por un muchacho que trataba de fusionar lo clásico con lo contemporáneo. En otra existía un espejo y una barra de ballet, donde una maestra intentaba que los cuerpos de los alumnos lograsen movimientos precisos. En la tercera cabaña Mishima leyó por primera sus textos literarios.” (2013: 520 – 521)</p>

El análisis de las diferentes migraciones de unidades que hemos presentado sugiere que la creación de un universo no depende, en el *sistema Bellatin*, de generar siempre nuevos temas (Glantz, 2000). Son las variaciones las que crean universos a partir

de nuevos impulsos asociativos. Los subuniversos están fijados y también limitados por los soportes-libros, pero generan una red de asociaciones en otro espacio, que no es necesariamente físico: el umbral. Ahí, los *déjà-vu* se confunden con los *déjà-lu*.

7.4 CONEXIONES TEMÁTICAS

El *formato texto-foto-amalgama* de Mario Bellatin suscita la creación de redes o rizomas (Deleuze y Guattari, 2002), es decir la interconexión de discursos por el medio de la fotografía que se puede ver como nudo que relaciona temáticas, variaciones, pero también metadiscursos. Así surgen algunas migraciones temáticas, éstas son nudos temáticos que se vuelven, una y otra vez, a tematizar dentro de la obra-Bellatin, no sin someterse a variaciones, mutaciones, o metacomentarios, lo que engendra una lectura rizomática en constante movimiento, una obra que vuelve sobre sí misma para salir hacia delante:

Conceptually and thematically, the idea of mutation is as integral to *Lecciones* as it is to Bellatin's project as a whole. The fragments that form the novel undergo mutations that allow them to practice the sort of nonhereditary generation that Deleuze and Guattari describe in *A Thousand Plateaus*. The text begins by alternating through a series of narrative threads, strands of non consecutive fragments connected by their respective protagonists. The threads appear to be separate at the novel's outset, but begin to intersect, bifurcate, and combine as the reader continues through the text. (Morris, 2012: 102-103)

Postulamos que el hecho de tematizar los mismos motivos tanto en el texto verbal como en las fotografías crea una insistencia, es decir que la intermedialidad refuerza estos nudos temáticos a través del desdoblamiento, una repetición espectral, figura que ya destacamos varias veces en la obra de Mario Bellatin. Además de ello, la migración de estas temáticas a nivel de ambos medios crea rizomas temáticos que atraviesan la obra, suscitando la creación y el refuerzo de un universo-Bellatin, en el cual el lector·a se abandona a una suerte de trance causado por un giro derviche-literario.

A partir del estudio de nuestro corpus, se pueden destacar algunas de estas figuras, como la figura del derviche girador,⁸ una vasija de arroz,⁹ el interés visual por bahías

⁸ En *Las dos Fridas* se halla una fotografía de un derviche girador con el pie de foto "Representación de un derviche girador, quienes suelen creer en la inmanencia del tiempo y del espacio" (2008a: 7), y en *El libro uruguayo*... se lee, entre otras referencias, lo siguiente: "Aunque parezca una desproporción geográfica, alrededor de mi cuerpo darán vueltas durante infinitas horas una serie de derviches giradores. Estaré envuelto durante ese trance en una tela verde repleta de pétalos de flores frescas [...]" (Bellatin, 2012a: 33).

⁹ En la *Biografía ilustrada de Mishima*, se halla una fotografía titulada "Vasija en la que Mishima acostumbra inspirarse para escribir su inacabado libro sobre una mujer que cocina arroz". En "Todos saben

(Bellatin, 2008a, 2009b), la figura del artista,¹⁰ los animales (abundan sobre todo perros, pero también loros y peces), los espectros/*revenants*, las mortajas,¹¹ contenedores de agua (piletas, lagunas, o aún acuarios), partes del cuerpo humano (espalda, brazo, pierna), cementerios, edificios o aun huecos (Ilustración 27, Ilustración 28, Ilustración 29). Será en este último ejemplo que nos detendremos para el análisis que proponemos a continuación, ya que simbolizan, en nuestra lectura, el vacío; esto es, en un primer nivel la falta de algún miembro corporal. En un segundo nivel, este vacío hace referencia a lo infinito, idea que encontramos constantemente en la obra de Mario Bellatin. En un tercer nivel, se acerca el vacío a la falta de sentido.

que el arroz...”, se puede leer: “En situaciones semejantes —oyendo la descripción de esta manera de encontrarme situado en la realidad— he comenzado más de una vez la redacción de una novela. De una en particular. De cierto texto que siempre he deseado escribir, pero que me parece estoy incapacitado para llevar adelante. Uno que trate de una mujer que prepara una olla de arroz. ‘Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto’, he escuchado decir más de una vez a este personaje inexistente. ‘Todos saben también cuál es el destino de cada ración’, contesta otra voz —que parece provenir del fondo del texto—, se ve que más experimentada.” (Bellatin, 2008d: 61), fragmento que se reescribe en *Biografía ilustrada de Mishima* y que se relaciona con otro fragmento de *El libro uruguayo de los muertos*: “Creo que ya entiendo por qué utilizo ahora las fotos en mis libros. Me parece que para apreciar de una manera directa lo irreal en lo que estamos atrapados. Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato de arroz y que suelen aparecer en mi cuarto justo antes de que me vaya a dormir” (Bellatin, 2012a: 10).

¹⁰ La pintora Frida Kahlo, el escritor Yukio Mishima, amigos escritores del autor, la figura del hombre-poema, etc. Es interesante que tanto en el caso de Frida Kahlo como en *El libro uruguayo de los muertos* se encuentren dos metacomentarios sobre la edición limitada que sacó Converse con imágenes de la pintora, foto que aparece en *Las dos Fridas*: “Me aceptaron el *Tratado sobre Frida Kahlo* tal como está planteado. Con cuarenta fotografías que registran el viaje que realicé para ver a esa Frida Kahlo con vida, la que habita en un poblado lejano. Para recordar que debía terminar semejante obra en el menor tiempo posible compré unos tenis Converse All Star en una edición limitada que realizaron con motivos de la artista. El libro cuenta con decenas de retratos, muchos de los cuales no serán publicados, los que puedo ver cada vez que fijo la mirada sobre la mesa de trabajo, pues mi asistente me trajo las copias ampliadas.” (2012a: 9), o aún: “Estoy ya bien. Dándole, me parece, la última vuelta al *Tratado sobre Frida Kahlo*. Sólo me falta conseguir los tenis Converse con los motivos de Frida Kahlo, que dicen que con su venta ayudan a que unas mujeres campesinas de alguna remota región de México no tomen agua de un río contaminado por una planta nuclear cercana.” (2012a: 146).

¹¹ Así se usa la misma foto en *Las dos Fridas*, *Los fantasmas del masajista*, y con tematizaciones textuales igualmente en *El libro uruguayo* (Bellatin, 2008a: 40; 2012a: 594 y 600, 2013: 13-14, 57, 122, 124-125).



36. Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida.



41. Otra mirada de la oquedad en la que Mishima pensaba se sostenía la vida.



Lugar vacío dejado por la pierna mutilada.

Ilustración 27. “Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida”, Biografía ilustrada de Mishima, Entropía. © Mario Bellatin

Ilustración 28. “Otra mirada de la oquedad en la que Mishima pensaba se sostenía la vida”, Biografía ilustrada de Mishima, Entropía. © Mario Bellatin

Ilustración 29. “Lugar vacío dejado por la pierna mutilada”, Los fantasmas del masajista, Alfaguara. © Mario Bellatin

En la obra de Mario Bellatin, se puede notar una preocupación por los vacíos que está relacionada con la falta de un miembro corporal. Sin querer hacer una lectura freudiana, cabe recordar, sin embargo, que el autor nació sin el antebrazo derecho y que su vida estuvo marcada por la relación que lleva con sus prótesis —materia para llenar un hueco que socialmente se percibe como anormal—:

Cuando nací, en los años sesenta de posguerra, las prótesis eran un elemento fundamental y nadie se daba mucha cuenta de que a mí me faltaba un brazo... en realidad a mí no me falta, a ti te sobra uno. Desde los 3 años me pusieron una prótesis a la fuerza. Una vez se perdió en una fiesta infantil y fue un desastre, pero en esa época había que esconder, disimular. Tuve una familia de mierda y crecí en la sociedad limeña que también me obligaba a usar prótesis. Se creó en mí una dependencia psicológica: no podía salir a la calle sin prótesis. Después me compré una electrónica que costaba como veinte mil dólares y yo era como Robocop. Era una mierda, parece que la prótesis solo respondía a mis instintos suicidas porque esta mano (derecha, con prótesis) odia a esta otra mano (izquierda, sin prótesis) y empezó a destrozarla, le quebró un dedo. [...] No podía escapar de la prótesis, no podía ir ni al kiosco sin ponérmela. En Cuba quise tirarla al mar pero no lo hice. En la India dije ‘a la mierda’ y la tiré al Ganges para que se fuera con los muertos¹². Entonces llegó Margo Glantz (escritora y amiga, quien a veces parece madre y por otros siamesa). Me vio y me dijo: ‘¿Y tú qué? ¿Viniste a pedir limosna?’. Sin prótesis tuve un retroceso sutil en lo psicológico: la falta hacía ver la falta. Entonces empecé a pensar en la relación entre arte y ortopedia, en cómo los perfectos son iguales en cambio cada defectuoso tiene su propio defecto que no se repite. Encontré la plusvalía de lo único y les pedí a mis amigos artistas que me hicieran piezas: usándolas logré cambiar el punto de vista y

¹² En la entrevista que le hace Enrique Planas (2017), Bellatin desdice de esta información.

ahora casi no las uso, no las voy a usar más. Ya me curé supuestamente de las prótesis.
(Felipe, 2017)

Desde un punto de vista narrativo, abundan los personajes cuyos cuerpos carecen de un miembro, como en el caso de *Los fantasmas del masajista*, donde aparece una mujer que acude a la misma clínica que el narrador homodiegético para curar sus dolores fantasma, provocados por la reciente amputación de su pierna. Se trata de un dolor en un lugar vacío, “infligido desde la nada, proveniente de la suerte de cosmos en el que seguramente se encontraba suspendida la pierna cercenada” (Bellatin, 2013: 589). La amputación apunta a la ausencia de un miembro corporal, lo que reenvía implícitamente a la idea de entidad corporal y señala, para retomar a Sobchack, la presencia de una ausencia (2010: 58, *apud* Torras Francés, 2014: 232). La fotografía relacionada (Ilustración 29) busca igualmente visualizar esta dimensión gracias a la viga de cemento, que deja en evidencia un hueco a través del cual se adivina la estructura metálica y luego un pozo negro. La alegoría arquitectónica es interesante: las construcciones, tal como el cuerpo, siguen sosteniéndose a pesar del hueco.

También a Mishima le falta un miembro corporal: la cabeza. En este caso, la falta del miembro corporal se asocia con un planteamiento aún más abstracto:

Sabía, además, que la ausencia de cabeza le impedía realizar cosas a las que había estado acostumbrado. Acciones cotidianas, sutiles especialmente, que muchas veces nada tenían que ver con asuntos de orden práctico. Lo peor, pensaba, era tener que cargar todo el tiempo con el vacío. Con la falta. Con la evidencia de una oquedad — similar a la que descubrió con respecto a lo ausente como solía presentársele la realidad. (2013: 535)

Visualizar la pérdida —el vacío— parece ser una preocupación metafísica en este contexto, si se toma en consideración las dos fotos contenidas en *Biografía ilustrada de Mishima* (Ilustración 27, Ilustración 28), que llevan los pies de foto “Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida” y “Otra mirada de la oquedad en la que Mishima pensaba se sostenía la vida”, respectivamente. Estas fotografías se conectan igualmente con el siguiente fragmento del texto-fuente: “Mishima estaba convencido de que lo único real era un hueco. Un espacio insondable e infinito” (Bellatin, 2013: 540). Así se crea, en lo que respecta a esta obra, una verdadera preocupación por la interrogación del sentido de la vida. El sinsentido se tematiza igualmente en otras publicaciones, por ejemplo, tras la negación y la contradicción constante de lo afirmado, tanto como a través de la importancia del simulacro, dimensiones sobre las que se cierra

de hecho igualmente *Biografía ilustrada de Mishima*, ya que “[e]l impecable profesor japonés terminó su intervención de esa tarde afirmando que Mishima nunca ha existido realmente. Tampoco el aparato didáctico de su invención, por medio del cual habíamos estado observando una especie de reflejo de la realidad” (Bellatin, 2013: 541).

El simulacro se relaciona, naturalmente, con la fotografía. Así, Mishima “[h]izo retratos que [...] sólo existieron en una suerte de vacío” (Bellatin, 2013a: 517), esto podría remitir tanto al hecho de que las fotos-espectros de Mishima nunca se revelaron, como a la suspensión temporal que impone la fotografía, creando un *vacuum* donde la fotografía está suspendida, en una suerte de no-espacio y de no-tiempo. A Mishima le muestran un libro con características similares a las que presentan los libros del ciclo *texto-foto-amalgama* de Mario Bellatin. Decide entonces someterse al mismo ejercicio, regido por un impulso de atrapar al vacío:

En sus páginas se presenta la foto de un objeto con un texto corto al lado. Sólo un objeto. En medio del vacío. [...] Decide entonces fotografiar objetos con una cámara que le obsequiaron durante la infancia. Desea buscar un espacio de ausencia, blanco, y allí ir colocando uno a uno los elementos escogidos. (Bellatin, 2013: 516)

El vacío, en este caso, es igualmente una superficie que se tiene que (re)llenar. Llenar superficies se vincula a su vez con los inicios de la práctica escritural de Mario Bellatin. De niño, copiaba todo lo que estaba escrito a su alrededor. Práctica obsesiva e infinita, transpone hoy en día este mismo gesto en lo que respecta a su práctica de publicación, que se caracteriza por sus numerosas reescrituras y re-ediciones, y por proyectos como *Los cien mil libros de Mario Bellatin*. Si bien Bellatin insiste una y otra vez en el hecho de que la misma lengua es infinita —idea que se halla entre otros en *Shiki Nagaoka*, pero también en el Congreso de dobles¹³ y en la intervención del FILBA—, se llena con ella un espacio silenciado, vacío. Lo mismo vale para la fotografía estenopeica, que, más allá de “retrat[ar] algo así como el infinito” (Bellatin, 2012: 54), llena un espacio vacío que la palabra no puede colmar. En cierto sentido, la fotografía se podría considerar, entonces, como la prótesis de la palabra mediante la cual ambas, juntas, intentan combatir el vacío de la existencia a través de la creación de un nuevo espacio, casi místico se podría afirmar: la obra-Bellatin.

¹³ En *Disecado* se comenta esta performance de la siguiente forma: “¿Mi Yo? no estaba seguro de que haber creado *El Congreso de dobles de la escritura mexicana*, que organizó en cierta oportunidad en Francia, hubiera sido otra manera de llevar a la práctica la idea de infinitud que creía presente en toda palabra escrita” (Bellatin, 2011: 17).

7.5 REFLEXIONES LIMINARES: ESCRIBIR SIN ESCRIBIR

Mario Bellatin afirma, en una entrevista realizada por Alicia Ortega, que su trabajo de escritura tiene tres ejes que serían un “escribir solo para seguir escribiendo”, un “escribir describiendo” y un “escribir sin escribir” (Bellatin, 2014b: en línea). Sobre esta última idea se reflexiona igualmente en el texto “Escribir sin escribir”, en el que el escritor pasa revista a varias experiencias: la de incluir fotografías en la escritura, la de transformar novelas en obras teatrales que nunca existieron, la de organizar un congreso de escritores mexicanos con dobles, y de manera más general se aborda la relación entre autor y su obra. Para él, “escribir sin escribir” es una práctica que tiene que ser visible para que “la literatura nos demuestre que se encuentra situada un punto más allá que las simples palabras” (Bellatin, 2014c: 22).

La literatura de Bellatin busca constantemente expandirse hacia un más allá de la “Literatura”, incorporando así otras artes, corrientes estéticas y experiencias, lo que la transforma en una *TransLiteratura*, es decir una literatura que transgrede constantemente fronteras, géneros, corporalidades, materialidades y medios, y está perpetuamente en movimiento. Una de las estrategias utilizadas para la *TransLiteratura* de Mario Bellatin sería justamente la de “escribir sin escribir” que se despliega en varias formas y formatos que se hallan también fuera del libro —por ejemplo: la *Escuela dinámica de Escritores* donde está prohibido escribir, sus varias intervenciones-performances¹⁴, las películas, etc.—, siendo las otras formas libros que al incluir fotografías y dibujos, manejan un material que no es solo textual (verbal). Más allá se puede entender esta formulación igualmente a partir de la escritura no-creativa de Kenneth Goldsmith (Goldsmith, 2015), es decir un trabajo de reescritura que se basa en el copiar y pegar y crea así núcleos temáticos dentro de la obra de Mario Bellatin, transformando su obra en un aparato rizomático donde todo se conecta, vuelve sobre sí para salir hacia fuera, trazar un círculo más amplio para volver a conectarse con el espacio de la obra. Se puede observar cómo algunos fragmentos textuales vuelven a usarse en la obra del autor, una re-escritura y reubicación de un fragmento, sea de un texto más reducido, sea de un texto más extenso. Vimos ya que este procedimiento se halla igualmente a nivel de la fotografía, lo que nos permite afirmar que el escritor no hace una diferencia *material* entre lo verbal y lo gráfico

¹⁴ El término performance parece incomodar al escritor, ya que aclara en una entrevista: “Me da miedo ponerle nombre a las cosas. Yo colocaría en tela de juicio el término que tú usas, “*performance*”, porque yo llegué a esa idea de escribir sin escribir, sin saber bien qué es. Es cuando se acaba la escritura.” (Bellatin, 2015: en línea).

para construir su forma de narrar: se escribe con todo. Esto es igualmente con las fotografías, cuya técnica narrativa consiste también en un escribir sin escribir.

Escribir sin escribir incluye igualmente el gesto del *copy and paste*/copiar y pegar. Encontramos el movimiento girador del baile derviche ya referido más arriba en una conexión entre *Las dos Fridas* y *El libro uruguayo de los muertos*. El texto entero del primer título se encuentra repetido, intercalado por meta-comentarios y más detalles, entre las páginas 97 y 120 del *Libro uruguayo*. Este no presenta, sin embargo, las fotografías que fragmentan *Las dos Fridas*.

Quisiéramos detenernos en un ejemplo del copiar y pegar en especial. *Las dos Fridas* empieza por una aclaración acerca del objetivo del libro —una biografía sobre Frida Kahlo para una audiencia juvenil—, y del estatus de este proyecto, ya que se trata de un libro por encargo:

Es la primera vez que escribo por encargo, y no sé en ese momento si voy a ser capaz de cumplirlo. Una de las características de mi escritura es precisamente no tener una conciencia clara de los proyectos que esté por llevar a cabo. De alguna manera dejo que las palabras fluyan y que sean ellas las que marquen los límites y rumbos de los textos. Pero ahora me piden algo concreto. Hacer la biografía de alguien cuyos datos de vida son bastante conocidos. Lo único que solicité, luego de escuchar las condiciones de trabajo, fue una foto de la mujer a partir de la cual giraría la narración. (Bellatin, 2008a: 4)

Este mismo pasaje, así como los párrafos que siguen, se repite de modo casi idéntico en *El libro uruguayo de los muertos*. Una primera vez en la página 97, donde se fragmenta de otra forma—como siempre, la presentación visual de los fragmentos en Mario Bellatin cobra importancia, estos espacios blancos sin escritura, que componen el abismo alrededor de la palabra y marcan el ritmo—, y donde se añade, antes de “una de las características de mi escritura” la suposición y la apelación a un interlocutor: “Creo que, como bien sabes” (Bellatin, 2012a: 97). Durante las siguientes dos páginas se sigue repitiendo el texto de *Las dos Fridas* con ligeras variaciones, para afirmar, después de dos preguntas planteadas al interlocutor, que: “Deseo contarte nuevamente el encargo que recibí para hacer El [sic] *Tratado sobre Frida Kahlo*” (Bellatin, 2012a: 99). A partir de ahí, lo anteriormente leído se repite, para dar paso acto seguido a *Las dos Fridas*. Aunque el lector no haya leído todavía *Las dos Fridas*, vive la experiencia de la repetición, de volver sobre algo anteriormente escrito/leído en un movimiento de seguir escribiendo sin escribir para no interrumpir el flujo de la palabra, en un movimiento hacia adelante; y a su vez, se trata de un movimiento que gira sobre sí mismo, que se construye y

autoconstituye, que vuelve, como cuando se gira en un baile, sobre un punto para marcarlo, para no perder el equilibrio.

De esta forma, pero a otra escala, se sitúa igualmente el libro *Jacobo reloaded* (2014a), que es un aumento de *Jacobo el mutante* (Bellatin, 2006b) que contiene en la primera parte una reescritura de *Jacobo el mutante*. El texto parte de una conferencia que Mario Bellatin dio (aparentemente) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) sobre un libro del escritor austríaco Joseph Roth supuestamente titulado *La frontera* y del cual solo se conservan fragmentos. Sin embargo, Joseph Roth nunca escribió un texto titulado de tal manera —aquí reconocemos claramente la herencia de Borges: inventar referencias bibliográficas—. En el libro, el narrador cuenta lo que leyó y lo comenta. En una reseña de *Jacobo el mutante* del 2007, Marcelo Díaz hace hincapié en el desdoblamiento que se encuentra a varios niveles del texto y con la nueva publicación igualmente a nivel físico (Díaz, 2007). En *Jacobo reloaded*, se recicla no solamente *Jacobo el mutante*, sino que se repite tres veces el fragmento que se titula “La espera”.¹⁵ En una historia donde la transformación es el tema principal, se lo recupera a nivel de la estructura narrativa, saltando de un punto de vista a otro y generando una sensación de caos. Las imágenes se convierten en pausas para descansar y recapitular. En este contexto, el libro parece él mismo brindar una teoría de lectura: se trata de la teoría Mariótica, que proviene del nombre Mario Bellatin. Esta teoría consiste en designar un “[s]uceso que ocurre cada vez que un hecho mínimo y aislado rompe un orden establecido, surgiendo luego una cadena de caos incontrolable y acciones cada vez más absurdas” (Bellatin, 2014a: 215), o formulado de otra forma: “Se debe tener presente la Teoría Mariótica: suerte de organización mecánica por medio de la cual las palabras escritas por el autor Mario Bellatin desencadenan hechos ajenos a la lógica de las cosas pero no a la verosimilitud” (Bellatin, 2014a: 196). El último apartado del libro conlleva unas anotaciones de un supuesto traductor al inglés del libro, que recalca que “el único mecanismo para entender *Jacobo el Mutante* era entregarse a su estado perpetuo de transformación. Quedarse siempre como lector en mutación continua” (Bellatin, 2014a: 216).

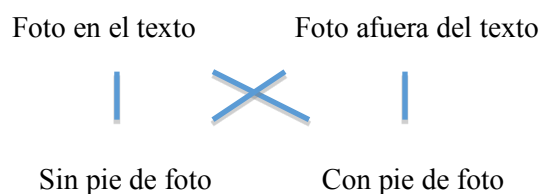
¹⁵ La estructura de los capítulos es la siguiente: “La espera”; “La frontera”; “Beatitudes”; “La espera”; “Personajes de *Jacobo el mutante*”; “¿Existe alguna razón para haber escrito *Jacobo el mutante*?”; “Primer mapa explicativo de *Jacobo reloaded*”; “Segundo mapa explicativo de *Jacobo reloaded*”; “Personajes de *Jacobo reloaded*”; “Asuntos con respecto a *Jacobo el mutante* que sería bueno no dejar olvidados ni echados al azar”; “Galería Joseph Roth”; “Algunos elementos que pueden ser indispensables para no olvidar la lectura de *Jacobo reloaded*”; “La espera”; “Noticia enviada por Jacob Steinberg, traductor al inglés de *Jacobo reloaded*”.

Es también esta mutación del texto que forma parte de la “escritura sin escritura” aquella que practica Mario Bellatin al reciclar textos anteriormente publicados, reubicándolos y transformándolos. A su vez, esta “escritura sin escribir” permite aumentar y reforzar el universo del autor, o mejor dicho, su idea de estar escribiendo un solo libro desde sus inicios como escritor.

RECAPITULACIÓN II

En esta segunda parte de la tesis se consideró la combinación mediática entre fotografía y texto verbal. Empezamos por esta relación porque es la más antigua en términos de expansión del avance tecnológico dentro de nuestro corpus. La invención de la fotografía moderna en 1839 llega tan solo unos meses después a América Latina, marcando el inicio de una relación rica y fructífera que se manifiesta en autores·as canónicos·as y otros·as más emergentes, como los·as del corpus. Nos interesaba ver en qué medida, por un lado, la relación entre foto y texto sienta las bases para el funcionamiento intermedial de tipo combinación mediática que se desarrollará con mayor intensidad en las décadas siguientes y, por otro lado, porque nos interesaba estudiar en qué medida los·as autores·as actuales siguen haciendo un uso más bien tradicional —que sería el de la documentación— o bien subvierten este uso al poner la fotografía al servicio de una estética propia.

Por esta última razón focalizamos nuestro estudio en la obra de Mario Bellatin, quien impuso, a través de su *texto-foto-amalgama*, no solamente una estética fotográfica, sino también una verdadera relación intermedial al servicio de la estética y lógica de su obra. De manera general, la combinación mediática de texto y foto puede dar lugar a una contigüidad en la misma página, lo que a su vez puede conllevar una fragmentación del texto, o a un movimiento textual de disposición alrededor de la foto. La mayoría de las publicaciones intermediales foto-texto que pudimos rastrear funcionan según este patrón. Sin embargo, en la obra de Mario Bellatin, el caso en el que las ocurrencias fotográficas son mayores es el *dossier* fotográfico que se encuentra al final del texto: en este caso se suelen estar acompañadas por pies de foto o comentarios breves a las fotografías. Así tenemos cuatro posibilidades que se pueden combinar:



Los subtítulos funcionan como instrucciones o modo de empleo: indican con qué

lugar en el texto hay que relacionar las fotos, es decir qué lugar ilustran. Es interesante notar que en el panorama que brindamos al principio de este capítulo, la mayoría de los·as autores·as no recurre a la utilización de pies de foto, seguramente porque no los apartan en un dossier fotográfico. La confrontación inmediata del texto y de la imagen en el seno de una misma página no requiere guiar el·la lector·a de la misma manera como es, tal vez, necesario en el dossier fotográfico, y al mismo tiempo, esta ausencia de indicación potencia, en cierta medida, la libre asociación y la creación de un discurso visual paralelo.

En el caso de Mario Bellatin, corresponde sin embargo subrayar que los pies de foto son inestables. Esta inestabilidad proviene de las fotografías, ya que Bellatin intenta deshacerse de la coincidencia referente-significado: según el contexto, cada imagen puede ilustrar otra cosa y crea, por ende, una realidad paralela, un simulacro, un mundo fantasma. En *El libro uruguayo* Bellatin recuerda que le regalaron una cámara de fotos para la Navidad del año 1968; una “Diana” de plástico que nunca dio luz a ninguna fotografía revelada y tangible: “Es por eso que la acción de tomar fotos se limitó en esa época a una suerte de simulacro”, dice el autor, “[sin] embargo, yo sabía [...] que a partir de esa práctica en apariencia inocua yo había estado formando algo así como una *realidad fantasma*. Un espacio donde las normas eran otras” (Bellatin, 2012a: 102). Así, la inserción de fotografías no se hace a partir de una búsqueda realista o un impulso evidencial, documental. Las fotos ponen en escena un espacio descontextualizado para volver a darle sentido y se sirven así claramente de una lógica intermedial.

La relación entre foto y pie de foto es la instancia que genera el enlace hacia el texto verbal. Este sistema se inscribe dentro de una lógica y una materialidad híbrida que no busca instalarse en un centro, sino en el umbral de materialidades, textualidades, medialidades, géneros y semióticas: se trata de transgredir. El potencial intermedial reside en un aporte de la otra medialidad, en el sentido de “extra”, ya que en el formato *texto-foto-amalgama* la foto no es esencial para entender la historia. Es más: el texto lingüístico podría ser publicado por sí solo y ofrecer un conjunto narrativo; sin embargo, las fotos por sí solas resultarían opacas al·la lector·a. Con solo mirar las fotos (sin subtítulos) es difícil que haya historia o narración. En el caso-Bellatin, el aporte intermedial puede, entre otros, generar:

- (1) una atmósfera espectral
- (2) una sensibilidad
- (3) otra manera en que el texto lingüístico cobra visualidad

- (4) más (u otros) detalles que en el texto dados; aquí se instala una “competencia” entre la función de la palabra y la de la imagen
- (5) una dimensión lúdica, un·a lector·a que se vuelve espectador·a
- (6) una sugerencia de contenido que necesita, gracias a la estética translúcida, ser rellenada por el·la lector·a-espectador·a
- (7) una puesta en escena del juego que rompe con el pacto ficcional y genera una distancia hasta irónica.

Esta lista se podría completar a la luz del panorama brindado al inicio del capítulo con las siguientes características: la fotografía también puede generar una contextualización (histórica, geográfica, etc.), puede funcionar como un supuesto archivo, como puesta en tela de juicio de un imaginario social u oficial,¹ o incluso buscar una subversión a través de la intervención/posproducción de la fotografía. De todas maneras, la combinación intermedial entre fotografía y texto, o también el formato *texto-foto-amalgama* si pensamos en términos bellatineanos, induce una doble-lectura diferente a partir de otra materialidad, otro régimen de experimentación del universo ficticio. Las fotografías se integran en la poética de Mario Bellatin, en ese dispositivo intermedial que logra generar una lectura poética-literaria.

Al final de este capítulo evaluamos las migraciones de las fotografías dentro del sistema bellatineano. El *sistema-Bellatin* tiene la peregrinación como principio de estructura. Estas migraciones o reciclajes de nudos temáticos atañen a la construcción de sentido, y de narración: hacen evidente que no hay un sentido absoluto, que todo se puede reciclar y generar nuevas experiencias y sentidos. Ofrecimos una clasificación de los casos en que Mario Bellatin reutilizó una foto en otro contexto de su obra: (1) Misma foto, otro motivo; (2) Misma foto, mismo motivo; (3) Otra foto, mismo motivo; (4) Conexiones. El sentido de una foto depende de su contexto; las piezas recicladas dentro de la obra se superponen. El·la lector·a se instala en una búsqueda permanente de asociaciones, es decir de *déjà-vus* y *déjà-lus*. Este proceso se desarrolla en un umbral —el espacio de despliegue del *sistema Bellatin*— donde se asocian y superponen tanto las migraciones de fotos, las variaciones de textos (temas, motivos), como de metacomentarios. Es ahí donde se construye literalmente otro sentido, una suerte de

¹ Por ejemplo en los caso de *80 días* de Jaime Pinos y *Cuaderno alemán* de María Negroni donde las fotografías documentan los espacios públicos de Santiago de Chile y ciudades alemanas respectivamente y emiten una crítica sobre la política chilena y el imaginario del latinoamericano sobre el primer mundo. Cf. Gianna Schmitter, “Literatura intermedial y espacio público: documentar, copiar, intervenir”, *América, Cahiers du CRICCAL*, en publicación.

metasentido que deja entrever de manera espectacular la construcción de la obra de Mario Bellatin.

Abordar desde los otros medios y las otras artes la literatura, o al revés: abordar desde la literatura los otros medios y otras artes, estas dos dinámicas son inherentes a cada uno de los proyectos intermediales o transmediales que estamos analizando en esta tesis. Frente a la omnipresencia de los distintos discursos visuales del paisaje mediático, los·as autores·as se salen del ámbito meramente verbal para incluir lo visual a través de la combinación mediática, como lo vimos en este capítulo. Sin embargo, ¿qué sucede cuando el soporte-libro ya no puede albergar al medio combinatorio, como en el caso de la combinación medial del video y de la música? Como veremos en la siguiente sección del presente estudio, “La expansión como estrategia”, los·as autores·as expanden sus libros hacia páginas web que les permiten seguir con los juegos combinatorios, como una manera de prolongar estas preocupaciones por el/los límite/s del lenguaje verbal impreso en el soporte libro, al tiempo que se reapropian o se inscriben en la contemporaneidad de los avances tecnológicos recientes.

PARTE III. LA EXPANSIÓN COMO ESTRATEGIA

*Dear reader.
Don't read.*
Ulises Carrión (1975)

En esta tercera parte analizaremos casos que trascienden los límites del soporte físico del libro impreso para continuar en internet con videos o incluso con páginas de internet propias. Nos limitamos a casos en los que el libro en papel se enlaza explícitamente con un material que forma parte del libro en internet. Llamaremos a este fenómeno *literaturas expandidas* ya que se expanden hacia un más allá del soporte al transgredir las fronteras institucionalizadas del libro.¹ Sostenemos que esta estrategia de expansión no es, en los ejemplos que analizamos aquí —a saber: *Keres cojer?* = *Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, *Primera línea de fuego* (2013) de Tálata Rodríguez y *80 días* de Jaime Pinos y

¹ Cabe reenviar a Roland Barthes y sus reflexiones sobre el texto, tanto en “Théorie du texte” (1973) como en *Le plaisir du texte* (1982) que se pueden entender como una primera superación evidente no solo del libro con sus límites concretos, sino de la obra como entidad clausurada. Los conceptos aledaños (paratexto, intertexto, etc.) son evidentes precursores conceptuales de las evoluciones actuales: “Si la théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts, c’est parce qu’elle ne considère plus les œuvres comme des simples ‘messages’, ou même des ‘énoncés’ (c’est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une fois qu’ils auraient été émis), mais comme des productions perpétuelles, des *énonciations*, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre; ce sujet est celui de l’auteur sans doute, *mais aussi celui du lecteur*. [...] Non seulement la théorie du texte élargit à l’infini les libertés de la lecture (autorisant à lire l’œuvre passée avec un regard entièrement moderne, en sorte qu’il est licite de lire, par exemple, l’*Edipe* de Sophocle en y reversant l’*Edipe* de Freud, ou Flaubert *à partir* de Proust), mais encore elle insiste beaucoup sur l’équivalence (productive) de l’écriture et de la lecture” (Barthes, 2002: 455; *mantenemos la cursiva del original*).

Alexis Díaz—², un caso de *transmedia storytelling* como lo entiende Henry Jenkins (2007),³ sino un caso de combinación mediática expandida, una intermedialidad que trabaja con estrategias transmediales, como lo definimos en el capítulo 3.3.

En un primer momento, volvemos sobre la idea del libro como supuesto soporte predilecto y canónico de la literatura. Para nuestro contexto es importante recordar el libro-objeto como subversión del soporte libro ya que estos artefactos cuestionan dónde se encuentra la literatura. A continuación, nos interesaremos por la noción misma de *literatura expandida*, asimismo como por los límites del soporte libro. Luego analizaremos el corpus: la novela *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) del argentino Alejandro López propone para algunos capítulos videos en YouTube que potencian la búsqueda de verosimilitud. El poemario *Primera línea de fuego* (2013) de la colombo-argentina Tálata Rodríguez en cambio cuenta con nueve videopoemas accesibles en YouTube. La autora percibe el videoclip como dispositivo poético: al proponer una segunda narración, tensiona y establece ecos con él. El libro *80 días* de los chilenos Jaime Pinos y Alexis Díaz se construye a partir de una combinación mediática entre fotografías y textos a la que se añade una lectura musical en la página internet. Aquí, la literatura expandida permite crear un espacio virtual, visual, y sonoro, a través del cual el·la lector·a puede transitar.

Estas literaturas expandidas se relacionan, postulamos, con el espacio público y social. Avanzamos como primera hipótesis que estos artefactos tienen una incidencia en el espacio social, “expandido” igualmente por internet. La elaboración de estos dispositivos narrativos/poéticos son asimismo estrategias de deconstrucción desde el espacio del espectáculo. Por ende, se puede observar las emergencias de nuevas figuras interconectadas que cambian tanto el papel del·la autor·a —o de figuras más colectivas o anónimas— como del·la lector·a.

² Aunque la novela *80M84RD3R0* del peruano César Gutiérrez cuenta igualmente con un *blog*, no la vamos a analizar en esta parte ya que nos parece que la estrategia no es la misma: César Gutiérrez gestiona el sitio más como plataforma informativa que como expansión de la diégesis. Allí, el autor anuncia lecturas, sube videos de programas literarios o incluso fragmentos de la novela en formato de archivo pdf. También ensaya ahí su figura de autor a través de videos. Su *blog* se puede entender más bien como meta-instancia donde hace publicidad de su novela y fomenta su mito a través de, por ejemplos, canciones escritas por amigos músicos para él.

³ “Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story. So, for example, in The Matrix franchise, key bits of information are conveyed through three live action films, a series of animated shorts, two collections of comic book stories, and several video games. There is no one single source or ur-text where one can turn to gain all of the information needed to comprehend the Matrix universe.” (Jenkins, 2007: en línea).

8. DEL LIBRO COMO OBJETO A UNA LITERATURA SIN LIBRO

El libro significa, en la cultura occidental, el mayor soporte para la literatura desde la invención de la imprenta que permitió, a través del tiempo, una difusión a gran escala de contenidos escritos y conllevó tanto la alfabetización, como la implementación de nociones como géneros literarios y la figura del autor (*cf.* Müller-Oberhäuser, 2013: 91). Sin embargo, contamos con una importante tradición, a más tardar desde las vanguardias, que consiste en subvertir este artefacto cultural: los libros-arte, libros de artista, libros ilustrados, libro-objeto, libros-instalación, y más recientemente incluso libros-electrónicos, etc. (*cf.* Crespo Martín, 2010).¹ Esta diversidad de denominaciones indica que igualmente aquí hay, como en el caso de la intermedialidad, una terminología que por su pluralidad puede ser imprecisa o, al contrario, dar lugar a un gran abanico de categorías. A continuación, bosquejamos una breve genealogía de estos libros “raros” para poder reflexionar sobre los libros que analizamos en esta parte —y de manera más general, sobre los libros del corpus entero que a menudo tensan la aceptación canónica de lo que debería ser un libro *de literatura*—, ya que tensionan el soporte del libro a través de la intermedialidad. Más aun, algunos/as escritores/as se deshacen del libro al privilegiar otros soportes o situaciones de comunicación y transmisión, como los festivales/recitales/eventos públicos.

Los libros que analizamos en esta parte se expanden hacia internet y salen de su propia medialidad. El/la lector/a debe entonces no solamente “viajar” entre soportes —el libro y la pantalla—, sino también entre semióticas: la visualidad del texto se aumenta por la imagen animada y/o el sonido. ¿En qué medida la parte expandida del libro se puede entender como parte del libro o incluso, a otra escala, *literatura*? ¿Cómo entender o calificar estos libros que salen de sí? ¿Serían estas publicaciones libros de artistas, o libros-objetos? Al no ser así, ¿qué serían?

Serge Chamchinov define el libro de artista como

un terrain multidisciplinaire. Beaucoup de techniques plastiques sont possibles dans le livre d'artiste (art graphique, peinture, photographie, sculpture, art vidéo, etc.).

¹ Para ahondar en esta cuestión, ver por ejemplo *Les espaces du Livre. Supports et acteurs de la création texte/image (XX^e-XXI^e siècles)* (2015) editado por Isabelle Chol and Jean Khalifa.

Toutes les formes et plusieurs domaines d'écriture sont acceptés (poésie, nouvelles, notes, aphorismes, textes scientifiques, etc.). (2013: en línea)

No obstante, el crítico indica con reservas que se suele aplicar la denominación libro de artista o libro-objeto a libros con una edición limitada.² Los ejemplos del corpus son, sin embargo, libros publicados por (pequeñas) editoriales con una tirada de impresión que puede llegar, en el caso de *80 días* (Alquimia Ediciones), a los mil ejemplares. Es interesante subrayar en este contexto que cada ejemplo de *Primera línea de fuego* de Tálata Rodríguez, aunque no contenga fotografías, ni dibujos, ni indique el número de tira de la edición (que era de 300), esté sin embargo numerado, emulando así un gesto del libro de artista.³ Sin embargo habría que considerar igualmente el contenido publicado en internet que suele tener una mayor difusión y, sobre todo, la posibilidad de una reproducción en *loop*, es decir, infinita. Por esta razón, y para argumentar a partir del prisma económico-editorial, estos libros no serían entonces libros de artistas propiamente dichos. No obstante, dialogan con ellos por su cuestionamiento del soporte y, tal vez, plantean incluso el interrogante de hasta qué punto este argumento distintivo sigue siendo pertinente hoy en día si se consideran las posibilidades técnicas de (re)producción que ofrecen ciertos programas informáticos y el impacto que tuvo la nueva tecnología igualmente sobre oficios como el diseño y la edición.

Los libros de artista emergieron, al principio, mayoritariamente de colaboraciones entre poetas y artistas plásticos. Según Chamchinov, “[l]a naissance du livre d’artiste au sens contemporain du terme, ainsi que l’esprit du livre d’artiste” (Chamchinov, 2013: en

² “Le conflit entre le livre comme œuvre d’art (*a priori* objet unique) et l’édition (multiplication) dure de nos jours. Voilà le schéma de ce conflit: s’il s’agit d’un livre “unique”, on pense surtout au travail de l’artiste et à sa conception plastique. S’il s’agit d’une édition, on pense au livre comme objet de diffusion (sauf si le travail de l’éditeur ou du typographe est remarquable). En réalité, il peut y avoir coexistence entre le livre d’artiste produit en exemplaire *unique* et le livre d’artiste *imprimé*. Ce-dernier correspond surtout à des livres édités par les artistes eux-mêmes. Quant aux *petits tirages* (nombre d’exemplaires limité), un rôle important est joué par la présence physique de la main de l’artiste auteur, ainsi que par le support choisi pour le livre. Ainsi, dans ces cas, l’édition peut être considérée comme œuvre d’art pour l’ensemble du tirage. [...] Or, le critère de limitation du livre d’artiste par le tirage n’est pas tout à fait juste. Si on accepte ce critère, on est toujours à la frontière entre *l’œuvre d’art* et *l’édition* et on ne peut résoudre la question de leur distinction.” (Chamchinov, 2013: en línea).

³ Cabe añadir en este texto a varios gestos de Mario Bellatin que acercan algunas de sus publicaciones al libro-objeto/libro de artista. Primero, los cien mil libros de Bellatin, cien libros que edita el autor con una tira de mil ejemplares y que vende el mismo. Esta suerte de performance se originó en el contexto de la *Dokumenta 13* (2012) con el proyecto “100 Notes – 100 Thoughts No. 018: Mario Bellatin: Die hunderttausend Bücher von Bellatin”. Segundo, el autor vuelve a publicar textos suyos en pequeñas editoriales, como por ejemplo la hermosa edición artesanal del libro *Flores* de Mario Bellatin hecha por Perra Gráfica Taller (Bolivia), que indica al final de la publicación que se imprimieron 350 ejemplares numerados e indica el número del ejemplar, de forma manuscrita. Este ejemplo demuestra igualmente una cercanía con los libros de artista.

línea) empieza con William Blake (1757-1827) —quien realizaba tanto los textos como los grabados y los dibujos, y se encargaba de la impresión y del realce con acuarela de cada ejemplar—. Durante el siglo XVIII y XIX, célebres pintores ilustraron libros, como Eugène Delacroix, Jean-Jacques Grandville, Edgar Degas y Auguste Renoir. No obstante, indica Chamchinfo, es a partir del fin del siglo XIX que la imagen cobra la misma importancia que el texto verbal. Como ejemplo más famoso menciona a *El cuervo* (1875), de Edgar Allan Poe, Édouard Manet y Stéphane Mallarmé, al que añade colaboraciones entre Paul Verlaine y Pierre Bonnard; Guillaume Apollinaire y Raoul Dufy; René Char y Georges Braque; Tristan Tzara y Picasso; Paul Eluard y Joan Miró.

En el siglo XX, se potenciaron las experimentaciones en el seno del libro y con el mismo objeto libro. El museo Centre Pompidou organizó, por ejemplo, en 1985, la exposición “Livres d’artistes” a cargo de la curadora y especialista Anne Moeglin-Delcroix, en la que se proponían dos ejes: el libro como soporte y el libro como objeto.⁴ La sección sobre el libro como soporte reunía libros de poesía concreta y visual,⁵ libros de escrituras,⁶ libros minimalistas,⁷ libros conceptuales,⁸ libros-intervenciones,⁹ libros de performances,¹⁰ libros de ficción,¹¹ libros de inventarios,¹² libros de imágenes,¹³ libros-bitácoras y cuadernos de trabajo,¹⁴ libros sobre libros¹⁵ y libros para manipular.¹⁶ La segunda sección, el libro como objeto, agrupaba los libros condenados,¹⁷ libros parasitados,¹⁸ libros táctiles,¹⁹ libros manuscritos y pintados²⁰ y libros que solamente

⁴ Recopilamos las siguientes referencias del dossier de prensa de la exposición, en línea [consultado el 7.8.2019]: https://tice.ac-montpellier.fr/pedagogie/arts_plastiques/CERCLE/Livre/M5050_ARCV001_CMP-1999018.pdf.

⁵ Emmett Williams, Jiri Kolar, Henri Chopin, Maurizio Nanucci.

⁶ Hanne Darboven, Susan Hiller, Alain Jacques, Gunter Brus, Jean-Luc Parant.

⁷ Sol Lewitt, François Morellet.

⁸ Ben, Robert Barry, Jan Dibbets, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner.

⁹ Joseph Beuys, Victor Burgin, Wolf Vostell, Klaus Staack.

¹⁰ Claes Oldenburg, Dan Graham, Françoise Janicot, Bernard Heidsieck, Marina Abramovic, Ulay, Daniel Buren.

¹¹ Jean Le Gac, Gilbert, George, Luciano Bartolini, Anne y Patrick Poirier, Joren Gerz.

¹² Richard Long, David Tremlett, Hamish Fulton, Christian Boltanski, Annette Messager, Paul-Armand Gette, Edward Ruscha.

¹³ Michel Zaza, Marcel Broodthaers, Gudrun Von Maltzan, Kevin Osborn.

¹⁴ Markus Raetz, Claes Oldenburg, George Brecht y Robert Filliou, A.R. Penck y George Immendorff, Cueco.

¹⁵ Robert Filliou, Marcel Broodthaers, Tom Phillips, Dieter Rot.

¹⁶ Martine Aballea, Kourdes Castro, Tom Ockerse.

¹⁷ Hubertus Gojowczyk con un libro fosilado, Max Sauze con un libro atado, Wolf Vostell con un libro en betón y Erik Dietman con un libro sellado por esparadrapo.

¹⁸ Denise Aubertin, Marty Greebaum, Lois Polansky.

¹⁹ Marie Orensanz, Elise Asher, Sas Colby, Milv a Maglione, Sirpa Yarmolinsky.

²⁰ Jean-Michel Alberola, Claude Lagoutte, Ramsa, Judith Wolfe, Annette Messager, Terry Braunsein, Berty Skuber.

hacen alusión al libro pero ya no son libros.²¹ Estos libros atestiguan el pasaje de la literatura hacia las artes plásticas, invitan a una reflexión sobre lo (i)legible, sobre lo que es una obra, sobre el poder político del libro como instrumento de crítica social y sobre el mismo objeto del libro al volverse esculturas. Recuerda Elza Adamowics que

[t]he medium of the book itself is central to the artists book, defined by Anne Moeglin-Delcroix, for instance, as ‘un livre qui est par lui-même une œuvre et non moyen de diffusion d’une œuvre’. The artists book thus also has a critical role as a reflection on the form and function of the book. (2009: 191)

Es importante resaltar que estos “libros”, como obras, se relacionan con la exposición.²² En España, por ejemplo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizó por ejemplo del 9 de febrero al 7 de septiembre de 2012 la muestra “La escritura desbordada: poesía experimental española y latinoamericana, 1962-1982” y posee, además, un importante fondo de libros de artista en su biblioteca. Del 15 de marzo al 10 de octubre de 2016 acogió la retrospectiva “Querido lector. No lea” sobre el mexicano Ulises Carrión, figura importantísima en el contexto latinoamericano de la literatura experimental. En este contexto cabe igualmente mencionar al argentino Edgardo Antonio Vigo²³, cuyo archivo (Centro de Arte Experimental Vigo) se encuentra en La Plata. En el 2016, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires organizó la muestra “Edgardo-Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997”. Estos libros tensionan el soporte e invitan también (o sobre todo) a ser mirados y contemplados y no solamente leídos; gran parte de la obra de Carrión y Vigo no está, de hecho, publicada en forma de libro. Esta dimensión de exhibición acerca esta literatura a una literatura *en exposición*, descrita por Olivia Rosenthal y Lionel Ruffel de la siguiente manera:

L’exposition y est un mode d’existence et d’expérience du littéraire qui investit des espaces, celui du musée, de la galerie, de la scène, de la rue, qui ne sont généralement pas les siens: si l’on veut être plus précis, nous pourrions dire que l’exposition déjoue le mode de reconnaissance de la littérature par l’imprimé et par le livre. (Rosenthal y Ruffel, 2010: 4)

²¹ Robert Filliou propone una piedra, Barton Lidice Benes abanicos, y Pierre Tilman una maleta.

²² En este contexto habría que recordar que la literatura no tuvo siempre acceso a la exposición en museos. El comisario de la Exposición universal de 1900, Alfred Picard, juzgó por ejemplo que “[l]a littérature ne figure pas et ne peut figurer dans le programme des expositions” (*apud* Racine, 2015: 14). Para un análisis pormenorizado, ver el libro *Exposer la littérature* (2015) editado por Jérôme Bessière et Emmanuèle Payen.

²³ Para un análisis pormenorizado de la importancia de Vigo, véase Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969) (2017) de Ornella Barisone.

También Cristian Molina observa en su artículo “La Poesía como festival” (2015) una emergencia de festivales y eventos en la actualidad que sociabilizan la literatura, que parece salirse cada vez más del soporte-libro.²⁴ La literatura circula en internet, en festivales, en museos, etcétera, y el libro se convierte en un soporte entre otros.

De igual manera, el investigador estadounidense Craig Epplin apunta esta dimensión. En su tesis de doctorado *Limits of the book; interfaces of literary culture in contemporary latin America* (2009), se interesa por los escritores Bellatin, Lamborghini, y Aira, así como por los proyectos Estación Pringles y Eloísa Cartonera, y señala que en estos casos los proyectos parecen elaborar un modo de producción, distribución y consumo literario que ya no concordaría con una edición clásica y reproducible, ya que dialogan con otros espacios, como los museos y las ciudades, como espacio de intervención, y los blogs (cf. 2007). De esta forma, los diferentes participantes (autores-as, editores-as, lectores-as, etc.) entran en otro contacto, más íntimo. En su análisis, la noción del límite se relaciona igualmente con la idea de literatura expandida que se traslada cada vez más hacia el espectáculo.

Estas observaciones son igualmente válidas para nuestro corpus. Tálata Rodríguez se produce a menudo en escenarios, tanto para recitales de poesía, como para mostrar sus performances, como *Padre postal*, o aun para hacer recitales con el grupo rock experimental chileno *González y los Asistentes*, que ya había producido un disco en el 2011 junto a Raúl Zurita a partir de *Desiertos de amor*. En esta misma línea, Jaime Pinos y Alexis Díaz contaron con una lectura con música jazz para *80 días*, que se estrenó en varios lugares en Santiago de Chile y por la radio. Está disponible en la página web homónima. Estas expansiones se relacionan con el escenario y la performance, que requiere por ello el cuerpo presente del·la autor·a (en palabras más benjaminanas: su aura). Como apuntan Rosenthal y Ruffel, esta nueva visibilidad del·la autor·a, que hace salir la literatura del libro, tiene que ver con una modificación del estatus del escritor:

Cette nouvelle approche de la littérature est évidemment aussi liée à une modification du statut de l'écrivain, dont l'existence et la subsistance ne sont que très partiellement assurées par les droits d'auteur issus de la vente des livres. Mais plus encore, on pourrait énoncer ce paradoxe: la rencontre de la littérature dans les livres devient presque minoritaire. L'écrivain, s'il veut être présent et exister en tant qu'écrivain, doit désormais se rendre visible. Ses interventions dans le champ social vont de pair avec le développement du spectaculaire et d'une industrie culturelle littéraire pour

²⁴ Para un estudio pormenorizado de relación entre poesía y festivales/recitales, ver también el capítulo “Poetry’s Oral Stage” del libro *Distant Reading. Performance, readership, and consumption in contemporary poetry* de Peter Middleton (2005: 25-60) y el artículo “Visibilité, visualité et hybridation: nouveaux (en)jeux de la littérature” (2015) de Magali Nachtergaele.

lesquels le corps physique de l'auteur est de plus en plus requis: des signatures en librairie aux lectures publiques jusqu'au développement inédit et massif des festivals littéraires, on assiste à une transformation de la présence sociale de l'auteur. (Rosenthal y Ruffel, 2010: 10)

Aunque nos parece importante hacer hincapié en la actual proliferación de eventos literarios públicos, cabe recordar, empero, que la “espectacularización” del cuerpo del escritor·a se remonta a la tradición del recital, desde la declamación poética pública (a la manera de Neruda) a formas más restringidas (el salón, el Ateneo, etc.).

A este fenómeno literario que sale del soporte libro para *hacer* literatura en otros soportes (o sin soporte) lo llamaremos literatura expandida. No se trata de libros de artista o libros-objetos, aunque esté en diálogo con este linaje por su propuesta intermedial. Esta *TransLiteratura* expande el libro, “saca” la literatura a otros espacios, a menudo en relación con la cultura de masas y la esfera mediática y sus leyes.

Con respeto al libro-objeto, entendido como tal, cabe brindar, antes de pasar a la reflexión sobre la literatura expandida, un ejemplo de la literatura argentina ultratemporánea para demostrar que estas prácticas siguen siendo actuales. En el 2010, la editorial argentina Clase Turista lanzó el proyecto *Mental Movies. 1^{era} temporada* con el apoyo del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) y la Embajada de España en Argentina, un proyecto que se volvió a hacer en el 2011 en México. La publicación aparece bajo el formato de una caja compuesta por cinco afiches cinematográficos de películas que nunca existieron. Cada afiche presenta en su verso un “guión”, cada uno escrito por un·a escritor·a argentino·a: Pablo Katchadjan con “120 horas”,²⁵ Juan Terranova con “Paranoia Verde”,²⁶ Leonardo Oyola con “Poison Heart.

²⁵ Todo gira alrededor de una película, sin que esta exista: el guión, el afiche, la banda sonora son hipotéticas y componen un conjunto vacío. De esta manera, Pablo Katchadjan narra en “120 horas” el carácter como-si (Rajewsky, 2002), empezando su relato con una condicional hipotética: “Si me ofrecieran hacer el guión para una película con un presupuesto ilimitado, lo primero que haría sería armar un equipo de unos ocho o diez guionistas” (Katchadjan, 2010). La propuesta de la sinopsis de Katchadjan sería hacer que estos múltiples guionistas escriban un tráiler de dos horas de duración. Esto supondría en la lógica del tráiler, que de costumbre es un resumen de unos dos minutos para que uno vaya a ver la película, que esta película hipotética tendría que durar 120 horas, tal como nos anticipa el título.

²⁶ Juan Terranova propone con “Paranoia verde (The green battle)” un relato sobre un grupo de eco-terroristas que actúan sobre todo en Holanda y son responsables de varios asesinatos de políticos. Si bien las otras propuestas intentan adoptar una escritura más filmica —o directamente más de guión—, esta propuesta es la que responde en mayor grado al género de prosa: abundan los detalles históricos y las descripciones de los pensamientos de los personajes. Solo al principio hay una descripción que remite a cierto lenguaje filmico, así como la escena cinco, que se sitúa en el mar de la costa atlántica africana: “El plano es abierto y vemos un buque pesquero. Tres gomones con motores fuera de borda se acercan desde la costa a alta velocidad. [...] La escena está filmada de forma realista, casi documental” (Terranova, 2010). Esta vertiente realista se retoma en el afiche, el único donde el diseñador, aquí Ezequiel Black, decidió trabajar a partir de una fotografía. La música es de la banda las Bicicletas.

Un corazón para Amelia”,²⁷ Lola Arias con “Los que no duermen”²⁸ e Iván Moiseeff con “Mazinger Z. Contra la dictadura militar”²⁹. Además, se completa la caja con un CD de la banda sonora de cada película. Las canciones están compuestas por Bicicletas, Simja Dujov, Ulises Conti, Ahora y Xael López. Tanto en la tapa de la caja, como en cada afiche, se explica el proyecto:

Editorial Clase Turista invita a un grupo de escritores a que, en diez mil caracteres, relaten qué película filmarían si tuviesen todo el presupuesto de Hollywood. Luego, artistas visuales diseñan pósters de esos films apócrifos y músicos componen canciones de sus bandas de sonido.

El resultado es *MENTAL MOVIES*, la colección de relatos breves en formato de afiches cinematográficos que clonan la estructura de trabajo de los grandes estudios. Superproducciones que suceden en una pantalla singular, donde se proyectan los abismos de la materia y el punto más remoto del espacio, el temor a las escaleras y los gemidos, la trivialidad y la niebla, Carupá y la idea de Carupá, el abrigo y las atrocidades: la pantalla de la mente humana. (*Mental Movies*, 2010)

Los afiches tienen un tamaño A2 (42cm por 59,4cm) e imponen de esta manera una lectura más cercana a la de un periódico que la de un libro clásico.³⁰

Las propuestas son muy diversas: *películas mentales* realistas, ciencia ficción, con fuerte influencia americana, películas de autor. Algunos·as escritores·as adoptaron el lenguaje filmico, otros·as no. A pesar de estas diferencias, les reúne la caja y el soporte. Desde el inicio, el título del proyecto, *Mental Movies*, incita al·la lector·a a establecer una

²⁷ “Poison Heart. Un corazón para Amelia” en cambio, escrito por Leonardo Oyola, con un afiche de Catalina Schliebener y Jorge Opazo y música de la banda Ahora, cuenta la historia delirante de una chica de Gualaguaychú que necesita un trasplante de corazón. El único donante está en Uruguay, pero justo cortaron la frontera por huelga. En Uruguay se entera Marcos Di Palma, un personaje entre Playboy y Cowboy, de esta tragedia y decide intervenir con su Chevy cupé modelo 73: va en búsqueda del corazón, llama a un amigo camionero para que le preste la rampa y hace volar la Chevy por encima de las barricadas. Se salva a la chica y el protagonista se vuelve a encontrar con un amorío pasado, cuestión que resulta en un clásico “final feliz”.

²⁸ La propuesta es de Lola Arias con una ilustración de Jazmín Berakha y música de Ulises Conti y la misma Arias. Esta propuesta se presenta de otra manera. El guión se compone de 19 escenas que corresponden al lapso de dos noches y dos días. Andy regresa desde hace varios años a Argentina con su hija que es sonámbula. La primera noche está en Buenos Aires y encuentra a sus amigos —como ella había pensado— en una discoteca. Están acompañados por un escritor ciego, al que invita acompañarla al otro día, temprano, a la casa de sus padres en el campo porque necesita compañía de ruta para no dormirse. Accede. El grupo de amigos va al hotel; al otro día sale Andy con su hija y el escritor rumbo a casa de sus padres quienes ignoran la visita. Andy descubre a su madre en cama, sin ganas de levantarse, con ganas de morirse; su perro que envejeció; su padre que le tiene rencor por haberse marchado. A la noche salen a bailar a una discoteca. Pierde al escritor en la bailanta y vuelve con otro hombre. En la ruta ven a una sonámbula —su hija— y su perro, al que pisan sin querer. Al otro día llevan al perro al veterinario y luego abandonan el lugar, tanto como abandonan al escritor ciego en la parada de micros. Más allá de componerse por escenas, esta propuesta usa también el lenguaje de los guiones: predomina el diálogo, o, cuando se trata de descripciones, se describen los planos (“Travelling lento”, “en primer plano”, “plano americano”, etc.).

²⁹ “Mazinger Z. Contra la dictadura militar” es un relato de Ivan Moiseeff, con diseño de Lola García Garrido y música de Xael López. Se trata de un relato de ciencia ficción: un robot gigante, Mazinger Z, viene a liberar la Argentina de la dictadura militar.

³⁰ En su versión mexicana, los afiches son aún más grandes.

relación intermedial, es decir, a imaginar una película, hacer *como si*. El simulacro se vuelve perfecto por el afiche y la banda sonora: todos los productos de la campaña de comunicación están ahí, aumentando la combinación mediática. El texto se lee en un formato poco común, teniendo del otro lado un afiche: al colgarlo en la pared, se oculta el texto y se entra en otra lógica de mercado, la del cine.

Esta caja de películas-mentales lleva la expansión del libro hacia su límite: renunciar al formato libro, reunir cinco afiches en una caja de discos DVD y completarlo todo con un CD. La caja nos recuerda a las cajas de Duchamp, como por ejemplo *La boîte verte. La mariée mise à un par ses célibataires, même* o las cajas de Fluxus (cf. Gache, 2011) que deconstruyen el formato clásico del libro a través del formato de la caja. Los libros que nos interesan en esta tercera parte de la tesis se publicaron, sin embargo, como libros “tradicionales”, aunque ponen en tela de juicio al soporte-libro-en-papel al expandirse hacia internet. No se trata por ello de libros-objetos, como sería *Mental Movies*, sino de literatura expandida.

8.1 LITERATURAS EXPANDIDAS

El verbo “expandirse” evoca traslados hacia otros espacios, transgredir fronteras e ir más allá, fuera de sí: fuera del campo de la literatura, tanto a nivel material —del medio libro a otro(s) medio(s)—, como a nivel conceptual y genérico —de la literatura a la exposición—. La noción de literatura expandida se trasladó, siguiendo a Rodrigo Alonso, Julio Ramos y Ana Porrúa (Alonso, 2005; Ramos y Porrúa, 2016), de las artes plásticas y del cine a la literatura. Cabe mencionar al poeta y cineasta Jonas Mekas que organizó en 1965 un festival sobre “expanded cinema” en Nueva York y en 1966 eligió como temática para la revista *Film Culture*, que estaba dirigiendo, el tema de la expansión del arte. En 1968, Jack Burnham publicó *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, un ensayo en el que sostiene que los nuevos caminos de la escultura serían el arte cinético, las esculturas luminosas y el arte cibernético. El famoso libro *Expanded Cinema* de Gene Youngblood, publicado en 1970 y que recoge artículos de 1967-1970, se considera, por su parte, pionero en entender los videos y las imágenes digitales como arte. Por último, cabe mencionar la publicación “Sculpture in the Expanded Field” (1979) de Rosalind Krauss. En todas estas publicaciones se usa el término para dar cuenta del movimiento hacia fuera de un marco

determinado (un fuera de sí/de una mismidad), del desarrollo técnico que tensiona estos marcos institucionalizados y los expande para acoger nuevas formas.

Si se traslada el planteamiento del fuera-de-sí al campo de la literatura, se trata de una literatura que se sale de su campo delimitado y con ello queda privada de sus fueros. Este fuera de campo, que corresponde a una falta legal frente a la institución, permite por un lado que nuevos procedimientos y producciones literarias entren, pero por otro lado también que otros y nuevos tipos de autores produzcan formas diferentes y no canónicas de literatura. Así se generan difuminaciones: se desdibujan los límites de la literatura, la figura del autor, las disciplinas de donde proviene el·la escritor·a (música, bellas artes, cine, etc.), asimismo como la noción del libro como objeto. En esta tercera parte de la tesis, el fuera de campo son internet, páginas web, los videos, la fotografía, la música, y el sonido/la oralidad.

Aunque la literatura no se reduzca a un arte verbal impreso, cabe volver a subrayar la importancia del libro en la cultura occidental³¹ a partir del invento de la imprenta (siglo XV) que transforma la literatura oral en una cultura escrita. Además, “l’imprimerie contribue à forger une psychologie, celle de l’homme des Temps modernes” (Toulet, Martin, y Breton, s. F.: en línea). Hoy día, el hombre de los Tiempos modernos es un hombre conectado que consume la cultura —y entonces también la literatura— igualmente en la pantalla, y no solamente como texto, sino también bajo otros formatos, por ejemplo, los audiovisuales en plataformas de videos como YouTube o Vimeo.

En Francia, se empezó a usar el término “LittéraTube” (Bonnet, 2018; Bonnet y Thérond, 2019) para describir a los distintos forma(to)s que la literatura puede tomar en YouTube u otras plataformas audiovisuales. Se publican por ejemplo videos de reseñas de libros, grabaciones de lecturas, *booktrailer* o incluso “videoclips” literarios, como los de Tálata Rodríguez.³² En este caso, que es el que nos interesa aquí, se trata de una propuesta audiovisual para cada poema que no necesariamente tiene una versión publicada como texto-en-papel. La literatura se expande aquí hacia nuevos medios y soportes. De la misma manera, el museo de arte moderno Centre Pompidou observó esta

³¹ Sería interesante, en el contexto latinoamericano, donde la literatura oral tiene otra presencia que en Europa, ver en qué medida esta importancia de lo oral facilita o prepara un campo para creaciones literarias más performativas. Sin embargo, también en Europa se organizan cada vez más festivales literarios y la literatura está en *exposición/expansión* (cf. Bessière y Payen, 2015; Gräbner y Casas, 2011; Middleton, 2005; Puff, 2015; Rosenthal y Ruffel, 2010; Ruffel y Rosenthal, 2018; Théval, 2018 *et al.*): habría que comparar ambos campos para saber si se trata de una tendencia más global o si al contrario se pueden encontrar diferencias.

³² Cabe mencionar en este contexto que su libro cuenta igualmente con un *booktrailer*, en línea [consultado el 8.8.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=j8lOoddki0VY>.

tendencia de una literatura en expansión y propuso a partir del 2017 el “Festival Extra!”³³, cuyo subtítulo fue para el 2018 “Quand la littérature sort du livre”. En este marco, Gilles Bonnet, Erika Fülöp et Gaëlle Théval organizaron incluso una exposición sobre la “Littéra-Tube”.

Sin lugar a dudas, estas literaturas expandidas interrogan la noción misma de literatura (¿qué es literatura?, ¿qué queda afuera?), aunque cabe recordar que estas interrogantes no son nuevas. Roland Barthes, en “Littérature et méta-langage”, apuntaba en 1959 que esta interrogante atormenta la literatura desde hace un siglo:

Toutes ces tentatives permettront peut-être un jour de définir notre siècle (j'entends depuis cent ans) comme celui des: *Qu'est-ce que la Littérature ?* (Sartre y a répondu de l'extérieur, ce qui lui donne une position littéraire ambiguë). Et précisément, comme cette interrogation se mène, non pas de l'extérieur, mais dans la littérature même, ou plus exactement à son extrême bord, dans cette zone asymptotique où la littérature fait mine de se détruire comme langage-objet sans se détruire comme méta-langage, et où la recherche d'un méta-langage se définit en dernier instant comme un nouveau langage-objet, il s'ensuit que notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort, c'est-à-dire une façon de la vivre: elle est comme cette héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher (Eriphile dans *Iphigénie*). Or ceci définit un statut proprement tragique: notre société, enfermée pour l'instant dans une sorte d'impasse historique, ne permet à sa littérature que la question œdipéenne par excellence: *qui suis-je?* Elle lui interdit par le même mouvement la question dialectique: *que faire?* La vérité de notre littérature n'est pas de l'ordre du faire, mais elle n'est déjà plus de l'ordre de la nature: elle est un masque qui se montre du doigt. (Barthes, 1964: 106)

Tal vez la literatura expandida que consideramos aquí sería, justamente, la de índole *del hacer* (sobrepasando el *escribir* como expresión institucionalizada de lo literario), sin tener, por el contrario, una respuesta a la interrogante sobre la identidad de la literatura. Al poner en tela de juicio la definición canónica, académica de la Literatura, al no tener una definición clara de lo que es literatura, ni dónde se halla, se diversifican las propuestas. La literatura se expande, ya no está solamente en los libros (como soporte de transmisión privilegiado, canónico), ni tal vez en el arte verbal, sino en, precisamente, un devenir *trans*: sale de sí misma, transita por un intersticio entre lo institucionalizado y un

³³ En su página web explica para el festival 2019: “Pour sa 3^e édition, Extra!, le festival littéraire du Centre Pompidou, entend fêter à nouveau la vitalité de la création littéraire contemporaine sous toutes ses formes. Sans se limiter au livre, environnée d'écrans, sollicitée par les médias, la littérature monte sur scène, s'expose sur des murs, investit le monde des écrans et d'Internet: performances, expositions, projections, concerts et rencontres publiques seront ainsi organisés pour montrer la pleine effervescence de la littérature d'aujourd'hui. D'où le titre du festival, qui veut signifier cette vitalité explosive du paysage littéraire contemporain, et qui loin de se désoler d'une prétendue 'fin de la littérature', veut au contraire célébrer la diversité de ses formes.”, en línea [consultado el 25.7.2019]: <https://www.bpi.fr/agenda/festival-extra--2019>.

afuera. Magali Nachtergaele observa en el artículo “Visibilité, visualité et hybridation: nouveaux (en)jeux de la littérature” que:

La prééminence de l’image offre au XXI^e siècle la possibilité d’une historicité alternative, hors du canon romanesque et du texte tout-puissant, plus ancrée dans une expérimentation qui se détache de la seule forme langagière pour se risquer à l’hybridation et à une visualité nécessitant aussi des outils d’analyse adaptés. En l’occurrence, l’extension que Roland Barthes a faite de la sémiologie au ‘monde comme un texte’ a accompagné et légitimé l’émergence d’une littérature plastique, c’est-à-dire, une littérature capable d’absorber et de s’ajuster à d’autres formes. (2015: 60)

Para el coloquio sobre literatura latinoamericana del siglo XXI en Cerisy-la-Salle en el 2008, el escritor argentino Alan Pauls propuso la ponencia “L’art de vivre artistiquement: Quatre exemples et un commentaire” en la que desarrolla, a partir de los autores Mario Bellatin, César Aira y Héctor Libertella, la noción de literatura expandida. Para él, se relaciona este término con las artes plásticas y las vanguardias, pero también con la vida en sí, con la idea que la vida es arte y el arte es vida:

Aller au-delà du lire: *parvenir à voir ce qu’on écrit*—voir la littérature d’un seul coup, comme si c’était une œuvre plastique—: la consigne synesthésique de ce type de pratique artistique préfigure à sa façon ce qui est derrière tout art d’attitude: lire ce qui se vit, comme si le geste, la conduite, l’action, le bloc de vie étaient des textes articulés. (Pauls, 2012: 400)

Para Pauls, se trata de una propuesta ética-estética que se opone a una visión académica, clasista, introvertida y exclusiva de la literatura. Al igual que Reinaldo Laddaga (2007), lee esta literatura y sus estrategias acercándola al arte contemporáneo. Más precisamente:

Et si cette *littérature en expansion* —pratique qui œuvre avec des textes et des actes, des récits et des jeux de rapports, des genres littéraires et des montages qui agissent sur la vie quotidienne— n’étaient pas la déviation aberrante qui trahit le système de la spécificité mais justement la conception, le régime et le programme esthétique qui se proposent de le supplanter? Et si [Aira, Bellatin et Libertella] cherchaient justement cela: aliéner la littérature, la *désintrovertir*, la délivrer du joug de ce qui lui est propre —pierre de touche du modernisme— pour la jeter dans un au-delà où —comme le réclamaient les avant-gardes— elle se dissolvent enfin dans la vie? C’est là que la connexion avec l’art contemporain —en particulier avec la performance et l’art conceptuel— prend tout son sens. Parce que cette *désintroduction* qui est si pénible pour la littérature, tant la freine et la rejette le dogme de la littérarité, l’art contemporain, en revanche, le pratique depuis des décennies. (Pauls, 2012: 403)

Una de las consecuencias, continúa Pauls, sería una suerte de indiferencia hacia la obra: autores/as que ya no corrigen sino publican —observación cada vez más acertada en el contexto de las redes sociales: el texto como proceso, como muestra instantánea de lo

presente—, que ya no publican libros largos, sino en pequeñas entregas, dispersando las publicaciones a través de diversas editoriales independientes, por ejemplo. Es decir que no se aspira a la obra trascendental y monumental, sino a un proceso en obras (de construcción). Así, la literatura expandida critica “la solidité, la monumentalité, l’architecture autoritaire, l’autarcie, le mépris du contexte, la mémorabilité” (Pauls, 2012: 406), para oponer, por un lado, lo efímero que no se deja fijar fácilmente (Pauls menciona los gestos, las acciones, (im)posturas, actitudes, personalidades, la producción de situaciones, la vida cotidiana como espectáculo) y, del otro lado, una *política de la regla* “qui est lié[e] à la prise de décisions de l’art conceptuel” (Pauls, 2012: 406), que se acerca, nos parece, a la *littérature à contrainte* de OuLiPo³⁴ por ejemplo.

Frente a esta definición amplia, que considera igualmente la relación entre arte y vida, la escritura del yo y cierta dimensión autoficcional,³⁵ Belén Gache (2011) entiende la literatura expandida de forma más restringida. Para la escritora, editora y crítica argentina, se trata sobre todo de la traslación de la literatura a otro medio (cita como ejemplos la radio, el fonógrafo, el cine y los medios digitales), y en esta noción de *traslación* volvemos a encontrar el eco de las teorías intermediales, y más precisamente del cambio medial.

La literatura, frente a los discursos omnipresentes de la propaganda, del cine, de la TV, de internet, entre otros, busca otras formas y corporalidades de (sobre)vivir y lo hace a través de *lo otro*: comunicándose materialmente con este mundo, usando al mismo tiempo así las estrategias del arte contemporáneo y, sobre todo, la dimensión performativa. Esta literatura se sale de sus marcos institucionalizados al escapar del marco del libro: se expande hacia otros soportes, incorpora otras materialidades que no se pueden reproducir en el papel, transgrede los límites físicos del libro. Así, se vuelve

³⁴ Es de destacar que, en los últimos años, el interés en Argentina por las producciones del OuLiPo creció considerablemente: en el 2016, el OuLiPo estuvo invitado al FILBA en Buenos Aires y en Montevideo y se publicó la primera gran antología oulipiana en lengua española por la editorial Caja Negra. Teniendo en cuenta estos antecedentes, no debe descartarse de lleno la posible influencia del conjunto francés sobre la literatura expandida de Argentina.

³⁵ Pauls usa la terminología de Barthes y habla de biografemas. Barthes escribía: “[...] si j’étais écrivain, et mort, comme j’aiderais que ma vie se réduisît, par les soins d’un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons: des ‘biographèmes’, dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre [...]” (Barthes, 1970: 14).

libro expandido hacia otras medialidades y materialidades, que tensiona las nociones de libro³⁶ y texto, como lo subraya igualmente Magali Nachtergaele:

Le texte, redevenu un outil plastique modifiable indéfiniment (effacer, copier, coller, réécrire, effacer à nouveau, etc.), a, dans le monde concret, libéré la forme-livre de sa responsabilité archivistique quasi sacrée. La microédition, les fanzines d'un jour, les éditions confidentielles, l'autoédition, les brochures, livres d'artistes ou écrits éphémères, ont ouvert la voie à une réappropriation oblique de l'objet-livre. (2015: 63)

En este contexto cabe volver sobre el libro para plantear lo que la literatura expandida hace con él.

8.2 EL LIBRO EXPANDIDO

El problema del libro es, si así se quiere, su límite físico al estar impreso en papel:³⁷ la página en papel no admite todos los medios. Su condición de soporte limitado se evidencia en que no se puede introducir y reproducir físicamente un video en una página de papel o una lectura con música.

Los/as autores/as de nuestro corpus expanden sus libros indicando los enlaces hacia las páginas web o insertando códigos QR³⁸ para acceder a los videos. Así por ejemplo indica la página que sigue al índice de *Primera línea de fuego* de Tálata Rodríguez que: “Cada texto que compone este libro se puede ver y escuchar escaneando con el celular inteligente o la Tablet el código QR situado debajo de los títulos. También se puede acceder a ellos ingresando a primeralineadefuego.tumblr.com³⁹” (Rodríguez, 2013: 7). Al final del libro, en la parte de los créditos y agradecimientos, se informa además que “[t]odos los videos se pueden ver también en www.youtube.com/user/talatax” (2013: 59). Es decir que, en una concepción utópica del libro, estos medios estarían allí presentes. Por ello sostenemos que se trata de un caso de

³⁶ Ver para el ámbito de la literatura digital el artículo “Literatura expandida en el dominio digital” de Claudia Kozak (2017).

³⁷ Las siguientes reflexiones sólo valen para libros físicos, ya que ebooks, PDF y otros formatos de libros electrónicos, tanto como textos en una página web, no contarán con estos límites.

³⁸ La abreviación QR proviene del inglés y significa *Quick Response code*. Se escanea como un código de barras con un celular inteligente o una Tablet. El código QR es un hipervínculo: enseguida se abre la página internet en cuestión. No es entonces necesario ingresar a internet y buscar una página web. Basta con abrir la cámara/una aplicación de un aparato inteligente conectado para acceder de forma rápida a la página web deseada.

³⁹ Esta página web ya no funciona.

intermedialidad con estrategia transmedial: es por el límite del soporte libro que este otro medio no está físicamente dentro del libro, a pesar de ello se piensan ambos medios en conjunto, ya que los/as autores/as ofrecen la información necesaria para completar, continuar y/o contrastar la lectura en/con el otro soporte. Sin embargo, no se trata de una verdadera transmedialidad en el sentido en que lo define Henry Jenkins (2007), porque no todos los medios aportan un fragmento a la narración.

A nivel intermedial, la relación video-texto se podría pensar a partir de la relación foto-texto por lo visual. Sin embargo, se trata aquí por un lado de otro soporte y por otro lado de imágenes animadas. El otro soporte implica que la combinación mediática se expande y reúne, en el seno de una misma “obra” (como entidad abstracta), dos o más medialidades. Las imágenes animadas son *per se* multimedia ya que se trata de una imagen combinada con un sonido, que puede ser verbal. Al ser verbal, contiene normalmente la parte literaria del video, ya que se recita el texto. No obstante, la imagen propone una estética y por ende también una poética propia. Además, si en el caso de la fotografía destacamos que es difícil que una sola imagen narre algo (*cf.* cap. 4.1), en el caso del video tenemos una sucesión de imágenes que construyen por consiguiente a menudo una narración. Finalmente, la imagen animada impone otro tiempo: la temporalidad de la imagen que transcurre.

Ahora bien, ¿por qué seguir publicando libros en un formato clásico si este mismo libro se expande hacia otros lados? ¿No hubiera sido más lógico, fácil y económico publicarlo en un formato digital? Nos parece que muchos/as autores/as y editoriales —más allá del amor por el libro y por el trabajo de edición— se deciden por publicar libros en papel por varias razones. Primero, el libro promueve un marco institucionalizado y un mercado. La literatura se publica, comúnmente, como libro, y este a su vez se expone en vidrieras y mesas de librerías para vender un objeto físico. Asimismo, tiene una repercusión sobre la figura del autor: no se es autor/a antes de haber publicado un título, y de preferencia un libro en papel con una editorial que sigue teniendo otro valor simbólico en un ámbito en el que la auto-publicación, tanto en *blogs*, como libros, es cada vez más accesible (*cf.* Méadel y Sonnac, 2012: en línea). Publicar un libro en papel es entonces consolidar el nombre y el estatuto de autor/a en el campo literario. A su vez, el desarrollo tecnológico y los experimentos, como las literaturas expandidas, requieren nuevas estrategias, que tienen una repercusión tanto sobre el entendimiento del libro —un

caso como *Mental Movies*, ¿es un libro?—, tanto como sobre el hecho de ser aceptado como autor·a, como veremos a continuación con el caso de Alejandro López.

Los libros expandidos no son, por ende, libros de artista, aunque podrían llegar a serlo. Son libros conceptualmente intermediales que recurren a estrategias transmediales por el límite del soporte impreso. Esta estrategia transmedial no impide, sin embargo, que en el seno mismo del soporte pueda desarrollarse una combinación mediática con fotografías (*80 días, Keres cojer? = Guan tu fak*), o que se desarme el soporte libro, como en los videoclips de Tálata Rodríguez que publicó sin poemario-en-formato-libro, para proponer un soporte más experimental que rehúye la noción de libro para refugiarse en una literatura expandida.

9. ALEJANDRO LÓPEZ, *KERES COJER?* = *GUAN TU FAK*

Pero igual, yo siempre siento que [los universitarios] hablan de otra cosa. Sabés. Como que la gente que estudia habla de otra cosa.

¿De qué cosas?

Y de lo conceptual. Como tu entrevista¹, sinceramente, no sé de qué hablás. Divino, pero mi trabajo es otra cosa. Es escribir una historia interesante. Tomo lo que sea, lo único que me interesa es que el lector no pueda dejar de leer. Después si el sujeto, el objeto, el significante... bueno. Me encanta leerlo, porque aprendo, pero aprendo desde el otro lado, pero no es algo que yo considere al momento de escribir. (López y Schmitter, 2015)

Pocas cosas se saben del autor de *Keres cojer* = *Guan tu fak*?, figura menor del mundillo literario argentino, pero no por ello insignificante. Alejandro López, nacido en 1968 en Goya (Argentina) no terminó sus estudios universitarios (López y Schmitter, 2015) y, como expresa en el fragmento transcrito más arriba, tiene una relación distante con el discurso y análisis metacrítico de su trabajo. Vivió en los Estados Unidos, donde ejerció como profesor de español, y en España, donde cursó talleres de escritura. En el 2001, publicó su primera novela, *La asesina de Lady Di*, que tuvo más éxito que su segunda novela *Keres cojer?* = *Guan tu fak*, que nos interesa analizar aquí. En el 2003 obtuvo una beca del CIEVyC para estudiar cine. También es artista plástico. Al ver el recorrido ecléctico y errante de su carrera, y a pesar de su formación (académica), parece legítimo contarle entre los artistas *naïf* si pensamos con Bourdieu.² Estos artistas se preocupan poco por la ganancia económica o simbólica de su producto y por el estatus en el campo cultural —impresión que nos dio igualmente la entrevista con el escritor, que criticó fuertemente el discurso de la academia—³. En el 2005, López publica *Keres cojer?* =

¹ Alejandro López hace referencia a una entrevista realizada a través de correo electrónico en el 2014 en el marco del trabajo de tesina de Master 2.

² En cuanto al adjetivo *naïf*, nos referimos a la definición siguiente de Pierre Bourdieu: “Etant objectivement et subjectivement étrangers au champ de production culturelle, les producteurs que l’on peut appeler *naïfs*, par analogie avec le champ de la peinture, peuvent exprimer leurs convictions au premier degré, sans porter la moindre attention aux autres producteurs [...], comme en témoignent la simplicité de leur style, la saine assurance de leur argumentation et surtout la naïveté de leur références” (Bourdieu 1991b: s.p.).

³ En nuestra entrevista discutimos sobre la reflexión y la intención intermedial y sostuvimos que sí estaban presentes en esta novela, visto el trabajo sobre la estética y la lengua, a lo cual Alejandro López contestó: “Sí, sí, claro, pero no al nivel ese [...], que se maneja en la academia, que la verdad no lo entiendo. Me parece que muchas veces es blablablá. No tiene que ver con el oficio de escritura. ¿Sí? Es cómo armaste una historia, la palabra, cómo se usó la palabra. Nadie se interesa por la palabra. Se interesan por el medio, por el formato, pero lo que hay acá es un trabajo de palabras. Y cómo van cambiando, a mí me gustaba

Guan tu fak,⁴ novela construida en gran medida a partir de conversaciones MSN e intercambios de correos electrónicos⁵ entre la transexual Vanessa, que vive en Buenos Aires, y su prima Ruth Eva Benzádon, que se mudó hace poco a Asunción (Paraguay) con su marido Anibal Markovsky, *alias* el Polaco, porque la justicia los perseguía en la Argentina por haber sido implicados en una red de tráfico de bebés. Varios capítulos están constituidos por informes judiciales y dos capítulos son *chats* de Vanessa o Ruth con un desconocido. El libro cuenta igualmente con varias fotos, fragmentos de periódicos de prensa amarilla y videos en YouTube; se trata entonces de un constructo multi- e intermedial que se asemeja más, por su estética, a una suerte de libro-objeto que una novela tradicional y recuerda así, otra vez, a los libros intermediales de Cortázar. En el capítulo 13.3.3 volveremos sobre la novela para analizar la estética digital bajo el prisma de la evocación mediática, aquí nos centraremos sobre los videos que produjo el autor para la novela.

Cabe indicar, para entender el lugar singular de *Keres cojer?* = *Guan tu fak* dentro del campo literario argentino, la recepción que tuvo la novela en el año de su publicación. En el 2005 se reseñó en los periódicos argentinos más importantes. En el artículo “Chateando en caliente. Un libro objeto, experimental e inclasificable”, publicado en *Página 12*, Mariano Dorr concluye:

keres cojer? = guan tu fak [sic] es una novela múltiple que explora la literatura desde sus márgenes. Impactante desde la tapa y con una gráfica muy cuidada en su interior, la novela de López constituye también un conjunto de imágenes que acompañan al relato, convirtiendo el libro en un objeto extraño, inclasificable. Quizá sea esto lo más interesante del texto, su poder de permanecer inclasificable, y aun así introducimos en una historia de estafadores, mafiosos y prostitutas que sueñan con viajar como golondrinas. (2005: en línea)

Marina Mariasch señala igualmente la dimensión experimental de la novela en el artículo “La pregunta del millón” publicado en la revista *Rolling Stone*:

Keres cojer? no sólo violenta las conceptualizaciones tradicionales de novela con la inclusión de los diálogos de internet, sino que se aventura más allá: cada tanto, cuando

esto, así como [Vanessa] va cambiando el cuerpo, que el lenguaje va cambiando, entonces ubiqué... te escriben todo con g, pero en un lugar del texto, alguien contagia la, este, la k por ejemplo y se empieza a usar k a partir de ahí. Entonces este cambio quería mostrar yo, en las palabras, en las letras, en el lenguaje, básicamente. Ese sí era mi reflexión, pero desde la palabra. Por ahí él que analiza se tiene que poner desde otro lugar y analizar cosas que a mí, aunque están, no sé si las considere tan conscientemente.” (López y Schmitter, 2015). Para un análisis de la dimensión lingüística, ver cap. 13.3.3.

⁴ Sus otras publicaciones son: *La asesina* (2003), *Rubias del cielo* (2016), *Las malas lenguas* (2017) y la obra de teatro *Cuentos putos* (2010). Toda su obra se vincula con lo mediático y la cultura popular.

⁵ Se analizará este aspecto más adelante, cf. cap. 13.3.3.

una secuencia de fotos da el pie, un pequeño recuadro (o *hipervínculo*) invita a traspasar los límites del libro con una visita a la página web de la editorial interzonaeditora, en la que se puede ver un video, alterando así la idea del libro como objeto acabado y a salvo de la promiscuidad y del vértigo mutante de la web. (Mariasch, 2005: en línea)

Ambos subrayan su forma y materialidad, que podría molestar, predica Mariasch, a los puristas. En el artículo “Un ‘web-thriller’ es la sorpresa literaria del año”, el la periodista (desconocido·a) apunta incluso que “[e]n el ámbito crítico ya se habla de López como el nuevo Puig” (Clarín: 2005: en línea). Daniel Link, quien publicó en el 2004 una novela similar aunque menos explosiva a nivel de la estética (cf. cap. 13.3.2), alabó la novela en su *blog*:

Es difícil decidir si es mayor la audacia de Alejandro López, autor de *Keres cojer?* = *Guan tu fak* [...] o la de la editorial que ha decidido publicar este libro modernísimo y extraño que seguramente se enfrentará con la incompreensión generalizada del mundillo literario y la crítica, últimamente abocados a discutir trivialidades (es decir: a aburrirnos) mientras la literatura argentina de verdad sigue dando saltos adelante, cosa que la segunda novela de López (Goya, 1968) no hace sino confirmar para felicidad de quienes amamos la literatura pero mucho más los riesgos que ella implica. En su género (el relato se desarrolla casi íntegramente [sic] a través de *chats* e incluye páginas del periodismo trash), la novela no es la primera pero es la mejor, porque muestra a la perfección el delirio carnavalesco de las identidades, el problema de la distancia y la inmediatez del imaginario comunicacional (también su falsedad), el fundamento pulsional de la tecnología, la inestabilidad del presente, en fin: la vida entera. Pero además *Keres cojer?* continúa fuera del libro, porque Alejandro López ha querido que esta experiencia estética excediera los estatutos meramente literarios [...]: *Keres cojer?*, que viene de Internet, encuentra en ese espacio —objeto de todos los terrores, deseos y meditaciones— una forma de exceder el libro o de volverlo apenas una parte de otra cosa. En el sitio de Interzona pueden verse algunos videos que completan, comentan y potencian el escándalo de sentido al que Alejandro López (como los escritores de verdad) aspira. [...] *Keres cojer?* es uno de los acontecimientos literarios de este año y, seguramente, uno de los grandes objetos de pasión sobre los que nuestra voracidad deberá volver una y otra vez a buscar explicaciones. [...] es literatura pura y sólo puede pensársela como literatura (*precisamente* porque interroga el estatuto mismo de la literatura). (2005)

Beatriz Sarlo, en cambio, refuta estas opiniones en el artículo “¿Pornografía o fashion?” (2005), en el que critica fuertemente la novela. Para ella, no es ni siquiera literatura, sino *fashion*; se trata de una imitación de Puig, que se inscribiría además en una tradición costumbrista, ya que explica al público cómo serían los travestis (cf. 2005: 15). Tilda por ello la novela de etnográfica:

[...] al ser tan correcta y previsible, representando lo que legitimó antes la televisión, pierde toda capacidad de escandalizar. Y probablemente toda capacidad de divertir. La etnografía literaria de los mensajes que intercambian las travestis, la documentación del *chat*, el *messenger* y el *e-mail* tienen la monotonía de los discursos captados por un grabador (y peor si los inventó un escritor creyendo que debía imitar un grabador o la idea de cómo hablaría una travesti colocada en la situación de su

novela). [...] En este sentido la novela de López recuerda algunas viejas novelas del realismo socialista, novelas campesinas donde los campesinos eran sólo campesinos, los explotadores sólo explotadores, la miseria y la injusticia sólo miseria e injusticia. Y todos hablan exactamente como el narrador y su público pensaban que debían hablar campesinos y explotadores. [...] La literatura se vuelve *high fidelity* etnográfica. (2005: 16)

La novela, acontecimiento literario en el campo literario argentino de 2005, se analizó posteriormente en varios estudios académicos (Carricaburo, 2008; Drucaroff, 2011; Epplin, 2014; Ledesma, 2013; Orssaud, 2010, 2013; Peres Alós, 2010). No obstante, hace falta estudiar la relación entre el libro y los videos desde un prisma intermedial. A continuación, explicamos primero la concepción del libro, antes de ahondar en los videos.

9.1 CONCEPCIÓN DEL LIBRO

Inicialmente, la novela, según nos contó Alejandro López en la entrevista, no se había concebido necesariamente como libro, sino más bien para otro formato: para los discos compactos (CD), por ejemplo. Por ello, cierto material quedó en la red, como los videos, lo que provoca que “el texto escrito se abre”, como propone Norma Carricaburo, “más allá del libro y su soporte específico, a Internet y a las técnicas audio-visuales en una nueva concepción de la ‘obra abierta’, hecha posible por las tecnologías cibernéticas” (2008: 158). Carricaburo usa la expresión “obra abierta” sin lugar a dudas pensando en el libro homónimo de Umberto Eco. Ahí, lo abierto de la obra es el espacio dejado al lector·a, a su capacidad combinatoria:

Es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe: el espacio blanco en torno a la palabra, el juego tipográfico, la composición espacial del texto poético, contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas. Con esta poética de la sugerencia, la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que “sugiere” se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. (Eco, 1992: 36)⁶

En el uso de la expresión por Carricaburo, lo abierto se refiere menos a una apertura del espacio alusivo, abstracto, que a la apertura del espacio físico hacia un soporte que alberga una gran cantidad de material. La asociación se hace por ende de otra manera en este contexto: en la computadora, el lector·a puede navegar entre, por ejemplo, páginas de

⁶ Mantenemos la cursiva del original.

internet, enlaces, videos, archivos que están entrelazados entre ellos. Tal vez, al visionar un video, el lector se acuerda de otro video. No obstante, el video le impone una imagen concreta: los personajes tienen un cuerpo, un rostro y una voz definida que el lector ya no podrá proyectar, o imaginar.

Alejandro López hubiese deseado que incluso los *chats* estuvieran en este espacio abierto del soporte digital. Para él, hubiera sido más interesante verlos pasar en tiempo real en la pantalla o en un celular, como si el lector fuera un espía:

para mí era una intriga también, la pregunta que yo me hacía: ¿cómo vamos a hacer para que esté en los celulares y que yo pueda leer el libro sin leerlo, que se vaya pasando? Esto me parecía entretenido, como nuevo. Pero todavía no hay esa tecnología, hoy en los e-books no podés poner un programa. Porque yo pensaba esto, que fuera como un programa que vas al Uno y ves el chat, y vas al Dos y ves el video y vas al Tres y ves fotos, y vas al otro, y sí, leés un texto pero que la mayor parte, porque el 70, 80% del libro es *chat*... (López y Schmitter, 2015)

La editorial InterZona, rechazó este proyecto por falta de mercado en una Argentina que terminaba de atravesar la crisis de 2001. Sin embargo, hay que objetar que informáticamente esto hubiera sido posible, como lo demuestran los varios trabajos de poesía virtual reunidos en el primer volumen de la *Electronic Literature Collection* publicado en el 2006,⁷ para solo nombrar un ejemplo de otros proyectos literarios intermediales/virtuales de la época. Siguiendo con la misma idea, López afirma que “[n]o sabíamos si era un libro, si era una película barata, si era un programa de Internet, si era... en ese momento se habló con los editores, decían: ‘¿pero qué querés hacer?’” (López y Schmitter, 2015). Concretamente, Damián Ríos, uno de los editores de la editorial InterZona entre el 2002 y el 2008 junto a Damián Tabarovsky y Edgardo Russo, le advirtió que no había recursos económicos para invertir en algo realmente nuevo; no obstante, uno puede preguntarse por qué no lo publicaron como blog, como lo hizo por ejemplo Hernán Casciari con el *blog Weblog de una mujer gorda/Más respeto que soy tu madre*,⁸ en el que hay entradas conformadas en por un *chat* que simula ser en tiempo real. En la novela, se optó por usar el *chat* porque el autor pensó que, por un lado, era la herramienta que la protagonista, la transexual Vanessa, tenía al alcance de su mano, y por otro, era una opción narrativa “económica, interesante, moderna” (López y Schmitter, 2015).

⁷ En línea [consultado el 23.7.2019]: <http://collection.eliterature.org/>.

⁸ Aunque el blog parece estar desactivado, se pueden consultar los archivos aquí: <https://web.archive.org/web/20051016002119/http://mujergorda.bitacorras.com:80/2/> [consultado el 14.06.2017].

López señala además que publicar este libro implicó un costo elevado (*cf.* López y Schmitter, 2015), ya que se encargó a una diseñadora el diseño de las páginas (los correos electrónicos, los *chats*, el periódico, etc.) que emulaban formatos y publicaciones reales. De manera general, este libro es fruto de un trabajo colaborativo: las fotos muestran a amigos del autor o al escritor mismo,⁹ y, además de la diseñadora, hay que contar también los equipos que grababan los cortes, entre otros participantes del proyecto. Esta novela se aleja de una visión de autor·a solitario·a, sentado·a en su escritorio, y se asemeja más al trabajo de equipo como se conoce del cine, por ejemplo. No es un detalle menor que Alejandro López mismo provenga de un trasfondo híbrido: artista plástico, cineasta, escritor, profesor de lenguas que, además, imparte talleres de escritura. En este contexto emerge claramente una figura de autor más colectiva, ya que el texto es una de las componentes de la obra, pero ya no la única.

9.2 LOS VIDEOS COMO PROBLEMA DE PUBLICACIÓN

Más allá de que el libro fuera un libro de costo elevado en su producción y que no se supiera bien bajo qué formato publicarlo, hubo otro problema de publicación: la perennidad de los videos. En el 2008, se cierra la editorial InterZona; en el 2010, la vuelve a abrir Guido Indij. En algún momento —que ignoramos y que tampoco se deja deducir de las siguientes aclaraciones de López—, la página web de la editorial cambió y decidieron eliminar los videos de *Keres cojer? = Guan tu fak*. Sin embargo, cada vez que un video se inserta en la novela, el libro sugiere “Si querés ver el video visitá: www.interzonaeditora.com” (López, 2005: 246), pero hoy en día, los videos ya no están ahí, aunque López indica haber luchado para que estén:

sinceramente me cansé, con este libro por ejemplo, los videos... bueno, una lucha. Porque era un extra que yo les estaba dando, gratis además, a la editorial, para promocionar el libro y nunca estuvieron los videos en la web, muy poco tiempo estuvieron. Un año al principio, y ahora ya no están. Cambiaron la página web y estos [los de InterZona] se olvidaron. Entonces yo de nuevo llamando, “por favor” — no, sinceramente me cansé. Al principio peleaba al lado del libro, pero después de 10 años, te aburrís. Te decís, bueno, ya está.

Claro. Y vos, después los subiste a YouTube, menos uno...

⁹ Por ejemplo: la foto del niño en la página 39, o la foto de la página 291 con Damián Ríos.

Lo subí, pero lo sacaron, lo censuraron. Hay uno... y me lo censuraron. Qué plomo. Pero igual, viste en el libro no dice mirálo en YouTube, dice “andá a InterZona”, entonces si vos no sabés... (López y Schmitter, 2015)

En esta afirmación, el propio autor remite a una perspectiva comercial, de divulgación o publicidad: el video como un extra, una suerte de *bonus track*, cuyo estatuto parece alejado de una utopía poética. Se hace además hincapié en el problema de que los videos ya no están accesibles para un·a lector·a que no se ponga a buscar. Una primera pregunta sería de antemano cuántos·as lectores·as van a consultar una página internet si un libro se lo sugiere; la segunda es, como indica el mismo López, cuántos se pondrían a buscar en la red otras opciones si no encuentran los videos en la página indicada.¹⁰ Sin embargo, la posibilidad de extrapolarlo a una página de internet ofrece igualmente la oportunidad de proponer más material, de no ser tan selectivo o de dejar seleccionar al·la lector·a. En este caso proponer, por ejemplo, no solamente los videos más cortos, sino también la versión integral del video “Telenoche investiga”¹¹ que no se publicó enteramente por razones estéticas: “también estaba esta posibilidad de que dijera, *bueno, ¿querés más? Acá está el video completo*. Lo que te propone la interactividad: podés poner mucho material y después el lector elije lo que quiere ver y lo que no quiere ver.” (López y Schmitter, 2015).

Los problemas logísticos vinculados al formato son los que llevaron a López, autor de una de las novelas argentinas más experimentales y ricas en términos intermediales de la primera década de los años 2000, a indicar en el marco de la entrevista, que en el futuro no volvería a publicar una novela cuya narración está compuesta por el soporte verbal impreso y el de los videos subidos a la red. Es por esto que López no publicó el segundo tomo de *Keres cojer? = Guan tu fak*, cuyo manuscrito¹² lleva el título *Las travesuras de Vanessa en Amerika*, ni la tercera entrega, para la cual proyectaba el título *Flor de chongo*. El manuscrito *Las travesuras de Vanessa* exhibe la misma estética que *Keres cojer? = Guan tu fak*. En una entrevista hecha por Rodrigo Duarte, López

¹⁰ El 28 de julio de 2019, 803 personas vieron el video “El negocio 1” (en línea: https://www.youtube.com/watch?v=NPxr3C_HOWM), 905 personas vieron el video “El negocio 2” (en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=DrNrSX9BvGw>), 134 personas vieron el video “El negocio 3” (en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=H-0sC-j0PIs>), 272 personas el video “Tatuaje” (en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-1BzZS1JVEU>) y 113 personas el video “La reunión Alma” (en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=C8tyZ0OwR2o>).

¹¹ El programa “Telenoche investiga” visita a Ruth y al Polaco para grabar evidencias con una cámara oculta. Ambos están imputados por tráfico de bebé. Supuestamente, estos videos se difunden luego por la televisión y el·la lector·a lo estaría viendo. “Telenoche investiga” estuvo al aire entre 2000 y 2003 (Canal 13). Se trata del primer programa argentino que utiliza la cámara oculta para investigar y denunciar abusos.

¹² Alejandro López nos regaló una versión del manuscrito en el marco de la entrevista (2015).

propone como explicación de su ausencia en el mercado literario entre 2005 y 2010/2016 la falta de interés de las editoriales, alegando que es demasiado experimental: “[...] lo que me interesaba era seguir con mi camino de experimentación. Y después de *Keres cojer?*, que había sido algo multimedia, seguí probando con unos formatos más extraños todavía, me interesaba ir hacia lo digital” (2017). Es cierto que las publicaciones posteriores son estéticamente más tradicionales, aunque tan TransLiterarias como la novela aquí considerada. Se trata de *Rubias de cielo* (2016) que reúne cuatro cuentos y la novela *Las malas lenguas* (2017) que se compone de partes narradas, *chats*, poemas, canciones, fragmentos de diarios íntimos, etc.

9.3 *KERES COJER?* = *GUANTU FAK*: LOS VIDEOS

El capítulo “El negocio” es el primero en contar con un video. Al final de este se indica al lector·a, junto a una foto en la que se ve de manera más clara el decorado que en los videos, que “las imágenes que han sido televisadas se encuentran a disposición en: www.interzona.com” (2005: 136).

Dicho capítulo, se trata de una transcripción de un video que imita los especiales con cámara oculta realizados por el programa “Telenoche investiga”, de la emisora de Canal 13 y supuestamente transmitido el 15 de octubre del 2003¹³. La transcripción está realizada por los poderes judiciales y forma parte de las pruebas en contra de Ruth y de su marido el Polaco. Al principio de la transcripción se informa que:

- 2) Las partes del bruto del tape que han sido emitidas al aire se encuentran subtituladas en amarillo y en el presente informe aparecen subrayadas.
- 3) Las distorsiones de sonido fueron agregadas por la emisora y se escuchan cada vez que alguien menciona el nombre de la persona que los contactó con los implicados. (López, 2005: 124)

Así, se introduce la dimensión filmica por un metacomentario desde el inicio. Lo subrayado corresponde por partes a los videos en YouTube (que son más largos que los fragmentos subrayados en el libro), y las distorsiones de sonido —indicadas con paréntesis y en itálicas como “Mire... nosotros venimos de parte del Doctor... (*Sonido*

¹³ Al principio del video contradice esta información: “Las siguientes imágenes han sido emitidas al aire el día 31 de agosto de 2003 a las 22:15 hs en el programa Telenoche, LS85 TV Canal 13”, https://www.youtube.com/watch?v=NPxr3C_HOWM, 0’06 min.

distorsionado)¹⁴ de Buenos Aires” (2005: 125)— imitan las estrategias de anonimización de los programas de investigación, o los tonos que se usan en general en la televisión o los videoclips para tapar ciertas palabras. El universo de la televisión está asimismo evocado en la descripción de las primeras tomas del video:

Placa de señal de ajuste. **00:30** segundos.

Hay una primera etapa del video desde el minuto **00:30** hasta el minuto **03:00** donde se ve una imagen de las afueras del puerto de la ciudad de Goya, Corrientes, y de inmediato el camino de entrada al domicilio de los imputados. Se escuchan las voces de los periodistas **José Luis** y **María Marta** aunque no llega a distinguirse lo que dicen.

En el minuto **03:00** hay un corte y vemos la entrada del domicilio de los observados, calle Moreira s/n. A un costado hay tres bolsas de residuos, dos botellas de vino vacías y unos ladrillos apilados El [sic] periodista golpea la puerta y aplaude en la entrada del domicilio. Atiende Ruth Eve Benzádon, en persona.

La procesada no termina de entrar en cuadro. Sólo se ven sus piernas y sus pies. (López, 2005: 124-125)¹⁵

En este fragmento se mezclan el lenguaje jurídico (“los imputados”, “los observados”, “la procesada”) y el lenguaje técnico de la grabación (la indicación del tiempo, “el video”, “la imagen”, “el corte”, “el cuadro”) y la descripción de la entrada de la casa, una descripción que se ampliará más adelante igualmente en cuanto al interior de la casa. A partir de ahí empieza el diálogo: después de titubear, Ruth hace pasar a los dos periodistas, que pretenden querer comprar un bebé. Según ellos, un doctor y una alemana les recomendaron el negocio de Ruth y del Polaco.

El primer video corresponde a las páginas 127 – 128 (el video dura 1:02 minuto), y se corta justo antes de que vuelva el Polaco a casa. Al ver el video, grabado con cámara oculta, de baja calidad, con un sonido distorsionado, en blanco y negro, el·la lector·a ve por primera vez a Ruth, la misma Ruth de los *chats* de la plataforma *MSN* que hablaba con su prima Vanessa. Se trata de una mujer común y corriente, de pelo corto. Una de las diferencias entre el texto transcrito y el video es que los matices y efectos de la lengua oral, como las repeticiones, tienen otro impacto: si en el video parecen corrientes, normales, al leer la transcripción aparentan ser sumamente exagerados. Es más, si el·la lector·a deduce cierta información sobre Ruth y Vanessa a partir de la lectura de la transcripción —información sobre la clase social, su nivel de educación, etc.—, estas presuposiciones ya no son tan evidentes al escucharlas hablar en el video.

¹⁴ En este capítulo, todas las citas que se encuentran en itálicas fueron transcritas siguiendo el formato del original.

¹⁵ Mantenemos la negrita del original.



*Ilustración 30. Alejandro López, Keres cojer? = Guan tu fak, video "El negocio I",
https://www.youtube.com/watch?v=NPxr3C_HOWM, '00''43 min.*

Al llegar el Polaco, les explica a los periodistas que justamente tiene un bebé de casi cinco meses que les puede vender. En el segundo video (duración de 2:06 minutos, ubicado en el libro entre las páginas 130 – 133) se debate el costo del negocio —tendrán que pagar 9.000 dólares estadounidenses— y se les explica que las madres saben que sus hijos se vendieron. En este video, puesto que llegó el segundo personaje, hay una superposición de las voces hasta tal punto que a veces no se escucha bien, y algunas frases que están en la transcripción no son perceptibles en la grabación. Otra diferencia es que obviamente en los videos se pueden apreciar los gestos y el juego de los actores.



*Ilustración 31. Alejandro López, Keres cojer? = Guan tu fak, video "El negocio II",
<https://www.youtube.com/watch?v=DrNrSX9BvGw>, '01''37 min*

La transcripción solo retoma algunos gestos corporales fuertes, y en esto vemos la interpretación de la persona que transcribió, o al revés, la intención del que escribió el guion para grabarlo, por ejemplo: “*El Polaco se tira para atrás y apoya una mano en el hombro de Ruth Benzadón y la acaricia por detrás, probablemente para que no se vaya de boca*” (2005: 132).

El último video de este capítulo (video de una duración de 1:10 minuto, ubicado entre las páginas 133 – 134) precisa que tienen que pagar un depósito de 2000 dólares, que les permitirán ver el bebé una vez, y que se les entregará cuatro meses después.¹⁶ El video termina cuando el periodista que graba les entrega un sobre con dinero, confirmando la transacción con Ruth y el Polaco.

Estos videos son fragmentos de un corte más largo. Sin embargo, Alejandro López decidió no poner el corte completo porque los otros fragmentos no le gustaron, según nos informó en la entrevista. Los videos ayudan a crear una impresión de verosimilitud ya que a través de diversos elementos convocan la imagen mental de numerosos programas de periodismo de investigación que trabajan de esta manera. Como en el caso de la imitación de las páginas de internet en la página de la novela, se imita aquí cierta estética (hiperrealista) para provocar una ilusión de veracidad. Dado que la imitación está bien realizada, hasta puede hacer dudar al lector·a y entonces estaríamos frente al régimen de la *realidadficción* del que habla Josefina Ludmer (2011): hay una dificultad para discriminar qué es realidad y qué es ficción. Lo mismo vale, de hecho, para los artículos periodísticos intervenidos que se publican en la novela.

Sin embargo, llama la atención que Alejandro López optó por poner el *scriptum* completo. Según Jenkins (2007), la condición para que haya transmedialidad sería justamente que la historia se vaya hilando por varios medios y que cada medio aporte algo. En este caso, no hubieran podido publicar el *scriptum* en la novela; solamente el enlace hacia los videos. No obstante, el autor y la editorial se decidieron por desdoblarse el contenido. Aunque el video aporte una creación de verosimilitud y más información visual acerca de los personajes —lo que conlleva la posibilidad de una lectura afectiva distinta de los personajes a través del video—, se puede prescindir de mirar el video ya que el lector·a puede avanzar solamente en la narración y quedarse con la propuesta narrativa del plano verbal sin perder el hilo del relato. Al confrontar a Alejandro López con esta observación, nos contestó:

¹⁶ En línea [consultado el 7.08.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=H-0sC-j0PIs>.

Nunca confié en los videos. Porque sabía que los videos... o sea que todo tenía que estar en el papel, lo que yo quisiera mostrar, y la verdad es que mi intuición funcionó a la perfección, porque los videos no están [en la página web de la editorial InterZona]. Están para vos [...] que te fuiste a buscar [...]. [Un lector común] no los va a buscar. (López y Schmitter, 2015)

El límite hacia el paso de una transmedialidad en el sentido de Jenkins parece entonces ser el temor del autor ante la supuesta pasividad del·la lector·a promedio y una desconfianza para con soporte video. López, a pesar de la propuesta experimental de su novela, está confirmando su confianza en el soporte-libro impreso, aunque quiso publicar, al principio, esta novela de forma digital.

La segunda vez que se invita al·la lector·a ir a consultar un video es al final del capítulo “La película”. Se trata de un correo electrónico que un cierto Alejandro López le manda a Vanessa, desde su casilla de correo electrónico verdadera, en calidad de director de cine. En el correo, le pide a Vanessa hacer la voz de una mujer paraguaya, pero le manda todo el guion para que lo lea: un hombre joven de unos 27 años, Sebastián, está en su casa y tiene una relación sexual con otro hombre cuando su madre lo llama por teléfono para anunciarle que su padre se quiere despedir de él porque se está por morir. Luego hay un silencio, durante el cual Sebastián eyacula, y la voz de una mujer paraguaya le anuncia a Sebastián por teléfono que su padre se murió. Este es el video que ya no está en YouTube porque la plataforma lo censuró por considerar que tenía contenido pornográfico: el video mostraba una erección en primerísimo primer plano sobre música.

El próximo video se inserta en el siguiente capítulo, “La reunión”. Ruth le manda un correo electrónico a Vanessa y añade como archivos adjuntos seis fotos y un video de su estancia en Goya.¹⁷ El video dura 28 segundos y muestra a Alma, la madre de Vanessa, que le manda un videomensaje. Probablemente grabado con un celular o una cámara de fotos, la calidad es mala y el sonido se escucha entrecortado a lo largo del video, del cual se presenta igualmente la transcripción en el libro:

Hola Ivana, chinito querido ¿Cómo estás? Metele para adelante con lo tuyo, va a estar todo bien. ¿Y el Toro? ¿Dónde está el Toro? Qué [sic] me llame. Le ves o no le ves. Acá todo se soluciona. Qué [sic] se comunique conmigo. ¿Te gusta cómo me queda el antejo? (López, 2005: 246)

Sin embargo, esta vez el·la lector·a no tiene indicación de que se trate del texto pronunciado por Alma en el video. Se presenta así:

¹⁷ En línea [consultado el 29.7.2018]: <https://www.youtube.com/watch?v=C8tyZ0OwR2o>.

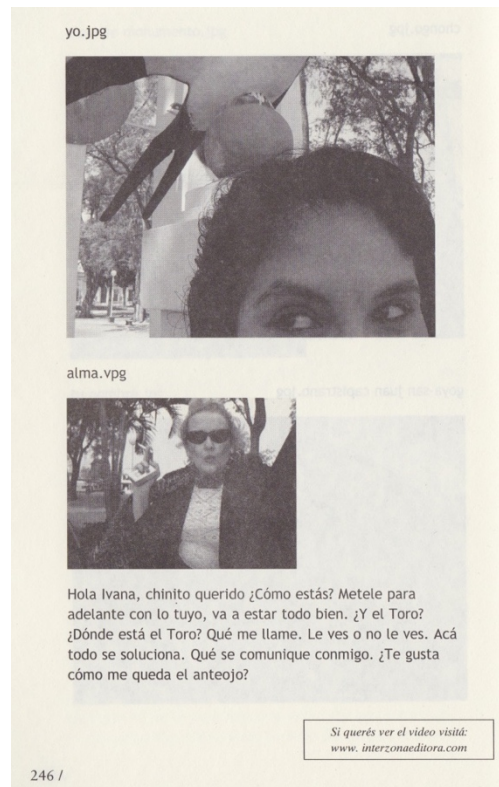


Ilustración 32. Alejandro López, *Keres cojer?* = *Guan tu fak* (2005: 246)

La estrategia es entonces la misma: se indica que existe un video, pero se pone tanto el material verbal como una imagen capturada del video, mostrando el nombre del archivo con su correspondiente extensión —*alma.vpg* que se opone al archivo *yo.jpg*—. Se concibe el·la lector·a como un ser pasivo a quien se tiene que dar toda la información. Lo sorprendente sin embargo es que este libro no es para cualquier lector·a: difícilmente un·a lector·a convencional se encontraría cómodo en este formato, considerando su estética experimental y *pop/trash* que se vislumbra ya en la tapa, y cabe preguntar si lo leería en su totalidad, es decir, en todos sus soportes. Esta novela apuntaría principalmente a un lectorado abierto a formatos experimentales. Alejandro López confirma esta idea al afirmar durante nuestra entrevista que la primera edición aún no está agotada: el libro no circula bien en el mercado. De hecho, por momentos parece que el mismo autor no sabe bien a qué público apuntar, ya que en un momento de la entrevista menciona a sus propios sobrinos de catorce o quince años como posible público lector de su novela. ¿Una novela para jóvenes-adultos? ¿Un libro raro para investigadores literarios? La novela de López es, sin lugar a dudas, un libro experimental en términos de medios y soportes del que se

volvió a publicar, de hecho, un fragmento en una antología de InterZona: *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental* (Vera Barros, 2014).

El último video, que aún se puede ver, pero que no está referenciado en el libro como los casos anteriores, se relaciona con la última discusión de Vanessa y Ruth a través del *chat* de MSN en el capítulo “La sorpresa”, en el que Vanessa le muestra su nueva mama¹⁸ y su tatuaje, una golondrina, por la videocámara a su prima.¹⁹ En el video de una duración de tres segundos dice: “Se va a ver mejor cuando salga la cascarita”. En el libro se insertaron tres fotos pequeñas, muy oscuras, donde apenas se puede descifrar la forma de una mama y de una mancha negra sobre la piel.

Sin embargo, es en esta discusión que Ruth y Vanessa vuelven sobre el corto que el director de cine Alejandro López le había propuesto a Vanessa. Se dice que al final el director no usó la voz de Vanessa y que “cambio [sic] todo” (2005: 324). No obstante, Vanessa invita a Ruth a consultar el video en www.interzonaeditora.com. Hasta los personajes se invitan la una a la otra a consultar los videos. Este otro médium se inserta no solamente en la página como metacomentario de la parte del editor —lo que representa una salida del nivel de la diégesis—, sino también a nivel de la diégesis misma.

Salvo el último ejemplo, los videos no aportan nuevos elementos a la trama. El lector puede entonces seguir la narración sin necesidad de consultarlos. No obstante, estos videos emergen de la esfera mediática y deconstruyen el libro como objeto al expandirlo hacia esta misma esfera. La narración se asienta en los tiempos y ritmos mediáticos. Los videos se inscriben, además, por su verosimilitud, en el espacio social, que en este caso se trata de un espacio marcado por la delincuencia, lo que provoca en el lector la sensación de formar parte de una investigación policial, ya que sabe más que los mismos personajes.

CONCLUSIÓN 9

La novela *Keres cojer? = Guan tu fak* celebra la hibridez: los montajes, las distintas estéticas, los lenguajes,²⁰ los diferentes soportes, el trabajo con la cultura popular, su

¹⁸ Vanessa es transexual. En el transcurso de la novela, su cuerpo va mutando hacia un cuerpo femenino. Inicialmente, solo se había podido poner una mama por la crisis económica en Argentina. Una vez en Estados Unidos, se puede poner la segunda.

¹⁹ En línea [consultado el 29.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=-1BzZS1JVEU>.

²⁰ Para un análisis pormenorizado de la cuestión lingüística más allá de su relación con lo tecnológico que estudiamos en el cap. 13.3.3, ver el capítulo “La escritura en la red” de Norma Carricaburo (2008: 178-

concepción inicial como disco compacto, etc. Se trata aquí de un artefacto cultural (Bal, 2006: xvii) que se realizó en un trabajo de equipo, en el que el autor mismo es un artista que incursó en varios campos artísticos: la literatura, el cine, las artes plásticas. La figura de autor cambia en este contexto. De hecho, Alejandro López se define a sí mismo como *outsider*, y es desde este lugar periférico que habla, construye su figura de autor y publica.

Frente a esta literatura expandida, la crítica literaria se divide: la más tradicional y purista, como Beatriz Sarlo (2005) solo siente rechazo, mientras que la crítica literaria “ultracontemporánea” la recibió como expresión literaria del presente. La novela se inscribe en el espacio social porque es un artefacto que emerge de él, al incluir material que proviene de y se despliega en la esfera mediática. Esta novela es ejemplar para lo que definimos como literatura expandida: ¿aún debería leerse como una novela, o sería mejor considerarla como una obra plástica, vista su plasticidad y materialidad? El papel del lector tiene que cambiar en este contexto: leer se asemeja cada vez más a ver, a transitar entre espacios físicos y virtuales para seguir la historia.

Vimos a través del análisis de la relación entre texto y video en *Keres cojer? = Guan tu fak* que la relación dinámica, constante e ilimitada entre medios puede ser problemática: la editorial eliminó los videos de su página web, YouTube eliminó un video por contenido pornográfico y, de manera general, los videos están en otro lugar que el indicado en la novela. Es importante subrayar que los videos no intervienen sobre el relato: el·la lector·a puede prescindir de ver los videos porque no aportan ninguna modificación de la trama (a excepción del video que YouTube eliminó). Por ello hablamos aquí de un caso de combinación mediática con estrategia transmedial y no de una transmedialidad pura. Conceptualmente, la obra *Keres cojer? = Guan tu fak* se entiende como conjunto en el que se combinan varios medios: el texto, las imágenes en el libro, las reproducciones de páginas de periódicos de prensa amarilla intervenidas y los videos. Estos últimos, al no poder reproducirlos en el soporte papel, expanden el libro —como entidad abstracta— hacia internet.

Con el siguiente caso, *Primera línea del fuego*, de Tálata Rodríguez, veremos otro ejemplo de la literatura expandida. También aquí se tratará de una combinación mediática entre texto y video; sin embargo, el postulado será otro: en el caso de Tálata Rodríguez, se pensó primero en realizar los videos y fue solamente después que se publicó el poemario.

185) y el capítulo “2.1. La zona marginal: *Kerés cogger?* (hablas bajas y lenguas institucionales en tensión” de la tesis de doctorado de Germán Ledesma (2016: 140-167).

10. TÁLATA RODRÍGUEZ, PRIMERA LÍNEA DE FUEGO¹

Tálata Rodríguez² nació en Bogotá en 1978, de padre colombiano y madre argentina. En la casa familiar tenían una imprenta y en 1986, como reto propuesto por su padre para que aprendiera a leer, publicó su primer libro *Los pájaros de la montaña soñadora*, compuesta por poesía y dibujos: desde el inicio de su creación, lo visual y lo verbal están conectados. En 1989 se radicó en Buenos Aires, en casa de sus abuelos, ya que sus padres, entretanto separados, se quedaron en Colombia. En la capital argentina se dedicó desde los quince años al activismo cultural. Por años escribió las letras de varios cantantes argentinos (Pablo Dacal, Julieta Rimoldi, Manuel Onís), hasta que comprendió que sus textos se pueden sostener por sí mismos. Durante su tiempo de *barwoman* en su propio bar, empezó un día a recitar sus poemas delante de la clientela, que la incitó a seguir, y un amigo le propuso grabar el primer video para que se notara cómo declamaba.³ Posteriormente se publicaron nueve poemas y textos como libro multimedial bajo el título *Primera Línea de Fuego* (2013), cuyo poema-videoclip⁴ “Bob” ganó en el 2014 en la categoría “Arcoiris” del premio Norberto Griffo a la Creación Latinoamericana (BIM14).⁵ En el 2014 presenta la performance *Instrucciones para escapar*⁶ en el MALBA

¹ La siguiente presentación biográfica de Tálata Rodríguez es una reescritura de la entrevista que publicamos originalmente en *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina* (Rodríguez, 2016), y el próximo subcapítulo se apoya, para desarrollar el análisis y argumentación, en dicho texto.

² O Rodriguez; se encuentran ambas formas. Además, la artista usa a veces solamente su nombre, razón por la cual nos permitimos referirnos a la poeta tanto por su nombre y apellido como solamente por su nombre.

³ Comenta sobre la fascinación de los videastas por su poesía: “[...] además mi poesía es muy visual. Por eso también pasaba esto que le gustaba a los videastas, porque ya había una cosa de imagen, de tratamiento que les resultaba atractivo” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea).

⁴ Para referirnos a los videopoemas de Tálata Rodríguez usamos varios términos: video (porque es un video), videoclip (porque dialoga con los clips de música de MTV), poema-videoclip (porque es la conjunción de un poema y un videoclip) y videopoema (porque es un dispositivo poético que vehicula un poema).

⁵ Cuenta la artista que: “‘Bob’ por ejemplo, lo mandé a un concurso de literatura que era multimedial. Mandabas algo y podía tener un hipervínculo. Entonces yo mandé el texto de Bob y el video del poema en el subte. No lo gané, obviamente, y la devolución es: ‘Esto es más para ser visto que leído’. Rarisimo. En un concurso que supuestamente es sobre narrativas transmedias. Y después ‘Bob’ se ganó el premio de la creación audiovisual latinoamericana en una bienal de la imagen” (Rodríguez, 2016: en línea).

⁶ También esta performance emerge a partir de una escritura no-creativa: “*Instrucciones para escapar* es también un *site specific* narrativo que construye una voz posible para la obra de la que emerge, una voz atrapada en un cuerpo-espacio y en el artificio de la propia historia, finalmente: ¿es posible escapar de la historia? Materiales residuales, chats, mensajes de texto, videos de youtube, fragmentos de canciones; la historia parece escribirse sola interminablemente. Internet como libro. El humano como curador. El escritor como procesador de texto.” En línea [consultado el 8.8.2019]: <http://malba.org.ar/evento/intervencion-instrucciones-para-escapar/>.

y en el 2015 se estrena su performance *Padrepostal*⁷ en el marco del ciclo MisDocumentos en Buenos Aires, coordinado por Lola Arias, y publicó *Tanta Ansiedad* (ed. Lapsus Calami-Caligrama) en España y *Nuestro día llegará* (ed. SpyrJeti) en Argentina. Sigue produciendo videoclips con videastas locales⁸ y más recientemente “musicalizó” los poemas “La Carretera” y “El bosque” con la banda de rock chilena *González y los Asistentes* (2019). Imparte talleres de escritura, tanto puntuales (en bibliotecas, institutos, centros culturales, facultades), como uno de manera regular en la Escuelita de artes Belleza y Felicidad Fiorito⁹. Sus referencias culturales oscilan entre la cultura urbana y popular, el rock, el canal de música estadounidense MTV y las vanguardias artísticas y literarias. Es defensora de la escritura no-creativa (Goldsmith, 2015) y dio su primer taller de “Literatura Basura. Laboratorio de narrativas expandidas y performances” en la primera Bienal de Performance de Buenos Aires (2015), un taller que continuó impartiendo, como por ejemplo en el espacio de la editorial Eterna Cadencia en el 2018.¹⁰ También participó en el mismo año con la presentación “Como crear poesía cortando y pegando” en el marco de las charlas TEDx¹¹ Río de la Plata. Tálata Rodríguez es una artista activa y comprometida. En su universo cohabitan la poesía y la música en una ecología digital (Zapf, 2016).

En este capítulo nos enfocamos en su poemario *Primera línea de fuego*, otro libro que invita al lector a transgredir las fronteras físicas del libro y seguir con la lectura en YouTube. El poemario se compone de nueve poemas y un prólogo de Rafael Cippolini. A excepción del poema “Detenida”, existe para cada texto un video en YouTube. Los videoclips se filmaron entre julio de 2012 y septiembre de 2013 en Buenos Aires; se publicaron 300 ejemplares del poemario en noviembre de 2013 y los videos se subieron

⁷ *Padrepostal* se escribe a partir de las cartas que su padre colombiano le mandó durante años sin que ella contestara. Se puede ver parte de la performance en YouTube, en línea [consultado el 8.8.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=9qSP78ldyv0&t=155s>.

⁸ Afirma Tálata Rodríguez: “Hice un video para el Encuentro de la Palabra el año pasado con otra técnica que uso mucho, que es el *remix* literario, el *patchwork*, lo que hacían los Dadaístas, los Surrealistas, casi lo que se llama un cadáver exquisito, pero con un procedimiento particular, puntual, para hacer este ejercicio. Para el video del Encuentro de la Palabra tomé textos de Silvina Ocampo, de Antonio Porchia... de un montón de poetas de acá y armé un textito” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea).

⁹ Villa Fiorito es un suburbio humilde de Buenos Aires, a unos 40km del centro, en el municipio de Lomas de Zamora. Diego Maradona creció ahí.

¹⁰ Cf. en línea [consultado el 30.7.2019]: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/agenda/item/literatura-basura.html>. Volveremos sobre la dimensión de la escritura no-creativa en el capítulo 16.

¹¹ Las charlas TEDx son organizadas de forma independiente. La organización TED (*Technology, Entertainment, Design*) es un organismo sin fines de lucro, creado en 1984 por Richard Saul Wurman afín de difundir ideas. Se organiza un congreso anual (*TED conference*) y charlas (*TED Talks*) que se difunden luego gratuitamente en línea.

durante los meses anteriores a la plataforma YouTube. El·la lector·a puede escanear el código QR que se halla entre el título y el texto, y el dispositivo electrónico conectado a internet lo interpreta como un vínculo y envía al·la lector·a al video en YouTube (Ilustración 33).

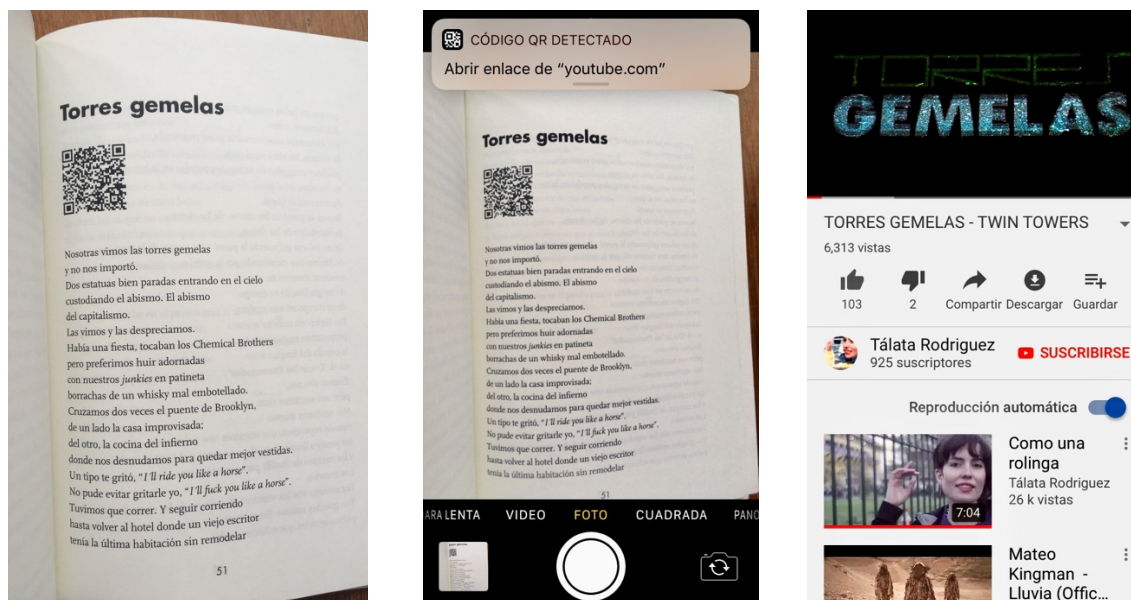


Ilustración 33. Proceso de lectura expandida. Del libro al video YouTube pasando por el scan del código QR.

Este proceso de “lectura expandida” pone en tela de juicio varias nociones: la noción de libro y de lectura, y por consiguiente la figura del lector, ya que se traslada, para retomar una noción de Luis Vicente Mora, hacia un “lectoespectador” (2012). La lectura del·la lectoespectador·a muta a una lectura conectada (a internet) si pretende disfrutar de todos los componentes de la propuesta literaria.

La tabla siguiente lista los videopoemas de *Primera línea de fuego*. Indica, primero, el título del poema. En segundo lugar, clasificamos el videopoema según si la poeta realiza o no una trayectoria en el poema (la calidad de intervención en el espacio público fue uno de los parámetros que se cristalizó a partir de la realización de los videopoemas). En la cuarta columna se señala el lugar de la grabación del video y se añaden, cuando es pertinente, otras observaciones. Finalmente, se indica el equipo de producción, la duración y las vistas en YouTube, plataforma en la que se pueden, *a priori*, consultar los videos de forma gratuita e ilimitada en todo el mundo.¹²

¹² El videoclip “Autopista al infierno”, que analizamos a continuación, es actualmente indisponible por haber sido bloqueado por derechos de autor. Se puede aún consultar en Vimeo, en línea [consultado el 31.7.2019]: <https://vimeo.com/200879591>.

Tabla 7. Videopoemas de Primera línea de fuego

Título	Con trayectoria	Sin trayectoria	Lugar y otras observaciones	Equipo de producción Detalles sobre los videos ¹³ . Todos los videos se publicaron en el año 2013.
Autopista al infierno			Taller Mecánico de Leito Domingorena, Villa Ballester.	Dirección: Paula Fernández Arte: Natacha, la rusa, Marquez Sonido directo: Valentina Burastero PostSonido: Miguel Tennina Duración: 3min31 Vistas: 10.000 Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=FVS4c1FL1JA&t=14s
La vida es una idea			La dulce, Barracas. Recital de poesía	Dirección: Paula Fernández para CuartoPoético Duración: 2min34 Vistas: 8.224 Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=QgFVCDlvkyA
Emperador			Ruta 2 Se filma la autopista del conurbano, es el único video en el que no se ve a Tálata, solo se escucha su voz.	Dirección: Tomás Scillamá Sonido: Julio Sleiman para Estudios El globo rojo Conductor: Felipe Solá Duración: 2min50 Vistas: 685 Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=qwhsVcOO0qo
Todos mis muertos			Bajo Flores Cementerio	Dirección: Carla Sanguinetti para Sonido Ambiente TV Edición: Victoria Lastiri Sonido directo: Juan Martin Sanguinetti PostSonido: Ezequiel Spinelli Duración: 4min10 Vistas: 2.465 Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=zDkkz7hvCOA
Tanta ansiedad			Boedo Planos superiores de la <i>skyline</i> de Buenos Aires con el ruido de la urbe durante todo un día hasta el atardecer (unos 3 minutos). Luego se filma la boca de Tálata	Realización: Tomás Scillamá Duración: 5min30 Vistas: 1.470 Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=MsNV7SdAnbY&t=1s

¹³ Para las vistas consideramos los videos del canal de YouTube de Tálata Rodríguez [31.7.2019]. Algunos videos han sido publicados igualmente en otros canales.

Título	Con trayectoria	Sin trayectoria	Lugar y otras observaciones	Equipo de producción Detalles sobre los videos ¹³ . Todos los videos se publicaron en el año 2013.
			en primerísimo primer plano. Intervideo con “Not I” de S. Beckett.	
Como una rolinga			Filmado durante un partido de fútbol entre Boca – Vélez en la Bombonera. Estadio de Boca y alrededores	Dirección: Mariano Di Cesare para Los Universos Islas Sonido directo: Juan Pablo Di Cesare para Las Gracias Duración: 7min03 Vistas: 26.308 Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=P3XP92UNTeA
Bob			Antiguo vagón de la Línea A de subterráneo de Buenos Aires, recorrido entre Plaza de Mayo y estación Puán	Realización: Federico Alejo García Duración: 5min36 Vistas: 1.662 Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=7IUDIZifD-c
Torres gemelas			Montserrat Trabajo con anuncios LED: el texto verbal está presente	Realización: Victoria Comune Fotografía: Alan Steinberg Sonido: El Dani Espinoza PostSonido: La Sonola Duración: 3min47 Vistas: 6.315 Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=yfjHtWQFDIY

A estos videopoemas publicados en el marco de *Primera línea de fuego* se tienen que añadir “Estado dexección” (2014),¹⁴ un texto que se escribió de forma “no-creativa” a partir de las obras *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo y *Estado de Excepción* (2005) de Giorgio Agamben. El videoclip se filma en una góndola del teleférico de Bogotá. “Todo en oro” (2015)¹⁵ se realizó en varios lugares públicos del barrio Malasaña de Madrid. “Rana sobre

¹⁴ Videoclip realizado por Juan Pablo Echeverri, Sifia Reyes y Federico Roa Fuentes. Publicado el 20 de junio de 2014. Duración: 5:33 minutos. Visualizaciones: 6.254. En línea [consultado el 31.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=8wwcmk46cPQ>.

¹⁵ Videoclip realizado en febrero de 2015 por Fernando Valdivieso. Publicado el 27 de marzo de 2015. Duración: 1:51 minutos. Visualizaciones: 4.065. En línea [consultado el 31.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=7PpLo2A59uM&t=1s>.

piedra” (2016)¹⁶, grabado en las calles de Bogotá, luce por su parte una estética de videojuego. “Pandilla Punk Exterminada” (2016)¹⁷, producido en las ruinas del Hotel Sol (San Martín de los Andes), es, como evoca el título del videopoema, más “punk”: a menudo no se escucha el texto que recita la poeta por el viento que sopla en la ruina. “¿Indefinida mente joven?” (2017)¹⁸, en cambio es una adaptación del primer capítulo del libro *Teoría King Kong* (2006), de Virginie Despentes que surgió después de una lectura colectiva en el marco del proyecto de la Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo. El video se graba en un lugar para entrenar *break dance* y *parkour*. De hecho, al inicio del video se cede el espacio de la palabra a jóvenes del lugar, que entrenan allí, para reflexionar sobre el lugar de la mujer en el deporte urbano. Luego, Tálata declama el texto en medio de jóvenes ejercitándose. A estos videoclips se añaden grabaciones de sus performances y video-intervenciones-otros, como por ejemplo “Chile 2” (2018)¹⁹, en el que “escribe” un texto tachando un poema mientras se escucha música clásica.

Estas publicaciones ponen en tela de juicio a varias nociones literarias tradicionales. ¿Se lee o se ve? ¿Es literatura o es espectáculo? O al revés: ¿acaso la literatura ultratemporánea es espectáculo? En este contexto es interesante la reafirmación de la figura de autor de Tálata Rodríguez, gracias a su configuración (mediática) como autor·a, es decir, su imagen plasmada en un médium que dista del·la autor·a como figura jurídica o literaria. Como veremos a continuación tras una breve reflexión acerca de la noción de videopoesía, los videoclips de Tálata Rodríguez no son comunes. Ella pone en escena la figura de una poeta que performa²⁰, lo que acerca su

¹⁶ Videoclip realizado por Carlos Arturo Ramírez y la autora en Bogotá. Publicado el 26 de abril de 2016. Duración: 2:32 minutos. Visualizaciones: 4.526. En línea [consultado el 31.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=0N4wBvYmanM>.

¹⁷ Se trata de un texto de Francisco Garamona. Tálata Rodríguez, Suyai Otaño y Rodrigo Túnica realizaron este video en el marco de MANTA-Residencia Artística. Publicado el 10 de diciembre de 2016. Duración: 4:44 minutos. Visualizaciones: 681. En línea [consultado el 31.7.2019]: https://www.youtube.com/watch?v=mmwi9gcwm_c&t=49s.

¹⁸ Videoclip realizado por Federico Alejo García. Participan Carito, Oli, Jhonny, Julian, Kaxo, Romi, Sudametrica. Publicado el 12 de marzo de 2017. Duración: 3:51 minutos. Visualizaciones: 414. En línea [consultado el 31.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=8nDST1FByOE&t=56s>.

¹⁹ Duración: 1:18 minutos. Visualizaciones: 77. En línea [consultado el 31.7.2019]: https://www.youtube.com/watch?v=1YBdat_S9Tc.

²⁰ Usamos el neologismo *performar* porque reenvía más directamente a la performance. Como subraya Abigail Lang en su artículo “Que fait la performance à la poésie?”, tiene por ello una connotación específica: “[...] to *perform a poem*, c’est le dire, sans que cela présage une manière. Mais en anglais comme en français, *performance* connote aussi l’exploit, sportif ou spectaculaire, et une certaine outrance dramatique. À cela s’ajoutent la pratique artistique du *performance art* qui émerge dans les années 60 (avec Fluxus, le happening, l’art conceptuel et le body art), le sens linguistique (compétence/performance ; les énoncés performatifs d’Austin) et, plus récemment, la théorie de Butler pour qui le genre relève de la performance. Tous ces sens sont aujourd’hui inextricablement enchevêtrés et font la richesse et l’attrait du terme.” (2015: 149).

propuesta, a nuestro modo de ver, a los videoclips musicales en los que el·la cantante es el·la protagonista. Si bien en otros ejemplos del corpus —por ejemplo *80 días*, *Red social*, (*spam*), y *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro*— se desdibuja la noción de autor, en el caso de los videopoemas de Tálata Rodríguez, se reafirma. Esto se logra a través de su interpretación de los poemas, que se componen paradójicamente a partir de una escritura no-creativa en la que se tensionan nociones como autoría, plagio y cita (*cf.* cap. 16). Por estas razones, la propuesta de Tálata Rodríguez se inscribe de forma ejemplar en nuestra ultracontemporaneidad regida por lógicas como la presencia y representación de uno·a mismo·a en las redes sociales y el hecho de compartir material discursivo o visual que no proviene de la propia autoría en la red. La poesía y los videoclips de Tálata Rodríguez contestan y juegan con la ecología cultural actual.

10.1 VIDEOPOESÍA – VIDEOCLIPS – LITERATUBE: BREVE CONTEXTUALIZACIÓN

Fueron, como tantas veces en nuestro contexto transliterario, las vanguardias las que iniciaron de cierta manera las experimentaciones con la videopoesía, si se piensa en *Anémic Cinéma* (1926), de Marcel Duchamp, *L'Etoile de mer* (1928), realizado por Man Ray sobre un poema de Robert Desnos y *Le sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau. Sin embargo, el campo de la videopoesía/videoclips literarios/LiteraTube es aún poco explorado por la crítica, que se concentra más bien en el video-arte. De hecho, ambas formas se relacionan, como lo subraya Ana Paula Ferreira en su artículo “Videopoesia: uma poética da intersemiose”:

Várias denominações estão associadas ao experimento a ser analisado: ciberpoesia, poesia artificial, poesia digital, tecnopoesia, poesia eletrônica, clipe poemas. Além disso, a videopoesia está intrinsecamente relacionada à videoarte. Os experimentos de Melo e Castro e de videopoetas contemporâneos, como Arnaldo Antunes, encontram sua contraparte em Nam June Paik e no grupo *Fluxus*. O espaço, a cor, o movimento e demais técnicas, como corte, zoom, (des)sincronização entre imagem e som são elementos sintáticos, elementos semióticos. [...] Pode-se considerar videopoema desde a leitura performática de um poema, exibida em vídeo até experimentos que não apresentam o signo verbal enquanto elemento gráfico na tela. (Ferreira, 2004: 37-38)

El término videopoesía abarca, como se puede notar en esta cita, varios fenómenos distintos. Del mismo modo, el término LiteraTube es polisémico. Gilles Bonnet define esta literatura como:

un corpus nuevo et en expansion constante, regroupant les expériences actuelles de vidéo-écriture, qui explorent un pan audio-visuel de la littérature qu'elles diffusent par Internet. Qu'il s'agisse de contenus nativement numériques et 'YouTubéens', c'est-à-dire pensés et créés pour être mis à disposition d'un public d'internautes usagers du site, ou de contenus provenant d'autre médias (TV, radio, captations) et désormais remédiatisés, transférés sur la plateforme, au prix parfois de modifications et d'altérations éventuelles — de la qualité de l'image ou du son notamment. Ces productions me semblent recouvrir trois fonctions principales: la *prescription*, pratiquée par 'booktubeurs' et 'booktubeuses'; la *représentation*: adaptations de livres en feuilletons vidéos, ou captations de lectures ou de performances, filmées en direct puis uploadées; la *création* enfin, inventant une écriture à l'écran — comme on parle d'écriture du plateau. De multiples traditions s'y croisent, de l'art vidéo au happening, qui rencontrent les spécificités du support numérique et de sa diffusion par Internet, de surcroît sur une plateforme devenue quasiment hégémonique, imposant une affordance particulière. (2018b: 1-2)

A nosotros nos interesa la dimensión creativa del videoclip, es decir, un video de una duración de unos tres minutos (formato clásico de un videoclip musical), aunque pueda durar más o menos tiempo, que permite un “consumo” rápido —durante una pausa, un viaje en transporte público, etc.— y se vincula con la cultura mediática. Se trata de un formato popularizado sobre todo por los videoclips musicales a partir de la emergencia de MTV.²¹ Los videoclips de MTV se caracterizan por cierta estética “del parpadeo” (Courtoisie, 2002), es decir que hay una sucesión de planos acelerada (cada plano dura apenas unos segundos) como lo apunta igualmente Kay Dickinson en su artículo “Pop, Speed, Teenagers and the ‘MTV Aesthetic’”:

a presentation of shots which defies the standard broadcast rhythm of around three seconds minimum each. [...] the repetition of decidedly short phrases (the riff) and a disregard of narrative progression (popular music instead alternates between any arrangement of verse, chorus and middle eight). Considering musical repetition's controlled stasis and its subsequent incompatibility with visual conventions, this recourse to flashing visual imagery is perhaps a strategic one. (2003: 143-144)

Además, los videoclips se inscriben en una lógica comercial —tienen que vender un producto, que es la canción y el/la intérprete—, usando imágenes “perfectas”, producidas, llamativas.

Sergio Roncallo Dow y Enrique Uribe-Jongbloed proponen en su artículo “La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales” una clasificación de los videoclips²² musicales,

²¹ MTV (Music Television) es una cadena de televisión estadounidense que se estrenó a partir de 1981.

²² Definen a un videoclip a partir de las nociones de hiper, hipo y paratexto de Genette (1982) que lo distinguiría de “otras formas breves de la comunicación audiovisual (como el tráiler y el spot) y de sus antecesores, como el videoarte y el cine y el arte de vanguardia del siglo XX” (Dow y Uribe-Jongbloed, 2017: 81).

categorización que parece funcionar parcialmente para los videoclips literarios. Los críticos distinguen entre los videoregistros (*live performance*), los videoclips narrativos (“aquellos en los que se cuenta una historia que puede seguir o no la lírica de la canción y que pueden ser interpretados o no por el artista”, 2017: 82) y los videoclips no narrativos, “en los que prevalece la imagen sobre el sentido” (2017: 83). La última categoría no nos parece pertinente, ya que, como venimos argumentando, la narración se halla igualmente en el umbral entre palabra e imagen. Al escuchar un texto y ver al mismo tiempo imágenes, surgen asociaciones que pueden establecer una narración alternativa, potenciar el sentido o diferir de él. En cuanto a los videoclips narrativos, Dow y Uribe-Jongbloed proponen tres formas de representación/presencia del/la cantante: un/a intérprete absoluto/a, un/a parcial y, por último, uno/a ausente.

Es posible trasladar las dos primeras categorías a las formas que toma la literatura en YouTube (o Vimeo). Se encuentran videoregistros de lecturas y/o *performances*, por ejemplo, una lectura de Fabián Casas en el marco del 22º Festival Internacional de Poesía de Rosario (2014).²³ El escritor está sentado en una mesa con micrófono y lee un texto. Nos parece difícil hablar en este contexto de videopoesía, ya que se trata de un registro de una lectura, sin performance para el video, sin propuesta estética del video. Lo mismo vale para el registro de una performance, aunque la dimensión performática²⁴ será sumamente importante para el videoclip-poético.

La LiteraTube que nos interesa son los videoclips que se entienden como un dispositivo poético: captan la literatura con una estética/poética propia del medio audiovisual que es el video. La propuesta de Tálata Rodríguez, por ejemplo, es de videoclips narrativos, con una fuerte presencia de la poeta como “intérprete absoluta”. Existen igualmente videoclips narrativos con un/a autor/a ausente, como el videopoema “Si X” de la poeta argentina Silvana Franzetti. En este poema trilingüe (castellano, francés, alemán) desfilan imágenes mientras que se escuchan las voces de tres mujeres. Ana Porrúa, quien analiza este videopoema, propone en el artículo “No todo lo sólido se desvanece en el aire: poesía y nuevos soportes en Argentina” una definición más estrecha, y entonces concreta, de videopoesía: “[u]n poema que se ve, un poema con un lenguaje

²³ En línea [consultado el 30.7.2019]: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=4wbbIt17XUQ.

²⁴ Por ejemplo el registro de la lectura-performance de Marcelo Díaz “Díptico para ser leído con máscara de luchador mexicano” en el marco del maratón de poesía del Festival Internacional de Poesía de Rosario (2009), en línea [consultado el 30.7.2019]: https://www.youtube.com/watch?time_continue=178&v=oRg_P2uIjUY.

múltiple, que hace uso del video o de la foto digital y requiere un trabajo de montaje posterior en el que la palabra, la música, la imagen, construyen un texto” (2010: 359). Porrúa sostiene que internet y los soportes digitales son un nuevo modo de circulación para la poesía argentina que se publica a partir de 1995.²⁵

Cabe plantear, entonces, la hipótesis de que la proliferación de los videopoemas en los últimos años se relaciona igualmente con, por un lado, el consumo de los videoclips en YouTube y, por otro lado, con nuestro comportamiento en las redes sociales, en las que se comparten fotografías y videos. Gracias a los avances tecnológicos es fácil producir videos y publicarlos. Es interesante observar en este contexto un fenómeno similar al ya mencionado más arriba en cuanto a la estética de las fotografías empleadas en la literatura: algunos/as autores/as usan una estética *high-fi* y otros/as, en cambio, *low-fi*. Los videos del poeta Milton López (Bahía Blanca, 1987) ejemplifican una estética *low-fi*: en los dos últimos videos que subió (2017)²⁶ él se graba probablemente con su celular en una habitación, lo que produce un efecto “casero”, improvisado y visualmente menos atractivo que un video bien producido, lo que podría explicar su poca circulación.

Los tres videopoemas de Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983) en cambio presentan otra estética. Como Tálata Rodríguez, él se encuentra en el espacio público —cabe mencionar que también su propuesta poética se relaciona/escribe la vida en la urbe—. En “Papelitos de locura” (2012)²⁷ transita por una calle, agarra su bicicleta, mientras va declamando su poema de memoria y sigue con su recorrido por el barrio. En “No existís” (2013)²⁸ está sentado en la vereda en frente de un muro que cercena una cancha de fútbol de barrio, donde se juega un partido y cuyo ambiente sonoro se percibe en el video. En este, aunque Mariano Blatt lea el poema, hay un trabajo sobre la puesta en escena, que transforma el video en un dispositivo poético a través de los enfoques, el movimiento de la cámara, la escenografía, entre otras. Lo mismo vale para el videopoema “Ahora”

²⁵ Enfoca su análisis en las poetas Silvana Franzetti (Buenos Aires, 1965) con *Capas foliadas* (2005) y *Si X* (2006), Ximena May (Buenos Aires, 1971), Belén Gache (Buenos Aires, 1960) con su página web findelmundo.com.ar, la antología de videopoemas del sello Vox, y el grupo “Belleza y felicidad”.

²⁶ Se trata de “Arroba”, que cuenta con 48 visualizaciones, en línea [consultado el 30.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=IFEZ7QuPgAU&t=71s> y “Colla Luna Roja” (32 visualizaciones), en línea [consultado el 30.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=ryUsMrJpW6Y>.

²⁷ Realizado por Tomás Maglione, con la colaboración de Andrés Rusconi, Geraldine Baron y Lula Meliche, tiene 22.846 visualizaciones. En línea [consultado el 30.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=xRPDq8m3dGA>. Duración: 3:18 minutos.

²⁸ Realizado por Enrique Bellande en el barrio de Agronomía, cuenta con 17.395 visualizaciones. En línea [consultado el 30.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=Mp9IGROfz4g&t=41s>. Duración: 5:04 minutos.

(2014)²⁹, en el que el poeta no aparece ni leyendo, ni declamando. El·la lectoespectador·a escucha su voz, pero ve un *remix* de imágenes que construyen una narración sobre el barrio y la vida de los hombres jóvenes, entre caminatas por el barrio, visitas al supermercado para comprar cerveza, fiestas, pistas de *Skate*, etcétera. La noción de *remix* se subraya en este caso por el trabajo con imágenes grabadas con distintas cámaras de calidad disímiles. Este poema cuenta igualmente con una página web propia³⁰, en la que el·la lectoespectador·a puede escuchar el audio y tiene que bajar/subir en la página web para mirar las imágenes del video, esta vez fijas, lo que provoca un efecto de distorsión del video, como si hubiese un problema en la transmisión o como si se tratase de un casete VHS que se tiene que hacer avanzar manualmente. También los sonidos iniciales y finales motivan esta interpretación, ya que recuerdan el sonido de la expulsión del casete VHS.

En los ejemplos hasta aquí mencionados los·as poetas proponen un dispositivo poético-otro en una búsqueda estética y artística. Antes de pasar al análisis de los videoclips poéticos de Tálata Rodríguez, quisiéramos evocar brevemente el caso del cantautor y poeta español Marwan [Abu-Tahoun Recio] (Madrid, 1979) para no dejar de lado la dimensión promocional y comercial que pueden llegar a tener los videoclips. Sus videopoemas “Hago cosas raras” (2015)³¹ y “Compañeras” (2016)³², por ejemplo, han sido vistos más de 500.000 y más de 1.000.000 de veces respectivamente. Ambos han sido producidos por el grupo editorial Planeta. Dentro de las primeras tomas del video “Hago cosas raras” la editorial indica “Planeta Presenta: Marwan. *Todos mis futuros son contigo*”. Este videopoema se publicó el 28 de abril de 2015 y debajo del video la editorial informa que el libro se publicará el 19 de mayo. “Hago cosas raras” forma entonces claramente parte de una estrategia editorial para promocionar el libro. Debajo del video “Compañeras”, subido a la red después de la publicación del poemario, se promociona el libro con el siguiente texto: “Videopoema ‘Compañeras’, incluido en el libro ‘Todos mis futuros son contigo’ de Marwan, publicado por Editorial Planeta, ya está disponible en Amazon, El Corte Inglés, La Casa del Libro, Fnac, planetadelibros.com y en las principales librerías”. Según Remedios Sánchez García, se vendieron más de 70.000 ejemplares de este poemario, “llegando al n.º 1 de ventas en España y México” (Sánchez

²⁹ Realizado por Isaac Díaz. Visualizaciones: 15.305. En línea [consultado el 30.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=k4aKMdjhNIQ>. Duración: 13:49 minutos.

³⁰ En línea [consultado el 31.7.2019]: <http://ahora.surwww.com/>.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=F517OobYDgs>. Duración: 3 minutos.

³² En línea [consultado el 31.7.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=bAIt0041fqs>. Duración: 3:40 minutos.

García, 2018: s.p.). En este caso nos parece que el videopoema ya no se relaciona con el video-arte, como proponía Ana Paula Ferreira, sino claramente con el universo de los videoclips musicales porque poseen una producción de nivel cinematográfico. Estos videos se producen, ante todo, para promocionar los libros, como los videoclips promocionan discos (cf. Selva Ruiz, 2012).

Si bien es cierto que la publicación de los videopoemas en plataformas como YouTube puede conllevar una mayor difusión, hecho que vemos igualmente en el caso de los videoclips de Tálata Rodríguez, nos parece sin embargo que hay dos propuestas radicalmente distintas: por un lado se trata de estrategias comerciales, y por otro de una búsqueda poética, estética y literaria expandida, en diálogo con la esfera mediática.

10.2 PARÁMETROS POÉTICOS DE LOS VIDEOCLIPS

Tálata Rodríguez no produce videos con fines publicitarios para obtener una mayor circulación de su obra gracias al canal de YouTube —un argumento de promoción y de venta—, o de una búsqueda de hacer algo novedoso gracias al empleo de estrategias transmediales, sino que “[p]arte de una densidad que tiene que ver con el peso mío como poeta, artista, con otra cosa. [...] Se arriba por una necesidad de obra” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea). El primer videopoema que realizó Tálata Rodríguez fue “Tanta ansiedad”, que tiene como “intervideo”, para transferir la noción de intertexto, el video “Not I” de Samuel Beckett; el segundo video que realizó fue “Bob”. Como destaca Tálata Rodríguez en nuestra entrevista, ella escribió primero los poemas, luego se realizaron los videos y al final se pensó en editar un libro: “[...] eso le dio una marca a toda la investigación en la que estoy, hoy en día, más interesada, que es la literatura que está ‘por fuera del libro’. Lo literario sin objeto libro” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea). Estos artefactos pensados y creados por Tálata Rodríguez se inscriben junto a las reflexiones del ensayo *Fuera de campo* de Graciela Speranza (2006) y a las investigaciones de Claudia Kozak (2006, 2012, 2014). Nos encontramos entonces con una verdadera búsqueda y experimentación con la literatura expandida por parte de la creadora.

Durante las investigaciones previas a la creación que llevó a cabo la poeta —como por ejemplo mirar todos los videos que encontraba en los que había chicas en un taller mecánico para luego realizar el video de “Autopista al infierno”— se dio cuenta de que

“[...] en el formato video [...] quería poner a jugar las mismas cosas que jugaban en mi mundo literario, la idea de que el videopoema no es un videopoema porque se dice un poema, sino por el dispositivo poético que lo concibe” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea). Se trata entonces de articular dos *dispositivos poéticos*: la poesía, fijada por el texto, y que se publica como libro (lo que le otorga el estatuto de escritor en el campo cultural) y el clip de poesía que combina en una expresión poética el contenido, la voz, el ritmo, la imagen y la duración. De hecho, la artista se opone fuertemente a los videos donde un-a poeta lee solamente su poesía o texto.³³ Al contrario, el video tiene que tener una propuesta estética y poética. Así, Tálata Rodríguez afirma tener parámetros determinados:

El primero, más vago, era trabajar con la imagen, de la manera en la que se hacen los videoclips de rock, que fueran muy *freaks*, aunque siempre los haga con equipos de producción muy chicos pero con una estética del mundo MTV. [...] Lo segundo, que después empezó a ser más claro para mí, fue un interés en que fueran un desplazamiento en algún punto. Porque la lectura es un desplazamiento en la página, de arriba hacia abajo. Entonces en mi trazado de estos parámetros también está la idea de que haya una trayectoria, o un recorrido, y la mayoría son o caminatas, o viajes en el subte o el teleférico. Están involucrados en lo que sería una trayectoria. Esta idea me gusta en la medida de que la lectura es una trayectoria, entonces es como conservar ciertas cosas de orden poético, o de los símbolos que yo quería trabajar. (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea)

Es cierto que muchos de los videos presentan un recorrido en el espacio social, sin embargo, se pueden mencionar cuatro donde este parámetro aún no estuvo muy definido: “Autopista al infierno” (taller mecánico), “La vida es una idea” (recital de poesía), “Tanta ansiedad” (la boca de Tálata), y “Torres gemelas” (Tálata y superposiciones de anuncios LED).

Otro parámetro de base del posicionamiento de Tálata Rodríguez es la falta de respeto hacia la literatura como institución consagrada e inapelable, estática. Esto vincula a la artista directamente con los posicionamientos que ya conocemos desde las vanguardias históricas³⁴ pero utilizando medios, recursos y soportes tecnológicos que no

³³ Sobre este tipo de videos, su posición es rotunda: “Entonces si vos decís que es un videopoema porque aparece un chabón leyendo un poema... no tiene calidad, densidad, no tiene peso artístico *per se* ese producto. ¿Es un registro? Sí. ¿Es un documento? Sí. ¿Sirve para un archivo? Sí. ¿Pero tiene carácter de obra? No.” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea).

³⁴ En cuanto al posicionamiento literario, se ve claramente en sus referencias bibliográficas el peso de las vanguardias: “Creo que Ulises Carrión es clave para todo esto, para las relaciones intermediales. [...] Para mí es como el precursor de Internet. El libro *Lilia Prado superestrella y otros chismes* es un experimento: les pide a algunos amigos que hagan correr un chisme. Y va viendo cómo evoluciona el chisme a medida que se lo van pasando. Facebook, con los comentarios, es lo mismo. Y este otro libro, *El arte correo y el gran monstruo*, son las postales que mandaba y que iba pasando de amigo en amigo, una versión de arte correo sin que se pueda mandar por correo. O este otro, *El nuevo arte de hacer libros*, es hermoso, muy

existían en ese entonces. De hecho, ella misma subraya que no hace nada nuevo, ya que su trabajo se relaciona fuertemente con la literatura oral. En este contexto, la profanación propuesta a la institución literaria moderna se conecta igualmente con la escritura como depósito estático de la memoria y de aquello supuestamente *memorable*, que muchas veces deja por fuera las idiosincrasias del instante de la creación: “Yo no voy a respetar lo que está escrito. Es el primer pacto” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea). Así, el texto escrito es como una base operativa, una propuesta. No es un mausoleo en un sentido único y eterno, empero, la espontaneidad de la declamación desde la memoria de la autora produce fluctuaciones del texto en el paso a la oralidad. Sin embargo, estos cambios, en términos narratológicos, no afectan a la historia narrada (Genette, 1972). Es más: Tálata Rodríguez parte de la observación de que si hubo este cambio, seguramente fue un aporte al texto y que la versión inicial, escrita, fue demasiado larga. La materia, en todos sus sentidos, está sujeta al cambio, y tal vez es por ello que la performance, y entonces también el video, sea el dispositivo poético donde sus textos se pueden desarrollar. Lo más importante para Tálata Rodríguez es “el trabajo poético con la imagen en sí, con la situación” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea). Sobra decir que esta situación se relaciona con la performance en un sentido del arte contemporáneo. Es literatura en expansión y en exposición (*cf.* Rosenthal y Ruffel, 2010), que lleva la literatura hacia otros regímenes y lógicas estéticas.

La idea de la situación nos lleva asimismo al próximo parámetro, que ya se mencionó rápidamente: el hecho de trabajar con equipos reducidos, esto es por lo menos la autora misma, una cámara y un sonidista, en espacios públicos donde puede haber *una cualidad de intervención*:

Para que las cosas se puedan resolver en un día sin llamar mucho la atención y no perder lo que vendría a ser el otro parámetro: la cualidad de intervención de cada uno de los videos. Por ejemplo, el del teleférico, “Estado Dexcepción”, que es el mejor para ejemplificar esto: la primera vez que lo hicimos, el texto me sobraba, salía del teleférico sin haber terminado el texto. Y me di cuenta que perdí un montón porque la gente había escuchado todo y era público cautivo y se quedaron sin el final. Entonces lo modifiqué, corté el texto para que entre exactamente en el viaje del teleférico y se convirtiera en una intervención en sí. Y a su vez, la idea que teníamos para el video era realizarlo con cámaras de celular porque el argumento, para decirlo de alguna manera, era que se trataba de una minita loca que se pone a hablar en el

fundamental, muy lo que pienso: ‘¿Qué es un libro? Un libro es una secuencia de espacios, un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras. Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos’. En el sentido de internet tiene una visión analógica, porque no tiene la tecnología, pero toda esta experimentación sociológica... y es muy bueno esto, porque también ahí podemos hacer este vínculo sano entre lo literario y la tecnología.” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea)

teleférico y la gente la filma. Y lo que terminó pasando fue eso, la gente me filmaba [...] la gente, espontáneamente, empezó a sacar sus celulares y fue otra cualidad de la intervención, donde también la intervención ganó mucho. (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea)

Esta calidad de intervención, esto es cambiar el poema según el contexto, relaciona el trabajo de Tálata Rodríguez tanto con las performances como con la cultura de la literatura oral. El video traslada así la noción de texto fijado en la página del libro hacia una noción más fluctuante; lo vuelve vulnerable en el cambio de medios. Asimismo, las intervenciones espontáneas dadas por el contexto de filmación pueden hasta poner en peligro la realización del poema, como fue el caso de “Como una rolinga”, grabado en parte en el estadio del Club Atlético Boca Juniors (la “Bombonera”) durante un partido de fútbol, donde las fuerzas de seguridad buscaron confiscarles la cámara (*cf.* Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea).

Otra repercusión de la ampliación del equipo de producción del artefacto literario es que la labor del·la escritor·a se vuelve colaborativa, lo vimos igualmente en el caso de Alejandro López: se trata de un trabajo en equipo, donde la mirada del·la otro·a cuenta³⁵. Para sus videoclips, la autora tiene, la mayoría de las veces, la idea para realizar el video, pero no participa en la posproducción de la que se encarga el·la videasta, es decir la edición del video. Dice la artista:

Me gusta mucho cómo entran los demás a esta actividad muy solitaria de la literatura, entonces al hacer los videos es que uno de repente hace equipo con una actividad que en principio era para uno solo. Y eso lo relaciono con un pensamiento de Lautréamont: la poesía será hecha por todos y no por uno solo. Y todo esto, tanto como el escritor Charly.gr, las búsquedas en Google, y toda esta cosa muy básica que permite la tecnología, el uso primario de la red de conectar, me parece que está modificando y cumpliendo a la vez cosas que vienen de la literatura desde siempre. No sé, para mí el buscador de Google es el sueño de Lautréamont hecho realidad. (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea)

Es de destacar cómo la poeta inscribe sus inquietudes artísticas constantemente dentro de un linaje literario histórico, actualizándolas sin embargo a través de la tecnología. Gracias a estas declaraciones notamos que no solo la academia busca inscribir el análisis de estas producciones literarias dentro de una genealogía, sino también los·as escritores·as, al

³⁵ Igualmente Rosenthal y Ruffel observan este cambio de la figura del autor: “La littérature que nous qualifions d’exposée est probablement celle qui réfléchit et met en crise ses conditions d’existence, ou du moins les conditions d’existence qui se sont élaborées durant deux siècles: l’image d’un auteur unique, reclus dans son bureau-atelier, en relation directe avec son éditeur et les acteurs qui constituent le champ (critiques, jurés littéraires, etc.), parlant in absentia à un public massifié et anonyme. Les littératures performatives, interventionnelles, les littératures hors du livre font vaciller cette représentation, et ce faisant nous permettent de mieux la comprendre.” (Rosenthal y Ruffel, 2010: 10).

subrayar que aquello que cambió hoy en día son los avances tecnológicos y el cambio de coyuntura, pero que estos cambios reactivaron o solo destacaron mecanismos inherentes a la literatura (en este caso la oralidad, la performance y la literatura que se hace entre varios).³⁶

10.3 ANÁLISIS DE DOS CASOS DE *PRIMERA LÍNEA DE FUEGO*

El poemario *Primera línea de fuego* está dedicado a la hija de la autora, Eva Dacal, y afirma en la misma página de la dedicatoria “Todas las personas que conocí me iluminaron de una manera u otra” (2013: 12-13). Los poemas abarcan distintas temáticas relacionadas con el devenir adulto: la pérdida de virginidad (“Autopista al infierno”), el dolor del engaño y el desgaste de la vida (“La vida es una idea”), la interrogación sobre la identidad propia (“Emperador”), la pérdida abrupta de una persona querida (“Todos mis muertos”), la detención del padre de la poeta tras una pelea conyugal (“Detenida”), la ansiedad amorosa (“Tanta ansiedad”), el cotidiano y las salidas nocturnas de un grupo de adolescentes (“Como una rolinga”), los sueños hermosos de los que uno·a siempre despierta (“Bob”), y las rebeldías de dos amigas jóvenes durante un viaje a Nueva York (“Torres gemelas”). Como sugiere el título, son hitos en la vida de una persona que afectan y/o marcan, o, en palabras de un verso de “La vida es una idea”: “No tengo tatuajes, pero estoy llena de marcas” (2013: 24).

Para clasificar los videopoemas de *Primera línea de fuego* de Tálata Rodríguez habíamos distinguido dos categorías. Por un lado la categoría “sin trayectoria” (“Autopista al infierno”, “La vida es una idea”, “Tanta ansiedad”, “Torres gemelas”), y por otro “con trayectoria” (Emperador”, “Todos mis muertos”, “Como una rolinga”, “Bob”): para cada clase se propone a continuación un análisis. Empezamos con “Autopista al infierno” para la categoría “sin trayectoria”, realizado en un taller mecánico. El ejemplo “Como una rolinga”, filmado en el estadio de Boca Juniors, se estudia para la categoría “con trayectoria”. Este último tiene además la particularidad de presentarse

³⁶ Olivier Penot-Lacassagne comenta esta “renovación” irónicamente así: “Les versions les plus contemporaines de l’hybridation postmoderne (qui s’émancipe de tous les héritages et les revendique à la fois) n’y échappent pas. À l’ère du ‘grand mixage généralisé de tout ce qu’il est possible de faire’ [Jean-François Puff, ‘Que se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture?’, *Dire la poésie*, p. 25], les mêmes questions se posent encore et toujours. On parlera —c’est dans l’air du temps— de poème augmenté, de post-poésie, de transformisme poétique, de *poésie.com*, d’*entertainment poetry*... À chaque époque ces ‘250 mg de modernité’...” (2018: 12).

formalmente como un texto en prosa, aunque no es el único (también son textos en prosa “Bob” y “Detenida”, que no posee videoclip³⁷). Para organizar el material de análisis, se trabaja a partir de varias tablas para cada ejemplo, en las que se destacan los cambios entre el texto publicado y el texto recitado, asimismo como la relación con la imagen presentada en el material audiovisual.

Este análisis busca demostrar:

- (1) cómo cambia el texto entre la versión publicada, “fijada” por el libro impreso y la versión performativa,
- (2) que no hay una línea narrativa idéntica entre texto verbal e imagen (no se muestra lo mismo que se enuncia verbalmente),
- (3) que el videoclip se puede entender como dispositivo poético que propone otros puntos de vista, sensaciones y experiencias de expresión y de recepción, y finalmente
- (4) que *Primera línea de fuego*, gracias a su potencial intermedial que recurre a una estrategia transmedial, constituye una muestra clara de lo que llamamos literatura expandida.

10.4 “AUTOPISTA AL INFIERNO”

El poema narrativo “Autopista al infierno” abre el poemario y propone por ello cierto cimientamiento para el universo poético. Establece un intertexto con la canción homónima “Highway to hell” de AC/DC, grupo de rock que se menciona explícitamente en los versos: “Al costado de la ruta, el milky se prendió fuego/ y no había dejado de sonar AC/DC en el estéreo” (2013: 18). De esta forma, se instala un primer contacto con la cultura rock (aunque con una de las canciones más *mainstream* y tal vez cliché); un segundo se introduce gracias a la mención del nombre Slash en el primer verso —“Yo tenía un amigo que se parecía a Slash” (2013: 17)— que hace referencia al guitarrista de la banda de hardrock Guns N’Roses.

El universo musical del rock presente en las referencias establecidas por el poema se potencia en el videopoema. Este retoma la estética y lógica de los videoclips de MTV:

³⁷ Tálata Rodríguez explica que este texto no tiene video: “porque ese fue un audio. Y ese es un audio, porque es el texto más biográfico, el personaje es una niña, y realmente me parecía que tenía este contenido de declaración policial, y entonces estaba bueno el audio, como en estos archivos policiales. Pero también porque no lo resolvía. No daba hacer un video sin resolución.” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea)

Tálata Rodríguez está puesta en escena como una cantante. Recita en un overol un poema sobre la pérdida de inocencia de una colegiala en un taller mecánico³⁸ e invierte así los estereotipos: culturalmente, desde una concepción binaria, es un espacio asociado al hombre y la masculinidad. Por un lado, desplaza entonces la poesía a un lugar que comúnmente se percibe como inhabitual para una mujer, según una perspectiva heteronormativa, si no fuera por lustrar en calendarios y otros afiches en los muros³⁹. El taller mecánico es, a primera vista, ajeno al género de la poesía. No obstante, es un lugar marcado justamente por el arte en su dimensión de *taller*: es un guiño claro a la elaboración de un artefacto (verbal, visual; video-poema). Además, la elección del escenario se justifica por la historia narrada: Adamo tiene un auto cuyo motor repara y con el que tendrá un accidente.

En el siguiente análisis nos interesa interrogar cómo se articula el texto y el video como dispositivos poéticos. ¿Se muestra lo mismo que se dice? ¿Se desdobra simplemente la información o se introducen dislocaciones? ¿Cómo interactúa la poeta con el espacio? Para visualizar mejor nuestro análisis del poema y del videoclip, se fragmentó el videoclip que se presenta a continuación en varias tablas que comparan el texto publicado en el poemario (columna izquierda) con el texto recitado en el video (columna derecha) y fotogramas del video (columna del medio). En las tablas se nota que hay varias diferencias entre texto escrito y oral⁴⁰. Si se cita la versión del texto oral, no se pone referencia bibliográfica.

MINUTO 00:00 – 00:48

“Autopista el infierno” se filma en un taller mecánico, cuyo universo está presente desde la imagen inicial del videoclip. Durante los primeros segundos se muestran las manos de los mecánicos trabajando, se escucha el sonido del taller, las voces de los trabajadores. Aparece Tálata, en overol azul, con una primera toma en plano picado. El

³⁸ Cabe mencionar, en el contexto de la cultura argentina de rock, al cantante Pappo, muy asociado a los talleres mecánicos. Otras referencias de la cultura argentina, esta vez audiovisuales, que se ambientan en el universo mecánico serían las telenovelas *Gasoleros* (Canal 13, 1998-1999) y *Carola Casini* (Canal 13, marzo 1997- diciembre 1997).

³⁹ Ya la banda argentina de cumbia-punk Kumbia Queers hizo una parodia de esta asociación heteronormativa, al reescribir la canción “Calendar Girl” de Neil Sedaka en “Chica de calendario”. El videoclip se graba, por partes, en un taller mecánico. En línea [consultado el 1.8.2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=oGNlI2RQc6g>.

⁴⁰ Aunque existan otros ejemplos donde los cambios son más abundantes, como en “Como una rolinga”, ejemplo que analizaremos a continuación.

mono relaciona también la figura del poeta con la del obrero (el poeta proletario); recuérdese por ejemplo la revista *El mono azul* de la alianza de intelectuales antifascistas de los años 1930. La poeta camina por un pasillo y aún no recita. Cuando el-la lectoespectador·a empieza a escuchar su voz, se muestra un estante con lubricantes. La poeta está trabajando mientras recita su poema sobre Adamo, un chico que arreglaba su auto en la calle en vez de ir a la escuela, esperando que las colegialas iban a verlo. El-la lectoespectador·a ve pasar a un hombre delante de la cámara; poco después, la poeta se pone a su lado y a partir de este momento es como si Tálata le estuviera relatando la historia a él, y no solamente a la cámara: el poema se inserta en una situación comunicacional que lo “saca” de la página. Como apunta Peter Middleton en *Distant Reading: performance, readership, and consumption in contemporary poetry*:

meaning is extended, complicated, and sometimes transformed by performance. For many poets, however, the question of meaning is subsumed into that of performance itself, which they consider a primary value both because it draws on the performativity of identity and makes an open display of the processual dimension of art. (2005: 28)


De hecho, ni el texto ni el libro no se muestran nunca: el videoclip se “libera” del soporte escrito.

En la próxima toma, el-la lectoespectador·a nota el primer paralelismo entre el texto verbal y la imagen mostrada. Tálata limpia una herramienta delante de un capot abierto de un milky, el mismo auto que tenía Adamo, mientras declama: “Adamo tenía un Dodge milquinientos. Un milky.” (2013: 17).

Tabla 8. *Autopista al infierno*, min. 00:00 — 00:48

Texto que figura en el libro,. “Autopista al infierno”, <i>Primera línea de fuego</i> , 2013: 17-19.	Videoclip ⁴¹	Texto que se recita en el video <i>Los cambios entre el texto publicado y recitado están marcados en rojo</i>
		



⁴¹ Dirección: Paula Fernández. Arte: Natacha, la rusa, Marquez. Sonido directo: Valentina Burastero. Post Sonido: Miguel Tennina. Duración: 3min31. Lugar: Taller Mecánico de Leito Domingorena, Villa Ballester, Buenos Aires. En línea [consultado el 1.8.2019]: <https://vimeo.com/200879591>.

	 <p>min 0:13</p>	
<p>Yo tenía un amigo que se parecía a Slash, no recuerdo su cara y no sé si la vi alguna vez, quizás un pedazo de boca, un cigarrillo prendido humo entre los rulos espiralados. Olor a fijador. Mi amigo se llamaba Adamo y no venía al colegio. Era de Tablada como mi compañero Néstor.</p>	 <p>min 0:18</p>	<p>Yo tenía un amigo que se parecía a Slash, no recuerdo su cara y no sé si la vi alguna vez, quizás un pedazo de boca, un cigarrillo prendido humo entre los rulos espiralados. Olor a fijador. Mi amigo se llamaba Adamo y no venía al colegio. Era de Tablada como mi compañero Néstor.</p>
<p>Adamo tenía un Dodge milquientos. Un milky. No íbamos a ningún lado, pero las chicas nos arreglábamos solo para subirnos al milky de Adamo. En el colegio lo tenían fichado y no lo dejaban pasar cerca.</p>	 <p>min 0:39</p>	<p>Adamo tenía un Dodge milquientos. Un milky. No íbamos a ningún lado, pero las chicas nos arreglábamos solo para subirnos al milky de Adamo. En el colegio lo tenían fichado no podía pasar cerca.</p>

MINUTO 00:49- 01:15

En la toma siguiente, Tálata está de vuelta al lado del hombre, y limpia pequeñas piezas mecánicas. Mientras declama “Adamo nos esperaba a dos cuadras, parado contra el milky recostado, la remera doblada sobre el hombro” (2013: 17), le sube, al mecánico, la remera de los Rolling Stones sobre el hombro. En este momento se vuelve a superponer lo visual y lo verbal: la poeta, recordando una situación, la recrea en pequeños detalles. En el plano siguiente, Tálata sale de un coche por la ventana, se sienta en la ventana abierta, y deposita algunos tubos en el techo sucio del auto.

Tabla 9. Autopista al infierno, min. 00:49 — 01:15

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
<p>Adamo nos esperaba a dos cuadras, parado contra el milky, la remera doblada sobre el hombro.</p>	 <p>min 0:58</p>	<p>Adamo nos esperaba a dos cuadras, parado contra el milky recostado, la remera doblada sobre el hombro.</p>
<p>Adamo nos llamaba Bambinas, casi sin abrir la boca y casi nunca decía otra cosa. Escondido tras su cortina de pelo negro tomaba cerveza del pico, arreglaba su motor. Todo esto nos parecía tan encantador, misterioso, su silencio inocente.</p>	 <p>min 1:05</p>	<p>Adamo nos decía Bambinas, casi sin abrir la boca y casi nunca decía otra cosa. Escondido tras su cortina de pelo negro tomaba cerveza del pico, y arreglaba su motor. Todo esto nos parecía tan encantador, misterioso, su silencio inocente.</p>




MINUTO 01:15 – 01:46

A partir del verso “Adamo me invitó a salir alguna vez” (2013: 18), Tálata está recostada en una camilla sobre ruedas, limpiando tornillos. El hecho de estar tendida remite, obviamente, a una posición más íntima en este contexto en el que Adamo la “convenció de ir más allá” (2013: 18) de un beso. La imagen crea un subtexto que puede ser más explícito; sin embargo, se corta en medio de la frase “En eso estábamos a nuestro regreso/ mientras el milky tosía” (2013: 18), ya que se cambia de toma. La poeta está ahora delante de un estante lleno de aceites, como si le tuviera que dar aceite al auto para que dejara de toser. A su vez, empieza aquí un juego de doble sentido: el milky como metáfora del cuerpo juvenil.

Después de la afirmación de Adamo que “lo imposible/ era poesía/ y que la realidad/ era otra cosa” (2013: 18), se inserta una larga pausa (min 1:39 – min 1:47) durante la cual se muestra el trabajo en el taller: Tálata bebiendo de una gran taza de aluminio, junto a otro hombre bajo un auto. El hombre con la remera de los Rolling Stones, cuya remera se visualiza por primera vez correctamente y retoma así los referentes musicales a un nivel visual, está usando una amoladora que expele chispas. Estas pueden remitir tanto a las chispas sexuales y juveniles de la protagonista del poema, como

anticipar visualmente la narración e introducir ya el accidente que van a tener en el camino de vuelta: “Una ola de fuego subía al cielo” (2013: 19). Lo visual establece ecos que pueden funcionar como pro o analepsis a nivel narrativo (Genette, 1972). En la siguiente toma, Tálata pasa cargando una rueda, se filma a otro mecánico arreglando un motor. Se trabaja, se atornilla, se suelda, se limpia; se reparan autos como se hace poesía: deshaciéndola, cortándola, pegándola, limpiándola. Se trata de una poesía cerca del oficio del *bricoleur*, y a su vez este entorno recuerda el elogio de la mecánica que ya es muy presente en el “Manifiesto Futurista” (1909) de Marinetti.

Tabla 10. Autopista al infierno, min. 01:15 — 01:46

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
<p>Adamo me invitó a salir una vez. Fuimos a la costanera, fumamos uno en la reserva ecológica, tomamos vino en cajita y caminamos descalzos. Nos dimos un beso Y me convenció de ir más allá de eso. En eso estábamos</p>	 <p>min 1:19</p>	<p>Adamo me invitó a salir una vez. Fuimos a la costanera sur, a la reserva ecológica, tomamos vino en cajita y caminamos descalzos. Me dio un beso Y me convenció de ir mucho más allá de eso. En eso estábamos</p>
<p>a nuestro regreso mientras el milky tosía. Adamo me decía que lo imposible Era poesía y que la realidad era otra cosa.</p>	 <p>min 1:30</p>	<p>en nuestro regreso cuando el milky tosía en la autopista mientras Adamo me decía que lo imposible Era la poesía y que la realidad era otra cosa.</p>
	 <p>min 1:42</p>	<p>Sonido del taller</p>

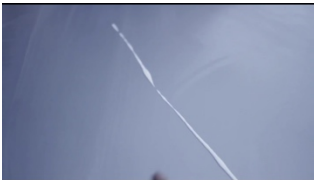


MINUTO 01:47 – 02:00

El siguiente fragmento empieza con la imagen de un chorro de algún líquido blanco sobre el parabrisas de un coche, imagen que conlleva otra vez una clara connotación sexual ya que se asocia al verso: “Y quería poner mi mano sobre la palanca

del amor./ Yo ardía por la inercia de la aventura/ pisaba a fondo el acelerador de la juventud”. Estos versos se declaman mientras se ve, en primerísimo primer plano, la mano de Tálata limpiando el vidrio, haciendo eco a la mano enunciada en el poema. No obstante, el trapo sujetado por esta mano deshace el chorro blanco, como el choque contra el parabrisas en la autopista puso fin a la aventura. La cámara cambia luego a un plano medio y muestra a la poeta declamando el texto. Es interesante notar que la versión escrita hace mención explícita del momento del accidente (“Algo chocó contra el parabrisas/ un chirrido quebró la noche”, 2013: 18), mientras que la versión declamada del poema omite este verso, potenciando así la lectura alusiva de la pérdida de virginidad: “un chirrido quebró la noche. Dimos vueltas, rebotamos. Algo se quebró [...] mi inocencia”.

En este fragmento, la imagen guía la interpretación, explícita y potencia lo verbalmente afirmado. A partir del momento del “accidente”, las tomas cambian con un ritmo más sostenido. En un plano americano se ve a Tálata y al hombre de la remera de los Rolling Stones debajo de un auto. Al decir “su nariz”, Tálata designa al hombre con el índice, y mientras recita “mi inocencia” se señala a si misma. Estos momentos de comunicación dialogística aumentan la dimensión narrativa del poema: la poeta cuenta una historia a su compañero de trabajo.

Tabla 11. Autopista al infierno, min. 01:47 — 02:00

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
Y quería poner mi mano sobre la palanca del amor. Yo ardía por la inercia de la aventura, pisaba el acelerador de la juventud.	 min 1:48	Y quería poner mi mano sobre la palanca del amor. Yo ardía por la inercia de la aventura, pisaba a fondo el acelerador de la juventud.
Algo chocó contra el parabrisas un chirrido quebró la noche. Dimos vueltas, rebotamos.	 Min 1:55	Algo chocó contra el parabrisas un chirrido quebró la noche. Dimos vueltas, rebotamos.
Se rompió Su nariz. Mi inocencia.	 Min 1:59	Algo se quebró. Se rompió su nariz. Mi inocencia.

MINUTO 02:00 – 02:21

En la siguiente toma en plano americano, Tálata está fumando —típico ritual post-coital— entre dos coches viejos, de los cuales uno es un Dodge. Anticipa así por un lado un momento posterior en el relato, cuando Adamo se pone a fumar, y por otro lado hace eco al milky que se “prendió fuego” (2013: 18). Se mantiene la aceleración en los planos, conforme a la aceleración del relato del accidente: Tálata recita unos versos entre un coche y el muro que coincide con el momento cuando ambos caminan rengos; debajo de un coche en plano contrapicado, el cual da a Tálata una silueta lejanamente parecida a la de un árbol (“brotes inmaduros en el árbol de la vida”); delante de un auto y de la mesa de trabajo, al lado del hombre con la remera de los Rolling Stones a quien le dirige la pregunta “¿Estás bien, Bambi?” (2013: 19). Cuando Tálata contesta “impecable”, se apoya sobre la mesa, relaja su cuerpo. Al declamar el verso “Adamo me corrió el pelo de la cara/ con dos dedos” (2013: 19), Tálata se corre su propio flequillo con un dedo. El diálogo intermedial entre el texto verbal y las imágenes es sostenido, y se construye sobre paralelismos y ecos. El poema pasa, al performarlo, por el cuerpo a través de los gestos y del nivel de tensión corporal: el cuerpo, tanto como la imagen, se vuelve otro medio para expresar el poema. La performance, como subraya Middleton, potencia el significado:

Actual poetry performance can therefore assume a much wider significance for the participants than the actual texts might indicate, and in particular, as Butler’s hypothesis shows, can be read as if it were a performance of the affirmation or transgression of foundational social structures. (2005: 29)

Tabla 12. Autopista al infierno, min. 02:00 — 02:21

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
<p>Al costado de la ruta, el milky se prendió fuego y no había dejado de sonar AC/DC en el estéreo.</p>	 <p>min 2:03</p>	<p>Al costado de la ruta, el milky se prendió fuego y no había dejado de sonar AC/DC en el estéreo.</p>






<p>Adamo me levantó por los hombros y caminamos rengos sosteniéndonos el uno al otro –</p>	 <p>Min 2:07</p>	<p>Adamo me levantó por los hombros y caminamos rengos sosteniéndonos el uno al otro –</p>
<p>brotos inmaduros del árbol de la vida.</p>	 <p>Min 2:12</p>	<p>brotos inmaduros en el árbol de la vida.</p>
<p>Una ola de fuego subía al cielo. Adamo me corrió el pelo de la cara con dos dedos</p>	 <p>Min 2:17</p>	<p>Una ola de fuego subía al cielo. Adamo me corrió el pelo de la cara con dos dedos</p>
<p>“¿Estás bien, Bambi?”, me dijo. Impecable.</p>	 <p>Min 2:19</p>	<p>“¿Estás bien, Bambi?”, me dijo. Impecable.</p>

MINUTO 02:22 – FINAL





El poema sigue con un recuerdo menos nítido. La poeta afirma “juraría que se prendió un cigarrillo”. A continuación, el video propone una sucesión de planos más lenta, para mostrar a Tálata liándose un cigarrillo. En este caso, se superponen las temporalidades entre narración e historia narrada: se revive el momento narrado a través de su repetición/puesta en acción —liarse un cigarrillo en primerísimo primer plano, prenderse un cigarrillo en plano americano entre dos coches—. Esta pausa sirve para poder afirmar con firmeza “se prendió un cigarrillo”. Al final se pone de nuevo en escena lo narrado: al contar que Adamo empezó a tocar una guitarra eléctrica imaginaria —retomando, sin lugar a dudas, la canción de AC/DC que estaba sonando en la radio del auto—, Tálata imita esta acción y empieza a cantar la melodía de la guitarra eléctrica

“Highway to Hell”. Después de unos segundos, todos los mecánicos la acompañan cantando, antes de cerrar el videoclip efectivamente con esta canción de AC/DC⁴².

Tabla 13. Autopista al infierno, min. 02:22 — final

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
Juraría que prendió un cigarrillo.	 <p>Min 2:23</p>	Su imagen era tan recia que me dieron ganas de llorar. Juraría que se prendió un cigarrillo.
	 <p>Min 2:28</p>	
	 <p>Min 2:29</p>	
Prendió un cigarrillo. Su imagen era tan recia que me dieron ganas de llorar. Adamo caminó hacia el milky ardiendo suspirando lágrimas que no iba a derramar	 <p>Min 2:34</p>	Se prendió un cigarrillo. Adamo caminó hacia el milky ardiendo suspirando lágrimas que no iba a derramar
“Este es un final hermoso, Bambi”, me dijo.	 <p>Min 2:40</p>	“Este es un final hermoso, Bambi”, me dijo.

⁴² Seguramente sea la razón por la cual se bloqueó el videopoema en YouTube el uso de unos segundos de la canción sin haber pagado los derechos de autor.

<p>Y comenzó a tocar en el aire una guitarra eléctrica: ta r ara ta ra ra tarara ta rara ta rara ta ra ra ta ra ra tarara ta rara ta rara</p>	 <p>Min 2:46</p>	<p>Y comenzó a tocar en el aire una guitarra eléctrica imaginaria: ta r ara ta ra ra tarara ta rara ta rara ta ra ra ta ra ra tarara ta rara ta rara</p>
	 <p>Min 2:55</p>	<p>tarara ta rara ta rara ta ra ra ta ra ra tarara ta rara ta rara</p>
	 <p>Min 2:59</p>	<p>Canción original "Highway to Hell"</p>
	 <p>Min 3:15</p>	<p>Canción original "Highway to Hell"</p>

Como demuestra el análisis, se crea otra experiencia sensorial, a través del videoclip, magnificada por los sonidos que la componen: la voz de Tálata, los sonidos del medio ambiente, la música de AC/DC al final. Sin olvidar, por supuesto, la creación de otras imágenes: las imaginarias del lector/espectador/a que surgen ante su ojo interno y las del video. De esta forma, la "lectura" se vuelve multimedial y multisensorial, el texto cobra vida si se quiere hablar con las palabras de la autora, que interactúa con el espacio en el que recita el poema: ella misma se vuelve mecánica y le cuenta su pérdida de inocencia a sus compañeros de trabajo, subvirtiendo la costumbre machista de vanagloriarse de las conquistas sexuales. Se trata pues de una poesía performativa, pero a su vez la estética del video juega con los códigos de la cultura actual, ya que la atención

de la cámara reposa sobre la poeta que tiene el protagonismo del video, como una cantante.

Una diferencia clara entre lectura y visualización es la del tiempo: el poema se lee mucho más rápido que la duración del video, que es de 3 minutos y 31 segundos. Este formato sería un formato clásico de un videoclip musical y refuerza de nuevo nuestra hipótesis de que se trabaja con una estética y un formato que conocemos más bien de videoclips de MTV, de la cultura popular traída por los medios masivos como la televisión, que de la poesía.

Los videoclips y los poemas de Tálata Rodríguez establecen un eco entre texto e imagen, sin narrar exactamente lo mismo: se acerca al sentido de las palabras para alejarse otra vez, la performance juega con estos momentos para crear un efecto de dislocación. Acercarse a través de las acciones del cuerpo al sentido de las palabras, como lo hace Tálata Rodríguez por ejemplo con el cigarrillo —“se prendió un cigarrillo/ Adamo caminó hacia el Milky ardiendo [...]”—. No obstante es la poeta la que fuma y no, por ejemplo, uno de los mecánicos para “incorporar” a Adamo. Tálata Rodríguez afirma:

en general trato de que no haya una narrativa lineal, idéntica a la del texto. Por ejemplo, el texto de “Bob”, que es en el subte, la mina se despierta en la casa y cuenta un cuento. El video no es en la casa de la minita, es en el subte, es otra cosa. Y eso también es una premisa, no tiene que haber concordancia. O sea, la puede haber, esto que te decía antes, [en el poema “Como una rolinga”] nombra a Vélez, y justo era el partido de Vélez. Yo, en este video, tengo la remera de Boca. Pero la minita en el poema es de Vélez. Entonces lo raro es eso: de repente se distancia el personaje. Yo ahí también creo mucho, y eso me encanta, también está en los videos de Gavras y todos estos, en esta idea de un montaje como lo dice Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*. Como un montaje disruptivo en algún punto, donde el efecto de una cosa con otra hace una perturbación. Me parece que el arte debe de ser perturbador. Molesto, desacomodar algo, tocar algo. Para mí, esa es la intención, que no es comunicativa. (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea)

Lo prioritario es entonces el efecto de dislocación, y es ahí donde la intermedialidad cobra todo su sentido: no permitir una lectura plana e idéntica, sino provocar un cambio de lugar para abrir otros sentidos más allá de las palabras. Para sintetizar, se pueden destacar dos estrategias en cuanto al aumento de la información básica del texto del poema gracias al video: **(1)** se guía y ahonda en la interpretación, por ejemplo, con el chorro y la palanca del amor que son una clara acentuación de la metáfora sexual; **(2)** se entrelazan continuidades y rupturas entre lo afirmado y lo mostrado. Por ejemplo, hay concordancia entre estos dos polos significantes cuando Tálata se prende un cigarrillo, toca la guitarra

imaginaria en el aire, dobla la remera sobre el hombro. Por el contrario, no hay concordancia entre el texto verbal y lo visual en la mayoría de los casos.

10.5 “COMO UNA ROLINGA”

“Como una rolinga”⁴³ es un texto en prosa que narra la cotidianidad de un grupo de amigas, y enfoca más precisamente una noche en la que se fueron a un lugar llamado “La nave del olvido”⁴⁴ y conocieron por coincidencia al “mito del punk rock nacional” (2013: 44), que bien podría hacer referencia, en este contexto, al cantante de Flema Manuel Ricardo “Ricky” Espinosa (1966-2002). El video sería un ejemplo para la categoría “recorrido”, distinción que habíamos propuesto más arriba. En este video, Tálata Rodríguez no está en un lugar fijo, sino que transita de algún lugar en la calle hacia el estadio del equipo Boca Juniors, la “Bombonera”, donde se filma en el barrio, en las entradas y en el estadio (pasillos, escaleras, tribunas, también se hacen tomas de la cancha pero la poeta no aparece en esos planos) antes, durante y después de un partido entre el equipo local y el Club Atlético Vélez Sarsfield.

La interacción es entonces muy diferente a la del caso anterior, que se hizo dentro de un contexto seguro y calculado (un taller mecánico). Con este ejemplo, se trata de una verdadera intervención en el espacio público donde no se sabe lo que puede pasar; en otras palabras, la idea misma de una performance.⁴⁵ La propuesta es entonces más desafiante en relación con el momento de ejecución. Se lleva también aquí la poesía a un lugar que le es comúnmente ajeno —un estadio de fútbol—, pero además sin saber lo que puede ocurrir, qué imágenes se podrán grabar, qué situaciones se darán durante la

⁴³ La palabra *rolinga* proviene de una castellanización del *rolling* de los Rolling Stones, banda de culto de esta subcultura, la cual nació en los años ochenta en Buenos Aires. Los *rolingas*, más allá de ser fanáticos de los Rolling Stones y otros grupos de rock locales con estéticas similares, como los Ratones Paranoicos o las Viejas Locas, se distinguen por cierto estilo de vestimenta que retoma la apariencia de Mick Jagger y Keith Richard en los años sesenta: el corte de pelo con flequillo, las zapatillas de lona al estilo de la marca Converse o zapatos parecidos, jeans rotos, pañuelito al cuello, etcétera.

⁴⁴ Como explicitaremos más adelante, “La nave del olvido” hace referencia a una de las canciones grabadas en el primer LP de La Renga. En la canción, que empieza con el verso “Hoy voy a bailar a la nave del olvido”, se describe justamente una noche de salida, como lo hace Tálata en su poema. El grupo de música de hard rock La Renga forma parte de lo que se denomina en Argentina como “rock barrial”, conformado por bandas tan disímiles como Viejas Locas, Los Piojos y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Es una categoría que no alude tanto al estilo de la música que ejecutan (hard rock), sino al público que consume y sigue a estas bandas: un público federal, proveniente de clases y barrios populares, y muy fiel. Las bandas y el público rolingas entran en esta categoría de rock barrial.

⁴⁵ Tálata Rodríguez nos contó de hecho que al principio no les permitían filmar dentro del estadio y que tuvieron que negociar para obtener el permiso.

performance: no solo el escenario es real, también la situación. Igualmente el formato varía del ejemplo anterior, ya que se trata de un corto de 7 minutos 03, que acentúa además la sucesión rápida de los planos, tan habitual de los videos de MTV, lo que provoca unas tablas de comparación más importantes.

A través del siguiente análisis queremos destacar cómo el trabajo intermedial se transforma en un elemento disruptivo que puede ser generador de un traslado de asociaciones y de creaciones poéticas a través de resemantizaciones asimismo como de metareferencias. Postulamos que en cuanto al traslado de asociaciones se pueden demostrar dos estrategias: una que retoma el referente lingüístico y lo *traspone* a un referente visual similar, y otra estrategia que trabaja más con referentes visuales que se pueden *asociar* al referente lingüístico. Además pretendemos ahondar en la elaboración del universo poético de Tálata Rodríguez que se construye sobre las referencias *rolingas* y una interacción con el espacio urbano.

MINUTO 0:00 – 0:58

El video empieza en silencio con un plano detalle de los ojos y del flequillo de Tálata, antes de mostrar su cara en un primerísimo primer plano delante de un muro. Tálata toca una vez palmas, gira la cabeza hacia su izquierda y expira; tras esta señal, se indica el título y la autora, y un sonido inquieto empieza a acompañar la filmación, apenas perceptible, generando sin embargo en el la lectoespectador a un sentimiento de tensión. En un travelling de un plano contrapicado a uno normal se muestra un santuario de la Virgen de Luján de la Parroquia Santa Lucía en las cercanías del estadio Alberto J. Armando, “La Bombonera”, delante del cual la poeta pronuncia las primeras palabras: “Lo que va es la lengua afuera”. La Virgen de Luján, muy popular en la Argentina, aumenta el sentimiento de inquietud, como si se tuviera que rezar para que todo salga bien. Localiza, además, la narración en un marco de creencia (popular)⁴⁶. Se tensiona, no obstante, con la imagen evocada por el texto que Tálata Rodríguez declama: la boca de los Rolling Stones que tira la lengua, ícono de una cultura cuyo *Leitmotiv* —*sex, drugs and rock'n'roll*— es poco afín a la religión católica. Rápidamente, se pone la voz en *off* y Tálata empieza a andar; se enfocan primero sus botas negras que caminan sobre el concreto, luego su espalda. La poeta está yendo por la calle hacia la Bombonera. Al

⁴⁶ Cabe mencionar en este contexto que igualmente en el video “El negocio” de Alejandro López había una virgen sobre una mesa como marca de cierto color local.

afirmar que el único tatuaje que la protagonista del poema se haría alguna vez sería “Under my thumb” —título de una canción de los Rolling Stones—, “[j]usto acá, en el omóplato”, la poeta gira la cabeza para acompañar la idea, creando a su vez cierta intimidad con el·la lectoespectador·a. Igualmente este poema se elabora entonces a partir de referencias intermediales hacia el mundo del rock(‘n’roll).

El video trabaja con planos cortos que mezclan varias grabaciones del poema en distintos lugares. En diferentes momentos, se trabaja con una voz en *off* para mostrar la trayectoria hacia el estadio (se enfocan partes posteriores del cuerpo: la nuca, el omóplato, los glúteos), o aún a Tálata comiendo un choripan. De nuevo, se coloca la poesía en un contexto popular y/o cotidiano, donde la poeta actúa según la lógica del lugar y no según una lógica de un recital de poesía (estar en un escenario y recitar). Cabría mencionar aquí que los videos que se ambientan en el espacio público llevan el desafío un paso más allá del recital de poesía, una situación —la poesía sobre el escenario— para la cual Middleton subraya que ya ésta se opone al espectáculo regulado, como sería por ejemplo la ópera:

The space is precariously and only partially transformed from its mundance use as gallery, pub, or lecture hall, whose signs remain prominently in evidence throughout the scene of textual performance, and this transformation of the backdrop tells the participants that the everyday world, despite the way it is crowded with other activities and purposes, can still provide a space for poetry. [...] Poetry becomes sonic performance in the face of considerable odds, a conquest of the resistant contingency of everyday life, which provides a ground bass or insistent inescapable rhythm. Meaning arises out of the noise of the life-world, both as sign and other materially intelligible forms of order and significance. (2005: 30-31)

Al poderse realizar una lectura de poesía, propone Middleton, la poesía triunfa, desde luego, Tálata Rodríguez, declamando su poesía en espacios públicos —como el estadio de Boca— triunfa porque puede hacer existir (grabar) su poema en el medio de las voces. Ella se impone: declama su texto entre la gente —que a veces mira de manera intrigada— delante de la Bombonera, en las escaleras del estadio, etc. Las otras personas se vuelven así participantes del videoclip a pesar de ellos, como la toma de un padre que saca una foto de sus dos hijas delante de la Bombonera a la que se puso un efecto de rebobinar.

Aquí tenemos otro doble sentido: el poema hace referencia a un paso de baile de Mick Jagger que se asemeja al aleteo de una gallina —las chicas hermosas “bailando con los brazos en jarra, simulando el aleteo de alguna gallina roja o blanca”—. La gallina aquí es sin embargo una referencia al hincha del Club Atlético River Plate (equipo antagonista de Boca Juniors), por el código de colores: rojo y blanco. Las referencias de la cultura popular se entretrejen y superponen.

Tabla 14. Como una rolinga, min. 0:00 — 0:58

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
		
<p>- La que va es la lengua afuera – dijo y tiró el libro sobre la mesa. Antes de leer el título me quedé pensando</p>	 <p>min 0:15</p>	<p>- Lo que va es la lengua afuera – dijo y tiró el libro sobre la mesa. Antes de leer el título me quedé pensando</p>
<p>en esa lengua rolinga, los labios gruesos</p>	 <p>Min 00:23</p>	<p>en esa boca rolinga, de labios gruesos y</p>
<p>y rojos, los dientes romos,</p>	 <p>Min 0:24</p>	<p>rojos, los dientes romos,</p>
<p>blancos. <i>Under my thumb,</i></p>	 <p>Min 0:27</p>	<p>blancos. <i>Under my thumb,</i></p>
<p>el único tatuaje que alguna vez me voy a hacer.</p>	 <p>Min 0:31</p>	<p><i>Under my thumb</i> el único tatuaje que alguna vez me voy a hacer.</p>

<p>Justo acá, en el omóplato,</p>	 <p>Min 0:34</p>	<p>Justo acá, en el omóplato,</p>
<p>en el mismo lugar en el que lo tenían Paula</p>	 <p>Min 0:37</p>	<p>en el mismo lugar donde lo tenían Paula</p>
<p>y Laura y quién sabe cuántas chicas más</p>	 <p>Min 0:38</p>	<p>y Laura y quién sabe cuántas chicas más</p>
<p>de esas hermosas</p>	 <p>Min 0:40</p>	<p>de esas hermosas</p>
<p>con flequillo que saben bailar rock & roll pirueta</p>	 <p>Min 0:42</p>	<p>con flequillo que usan remera pupera y saben bailar rock & roll pirueta</p>
<p>pero sobre todo se destacan en el arte de imitar a Mick Jagger</p>	 <p>Min 0:48</p>	<p>y se destacan en el arte de imitar a Mick Jagger,</p>

<p>con los brazos en jarra, simulando el</p>	 <p>Min 0:51</p>	<p>bailando con los brazos en jarra, simulando el</p>
<p>simulando el aleteo fervoroso de alguna gallina blanca</p>	 <p>Min 0:53</p>	<p>aleteo fervoroso de alguna gallina roja</p>
<p>o roja o pinta</p>	 <p>Min 0:57</p>	<p>o blanca o rosa o pinta</p>


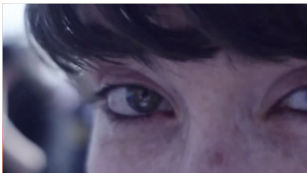

MINUTO 0:58 – 2:13

Con el siguiente fragmento nos adentramos al estadio de la Bombonera. Primero recita en las escaleras, luego se da la vuelta y sigue subiendo las escaleras, mientras que la voz en *off* sigue con el texto. Este video, aunque hecho por otro videasta, sigue con la puesta en escena de la figura de la autora, enfocando sobre todo (partes de) su cara en un primerísimo primer plano o sus manos, gesticulando, mientras declama. Por ejemplo cuando la voz en *off* recita “en algún punto entre el amanecer y el atardecer” y se muestra, a partir de “el atardecer” en un plano detalle los ojos de Tálata, interrogándole al·la lectoespectador·a con la mirada. Con estos videos se trata también de una puesta en escena de la figura del autor.

La trayectoria que se dibuja en el video —Tálata en medio de los hinchas— constituye un eco a los recorridos del grupo de amigas para ir a bailar a los peores lugares de Buenos Aires, acompañadas por chicos que “andan cargados”, es decir drogados o armados, “y caminan pecheando” (2013: 41), tal y como se mueven algunos de los hombres que se ven en el video. No obstante, la poeta no necesita escolta para atravesar

a la muchedumbre yendo a las tribunas.⁴⁷ Otro guiño es cuando se muestra, al final de listar a los músicos que escuchaban los chicos, a dos mujeres de la policía federal argentina. Las que se afirman, igualmente a nivel de la agresividad de la música, son las mujeres: “Nosotras éramos de fierro y escuchábamos Hermética y Pappo y los redondos”. Cuando se pronuncia la palabra “fierro”, se enfoca, detrás de Tálata, una reja de metal para acercar el referente verbal al visual. Como movimiento de distorsión sin embargo se tiene que comprender el hecho de que se muestra un partido entre Boca y Vélez y que la protagonista es hincha de Vélez —las amigas dedicaban las horas previas a los partidos de Vélez para idear “estrategias para todo” (2013: 42)—; no obstante, Tálata Rodríguez lleva puesta la camiseta de Boca. Al saque inicial del partido, que se muestra una vez en tiempo real, para luego rebobinarlo, sigue una corta pausa: el video impone su ritmo propio y acentúa la dualidad, los cambios y las oposiciones a nivel del texto verbal.

Tabla 15. Como una rolinga, min. 0:58 — 2:13

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
un instante antes o después o quién sabe cuándo. En algún momento. Entre el amanecer y	 Min 0:58	un instante antes o un instante después e quién sabe cuándo. En algún punto entre el amanecer
el atardecer. Pero Paula, Laura y yo agitábamos las alas	 Min 1:05	el atardecer. Pero Paula, Laura y yo agitábamos las alas
de noche en viejos maduraderos de bananas del Abasto.	 Min 1:11	de noche en viejos maduraderos de bananas del Abasto.

⁴⁷ Como tampoco necesita escolta el sujeto lírico de “Torres gemelas” en su viaje a Nueva York: “Al día siguiente/ verde de la resaca verde/ mientras esperaba en el pasillo para ir al baño/ un gordito blanco me quiso dar./ Me quiso dar dinero a cambio de un juego sin pijama:/ “Are you a professional lady?”, dijo/ Y yo: “Sí, I’m a professional lady”,/ pero con vos/ gordito, gordito blanco/ gordito norteamericano,/ nada tenés en el bolsillo/ y menos en el pantalón/ que llame mi atención./ Con vos/ ni por dinero,/ ni por favor/ mucho menos/ por amor.” (2013: 53-54).

<p>Antros, sucuchos, lugares a los que llegábamos invariablemente despistadas</p>	 <p>Min 1:14</p>	<p>Antros, sucuchos, lugares a los que llegábamos invariablemente despistadas</p>
<p>siempre muy bien escoltadas por muchachos un poco mayores de esos que andan cargados y caminan pecheando y se vestían casi igual a nosotras:</p>	 <p>Min 1:20</p>	<p>siempre muy bien escoltadas por muchachos algo mayores de esos que andan siempre cargados y caminan pecheando y se vestían casi igual a nosotras:</p>
<p>pañuelito al cuello, pupera y jean y pelo largo.</p>	 <p>Min 1:30</p>	<p>jean con jean, pañuelito al cuello, y pelo largo.</p>
<p>Nuestra escolta era así, muy años <i>sixties</i>, chicos con muy buenos pectorales</p>	 <p>Min 1:37</p>	<p>Porque nuestra escolta era así, muy años sesenta, chicos con muy buenos pectorales</p>
<p>que se parecían un poco a Mick pero mucho más a Jim Morrison y que cuando no escuchaban los Stones, escuchaban los Ratones y los decadentes y un Bob Marley.</p>	 <p>Min 1:49</p>	<p>que se parecían un poco a Mick pero mucho más se parecían a Jim Morrison y que cuando no escuchaban los Stones, escuchaban los Ratones y Spinetta y Charly García.</p>
<p>Nuestros chicos eran así: de manteca. Nosotras éramos de fierro y escuchábamos metal y un poco de punk rock y Hermética y Pappo. Y teníamos estrategias para todo</p>	 <p>Min 1:56</p>	<p>Porque eran así: de manteca. Nosotras éramos de fierro y escuchábamos Hermética y Pappo y los Redondos. Y teníamos estrategias para todo</p>
<p>y a esos planes —que nada tenían de absurdos pues nos salvaron la vida más de una vez— dedicábamos las horas previas a los partidos de Vélez</p>	 <p>Min 1:59</p>	<p>y a esos planes —que nada tenían de absurdos pues nos salvaron la vida más de una vez— dedicábamos las horas previas a los partidos de Vélez</p>



MINUTO 2:13 – 3:19

El siguiente fragmento empieza con la imagen de Tálata recitando en la tribuna. Aquí se opera un primer cambio en el sonido, más ambiental ahora, para alterarlo enseguida con un plano detalle de su boca mientras recita “nosotras nos besábamos con el crack del equipo de Bianchi” (nótese que la versión oral del poema pone a las chicas como sujeto gramatical activo de la frase). Carlos Bianchi, después de su carrera de jugador profesional (solo Lionel Messi hizo más goles que él), se emprendió como director técnico exitoso tanto de Vélez como de Boca. Ambos clubes llegaron a obtener el título de campeón intercontinental gracias a él. Las nociones de dualidad, cambio y también de secuencialidad se transparentan en el poema con esta referencia deportiva. El “crack” es por consiguiente un jugador de fútbol deseado quien halla su eco en el trofeo dorado de un jugador, desenfocado.

El poema se sitúa en la urbe y la menciona constantemente: los “puentes espiralados de Versalles” (2013: 42) hacen referencia al encuentro de la Autopista Perito Moreno con la Avenida General Paz, en el sur-oeste del barrio porteño Versalles. En otros poemas se menciona “Bajo flores, Av. Varela” (2013: 31), “Parque Avellaneda” (2013: 32), etc. Buenos Aires tiene una gran presencia en el texto verbal, y aún más en los videoclips, en los que se muestran las calles, los barrios, las casas, las autopistas. Esta presencia se explica en el poema “Todos mis muertos”: “Las mujeres me criaron,/ las calles me educaron,/ una manada de lobos sueltos/ con el pelo atado”⁴⁸ (2013: 31). La propuesta poética de Tálata Rodríguez se nutre y se inserta de/en la ciudad y la cultura popular clásica argentina.

A continuación, se muestra un momento donde se sale de la “ficción” de la declamación, como una suerte de metacomentario. En el minuto 2:30 se exhibe un papel sobre el que Tálata Rodríguez anotó, antes de la filmación, el texto. Si en todos los videos se la ve recitar de memoria, este es el único momento donde se abren las cortinas y se

⁴⁸ Cabe mencionar que este verso juega con la referencia del icónico disco *Lobo suelto, cordero atado* de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, banda fundacional del rock argentino.

muestra cómo ella trabaja un texto largo de tres páginas en su versión impresa. El texto está anotado en versos, mientras que el texto del poemario se imprimió para su publicación en prosa. Lo interesante es que en este momento se trata, a nivel del contenido del texto, de un fragmento de negación:

[...] el crack del equipo de Bianchi nos besaba a nosotras, escondidos bajo los puentes espiralados de Versalles. Y después de eso.../ Después de eso, no./ Después de que un camión con acoplado quedara colgando autopista abajo y nosotros tres fundidos en un beso, nosotras con el jumper verde apenas puesto, el jugador a cuatro manos. (2013: 42)

En la versión del video, la autora repite dos veces la negación, y esta repetición sumada a la negación aparece como una rectificación, una corrección “en vivo”, un volver sobre el texto en directo mientras se realiza el video. En este momento se expone cómo se trabaja, hay un momento de distanciamiento: se sale de la ficción —lo que se puede escuchar incluso a nivel del sonido en el videoclip que se vuelve otra vez más ambiental—, del texto para corregirlo, para volver a pensarlo. Se deja lugar a la duda, las palabras fluctúan. Se trabaja con discursos paralelos: el verbal que remite al poema, el de la narración cinematográfica con las imágenes, y específicamente la narración metapoética que ocurre cuando se muestra un cuadro donde está el proceso de escritura expuesto que remite al proceso de escribir, componer, y crear. Este paso a un nivel más meta(literario) es muy corriente en la actual producción novelística (*cf.* Alfonso y José, 2015; Camarero, 2004; Ríos, 2017; Santos, 2009 *et al.*), y es significativo que se haya incluido en el video, pero no de esta manera en el texto escrito. La intermedialidad permite introducir un segundo nivel, una suerte de subtexto, que rectifica/explicita/amplía la palabra escrita, lo cual permite leer el texto impreso de otra forma.

El siguiente momento de diálogo entre el discurso verbal y visual es cuando la poeta recita “nosotros tres fundidos en un beso, jugador en clara posición adelantada, nosotras con el jumper apenas puesto, todo así”, para dar lugar, en el video, al festejo de un gol. El júbilo del público comenta por un lado el apetito sexual de los adolescentes, y anticipa por otro lado

el gol que metió en el minuto treinta y cuatro y Vélez campeón y la corrida directa hacia el palco donde estábamos nosotras que nos miramos y dijimos casi al mismo tiempo: obvio que conseguimos entradas para Aerosmith. (2013: 42)

El video recrea a nivel de la narración visual cierta picardía e ironía: el atrevimiento de las chicas se contrasta con el sufrimiento de las tribunas (los hinchas levantan las manos sobre la cabeza, y otros gestos de desesperación), y a su vez el optimismo de conseguir entradas para el recital de Aerosmith⁴⁹, siendo ellas “damas” —como sugiere la imagen que muestra una tribuna vacía, cuyos asientos llevan las etiquetas “Damas”⁵⁰— que tienen estrategias para todo. De hecho, en la siguiente toma, la poeta se ríe, reforzando el optimismo.

Otro efecto que se puede crear gracias al trabajo intermedial es el trabajo técnico con la voz, en este caso una superposición de voces que tuvo una repercusión sobre el texto. En la versión oral, el “casi al mismo tiempo” de la cita anterior se deja caer (¿involuntariamente o voluntariamente?) para transformarlo en un verdadero unísono donde se desdobra la voz de Tálata Rodríguez. En las partes en las que se podía, el director adoptó estrategias —aquí desdoblar la voz— para recrear un efecto similar al evocado en el poema a través de la intermedialidad.

Tabla 16. *Como una rolinga*, min. 2:13 — 3:19

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
mientras los pibes colaban pastillas con ceveza y tire tire papelitos,	 Min 2:17	mientras los chicos colaban pastillas con cerveza,
el crack del equipo de Bianchi nos besaba a nosotras	 Min 2:22	nosotras nos besábamos con el crack del equipo de Bianchi,
escondidos bajo los puentes espiralados de Versalles. Y después de eso...		escondidos bajo los puentes espiralados de Versalles. Y después de eso...

⁴⁹ Tal vez se hace referencia al recital de 1994 que Aerosmith dio en el Estadio Vélez Sarsfield.

⁵⁰ Otro guiño se establece en este contexto tal vez a las promociones “Damas gratis” que hacen las discotecas para atraer a clientela, y, siguiendo esta línea de referencias, incluso hacia el grupo de cumbia villera Damas Gratis.

	Min 2:27	
Después de eso, no.	 Min 2:30	no. Y después de eso, no. Después de eso, no
Después de que un camión con acoplado quedara colgando autopista abajo	 Min 2:36	Después de que un camión con acoplado quedó colgando autopista abajo
y nosotros tres fundidos en un beso, nosotras con el jumper verde apenas puesto, el jugador a cuatro manos. Clara posición adelantada. Todo así.	 Min 2:44	y nosotros tres fundidos en un beso, jugador en clara posición adelantada nosotras con el jumper verde apenas puesto, el jugador a cuatro manos. Clara posición adelantada. Todo así.
	 Min 2:53	
Todo así	 Min 3:00	Todo así. Todo
así de ilegal y revolcado y estruendoso como el gol que metió en el minuto treinta y cuatro y Vélez campeón y la corrida directa hacia el palco donde estábamos nosotras	 Min 3:03	así de vertiginoso y revoleado y estruendoso como el gol que metió en el minuto treinta y cuatro y Vélez campeón y la corrida directa hacia el palco donde estábamos nosotras
que nos miramos y dijimos casi al mismo tiempo:		que nos miramos y dijimos casi al mismo tiempo:

	Min 3:10	
obvio que conseguimos entradas para Aerosmith.		seguro que conseguimos entradas para Aerosmith.
	Min 3:13	
		
	Min 3:17	

MINUTO 3:19 – 4:08







El siguiente fragmento empieza afuera de la Bombonera, después del partido, aunque se vuelvan, a lo largo del video, a mezclar las temporalidades, es decir momentos antes, durante y después del partido. Este *Mashup* vuelve una narración cronológica imposible: las distintas temporalidades se superponen, entre los recuerdos del sujeto lírico, la narración del poema, las referencias intertextuales, los partidos de fútbol (de antaño; del presente), etc.

En la primera toma, la poeta está muy contenta y afirma, riéndose, “[t]eníamos estrategias para todo”. Se sigue trabajando con la voz en *off*, generando asociaciones hasta graciosas, como cuando un hincha muy llamativo (con sombrero, bufanda y una enorme bandera de Boca), ya entrado en años, pasa, rascándose detrás de la oreja, mientras que la poeta recita: “formas de salir por una puerta, entrar por una ventana, sin que nadie se diera cuenta”. El-la lectoespectador·a solo puede esperar que las amigas del poema llamaban menos la atención.

Otro ejemplo sería cuando el relato se interrumpe con imágenes de la tribuna, primero en tensión, luego festejando un gol, haciendo eco al hecho de “evadir algún H, algún X, algún B o algún D”. Cabe igualmente mencionar la imagen de los cuatro jugadores de fútbol que se acercan de los cuatro puntos cardinales corriendo para atrás (hacia el minuto 3:43) y hacen así eco al enunciado siguiente: “Nuestra escolta provenía como nosotras de los cuatro puntos cardinales, cada una aportaba lo mejor en materia de rolingas de su barrio” (2013: 42). Asimismo, la última imagen de este fragmento, que exhibe una tribuna de frente, un mar de camisetas y banderas azules y amarillos,

constituye un eco visual al texto “[p]ero a nosotras nos gustaba mantener a la banda contenta, estimulada, así que nos esforzábamos en hacer propuestas cada vez más osadas”. La imagen es sugerente: a la banda de amigas le gustaba jugar con el peligro.

Tabla 17. Como una rolinga, min. 3:19 — 4:08

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
Teníamos estrategias para todo,	 <p>Min 3:19</p>	Teníamos estrategias para todo,
cédulas en las que éramos mayores, oraciones que nos libraban de todo mal y todo bien, maneras de insertar una tarjeta en una cerradura, entrar por la ventana, salir sin que nadie se diera cuenta.	 <p>Min 3:24</p>	formas de salir por una puerta entrar por una ventana, salir sin que nadie se diera cuenta.
Trucos para ocultarnos de algún H,	 <p>Min 3:30</p>	Maneras de evadir algún H,
de algún X, B o D.	 <p>Min 3:32</p>	de algún X, algún B o algún D.
Siempre protegidas por nuestra escolta fiel.	 <p>Min 3:36</p>	Siempre protegidas por nuestra escolta fiel.
Nuestra escolta provenía como nosotras		Nuestra escolta provenía como nosotras

	Min 3:40	
de los cuatro puntos cardinales, cada una aportaba lo mejor en materia de rolingas de su barrio, cumpliendo siempre y cuando los requisitos ya mencionados	 Min 3:41	de los cuatro puntos cardinales, cada una aportaba lo mejor en materia de rolingas de su barrio, cumpliendo siempre y cuando cumplieron las condiciones ya mencionadas
y la condición <i>sine qua non</i> :	 Min 3:52	y la condición <i>sine qua non</i> :
decir que sí siempre,	 Min 3:53	decir que sí siempre,
a cualquier plan, capricho, o proposición.	 Min 3:56	a cualquier plan, capricho, o proposición.
Pero a nosotras nos gustaba mantener a la tropa contenta, estimulada,	 Min 3:59	Pero a nosotras nos gustaba mantener a la banda contenta, estimulada,
así que nos esforzábamos en proponer cosas cada vez más osadas. Nos dimos cuenta de que había algo que se llamaba estilo y que el estilo se curtía.	 Min 4:03	así que nos esforzábamos en hacer propuestas cada vez más osadas. Nos dimos cuenta de que había algo que se llamaba estilo y que el estilo se curtía.

MINUTO 4:08 – 5:18

Este fragmento empieza con un plano de Tálata caminando, mientras que su voz en *off* vuelve a describir un lugar *underground* que frecuentaban: La Nave del Olvido, aunque no la original, que había sido una discoteca que se encontraba en los años 1980

en la zona sur de Buenos Aires, sobre la Avenida Perito Moreno. Su nombre se originaba en un bolero homónimo, cantado primero por la venezolana Mirtha Pérez en los años sesenta, antes de que la versión del mexicano José José se vuelva un éxito en toda América Latina. El grupo de rock argentino La Renga homenajeó esta discoteca en su primer LP con la canción “Voy a Bailar a La Nave del Olvido” (1991). El juego de repetición que se establece (“en honor a [...] en honor a [...]”) se fragmenta en varias tomas, correspondiendo cada una de ellas a un trozo de la frase, visualizando así las distintas capas de esta referencia. El video sigue con una sucesión intercalada de imágenes de Tálata y el pasto de la cancha con dos policías, mientras que la de voz en *off* describe el lugar: “[a]penas traspasamos el umbral, una nada que separaba el camino de tierra del pasto del potrero, solo nos dio para decir: ‘Melli, la puta madre, este lugar es un secuestro’” (2013: 43), ya que está lleno de punks. Cabe recordar en este contexto que las subculturas urbanas de los punks y de los rolingas son públicos enfrentados; como en un partido de fútbol, surge mucha tensión al enfrentarse ambas tribus urbanas.

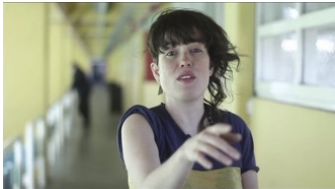


A continuación, se muestra la imagen de un paraavalancha⁵¹ amarillo sobre el cual la autora apoya las manos. En esta barra se puede leer, de manera desenfocada “No apoyar” (minuto 4:16), lo que remite a esta altura de la narración al peligro de este lugar donde están las chicas y que tal vez sería mejor no adentrarse más al establecimiento. Estos ecos visuales aumentan así el sentido global de la narración entretejida en el poema.

De esta manera hay que entender igualmente las imágenes de la policía (minuto 1:49, 4:31, 4:37): la subcultura de los “rolinga” se oponía obviamente a la policía, ellos son otro peligro, incorporan la sumisión, las leyes y el orden. La actitud de la poeta es, la rebelión: se apoya donde está escrito “no apoyar”, tomando, en cierto sentido, el lugar del capo de la barrabrava, conforme con una de las estrategias de las amigas: “al peligro se lo encara directo”. De nuevo se muestra la tribuna, que festeja un gol, anunciando así visualmente que la estrategia va a salir bien. Estos momentos del video contribuyen claramente a fortalecer cierta imagen de la figura de autor: una mujer rolinga, rebelde, pícara⁵².

⁵¹ La palabra “paraavalancha” no existe en ningún diccionario de la RAE porque en España no existen estas barras en los estadios. La normativa española obliga a que todo el mundo tenga su asiento. En Argentina, hay asientos y tribunas sin asientos. Por ello se ponen paraavalanchas en las tribunas en caso de que se produzca un derrumbamiento de personas. Por lo general, se reconoce al capo de la barrabrava porque el trono es el paraavalancha, sobre el cual se para de pie. La búsqueda en Google de la palabra con dos “a” dio un mayor número que la variante con una sola “a”, razón por la cual la escribimos con una doble “a”.

⁵² Rafael Cippolini presenta a la autora de la siguiente manera en el prólogo del poemario: “Cuando conocía a Tálata era sexy, pero desde entonces creció y ahora es mucho más sexy. Y no podría pensarla —la vida es otra idea— sino en su patria. Una voz que sostiene en un cuerpo, en un gesto, en un ritmo, en una patria

Tabla 18. Como una rolinga, min. 4:08 — 5:18

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
Además de esos boliches sofocantes del Abasto, íbamos a otros lugares innombrables con el mismo grado de humedad y mugre que se te pegaba en los pantalones, la misma proporción de rockeros y rolingas y chichas lindas de Ramos Mejía, de Morón o de Haedo. También estaba el tugurio, bien de zona norte, y el correo de Flores y esa casilla	 <p>Min 4:11</p>	Además de esos boliches sofocantes del Abasto, íbamos a otros lugares innombrables con el mismo grado de humedad y mugre que se te pegaba en los pantalones, la misma proporción de rockeros y rolingas y chichas lindas de Ramos Mejía, de Morón o de Haedo. También del tugurio, bien de zona norte, y el correo de Flores y esa casilla al había un baldío
al fondo de un baldío. Un lugar que se llamaba La nave del olvido	 <p>Min 4:18</p>	al fondo de un baldío. Un lugar llamado La nave del olvido
en honor a un lugar que se llamaba La nave del olvido	 <p>Min 4:21</p>	en honor a otro lugar llamado La nave del olvido
en honor a una canción que mencionaba La nave del olvido,	 <p>Min 4:24</p>	en honor a una canción que menciona La nave del olvido,
la original y primera, la de Ciudad Oculta.	 <p>Min 4:28</p>	la original y la primera, la de Ciudad Oculta.

compuesta de de [sic] (Grandes Deseosos, ajustando los términos): Bob Zimmerman Dylan, Quique Fogwill, AC/DC, Jimmy Boy, Chemical Brothers, las eternas caderas de Jagger & Morisson, los Auténticos Decadentes, Todos Tus Muertos y ese émulo de Slash llamado Adamo, con su milky y la palanca del amor. Todos y cada uno de los condimentos para un monólogo interior interminable, una mitología de psoters sin fin, un mantra impecable al alcance de la mano. El mundo en ritmo, puro relato, más poesía” (2013: 10).

	 <p>min 4:31</p>	Un lugar al que llegamos después de una hora de colectivo y que después de pasar
Apenas traspasamos el umbral, una nada que separaba el camino de tierra del pasto	 <p>Min 4:33</p>	y que después de pasar el umbral que separaba la calle de tierra del pasto
del potrero, solo nos dio para decir:	 <p>Min 4:38</p>	del potrero, solo nos dio para decir:
“Melli, la puta madre, este lugar es un secuestro”. Y lanzarle unas miradas asesinas al Melli	 <p>Min 4:40</p>	“Melli, la puta madre, este lugar es un secuestro”. Y lanzarle unas miradas asesinas al Melli
porque él había dicho que eso era un festival en el que iban a tocar Todos mis muertos y Los decadentes	 <p>min 4:44</p>	Porque él había dicho que eso era un festival y que iban a tocar Los auténticos decadentes
	 <p>Min 4:51</p>	y Todos tus muertos
y yo solo veía una oscuridad bien oscura.		pero yo solo veía una oscuridad bien oscura.

	Min 4:54	
Regados como manojos de cactus había grupitos de punkies	 Min 4:58	Regados en el potrero como manojos de cactus había grupitos de punkies
con cresta y todo que se dieron el gusto de	 Min 5:00	con cresta y todo que se dieron el gusto de
mirarnos mal, con esa misma mirada discriminatoria de la que siempre eran víctimas.	 Min 5:02	mirarnos mal, con la misma mirada discriminatoria de la que siempre son víctimas.
Teníamos	 Min 5:08	Pero teníamos
estrategias para todo	 Min 5:08	estrategias para todo
y había una que aplicaba perfecto:	 Min 5:12	y había una que aplicaba perfecto:



MINUTO 5:18 – FINAL




Cabe mencionar otro ejemplo para el traslado del referente lingüístico a uno visual, un momento con cierta ironía: hacia el minuto 5:25 se muestra un hombre calvo, algo corpulento y de expresión poco amigable parado en medio de la tribuna, cuando el resto de los hinchas está sentado. Esta imagen se muestra en un contexto en el que Tálata recita: “al peligro se lo encara directo. Paula fue rápidamente hacia un grupo donde había uno de esos H, X, B o D de los que siempre solíamos huir y rodeándolo con su brazo fresco, le dio un beso” (2013: 43). En este instante se visualiza claramente la propuesta, y el·la lector·a puede hasta generar cierto rechazo ante la idea de que Paula tuvo que ir a besar a un hombre similar para escapar del peligro. La intermedialidad interviene aquí sobre los sentimientos del·la lector·a, y lo interpela para abrir un campo de asociaciones entre las versiones del texto y medios.

Hacia el minuto 5:35, se muestra la mano de Tálata que da palmaditas a una viga de concreto y retoma así la idea de que Paula no tenía que “ponerse en puntas de pie” para besar al hombre, “porque Paula era alta y estaba muy bien formada” (2013: 43). La estrategia salió bien, lo que se visualiza tras los aplausos de la tribuna; el cielo que se filma detrás de unas rejas, haciendo eco con las “lucecitas de navidad”. Lo visual está en diálogo con la historia narrada, pero se trata de ecos deformados, no de reproducciones.




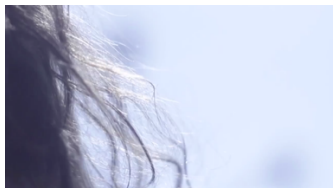


En este videopoema, cabe subrayar la resemantización del referente “boca”. El texto acaba con la frase siguiente: “Una boca pegada a otra boca, pegada a otra boca, pegada a otra boca, pegada a otra boca, pegada a otra boca, pegada” (2013: 44). Para visualizar y subrayar este círculo de bocas, presente ya en la construcción de la frase gracias a la repetición, el video se realizó en el barrio de La Boca, más precisamente en el estadio de Boca, mientras estaba jugando el equipo Boca Juniors, lo que gesta visualmente un mar de camisetas del equipo local y otras señales que identifican a los partidarios del Club. Igualmente se filma repetidas veces en plano detalle o primerísimo primer plano la boca de Tálata. Numerosas son entonces las referencias a la noción de *boca*, lo que vuelve el referente *boca* omnipresente en la creación audiovisual. Además, en el poema encontramos las

ocurrencias siguientes: la “lengua rolinga” (2013: 41) del poemario que se vuelve en el video “me quedé pensando en esta boca rolinga”; Paula que “tenía esa boca rolinga tatuada atrás y muy viva adelante” (2013: 43); y el círculo bucal del final “una boca pegada a otra boca [...]”, más los referentes visuales ya mencionados, lo que conlleva en cierto sentido una resemantización, o si se quiere hasta una saturación del referente. En este caso, la boca no remite solamente en un primer plano a los besos juveniles que han podido intercambiar con otros jóvenes, ni a la icónica boca del logo de los Rolling Stones que tira la lengua hacia afuera, presente desde el inicio a través del título “como una rolinga” y del título de la canción *Under my thumb*: esta boca pegada y este beso final son lo que salva a las chicas protagonistas del poema del peligro que representaban las miradas agresivas de los “punkies” de aquel local de mala reputación al que pretendían ingresar; este beso las introduce al lugar y les permite quedarse. El trabajo intermedial subraya entonces la importancia de la boca a través de la omnipresencia del referente y su resemantización, e instaura al mismo tiempo un movimiento circular que retoma el círculo bucal evocado por esta última frase.

Tabla 19. *Como una rolinga*, min. 5:18 — final

Texto que figura en el libro	Videoclip	Texto que se recita en el video
Paula fue rápidamente hacia un grupo donde había uno de esos H, X, B, o D	 Min 5:19	Paula divisó algún H, algún X, algún B, o algún D
de los que siempre solíamos huir y rodeándolo con su brazo fresco, le dio un beso,	 min 5:25	de los que siempre solíamos huir y avanzó directo y lo rodeó con su brazo fresco, le dio un beso
un beso bien bien	 Min 5:30	un beso bien bien

<p>dado en el cachete</p>	 <p>Min 5:31</p>	<p>dado en el cachete</p>
<p>sin ponerse en puntas de pie porque Paula era alta y estaba muy bien formada y tenía</p>	 <p>min 5:35</p>	<p>sin ponerse en puntas de pie porque Paula era alta y estaba muy bien formada y tenía</p>
<p>y tenía esa boca rolinga tatuada atrás y muy viva delante.</p>	 <p>min 5:41</p>	<p>y tenía esa boca rolinga tatuada atrás pero muy viva delante.</p>
<p>Y el H, el B, el D, o el X se puso tan pero tan contento que le convidó su vaso y un cigarro y acercó el encendedor. Una llama</p>	 <p>Min 5:45</p>	<p>Y el H, el X, el B, o el D se puso tan pero tan contento que le convidó un vaso de cerveza y un cigarrillo y acercó un encendedor. Y una llama</p>
<p>iluminó las miradas iluminándose, una directo a la otra. Y Laura</p>	 <p>Min 5:59</p>	<p>iluminó las miradas iluminándose, una directo a la otra. Y Laura,</p>
<p>y yo y los escoltas supimos que estábamos salvados.</p>	 <p>Min 6:02</p>	<p>los escoltas y yo supimos que estábamos salvados. Pero era todavía mejor</p>
<p>Pero era todavía mejor y el tipo que estaba con el tipo que estaba con Paula</p>		<p>Pero era todavía mejor y el tipo que estaba con el tipo que estaba con el tipo que estaba con Paula</p>

	Min 6:06	
era el mito vivo del punk rock nacional	 Min 6:10	era el mito vivo del punk rock nacional
y la noche nos envolvió con su maravilloso concierto	 Min 6:13	y la noche nos envolvió con su maravilloso concierto
y el pasto se llenó de lucecitas de navidad y flashes y chispas y	 Min 6:17	y el potrero se llenó de lucecitas de navidad y flashes y chispas y
un fuego ardió en mi corazón para siempre y Paula y Laura bailaban.	 Min 6:19	una llama se prendió en mi corazón para siempre y Paula y Laura bailaban.
	 Min 6:21	Y yo,
Una boca pegada a otra boca,	 Min 6:23	yo pensaba en eso: Una boca pegada a otra boca,
pegada a otra boca, pegada	 Min 6:27	pegada a otra boca, pegada

<p>a otra boca, pegada a otra boca, pegada.</p>	 <p>Min 6:29</p>	<p>a otra boca, pegada a otra boca, pegada.</p>
	 <p>min 6:34</p>	<p>Créditos. Sonido ambiental. La Bombonera.</p>

En el videoclip “Como una rolinga” el trabajo intermedial es un elemento disruptivo que permite provocar traslados de asociaciones. Se trabaja con oposiciones que se complementan y encadenan, lo que crea una poética en base a resemantizaciones y metareferencias. Las dos estrategias que se utilizan son o la traslación o la asociación de un referente verbal a uno visual similar. La narración visual interactúa de esta forma con la narración verbal.

Cabría mencionar, para explicar los entramados entre música, fútbol, fiestas, deseos sexuales, etc., que la poeta tiene una relación especial con el fútbol. Cuenta, en su performance *Padrepostal* (a partir del minuto 13:50), que su padre la llama por primera vez por teléfono después de su mudanza a Buenos Aires (1989) en 1993, tras la eliminación de Argentina por Colombia (0-5) en la clasificación para la Copa Mundial de Fútbol en 1994. Tálata tuvo que soportar durante el día entero las discriminaciones de sus compañeras de escuela por ser colombiana y su padre, pasado de copas, se burla de ella por la derrota (o la victoria, nunca entendió bien, admite la poeta). Después de esta llamada, le envía una última carta en la que afirma: “Yo no soy un partido de fútbol”. Su padre le sigue mandando cartas durante años. La performance se “escribió” a partir de la clasificación y selección de estas cartas, que Tálata Rodríguez va leyendo y comentando. Para la lectura, adopta el acento colombiano, para los comentarios el argentino. La dualidad, la doble identidad, el cambiar de camiseta, como lo hacen los jugadores, o Bianchi, al irse a otro club (otro país) está inherente a la poética de Tálata: la poesía y la música, el texto y el video, las vanguardias históricas y la cultura popular, etc.

CONCLUSIÓN 10

Con los videoclips de Tálata Rodríguez se trata de una propuesta original: si bien no es la única en hacer videopoesía, su propuesta se distingue sin embargo de la de otros/as poetas por su potencial performativo, su capacidad para recitar y su presencia, todos elementos que dan un resultado que trasciende la mera declamación. La poesía de Tálata Rodríguez se puede desplegar mejor en la performance, cuando ella le da corporalidad al texto. Su libro *Primera línea de fuego* es literatura expandida en todos sus sentidos: se sale del libro, necesita la situación contextual, la performance, su persona. En este contexto cabe añadir otro texto de Tálata Rodríguez: “Carita feliz, nube, corazón, rayo”, un texto que la autora se niega a enviar o publicar porque requiere de su presencia corporal. Es decir que en cierto sentido le quita su *textualidad* para darle *corporalidad*: el cuerpo se concibe aquí como otro medio de transmisión; ella misma se convierte en dispositivo poético, para retomar su lógica. De hecho, se trata de un texto proveniente de una conversación a través de la aplicación de mensajería WhatsApp, que ella lee de su celular cuando lo performa. Para la autora es un traslado del nivel de la intimidad al nivel del chisme en el momento de la performance.

Algo similar ocurre con la película *Salón de belleza* de Mario Bellatin que solo se puede proyectar en su presencia física. Volver a poner el cuerpo —y hasta exigirlo en estos contextos de performance que siguen vinculados a la literatura— puede interpretarse de diversas maneras: **(1)** volver la presencia del/la creador/a-ejecutante (“performer”) imprescindible y subrayar que no todo se puede consumir siempre en un mundo capitalista, globalizado e hiperconectado, aspecto interesante y hasta paradójico si se piensa en el trabajo con la tecnología que llevan a cabo ambos autores; y vinculado a este punto, también se busca **(2)** reafirmar la presencia física en un mundo desmaterializado; **(3)** acercar lo literario a otras artes, como a lo teatral, a las artes performativas; **(4)** o más bien llevar la literatura y la figura del escritor, en el caso de Tálata Rodríguez, a puestas en escena que solemos conocer más bien del mundo de la música, donde son elementales la devoción y celebración de la imagen del cantante. Alan Pauls, al reflexionar acerca de la actitud de César Aira, apunta la emergencia de una estetización de la figura del autor a la par de los cantantes de rock, actitud que nos parece igualmente válida para Tálata Rodríguez:

Ce qu'il [Aira] fait, c'est énoncer un statement esthétique-politique qui ne se laisse pas formuler dans le langage du texte [...], mais dans celui de l'attitude, ce que les philosophes cyniques et les stars du rock n'on [sic] jamais eu de difficultés à comprendre et à apprécier et que la littérature, en revanche, n'accepte d'intégrer qu'à contrecoeur, au prix de le réduire à la catégorie mineure d'une anecdote ou au registre d'un certain pittoresque personnel. L'attitude implique une certaine esthétisation de soi [...] et du monde [...], une mise en forme et une ritualisation du quotidien [...]; en d'autres termes, une série de gestes qui objectivent une manière artistique d'être présent, de se corporéiser, d'intervenir 'en personne' — comme le style intervient dans le langage — dans ce support qu'est la dimension visible du monde. (Pauls, 2012: 397-398).

Los videos de Tálatá Rodríguez la ponen en escena como si se tratara de una cantante de rock: su literatura expandida potencia las experiencias de la creación —una creación en dos tiempos: crear el poema, grabar el videoclip—, y de la recepción —en un o dos tiempos: leer y/o ver—. Su figura de escritora busca romper con una supuesta “torre de marfil literaria” (en palabras más académicas: la literatura canónica) al construir los textos sobre la base de referencias culturales y musicales argentinas e internacionales del rock, y de tener ella misma la apariencia de “rolinga” que tiene el sujeto lírico de sus poemas narrativos —“¿Yo quién era?/ Una hada lisérgica con formación de geisha y actitud rolinga” (2013: 39)—, entre otros rasgos.

Tras nuestro análisis pudimos destacar cómo la autora y sus diferentes equipos de producción están en búsqueda de montajes perturbadores para alejarse de una lectura plana de los poemas. Es en estos momentos de perturbación que la intermedialidad cobra todo su sentido y se expone como poética: crear nuevas asociaciones y experiencias a través del desfase, trasladar referentes y jugar con ellos —esto es, ampliar el campo de asociación, como en el ejemplo del referente “boca”—, crear ecos y resonancias entre el lenguaje verbal y visual. Recontextualizarlo todo, sacar la literatura del libro a la calle, bajarla a los talleres mecánicos, a los estadios de fútbol, a las autopistas con una estética de cantante de rock que canta en un clip de MTV: arrojar la poesía al mundo mediático a través de la estrategia expandida. En este contexto hay que recordar que la autora no atenta, sin embargo, contra la literatura: “En realidad el gesto crítico, o mi pregunta ¿qué pasa cuando no es un libro? es por amor, no destructiva” (Schmitter y Rodríguez, 2016: en línea). Por amor a la literatura se buscan nuevos caminos, caminos que no pocas veces están afuera de las categorías tradicionales —¿es literatura? ¿videoarte? ¿videopoesía?,

¿otra cosa?—⁵³. Expandir la literatura significa trabajar con dos dispositivos poéticos: el texto verbal y la imagen animada. Al no poder combinarlos en el libro, se utiliza una estrategia transmediática que expande el libro hacia internet, donde ambos medios se reúnen y se expresan a través del cuerpo de su creadora.

Los videoclips de Tálata Rodríguez se inscriben plenamente en nuestra ultratemporaneidad por su estética, dialogan con una cultura mediática y su canal de transmisión (internet, YouTube). Aunque la autora subraya que su objetivo principal no es tener una mayor difusión con los videoclips, es sin embargo de destacar que los dos videos analizados aquí tuvieron una circulación mucho mayor que el libro, con una edición de 300 ejemplares en una editorial independiente. “Autopista al infierno” se vio más de 10.000 veces en el canal de YouTube de la autora, antes de haber sido bloqueado por derechos de autor, y “Como una rolinga” cuenta con 26.334 vistas (el 04/08/2019) a lo que se añaden 11.806 visualizaciones más en el canal *Los Universos Islas*⁵⁴. Es decir que esta literatura llegó a un público más amplio por su canal “expandido”: esta literatura se ve en vez de leerse.

A través de su nuevo soporte —el video—, la literatura expandida tiene una calidad de intervención en el espacio público (en lo urbano): emerge de él, se inscribe en él, y lo muestra. Por consiguiente se relaciona de forma más instantánea —lo instantáneo también como marca de nuestra contemporaneidad— con ciertos ámbitos culturales: YouTube, la cultura urbana, la poesía. Sin lugar a dudas, el lector no recibe el texto escrito como el videoclip. Aunque el proceso de lectura expandida requiere una actividad de su parte —tomar el celular, escanear el código QR del libro—, la recepción del video es más pasiva que la lectura, ya que es menos abierta (Eco, 1992): se muestra y guía la interpretación, en vez de dejarla libre a la imaginación. No obstante, el nuevo ámbito mediático —en este caso YouTube—, invita a una lectura que se acerca al *zapping* y crea de esta forma otras asociaciones. También Vicente Luis Mora apunta este cambio en la figura del lector en el artículo “Creación literaria y nuevas tecnologías”:

a diferencia del lector del siglo XX, puramente pasivo, (*consumidor*, podríamos decir, forzando la metáfora economicista —pero los libros están en el mercado y son, en consecuencia, un *producto*—), el lector del tercer milenio es un lector-actor, un *lectoespectador*, un consumidor-productor, que está acostumbrado a interactuar, a *mezclar, samplear o pastear* la información que recibe, a completarla _mediante_ [sic]

⁵³ Como venimos señalando en varias ocasiones, estas interrogantes no son nuevas. Se replantean/actualizan en la nueva coyuntura tecnológica. Ver por ejemplo el artículo “‘Non-littérature?’” de Gaëlle Théval que analiza obras de Anne-James Chaton y Bernard Heidsiek (2018).

⁵⁴ En línea [consultado el 20.7.2017]: <https://www.youtube.com/watch?v=3bPsXkFqR2Q>.

Google o Wikipedia, a revertirla, sintetizarla y compartirla en redes sociales, y a tener una conciencia mucho más activa y global de la información que antes. (2013b: 50-51)

Cabe sin embargo matizar su afirmación en cuanto a la pasividad del lector·a del siglo XX a la luz de, por ejemplo, las vanguardias y neovanguardias. Buena parte del siglo XX fue precisamente marcado por la implicación mayor del lector·a, como lo vimos en varios ejemplos a lo largo de este trabajo. Aunque no concordamos entonces con la simplificación propuesta por Mora, es sin embargo cierto que internet ha potenciado o incluso producido nuevas formas de lectura, tal vez más rápida, más volátil, más dispersa, ante los estímulos constantes de la *web*.

La literatura expandida se inserta de esta forma en otros canales de difusión, y gracias a internet se vuelve una literatura transnacional y gratuita, consumible en cualquier parte del mundo, bajo la condición de tener acceso a internet o los derechos de reproducción. Nuestro próximo ejemplo, *80 días* de los chilenos Jaime Pinos y Alexis Díaz, cuenta incluso con una propia página internet.

11. 80 DÍAS DE JAIME PINOS, ALEXIS DÍAZ, CARLOS SILVA

Después de los casos de Alejandro López y de Tálata Rodríguez, donde el libro se expande hacia internet con los videos y, con ello, a la plataforma web YouTube, nos gustaría ahora examinar otro caso: el libro *80 días* de Jaime Pinos (texto), Alexis Díaz (fotos) y Carlos Silva (música) que cuenta con una página propia en internet.

Jaime Pinos (Santiago de Chile, 1970) es licenciado en Literatura y Lingüística por la Universidad de Chile. Estudió igualmente sociología y publicó la novela *Los bigotes de Mustafá* (1997, 2016), los poemarios *Criminal* (2003, 2017), *Almanaque* (2007), *Documental* (2018) y el ensayo *Visión Periférica* (2015). Su obra se relaciona con la sociedad chilena y la historia de su país. Además, escribe artículos, reseñas y críticas literarias. Mantiene igualmente un *blog*.¹ Fundó la editorial *La Calabaza del Diablo* y forma parte del colectivo editorial Lanzallamas. Actualmente es director de la Casa Museo y Centro Cultural La Sebastiana en Valparaíso que depende de la Fundación Pablo Neruda. Alexis Díaz Belmar (Santiago de Chile, 1977), por su parte, es magister en Fotografía, Arte y Técnica por la Universidad Politécnica de Valencia y licenciado en Ciencias Económicas por la Universidad de Chile. Su trabajo fotográfico gira alrededor de “los conceptos de mercado, ciudad y territorio, indagando sus relaciones e impactos en el ámbito social, cultural y económico” (Díaz, 2019: 7) como explica en su portfolio.² Exhibió las fotografías que incorpora *80 días* junto a los textos en la galería Lab NegPos (Nîmes, 2016). Carlos Silva (Santiago de Chile, 1965) es licenciado en Música por la Universidad de Chile, y se doctoró en Musicología en la Universidad Autónoma de Barcelona, ciudad donde reside desde 2005. Primero conocido como músico de jazz, incursionó a partir de su mudanza a España en la música contemporánea y la improvisación libre. Entre los autores, cabe añadir a las personas a cargo del diseño de la edición y de la página web.

80 días es un pequeño libro compuesto por textos y fotografías³, publicado por los sellos editoriales *Alquimia Ediciones* y *Siega* en 2014, aunque las fotografías y los textos datan de 2004. Surgieron durante caminatas que el poeta y el fotógrafo realizaron

¹ En línea [consultado el 04/8/2019]: <http://jaimepinos.blogspot.com/>.

² En línea [consultado el 04/8/2019]: <http://alexisdiazbelmar.com/Portafolio-AlexisDiazBelmar2019.pdf>.

³ Las fotografías se encuentran en los anexos. Agradecemos a Alexis Díaz por habernos autorizado a reproducirlas.

juntos en un determinado espacio de la ciudad de Santiago de Chile en un lapso de 80 días, marca temporal que instauro desde el inicio un intertexto con la novela *Le tour du monde en 80 jours* (1873) de Julio Verne —intertexto que se confirma con dos ilustraciones de una versión de historieta en las contratapas— y *La vuelta al día en 80 mundos* (1967) de Julio Cortázar.

Para Jaime Pinos se trata de una cartografía sentimental de esta ciudad, en la que nació pero regresó recién de mayor:

La forma de apropiarse de este territorio sería realizar una serie de caminatas. El caminar como ejercicio de apropiación de la topografía urbana. Como práctica corporal donde la ciudad entra por el ojo y por el pie. Estas caminatas las realicé con Alexis quien tomó las fotos durante estos recorridos. Luego, con todo el material, hicimos juntos el montaje a partir de la secuencia de los textos que definí como base. (Pinos y Schmitter, 2017: correo electrónico)

Luego de estas caminatas al estilo del *flâneur* benjaminiano⁴ y ya con el material montado, el compositor y músico Carlos Silva compuso una suerte de “banda sonora” que pone en escena la lectura de los textos. El músico califica su trabajo, para el cual tomó como referente el *Opus 4 para canto y piano* (1908-1909) de Anton Webern con textos de Stefan George, como “escenografía sonora”, “una arquitectura que adquiere vida propia, aislada del texto, por la solidez de la construcción, la solución inesperada, la variación como espiral” (Pinos, 2014: 63). El estreno de estas lecturas musicales tuvo lugar en la radio de la Universidad de Chile en enero de 2005 y luego se realizaron presentaciones en vivo, junto a Carlos Silva y al baterista Félix Lecaros. Antes de las presentaciones, se proyectaba una selección de las fotografías de Alexis Díaz.

Evidentemente, desde el inicio, este artefacto artístico fue concebido como una obra multimedial. Casi diez años después, se publicó el libro y su página web, que permite albergar igualmente el trabajo musical. Dice Jaime Pinos:

El libro era una solución posible para este material, pero no la única. Siempre vi este material más como una película que como un libro convencional. La idea era un cruce de formas y lenguajes que diera cuenta de la polifonía de la ciudad. La combinación entre el libro impreso y el sitio web para desplegar la multimedia fue una solución a la que llegamos varios años después de realizado el trabajo. (Pinos y Schmitter, 2017: correo electrónico)

⁴ Para ahondar en la noción del *flâneur* en el espacio urbano y la relevancia de esta figura para el arte actual, véase el artículo “Le flâneur dans l'espace urbain” de Giampaolo Nuvolati (2009).

El libro existe por sí solo: sin indicar a los autores en la tapa, es solo al final de la publicación (última página, junto a los créditos de los sellos editoriales y las indicaciones sobre la edición) que se mencionan. Se plantea así la duda al lector/a durante el transcurso de su lectura: ¿quién es el autor del libro?; ¿quién, de manera más general, es el autor de la línea trazada por el recorrido a través de una ciudad?; ¿la ciudad, el azar, o el caminante?



Ilustración 34. Página internet de 80 días

En la contratapa del libro se halla, en vez de un resumen, el enlace hacia la página web. Esta ofrece la totalidad del libro (todos los textos y las fotos), así como un texto de presentación de la obra y de la pieza musical, y un video que exhibe el libro (duración: 3:40 minutos), en el que se ven dos manos que toman el libro y lo muestran página por página mientras se escucha un tema de la pieza musical. Cuando se cliquea a la derecha sobre “entrar”, se ingresa a la obra. La pieza musical empieza enseguida y se puede leer el primer texto. En un menú en la parte inferior de esta página web se tiene acceso a la lista de temas y al índice (textos y fotos) y existe la posibilidad de detener la pieza musical o de cambiar de tema. Contrariamente a los temas musicales, que se siguen uno a otro, el lector/a tiene que “avanzar” en la lectura de los textos, pinchando en una flecha.

Cabe destacar dos cambios entre el libro y su página web que tienen una repercusión sobre la recepción. Primero, los textos y las fotos se siguen sucesivamente y ya no están confrontados en el mismo espacio de la doble página, como es el caso en el

libro. Segundo, no todos los textos tienen una versión musical y su orden de “lectura” difiere entre la versión musical, los textos publicados en internet y el libro. Es decir que no forzosamente se lee lo mismo que se escucha. El·la lectoespectador·a no logra seguir una dirección marcada previamente: la página internet lo pierde voluntariamente para que recorra las fotos y los textos a su ritmo, creando a su vez otras y nuevas asociaciones de texto-foto-amalgamas, si pensamos en el dispositivo intermedial desarrollado por Mario Bellatin. Tanto el tono crítico hacia la capital chilena y su transformación neoliberal, como el estrés y el anonimato destacados por el texto y retomados por la música, encuentran de esta forma un eco en la no-concordancia entre el orden de la lectura musical y de los textos y fotos que parece querer producir un sentimiento de pérdida en el·la lectoespectador·a. Observa Jaime Pinos, en una postura que recuerda la manera en que Michel de Certeau imaginaba la invención de la ciudad por el transeúnte a través de la retórica del caminar (1980), que:

80 días está definido en uno de los textos como un mapa para perderse. La idea es replicar, en la forma, el azar o lo aleatorio con que se enfrenta el transeúnte al moverse por el espacio urbano. La idea de romper la linealidad del libro impreso surgió en el trabajo final de montaje donde también intervinieron los diseñadores y el editor. (Pinos y Schmitter, 2017: correo electrónico)

La intermedialidad fue inherente al proyecto desde el inicio: cada medio aporta una dimensión, capta a su manera la urbe y la traduce, llevando al·la lectoespectador·a hacia una experiencia sensorial múltiple; en cierto sentido hace esta obra perceptible lo que en las vanguardias históricas de los años 20 era solo alusivo.

A diferencia de los ejemplos anteriores, el·la lectoespectador·a se vuelve más activo·a aquí: tiene que escoger qué escuchar, qué mirar, y cuándo. Se puede tratar de una lectura paralela o sucesiva, o solo de una experiencia sonora. En el caso de *Keres cojer?* = *Guan tu fak* vimos un ejemplo en el que la intermedialidad aumentaba la creación de un mismo mundo ficticio verosímil, a pesar de que el soporte libro reúna todo el material del relato. En cuanto a los videos de Tálata Rodríguez destacamos que los videoclips permitían otra manera de aproximarse al texto: a través de una experiencia audiovisual que sostiene un diálogo con la literatura oral, la estética MTV y la cultura “rolinga”. Los videoclips conocieron, en este caso, una mayor circulación que el poemario. No obstante, el·la lectoespectador·a mira el video sin tener que intervenir (no se trata de una lectura interactiva). *80 días*, en cambio, requiere a un·a lectoespectador·a más activo·a al navegar en el espacio de la página web.

Por otra parte, este artefacto trabaja todos los lenguajes artísticos a un mismo nivel: el texto no está en un nivel discursivo superior a la foto o la música. En la lectura de Juan José Podestá (2014), se puede entender este texto como un modelo para armar a lo Cortázar, también como una bitácora ciudadana, o como un documento y un palimpsesto, de difícil catalogación: para él, resulta un desafío escribir sobre *80 días*. Este desafío reside tal vez, precisamente, en el hecho de ser una propuesta multimedial, con un texto fuerte, denso y poético, unas fotos que señalan las llagas de la sociedad neoliberal y con una música que busca incomodar al receptor. Así, Jaime Pinos explica que:

Todos mis libros exploran las relaciones entre texto e imagen. Si vivimos en una sociedad donde las relaciones entre las personas están mediadas por imágenes, tal como escribió Debord, me parece que la poesía y el arte deben asumir esa situación y construir un discurso híbrido que integre ambos elementos, lo textual y lo visual. Lo fundamental en *80 días* era trabajar los lenguajes involucrados (palabra, música, imagen, diseño) al mismo nivel. Romper con cualquier función ilustrativa y darle a todos estos planos del discurso un peso similar en el montaje final. (Pinos y Schmitter, 2017: correo electrónico)

En *80 días*, no se trata entonces de una mera ilustración, sino de contestar a los discursos culturales dominantes (la comunicación en sí, la publicidad, la televisión, etc.) a través de las mismas estrategias —confluencia de la imagen, del sonido y del texto— para cuestionar esas discursividades y mostrar la otra cara de esta sociedad; es decir, criticarla con sus propios recursos.

11.1 TRANSITAR POR *80 DÍAS*

Transitar por *80 días* significa circular por un libro y la página web www.80dias.cl: se recorren textos y fotos, en el caso del libro; en la página web, se navega por este mismo material, así como por la puesta en música de algunos textos. Como subrayamos arriba, el orden de reproducción de los textos y su equivalente sonoro no es el mismo. Más precisamente, se presenta así:

Tabla 20. *Transitar por 80 días*

Orden de títulos en el libro	Orden de títulos de la puesta en música en la página web	Duración de la pieza musical	Observaciones
Coordenadas	Coordenadas	2min10	No se dice “al plazo de 80 días desde la escritura de este tiempo”.
Caminata	Vista general	1min31	
Vista General	Ventana	1min51	Cambio en el texto: “un niño juega solo frente a una pantalla de videogames”.
Ventana	Humo	1min50	
Humo	Intramuros	00min35	
Pánico	Pánico	1min32	Cambio: “en las calles”.
Intramuros	Eriazo	1min19	Al final se añade: “La maleza creciendo entre los escombros. Vacíos de la ciudad. Salvaje.”
Domicilio	Domicilio	2min17	Cambio: “Escenario privilegiado en el exceso”.
Pasajes	Azar	1min23	Cambio: “Sea por distancia o por intersección”, “casa y edificios”.
Separación	Luminoso	1min28	
Página	Vitrina	2min25	Cambio: “focos eléctricos”. Se añade: “gana el jugador que concibe ganar a los demás”.
Pared	Multitud (+Utopía)	3min49	Cambio: “donde uno no es ninguno”, se suprime “como en el relato de Poe”. Se añade el texto de “Utopía”.
Circulación	Subterráneo	4min03	
Subterráneo	Caminata	5min	
Luminoso	-		
Eriazo	-		
Vitrina	-		
Azar	-		
Bar	-		
Multitud	-		
Utopía	-		
Poética	-		

De antemano vemos —como en el caso de Tálata Rodríguez— que la oralidad conlleva cambios, aunque ligeros, en el texto escrito. Asimismo, la puesta en música produce, como también sucedía con los videoclips, un material más extenso que el de una simple lectura. Siete textos no tienen una puesta en música y “Utopía” se lee junto a “Multitud” en una misma pieza musical. La música aumenta el sentimiento de estar sumergido en una ciudad ruidosa, peligrosa. Asimismo, este aporte sonoro transforma el libro en audio-libro: el·la lector·a ya no tiene necesariamente que leer, puede escuchar el texto haciendo otra cosa al mismo tiempo, o no hacer nada. La música está compuesta por un piano, un baterista y la voz de Jaime Pinos. No se trata de un simple *recitar*, sino de un arte de recitar que requiere cierta actitud; como en el caso de Tálata Rodríguez, se lleva el texto hacia una dimensión performática, distanciándose de una lectura meramente comunicativa.

Al observar cómo se secuencian las temáticas tratadas, se nota que la construcción del recorrido que el·la lector·a hace junto al Transeúnte sigue una lógica interna: cada fragmento se conecta con el anterior, desplazándolo siempre un poco y siguiendo así con el recorrido-movimiento del texto.

No obstante, en la lectura que proponemos, nos enfocamos en nudos temáticos— el problema de la vivienda, la sociedad del consumo, el tráfico y la contaminación—, porque el mismo texto propone, gracias a su forma rizomática, también esta lectura: se puede entrar y salir por doquier, posibilidad que aumenta la página web. Se busca demostrar que *80 días* es un tejido complejo de relaciones intermediales: por un lado, la combinación mediática en el libro y la combinación mediática expandida en la página internet, que insinúa armar su propio recorrido. Por otro lado, la escritura misma es filmica y en el seno del texto se entretajan varios regímenes discursivos. Además, cabe interrogar la relación entre escritura, mapa urbano y crítica del sistema neoliberal.

CAMINATAS, ESCRITURAS

Finalmente, *80 días* es la elaboración de un mapa. La demarcación del territorio —Santiago de Chile, entre Plaza Italia, Río Mapocho, Avenida Matta y la estación central en septiembre de 2004— responde al “trazo de cierta cartografía sentimental” (2014: 5) del narrador, llamado “el Transeúnte”. A través de veintidós textos y veintisiete fotografías el·la lectoespectador·a realiza su viaje, que empieza por el prólogo

“Coordenadas”, impreso sobre una suerte de mapa invisible, donde solo se ven los nombres de las calles que se encuentran entre las coordenadas limitantes (Ilustración 35).

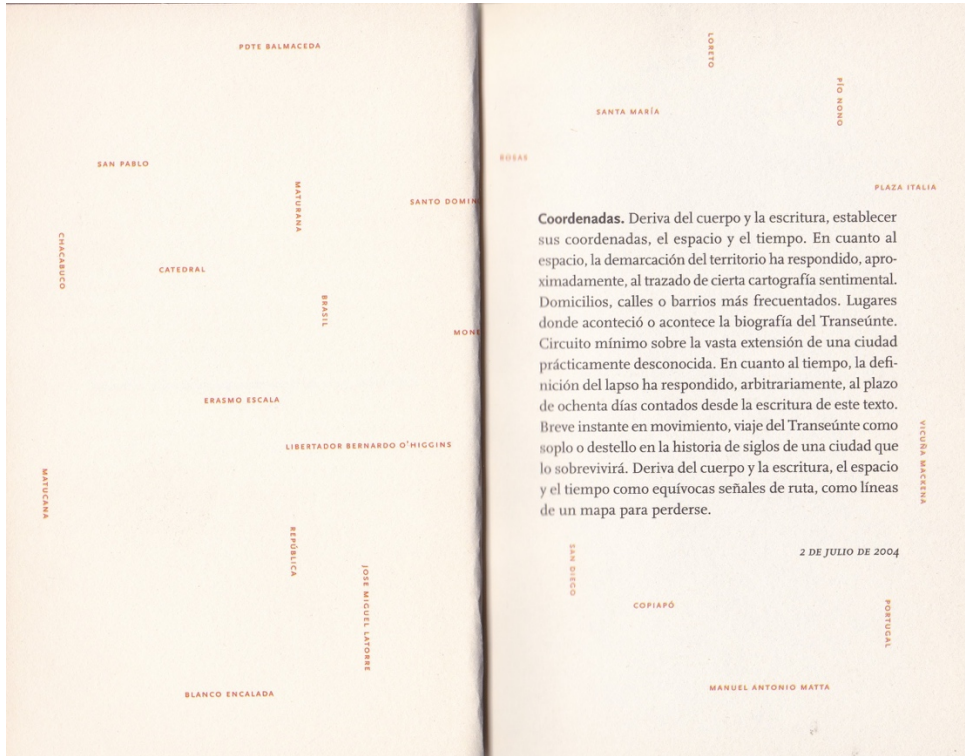


Ilustración 35. 80 días (2014: 4-5)

Frente a este mapa invisible evidenciado por las denominaciones de las calles cabe señalar otro intertexto. El territorio circunscripto corresponde en partes a la misma zona en la que se había exhibido la revista mural *Quebrantahuesos* en 1952 y sobre la que Ronald Kay vuelve en el único número de *Manuscritos* (1975), cuyo tono y términos — como el transeúnte, la multitud y la muchedumbre—⁵ se vislumbran también en *80 días*. Kay inscribe su texto sobre y “en” la ciudad: en la primera doble página sobre fotos de la “Calle Ahumada vista desde el Norte”, y en la segunda (Ilustración 36) sobre un mapa del centro de Santiago de Chile.

⁵ Kay describe la reacción de los ciudadanos frente al *Quebrantahuesos* así: “La estrategia textual *Quebrantahuesos* está armada para marcar de un golpe la multitud: su mera presencia en el rincón del *Naturista* produce muchedumbre, obliga al transeúnte ciudadano a detenerse, le impone su publicidad: el gentío se aglomera en torno a la vitrina, se arremolina y es succionado por su vórtice. La multitud pasa por su textualidad como el sonido que se determina por la extraterritorialidad de la caja de resonancia.” (1975: 26)

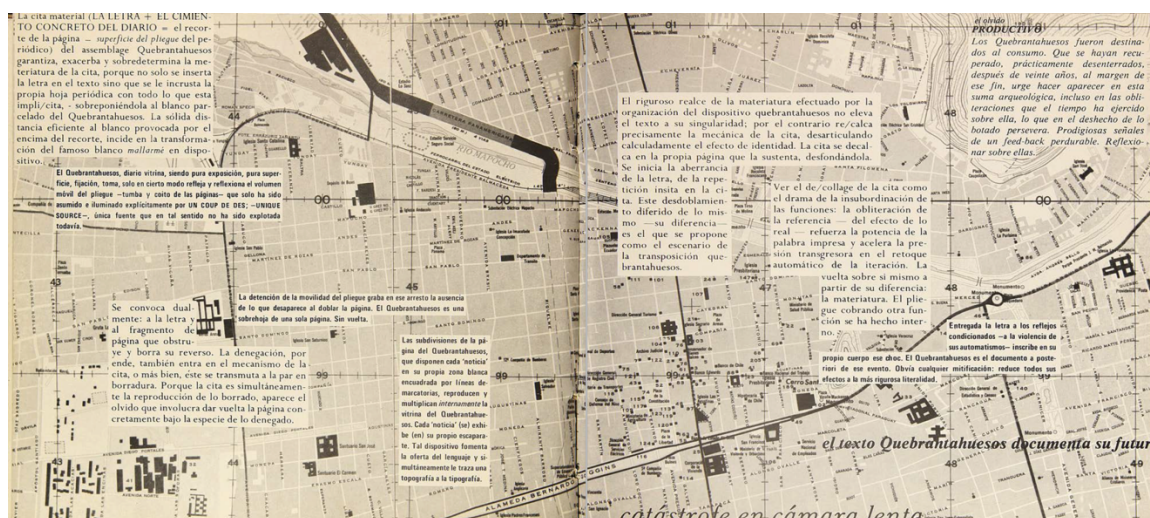


Ilustración 36. Ronald Kay (1975: 28 - 29)

Que la versión impresa de *80 días* se abra igualmente sobre una suerte de mapa que corresponde a la misma zona nos parece, por el gesto, instaurar un guiño. Las *TransLiteraturas* consideradas en esta tesis irradian también hacia el pasado, reciclan prácticas y gestos cuyo legado las traspasa de manera fantasmagórica, liberadas a menudo de su contexto, es decir su peso histórico inicial. Indicar solamente las coordenadas, en el caso de *80 días*, hace referencia al vacío porque lo evidencia; tanto como la obra busca poner a la luz las llagas de una sociedad neoliberal que se erige sobre el consumo y la publicidad, una “catástrofe en cámara lenta” para retomar las palabras de Ronald Kay (1975: 29).

Desde el inicio, la idea del tiempo y del espacio, así como la del tránsito, están presentes en *80 días*: “Deriva del cuerpo y la escritura, el espacio y el tiempo como equívocas señales de ruta, como líneas de un mapa para perderse” (2014: 5). Si bien el libro invita a un recorrido más lineal por el peso de la tradición —una lectura de izquierda a derecha—, la página internet multiplica las combinaciones. Al pinchar en el índice, se abre un mosaico compuesto por fragmentos de las fotografías y los títulos de los textos sobre unos cuadros blancos (Ilustración 37). De alguna manera, la presentación hace pensar en una mesa llena de tarjetas del juego *Memory*, una invitación a jugar y a descubrir las duplas.

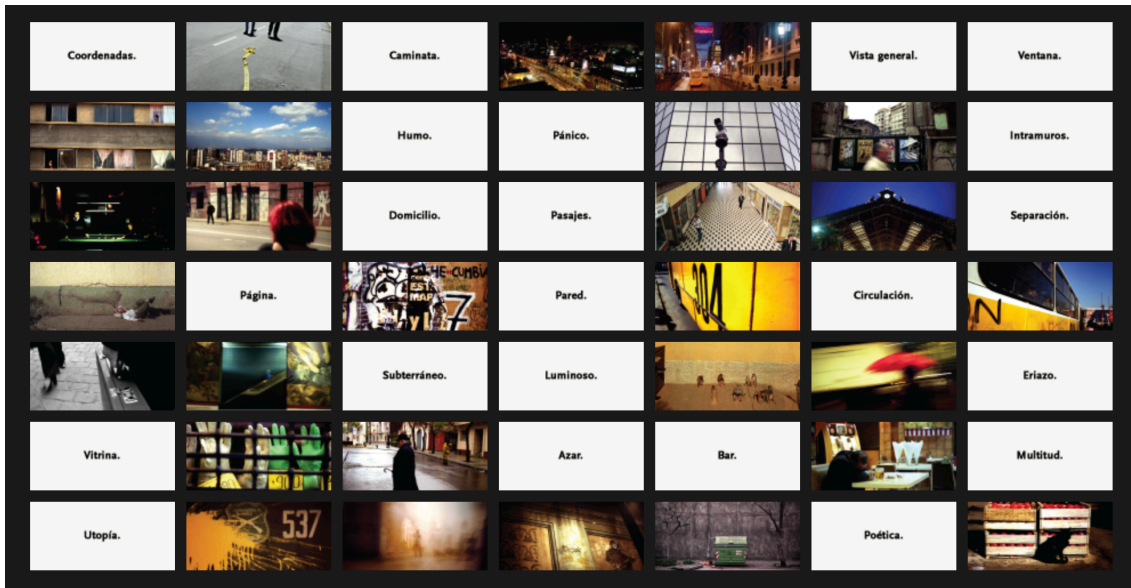


Ilustración 37. Índice en la página web de 80 días.

Este espacio en blanco se retoma en la mitad del libro. Allí se encuentra una página blanca vacía que se contrasta con una página negra sobre la cual se imprimió un texto en blanco. En ella, se puede leer una metareflexión sobre el acto de la escritura en pantalla sobre la urbe, y cómo, en este acto, el espacio ciudadano se reduce a la espacialidad de la página y de la escritura en lo virtual: “Blanco de la pantalla reflejándose en los ojos del que escribe signos como dibujados en el agua, palabras impresas en ninguna parte, píxeles, cuadritos de luz flotando en el espacio sideral de la virtualidad” (2014: 35). A menudo, las comparaciones de *80 días* remiten a lo líquido y lo intangible. En otras ocasiones se trata de la lluvia y del *smog*; aquí se designa, en cambio, la virtualidad como lugar de la escritura —una observación que se potencia en el caso de las novelas epistolares digitales que se analizarán más adelante (*cf.* cap. 13)— para reflexionar sobre el espacio urbano. La escritura desmaterializada se ve a través de las ventanas de la computadora, no es nada más que “viñeta inconclusa, fragmento recogido, como un guijarro en el río, por el que escribe y es escrito en el continuo fluir de las voces, los ámbitos, los relatos” (2014: 33). El índice de la página web (Ilustración 37) retoma esta sensación de fragmentariedad: un recorrido nunca puede pretender la exhaustividad. Por consiguiente, al vincular el mapear la ciudad con la escritura, esta resulta igualmente parcial: “La ciudad, esa trama inabarcable, en el espacio reducido de la textualidad” (2014: 33). El texto y las fotos establecen un mapa sentimental y fragmentario de la urbe, que corresponde a una poética de la brevedad, aunque “[vivamos] nuestra vida como si fuéramos eternos” (2014: 59).

La fragmentación de *80 días* se relaciona igualmente con el “azar” del camino de un *flâneur*, aunque cabe poner en tela de juicio esta noción, ya que “El Transeúnte toma direcciones obligadas, su trayecto es definido por los pasos de los otros” (2014: 49). Se trata de “huellas sin huella sobre el pavimento”, donde la ciudad se vuelve lugar de posibilidad “como combinatoria abierta por el hormigueo incesante de los que echamos nuestra suerte en estas calles” (2014: 49). Además, lo fragmentario se origina en el propio ritmo del andar, que es, tanto como la escritura que se vale del asíndeton, un conjunto de cortes, como apunta Michel de Certeau:

El *asíndeton* es la supresión de nexos sintácticos, conjunciones y adverbios, en una frase o entre varias frases. De la misma manera, en el andar, selecciona y fragmenta el espacio recorrido; salta los nexos y las partes enteras que omite. Desde este punto de vista, todo andar sigue saltando, o brincando, como el niño que anda “en un solo pie”. El andar practica la elipsis de posiciones conjuntivas. (Certeau, 2000: 114)

Si el Transeúnte recorre y transcribe la ciudad con esta retórica, la urbe misma tiene una forma similar de escribirse, como revela el fragmento “Pared”. Tanto la foto como el texto entienden la pared como otro espacio de escritura:

Signos propios. Enseñas tribales. Arborescencias de graffiti. Lo que estas murallas dicen. Imágenes públicas. Decorados sociales. Emblemas de estatus. Lo que estas fachadas sostienen. Asuntos privados. Discursos amorosos. Secretos de familia. (2014: 35)

La pared, entonces, como archivo, como otro soporte de escritura que exhibe esta carga simbólica, estos secretos. Así, no solo se pregunta lo que hay detrás de las fachadas, como se hace en el texto “Intramuros”, sino que se mira también lo que hay sobre ellas. En la foto se ve un *collage* de afiches rotos, que dan lugar —más allá de las propias—, a nuevas inscripciones, como el clásico “Angélica y Cristpe se aman”, junto a fragmentos que dejan adivinar una fiesta de cumbia un siete de julio. Resulta notable el contraste con los muros politizados de los años 1970 y 1980: aquí (ahora) se trata de un espacio que se usa para la promoción y divulgación de eventos sociales de diversión, y la afirmación de su propia existencia mediante el trazo del graffiti y de la *latrinalia*. Estas escrituras ciudadanas se podrían pensar como *littérature poubelle* (cf. Coquil y Klein, 2017) y se conectan a su vez con la idea de la literatura expandida: ¿dónde se halla, dónde empieza y dónde termina la escritura y, por ende, la literatura? La escritura en el lugar público, y el lugar público en la escritura: la dupla parece, en estos casos, indisoluble, puesto que resulta a la vez soporte y tema.

El trazo sobre la pared se retoma, en el espacio del libro, visualmente en el texto “Multitud”. Constituye un contraste con el resto de la publicación en papel: está escrito en letra grande y completa toda la capacidad de las páginas, como la multitud que satura la ciudad, los espacios; pero también como el *collage* sobre un muro o un panel de anuncio. Sin punto ni coma, el texto fluye, como corren los pasos de los transeúntes: “al paso de los desconocidos caras vemos corazones no sabemos Marea humana de la muchedumbre su flujo y su reflujo todo lo trae y todo lo lleva” (2014: 52-53). A su vez, este texto crea un intertexto con el cuento “El hombre de la multitud” (1840) de Edgar Allan Poe, que se menciona explícitamente: “Como en el relato de Poe el peor corazón del mundo confundido entre el gentío incógnito como libro que no se deja leer” (2014: 52-53). Este texto fue traducido por Baudelaire al francés, quién publicó, en 1868, el pequeño texto “Les Foules” (1868). Igualmente Benjamin vuelve sobre la multitud en varias ocasiones en *El libro de los pasajes* (Benjamin, 2005: 45, 221, 296, 338, 340, 341, 345, *et al.*), como por ejemplo en esta ocasión:

El *flâneur* adopta la forma de explorador del mercado. En calidad de tal es al mismo tiempo el explorador de la multitud. La multitud hace nacer en el hombre que se abandona a ella una especie de embriaguez acompañada por ilusiones muy particulares, de manera que, al ver al transeúnte arrastrado por la multitud, él se precia de haberlo clasificado, reconocido en todos los repliegues de su alma, de acuerdo a su apariencia exterior. [...] Los caracteres típicos reconocidos entre los transeúntes se muestran con tanta evidencia que no podríamos sorprendernos por la curiosidad incitada a captar más allá de ellos la singularidad especial del sujeto. Pero la pesadilla que corresponde a la perspicacia ilusoria del fisionomista del que hemos hablado está en ver cómo esos rasgos distintivos, particulares del sujeto, revelan a su vez no ser más que los elementos constitutivos de un tipo nuevo; de manera que a fin de cuentas la individualidad mejor definida acabaría siendo tal ejemplar de un tipo. Ahí es donde se manifiesta, en el corazón de la *flânerie*, una fantasmagoría angustiosa. (2005: 58)

Benjamin apoya su idea luego con el poema “Los siete viejos” de Baudelaire: el *flâneur* reconoce, gracias a su tiempo de observación, unos tipos fisonómicos que se repiten sin fin. Aunque en *80 días* se apunta menos a la fisonomía que a los valores —“Vidas mínimas y vidas ejemplares Corazones de oro y corazones de piedra” (2014: 52-53)— se siente una embriaguez similar frente a la marea humana, una fantasmagoría que se vislumbra en algunas de las fotografías.

En el tema musical correspondiente se contrajo “Multitud” con el texto “Utopía”. Se trata de una pieza de piano que acompaña y puntúa la voz del poeta, y toca un solo de piano entre los dos textos. “Utopía” clama que en el mundo neoliberal es difícil soñar con la utopía y tal vez solo es posible en el arte: “Difícil imaginar una ciudad ideal en este

lugar sin horizonte. Urdir el asalto al cielo, desear nada más que lo imposible. La realización del arte. La poesía en las cosas. El verso libre. La vida como aventura” (2014: 54). La foto, en cambio, muestra un vehículo de patrulla de la policía sobre el que explotó una bomba de color amarillo, lo que motiva la lectura política en contra del gobierno neoliberal chileno. A eso sigue una doble página de fotos: del lado izquierdo se ven unas siluetas fantasmagóricas; en el medio, a contraluz, se puede adivinar una suerte de mujer espectral. A la derecha se muestran unas paredes pintadas, esta vez sí con emblemas de la cultura de izquierda.

El último texto del libro se titula “Poética” y está acompañado por una foto que muestra un contenedor de basura en medio de dos árboles quemados, desnudos. En “Poética” se lleva a cabo una reflexión sobre el presente, sobre el por qué dar la “vuelta al propio mundo” (2014: 59) y se retoma así el epígrafe del libro, de Julio Verne: “Y en verdad, ¿no se daría por menos que eso la vuelta al mundo?”. La respuesta que se propone es: “[p]or buscar el asombro, por masticar la rabia [...] por saber dónde está uno parado, en qué mundo entre los mundos” (2014: 59). El recorrido de cierta zona de la capital chilena es también una reflexión sobre la identidad, sobre el lugar de uno·a en la sociedad. Se busca lo familiar “bajo el polvo de estas ruinas” (2014: 59), que parece solo poder reenviar a algo negativo, ya que *80 días* se cierra con una nota pesimista: la fotografía de un gato negro —símbolo de mala suerte— delante de varias cajas apiladas de alguna fruta o verdura redonda y roja.

Las escrituras de *80 días* —verbales, visuales, sonoros— se originan en las caminatas por la ciudad y proponen así una reescritura política del espacio urbano neoliberal. Proponer, en este contexto, la totalidad de la obra gratuitamente en línea se tiene que leer, según nuestro parecer, como una actitud de resistencia ante la mercantilización de la cultura. Desmaterializar la obra y colgarla en internet es un acto de resistencia desde este otro lugar público que es la web.

¿DOMICILIOS?

El Transeúnte deambula por los lugares públicos, es decir esencialmente las calles. El texto “Intramuros”, de una extensión de cuatro líneas, subvierte la pregunta, partiendo de la frase del poeta y dramaturgo francés Jean Tardieu “Étant donné un mur, que se passe-t-il derrière?”, lo que hay detrás de los muros. En la pregunta de lo que sucede en el interior de las “cajas” y “jaulas”, esto es, “el ámbito neutro y meramente funcional que

definen la arquitectura y el mobiliario” (2014: 23) que nos construimos para vivir, se plantea en dos ocasiones más. El domicilio se entiende como lugar cálido frente al exterior anónimo, duro y peligroso de la capital. La casa brinda un espacio íntimo que permite coleccionar cosas para no olvidar, construyendo una suerte de pequeño museo personal:

el domicilio como acotado espacio de lo sentimental. Objetos como talismanes, metáforas nimias pero tangibles de la propia biografía, vestigios conservados para retener en la memoria la sustancia de otros días, su aura perdida. Fotografías, retratos, recuerdos de viaje, reliquias familiares. (2014: 23)

No obstante, la pieza musical parece contradecir esta visión acogedora: acentúa un aspecto, el de lo inhóspito, que desarrollaremos más adelante. El piano, a la manera del free jazz, propone acordes que, al avanzar en la declamación del texto, se superponen a la voz del narrador, generando así una atmósfera preocupante, tumultuosa.

Tampoco la versión musical de “Ventana”, que reflexiona igualmente sobre la intimidad de los habitantes de la capital, propone una escenografía sonora alegre. Unos acordes graves proponen la base de la pieza, y hacen pensar en el bramar de un trueno lejano. Las ventanas evocadas en el texto dan a la calle y permiten ver, desde ambos lados, un rectángulo del otro espacio. Al mirar hacia fuera, se ve un pedazo del cielo, y el resto es concreto. Al mirar hacia adentro, el Transeúnte observa un niño jugando a videojuegos —la ventana real que abre la vista a la ventana virtual—, o televisores encendidos:

Conjeturales personajes apareciendo y desapareciendo de sus respectivos encuadres, intempestivamente, como sombras o fantasmas. Relumbro de los televisores proyectándose desde la opacidad de los agujeros en cuyo interior vive la vida, sufre la vida. (2014: 12)

El Transeúnte camina debajo de la lluvia, y en las gotas se reflejan las luces de las diferentes ventanas. La foto les hace eco: se muestran seis ventanas de un edificio; en la ventana inferior de la izquierda y la ventana superior de la derecha se asoma gente, mirando hacia la otra persona, como si estuvieran hablando entre vecinos. Crean así una comunicación en la foto que matiza la sensación de aislamiento y cápsula (cada uno·a en su burbuja) que se genera por el texto, donde se insiste en varias ocasiones en que cada uno·a está concentrado·a en su propia miseria, temiendo al otro. Nadie se sale de la única táctica que se supo desarrollar para protegerse: “cada cual en su túnel, apartados,

desconocidos y meramente casuales compañeros de viaje, pasajeros hacia sus respectivos destinos entre una y otra oscuridad” (2014: 42).

El espacio íntimo se vincula no obstante con la política y el Estado por la obligación de que cada ciudadano tenga un domicilio declarado, para poder registrarlo en las listas, para que pague los impuestos, para saber dónde está, etc. Esta necesidad política se relaciona a su vez con el mercado inmobiliario y el problema de la vivienda. Los que se quedan excluidos de este sistema son las personas sin hogar y los desalojados, invisibles frente al sistema. La foto (ilustración 68), borrosa, muestra por ejemplo una calle de un barrio popular, donde las persianas de las ventanas y puertas están cerradas, como si todo estuviera abandonado. Una mujer de cabello teñido de un rojo vivo persigue con la vista a una figura masculina vestida de negro, a lo lejos. Se exhibe una calle inhóspita, peligrosa, donde los muros llenos de grafitis no albergan ambientes acogedores sino espacios indefinidos, inaccesibles porque las puertas y los postigos están cerrados. Las fotos, de manera general, alejan el foco de las primeras reflexiones sobre el domicilio —los objetos, la intimidad, los recuerdos, etcétera— a las observaciones sobre los problemas de la urbanización. También en el texto “Eriazo” se apunta el problema de los lugares abandonados, no cultivados, inutilizados de la ciudad, donde se acumulan las personas sin hogar y los drogadictos. La foto asociada al texto (ilustración 79) muestra la jaula desoladora de los babuinos del zoológico de Santiago de Chile, nueve monos tomando sol delante de un muro amarillo, detrás la capital. En este texto-foto-amalgama la crítica se transparenta por la foto: en Santiago no hay recursos para construir viviendas para la gente necesitada, que se oculta en unos espacios que no son dignos para vivir, como las jaulas de los animales, demasiado pequeñas.

Con el texto “Separación” se reafirma esta sensación de división del espacio. La separación se trasplanta a la organización de la ciudad, se vuelve visible en una segregación entre los barrios ricos y pobres. Esta división impone igualmente un miedo hacia el otro, propulsándonos hacia un abismo de soledad:

La multitud de los solitarios, el abismo de distancia que media entre una y otra biografía. Cada uno en su claustro, en su diminuta celdilla hermética, viviendo su vida. La multitud de los desconocidos, nuestros semejantes, ese vacío en que nos movemos, a golpes o a empujones, codo a codo con nadie. (2014: 29)

Este es el primer texto sin foto de la obra: el texto está distribuido por el espacio de la doble página, para dar lugar, en la siguiente doble página, a una foto de un anciano

durmiendo en la vereda delante de una casa verde y amarilla. El hombre está vestido con una sucia camisa blanca, un pantalón verde y zapatos mugrientos. Su pelo gris —que corona una cara quemada por estar afuera, siempre—, usa como almohada una bolsa. Esta fotografía nos confronta, después del texto verbal, con la imagen de la pobreza, que se opone a la opulencia de los centros comerciales, a los barrios ricos.

CONSUMO

Otra faceta que se critica de la sociedad neoliberal es precisamente el consumo. Si al principio de “Domicilio” se establece un intertexto con Walter Benjamin a través de la noción de aura —“objetos como talismanes, metáforas nimias pero tangibles de la propia biografía, vestigios conservados para retener en la memoria la sustancia de otros días, su aura perdida” (2014: 23)—, Benjamin se nombra explícitamente en el texto “Pasajes”, recordando que el crítico llamaba “Casa de Sueños” a los pasajes llenos de tiendas.⁶ Sin embargo, hoy estas han sido reemplazadas por “gigantes cajas de cemento en medio del desierto parking, reino del mall” (2014: 24). Allí reinan lo fantasmagórico y la desolación: “En estos paisajes sólo polvo y fantasmas. Marchita toda fantasía, perdida en estos túneles del tiempo, ya nadie ingresa a estos pasillos en busca de otro cielo” (2014: 24).⁷ Todo es inconsistencia, anonimato, satisfacción sexual pasajera para los “furtivos asistentes al cine pornográfico o los clientes habituales del café prostibulario” (2014: 24). La foto que se asocia al texto es la de la estación central de Santiago. Solo se ve la parte superior con el emblemático reloj que recuerda viejos tiempos (¿acaso los de Benjamin?) y simultáneamente retoma la idea de *otros cielos* (¿acaso menos contaminados?). La foto remite a los trenes y al pasaje —se trata de la principal estación ferroviaria de Chile que es asimismo un importante nudo de la red de metro y de los autobuses—, y también a *El libro de los pasajes* (1927-1940) de Walter Benjamin.

Más concretamente, esta foto recuerda, sin embargo, al centro comercial Paseo Arauco Estación, que se halla en esta misma estación. La idea del centro comercial se visualiza de manera más clara en la siguiente página doble, en la que se ve una foto de un “shopping” desierto. Tres hombres caminan en primer y medio plano por la galería vacía,

⁶ Rolf J. Goebel recuerda que para Walter Benjamin las “Casas de sueño” eran tanto pasajes, invernaderos, panoramas, fábricas, gabinete de figuras de cera, casinos, estaciones, museos, etcétera, lo que entiende como “Casas de sueño del colectivo” (2007: 587).

⁷ Aquí se podría evidenciar otro intertexto con Cortázar, esta vez con el texto “El otro cielo”, que trata igualmente sobre pasajes y galerías, esta vez en Buenos Aires y París.

haciendo eco directo del texto anterior. A lo lejos, hacia las puertas de entrada de la galería, se perciben más siluetas. A su vez, el texto “Vitrina”, que otra vez hace pensar en Benjamin, ahonda en la dimensión exhibitoria de los centros comerciales. La vitrina presenta objetos de una manera atractiva, dividiendo al mismo tiempo la sociedad entre los·as que poseen (los·as que pueden comprar) y los·as que no. La foto muestra detrás de una reja guantes de cuero —manos ávidas, erguidas en dirección al cielo, para atrapar el próximo objeto de consumo que se les presenta—, subrayando por un lado la exclusividad (no todos·as pueden acceder a estos guantes) y por otro lado el “sex appeal de las cosas bajo la luz de los focos” (2014: 46). La música, que se adscribe esta vez claramente a la música contemporánea experimental, se compone de acordes inquietos de un piano, rasgueos y algunos pocos sonidos de una batería. Se acentúan, a nivel sonoro, el estrés y el salvajismo del “jugador que consigue quebrar a los demás” en la competencia capitalista, como se afirma en la versión oral del texto.

TRÁFICO

La ciudad tiene su propia escritura, como vimos más arriba, y también su propio pulso. En el texto “Circulación” se entiende la circulación callejera como la circulación sanguínea del cuerpo. Los pocos que tienen el poder económico de acceder a un vehículo son los que determinan esta circulación —la ley del más poderoso— y ven a la ciudad desfilar ante su campo de visión como en una película:

ven pasar la ciudad como un filme en la pantalla móvil de sus ventanillas. La mayoría, los peatones, orillados a la vereda por la ferocidad de las máquinas, caminan como animales asustados evitando el atropello. (2014: 36)

Los que usan el transporte público también ven pasar la ciudad ante sus retinas, pero en autobuses, apretados y a la espera de la noche para poder mirar la televisión. Parece que todos están a la búsqueda de imágenes que desfilan, aunque la ciudad sea un “bombardeo óptico y acústico, rodar por estas calles es soportar el asedio de imágenes que encandilan y sonidos que ensordecen” (2014: 37) dentro de este mundo neoliberal.

Flâner se vuelve en este contexto un gesto de libertad, ya que no está sometido a lógicas de mercado: “el Transeúnte vaga sin objeto dejándose llevar, paseando sin prisa o sin deber [...]” (2014: 37). La foto pospuesta, ocupando de nuevo una doble página, retoma la temática del desplazamiento. Muestra a un hombre de traje negro, con maletín,

del que solo se ve la parte inferior del cuerpo y una mujer, de la cual se perciben las piernas y los zapatos con tacones. La foto está movida, lo que reenvía al andar de los dos peatones, seguramente en camino al trabajo, sin poder detenerse para no llegar tarde.

En varias fotografías, se percibe la temática del tráfico. La ilustración 61 (*cf.* anexos) muestra a Santiago de noche y son tomadas desde la altura: abajo, la Alameda, primera cuadra hacia el sur desde Plaza Italia. Las luces de los autos que pasan y las luces de los carteles publicitarios constituyen un mar que se opone al cielo negro. La ilustración 73, en cambio, exhibe un autobús amarillo, de la línea 304 que va a partir pronto: la gente está haciendo fila para entrar. Enfrente del ómnibus hay un muro que exhibe una publicidad —la propaganda está siempre presente en una ciudad capitalista, esta vez se trata del rostro maquillado de una mujer—. Igualmente en la ilustración 62 se ve la luminosidad de varios paneles de propaganda, los autos en la vía rápida; en la foto que está junto al texto, dos micros salen de una vía subterránea hacia el centro de la ciudad; a una cuadra se percibe el halo de luz de una tienda. Un eco a estas luces artificiales se encuentra en el texto “Luminoso”: “Neón, lumen del consumo. [...] Mensajes eléctricos apareciendo y desapareciendo de techos y marquesinas según el mercado publicitario o la normativa municipal” (2014: 42). En este fragmento se entrelaza la descripción de una noche de copas con la luz en la noche, reflejo de las publicidades, que nadie ve. La foto (ilustración 76) que hace juego con el texto está movida, como si la vista estuviera nublada por el alcohol, por un girar rápido de la cabeza, un mareo: un paraguas rojo, la sombra de una cabeza, detrás las luces de algún neón. Se retoma pues la misma emoción del texto verbal en la fotografía, y asimismo en la música, unas notas de piano que puntúan densa y lentamente la voz del poeta. *80 días* critica, mediante las distintas temáticas, distintas dimensiones de la vida de Santiago de Chile: el funcionamiento de la ciudad, el sistema neoliberal, el encapsulamiento de sus habitantes. Aunque se trate de un recorrido dentro de ciertas delimitaciones, las temáticas tratadas son, sin embargo, válidas a una escala más grande, como se verá igualmente en el siguiente eje temático, que trata la contaminación de la capital chilena.

CONTAMINACIÓN

En el texto “Vista general”, que retoma la vista panorámica de la fotografía anterior, se encuentra una fuerte crítica a la ciudad Santiago de Chile, y como capital del país igualmente de Chile: se trata de una ciudad que crece “sin control” (2014: 11), que

consume “el paisaje” a la manera voraz de la lógica neoliberal. Frases como “él hábitat, un pequeño gran vertedero de la modernidad periférica al pie de Los Andes, bajo el inmenso cielo de América” (2014: 11) evidencian intertextos con Beatriz Sarlo y José Joaquín Brunner —o incluso con Néstor García Canclini— y suscriben el libro a una visión posmoderna. Santiago de Chile —y en analogía el país entero, “un pueblo fantasma, ahogado en el río del olvido” (2014: 11)— se describe como una ciudad en constante peligro y demolición, donde “nada se conserva, todo se destruye”: o son los terremotos que derrumban, o “la afición nacional por las demoliciones” (2014: 11). A su vez, no se toman las medidas políticas para preservar el medio ambiente ni la salud de los ciudadanos.

El texto “Humo” reflexiona sobre el problema del *smog* en Santiago: “Aquí se vive como dentro de una caja cerrada, en la jaula viscosa del smog. Peces enfermos en las aguas podridas de un mar muerto, boqueamos en medio de la enorme nube oscura. Nadamos en ella, llenando las branquias con su tufo metálico” (2014: 15). Si antes se hizo alusión a la modernidad periférica, ahora se introduce la modernidad líquida (Bauman, 2006, 2007): “El veneno que asfixia a la ciudad [...] es nuestro líquido elemento”. Este líquido de la ciudad moderna que producimos nosotros mismos para, precisamente, vivir en esta urbe de la modernidad, oculta la naturaleza, impide verla y entrar en contacto con ella: “Y la mirada, hecha humo, ya no es capaz de ver una cordillera, aún estando al pie. Aquí, como dentro de una caja o una jaula, transcurren la vida y la muerte sin respiro” (2014: 15) y la ciudad asfixia a sus habitantes. Frente al peligro de la contaminación, la televisión muestra hospitales demasiado llenos. La foto, sacada desde uno de los cerros dentro de Santiago, muestra en el plano inferior la ciudad, en medio de la capa de *smog* que cubre la cordillera y, en el plano superior, el cielo azul con algunas nubes blancas, que se transforman en un espesor gris, llevando la mirada inevitablemente hacia la contaminación que se adueña del horizonte, que se impone como un murallón del que parece no haber escapatoria.

¿No sería necesario sentir miedo ante esta situación alarmante de la contaminación? El texto “Pánico”, sostiene la hipótesis de que el Estado genera pánico con sus políticas de la “inseguridad”: “La paranoia, una minuciosa construcción social urdida por intereses y consorcios cuyo negocio es propagar la sensación del asedio, la solitaria indefensión del habitante frente al enemigo interno” (2014: 16). Se busca propagar el miedo a través de sirenas —cuyo sonido estridente se retoma en las primeras notas del piano—, la “ocupación policíaca”, y la sospecha constante hacia el otro, tan

fuerte que los últimos “Transeúntes” en la noche desconfían hasta “de su propia sombra” y caminan “apresurados, rumbo al hogar y su tibio amparo de rejas, alarmas o pistolas bajo la almohada” (2014: 16). La foto muestra una cámara de supervisión frente a un edificio de vidrio alto que refleja el cielo gris, contaminado. Parece insinuar que el pánico generado por el Estado se vincula con empresas de seguridad que sacan beneficio del mercado del miedo y remiten a un mundo autoritario. La combinación mediática sigue transmitiendo el relato, lo completa, termina la frase que no se terminó de decir, que solo se insinuaba entre líneas: la narrativa se hilvana entre los medios, y el tema musical “Pánico” potencia la atmósfera descripta.

ESCENOGRAFÍAS

Si en el texto “Ventana” la mirada se relaciona con el agua (en el que los humanos-peces de este texto nadan), la mirada en “Humo” se hace humo: “la lluvia comenzando a caer, la microscópica fundación de la ciudad en la mirada” (2014: 12). La vista se asocia en el texto con lo efímero, lo líquido: es rápida, volátil, se esfuma, se escurre. Esto la acerca y opone al mismo tiempo a la idea del ojo-cámara que graba, constantemente, dejando así constancia y registro; pero a su vez, este registro se mira volátilmente en una cultura masmediática, más cerca del olvido que de la evocación. En este sentido, la música y la lectura en vivo imponen un detenerse, un escuchar y un abandonarse a la performance — que a su vez es justamente espectáculo. En *80 días*, se entretajan continuamente los diferentes regímenes: los discursos de la televisión, la urbe, el ojo que se transforma en cámara, la cámara que capta fotos. La ciudad bombardea al Transeúnte con imágenes: “En los andenes, emplazadas en lo alto, las nuevas pantallas (propaganda, clips, últimos goles) concentran la mirada de los que esperan, inmersos en una luminosidad de acuario, la llegada del próximo tren” (2014: 42). La ciudad no solo es imagen, ella también difunde imágenes y los habitantes reciben, dentro de su acuario del que no pueden escapar, información visual frente a la que tampoco pueden fugarse.

En el caminar por la ciudad y en el contexto de la sociedad globalizada y neoliberal, la información ingresa por la retina: “La ciudad entrando por los ojos, por los pies” (2014: 7); el libro, gracias a las fotografías y los textos fragmentados, ofrece esta misma dinámica al·la lectoespectador·a. Se trata de una “escenografía de las calles saturando el plano, la mirada en travelling” (2014: 7) del Transeúnte, pero también del·la

lectoespectador·a que está invitado a una suerte de “travelling” entre libro (texto y fotos), y “travelling” a y en la página web (texto, fotos, audio).

La escenografía sonora, entre música contemporánea experimental y free jazz, parece someterse al ejercicio de la improvisación, como el caminar por la ciudad y el transitar por la obra. La mayoría de las secuencias armónicas y melódicas no parecen tener solución, quedan abiertas y suspendidas. A la creación del efecto aéreo y volátil contribuye también la reverberación del piano; se privilegian acordes que transmiten tensión, potenciando de esta manera la crítica formulada a nivel verbal y visual. Si bien se trata de un mapa sentimental, este no se basa en la ensoñación o la nostalgia, sino en una observación y una toma de posición en contra de lo que se ve y capta.

Las fotos pueden ser interpretadas como un intento de fijar lo que el Transeúnte, en el tránsito por la ciudad, no puede fijar, dados los “rápidos vistazos en la constante sucesión de imágenes en fuga” (2014: 7). Esta frase y las reflexiones sobre el fluir de las imágenes se encuentra en resonancia con la explicación de Jaime Pinos citada más arriba: él veía este libro más bien como una película, donde las imágenes no están fijas como aquí en las fotos.

A su vez en esta obra, se vuelve a plantear la interrogación acerca de la lectura. La lectura en la pantalla cambia, como lo observa también (pero con inquietud) Nicholas Carr en *Is Google making us stupid?* (2008), quien señala actitudes como el *zapping*, el *surfing* y la simultaneidad. *80 días* invita a una lectura de este tipo: ya no se trata de leer o de mirar, como en el caso de Tálata Rodríguez, sino de leer, de escuchar (más habitual, dicho sea de paso, en el ámbito de la poesía), y/o ver. ¿Leer al mismo tiempo lo que se escucha (entonces, encontrar el texto correspondiente en el libro o la página web), solamente leer o escuchar, o hacer un *remix* entre lo que se escucha y lo que se lee, crear un nuevo texto?

Las obras de arte intermediales requieren así otra forma de lectura. Dominique Breton y Sabine Tinchant-Benrahho indagan, en su artículo “La intermedialidad en el siglo XXI: ¿hacia un nuevo receptor?”, en la repercusión de la pantalla sobre las prácticas intermediales. Postulan que vivimos un momento de cambio de paradigma debido a la irrupción de las pantallas, lo que supondría también la imposición de otra manera de concebir el mundo/de pensar: en su lectura, nos alejaríamos de una concepción lineal/teológica que estaba vigente desde la Edad Media y nos acercaríamos a modos más rizomáticos y conexionistas —para no simplificar demasiado, cabe recordar empero que

existen usos heterodoxos de textos tradicionales—. Frente a obras que tienen esta lógica, la lectura debe igualmente cambiar:

Frente a obras intermediales y multimodales que combinan a veces varios medios sucesiva o simultáneamente dentro de un mismo dispositivo, el receptor está sometido constantemente a innumerables estímulos internos y externos que le obligan a escoger un determinado tipo de atención, el que le parezca más adaptado a la situación. (Breton y Tinchant-Benrahho, 2016: 23)

Destacan Breton y Tinchant-Benrahho así tres tipos de atención: primero, la atención focalizada o selectiva que “se basa en la competencia entre dos o más estímulos, entre los cuales el sujeto elige”. En segundo lugar, “la atención alterna [que] es la capacidad de pasar de una fuente a otra sin equivocarse” y, por último, la atención dividida/multitarea, que “significa atender a más de una fuente con la menor pérdida posible en la ejecución” (2016: 23). Estos tipos de atención no difieren demasiado de las atenciones que un·a caminante puede tener al transitar por la urbe (enfocarse en el camino o contemplar las calles o hablar con alguien; caminar y contemplar o caminar y hablar con alguien; caminar, contemplar y hablar al mismo tiempo). En *80 días*, el·la lector·a se transforma entonces por la “lectura en expansión” en un·a caminante entre un espacio físico y uno virtual, entre un espacio creado por el texto, otro por la imagen y un tercero por el sonido.

CONCLUSIÓN 11

80 días trabaja la intermedialidad de varias formas: a través de una combinación mediática entre foto y texto en el seno del libro, pero igualmente a partir de una combinación mediática entre foto, texto y sonido en el seno de la página web. Además, el libro se percibe como una suerte de película gracias a la escritura filmica, el empleo de ciertos conceptos técnicos (como plano o *travelling*), la concepción del texto y de la foto como fragmentos que “entran” por los ojos.

No obstante *80 días* no es solo un libro intermedial, sino un ejemplo de literatura expandida, ya que continúa su tránsito por los diferentes medios en internet. Las puestas en música de una parte de los textos generan un sonido-otro —el de la música— que el habitual de la urbe. El·la lector·a se vuelve auditor·a, espectador·a, y caminante virtual que transita por una plasticidad muy diferente a la de un libro tradicional. La combinación mediática permite resaltar la plasticidad del espacio, transformar el libro —que se

propuso trazar una cartografía sentimental— en un mapa en relieve por el que el·la lector·a deambula. Lo rizomático de *80 días* permite entrar y salir por cualquier punto, sin perder la conexión: nudos como lo líquido, lo fugaz, la crítica del sistema neoliberal chileno, la crítica de la sociedad, y la mirada del Transeúnte permiten no perder el hilo.

La noción de autoría se difumina también en *80 días*, al indicar solamente al final del libro los nombres. Se intenta así que el protagonismo recaiga en el marco temporal y el espacio público. La ciudad es el impulso de la expresión artística que escribe a Santiago de Chile a través de fragmentos verbales, visuales y sonoros.

Este libro entreteje los diferentes regímenes discursivos visuales —la televisión, la urbe, el ojo, la cámara—, ya que todos se captan y reflejan en un flujo ininterrumpido entre la imagen pública y la privada. A su vez, se erige sobre un importante fundamento de intertextos que se evidencian: Verne, Cortázar, Allan Poe, Benjamin, entre otros. Es un libro que propone un mapa de referencias culturales más institucionalizadas que los libros de Alejandro López y Tálata Rodríguez. Se trata además del ejemplo más político de nuestro corpus con su crítica del Chile actual que no presenta “[n]inguna playa bajo [su] pavimento” (2014: 7), negando así uno de los lemas del mayo 68: “Sous les pavés, la plage”.

RECAPITULACIÓN III

La propuesta de la presente parte ha sido discutir y analizar casos de combinaciones mediáticas con una estrategia transmedial, una literatura que denominamos *literatura expandida*, tomando la noción de, entre otros, Alan Pauls y Belén Gache, pero restringiéndola a una literatura que transgrede la frontera física del libro en papel y se expande hacia internet. De hecho, es justamente internet el medio que parece redefinir ciertos parámetros, ya que la literatura expandida no es, finalmente, un fenómeno nuevo si se piensa en los primeros videopoemas de las vanguardias y neo-vanguardias, el videoarte o los libros-objetos de Duchamp, Carrión o Vigo, solo para mencionar algunos ejemplos.

La transgresión de las fronteras del libro hacia internet —en la plataforma YouTube y en páginas web— tensiona tanto la noción del libro como la de figura de autor. ¿Aún son *libros* los artefactos literarios que analizamos aquí? O más bien: ¿son estos ejemplos una prueba del hecho de que hoy en día la definición socio-cultural del libro se trasladó hacia algo más móvil y, justamente, expandido? Como veíamos por ejemplo en los videopoemas de Tálata Rodríguez, se trata de una propuesta que se reencuentra al mismo tiempo con paradigmas antiguos, como la oralidad y la performance, donde se requieren el cuerpo y la presencia del·la autor·a. El·la autor·a, en este contexto, cambia de *actitud*: se aleja de una concepción solitaria y elitista de la literatura para trabajar en equipos donde la literatura se crea entre varios·as. Por un lado, esto puede conllevar tanto una suerte de borramiento de la autoría —como en el caso de *80 días*, donde no se indica en la tapa quién es el autor—, como una puesta en escena del·la creador·a, como en los casos de las performances, tanto de Tálata Rodríguez en sus videoclips y otras intervenciones, como en el caso de Jaime Pinos y las lecturas musicales, aunque la página internet no propone una grabación visual. Por otro lado, la literatura se implica menos en un “escribir”, como expresión institucionalizada de lo literario, que en un “hacer”. El texto verbal es, en estas expresiones *transliterarias*, un componente más entre otros.

La intermedialidad juega entonces un rol fundamental en la literatura expandida. Es gracias a ella que se sale del libro canónico y se tensionan los lugares institucionalizados de la literatura. En *80 días*, el acento se pone en lo material, en la

plasticidad del espacio para poder dialogar con los discursos dominantes de nuestra sociedad. Con el empleo de la intermedialidad no se busca una narrativa llana, sino una perturbación que requiere un cambio de lugar —en un primer nivel, el lugar del·la lector·a, que se transforma en un·a lectoespectador-auditor·a—. Si bien la combinación mediática aumenta la información básica del texto al integrar otro medio, este no se usa únicamente para confirmar lo verbalmente afirmado, se busca guiar y ahondar en la interpretación a través del desplazamiento. De este modo, no hay necesariamente concordancia entre un medio y otro, sino a menudo continuidad: el hilo narrativo (o solamente alusivo) entreteje los medios, y propone así otro nivel de narración. Además, gracias a la intermedialidad se crea una nueva experiencia sensorial que da cuenta de la polifonía de nuestro mundo. Los distintos dispositivos mediáticos se entienden como dispositivos literarios/poéticos, por lo cual no hay una subordinación del uno al otro.

Otra característica es la relación de la literatura expandida con el espacio público, que se pluralizó con la llegada de los medios: por un lado, un espacio público físico (la calle), por otro, el espacio virtual (internet, la televisión, etc.). En el artículo “Los espacios públicos de la literatura contemporánea”, Lionel Ruffel subraya la pluralidad de espacios públicos en cuanto a la literatura ultracontemporánea, que es

una arena conflictiva compuesta, por un lado, por una esfera pública hegemónica fundada en lo impreso y, por otro lado, por una multiplicidad de espacios públicos contra-hegemónicos vinculados a una “literatura ruidosa” (una literatura expuesta, actuada, *in situ*, en soportes variados). (2015: 15)

Vemos entonces que el espacio social se expande igualmente por internet, donde los artefactos aquí considerados se (re)producen. Esta literatura se inserta en espacios públicos por su potencial intermedial, que lo capta a través del ojo de la cámara y lo reproduce bajo la forma de video o fotografía. Contrariamente al ejemplo de Mario Bellatin, cuyas fotos no tienen referente claro, localizable, los tres ejemplos aquí analizados se inscriben en la cultura local que exhiben. La incidencia de estos artefactos en el espacio social se vincula entonces de una manera más concreta con lo político: el ejemplo más claro para ello sería, obviamente, *80 días* que formula una crítica hacia el estado neo-liberal chileno. No obstante, también la elección de Tálata Rodríguez de ambientar sus videoclips en espacios poco convencionales, como un taller mecánico, un estadio de fútbol, un teleférico, o el subte tiene una dimensión política, ya que conecta su poesía con la urbe, cuyos espacios y subculturas eleva a materia digna de ser tratada por

la poesía, una poesía que se escribe, por otra parte, a partir de los residuos verbales de otros·as encontrados en internet o en la calle en un proceso de escritura no-creativa (Goldsmith, 2015), proceso escritural sobre el cual volveremos en la cuarta parte (cap. 16).

En este aspecto vemos que en la narrativa de Alejandro López, el lugar público son los medios masivos y la cultura popular. En *Keres cojer? = Guan tu fak* es justamente un programa de Canal 13 que investiga sobre una red de tráfico de bebés, una emisión que se usa por las instancias judiciales como material de prueba. Toda esta literatura va hacia formas relacionadas con la esfera pública y mediática y el espectáculo y se inscribe de esta forma en nuestra ultra-contemporaneidad, regida por las lógicas de la representación/presencia de uno·a en esta misma esfera mediática (redes sociales, etc.).

Frente a esta literatura expandida, el rol del·la lector·a debe cambiar: una lectura conectada a internet se hace indispensable si se quiere captar a todos los matices de la propuesta. Sin embargo, los contenidos en internet no se encuentran siempre donde deberían estar: asegurar la perennidad de lo publicado en la web a través del tiempo parece, en algunos casos como el de Alejandro López, problemático. ¿Cuántos·as lectores·as se dedican realmente a buscar si este material existe en otro lado? Si destacamos que algunos videos de Tálata Rodríguez han tenido numerosas visualizaciones, esto significa que los·as lectoespectadores·as llegaron a los videos sin haber comprado el libro, editado en 300 ejemplares. Contrariamente, tampoco se sabe cuántos·as lectores·as leyeron los poemas y miraron los videos. Sin lugar a dudas, si Tálata Rodríguez hubiese vendido tantos libros como las visualizaciones que tiene en YouTube, su situación como escritora sería otra (su lugar en el mercado, en el canon, etcétera). No obstante, nos parece que es justamente el circuito de difusión alternativo que caracteriza también a la literatura expandida que se “consume” en otros lugares y soportes: leer se vuelve ver. Gracias a internet, la literatura expandida puede circular de manera gratuita y transnacional. No obstante, el libro, como objeto físico que tiene una carga estética canónica, institucional y también mercantil, permite aún consolidar el estatuto de autor. Además, ofrece otra visibilidad, al insertarse en el mercado literario y al fijar, en cierta medida, el contenido. De esta forma, la literatura expandida tiene un pie en la tradición literaria y otro en su evolución tecnopoética. La expansión tensiona la noción misma de *literatura* porque interroga sus límites.

PARTE IV. EVOCACIÓN MEDIÁTICA: INTERNET EN LA LITERATURA

“Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año 2000 yo sabría cómo será la literatura del año 2000.”
Borges, “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951)

Una bibliografía establecida que recoja la presencia de internet en la literatura argentina, chilena y peruana no existe; algunas obras del corpus son discutidas en la crítica literaria; otras han tenido una circulación muy limitada. La constitución y compilación del objeto de estudio para el presente capítulo fue laboriosa y sin lugar a dudas el corpus sobre el cual basamos nuestro análisis es incompleto; representa no obstante un primer, aunque humilde, paso hacia una cartografía. Para la elaboración del corpus fue clave leer las reseñas en la prensa, así como visitar las librerías y conversar con los libreros. Para muchos, nuestra temática era un terreno desconocido. Sin embargo, estos asesores espontáneos solían recomendar alguna novela que *tematizaba* internet. Al ser la tematización¹ la modalidad de evocación más evidente, se le dedicará menos atención en las siguientes páginas, aunque en muchos casos internet representa una temática presente a nivel de la diégesis. Al contrario, nos centraremos sobre todo en las evocaciones

¹ Es decir que los autores tematizan el otro medio al nivel verbal. En este caso hallamos tanto reflexiones sobre el otro medio como una diégesis que se sitúa en un mundo mediático, donde los personajes están rodeados por e interactúan con sus aparatos tecnológicos. Una mera mención de un aparato tecnológico no es, sin embargo, suficiente para poder hablar de un pacto intermedial.

mediáticas derivadas de la estética digital de la página *web* y de la lógica narrativa de los soportes virtuales. Estos casos de evocación resultan más interesantes para sacar conclusiones acerca de la forma de narrar, o escribir literatura en nuestra contemporaneidad: no se trata de una mera tematización del otro medio sino de un traslado de características suyas que tendrán una repercusión sobre la manera de escribir, narrar y leer —y más ampliamente sobre la literatura en la era de internet—.

Definimos la evocación mediática como un caso de la intermedialidad, en el que el medio meta, aquí la literatura en un soporte libro, *evoca* el medio fuente. A diferencia de la combinación mediática, donde se inserta por ejemplo una fotografía o un video, se reproducen ciertas características del otro medio en la página del libro impreso, es decir que pasamos de lo material (la combinación mediática) a algo más conceptual. Este recurso se asemeja entonces más a una dinámica de la traducción e interpretación del otro medio por parte del escritor, que a una inserción material del otro medio, como en el caso de la fotografía. Por ello es posible distinguir aquí entre un medio meta y un medio fuente: concretamente, el libro como medio meta e internet como medio fuente.

En esta última parte de la tesis se analizará la evocación mediática tomando en cuenta sus aspectos estéticos y lógicos, así como los temáticos, inherentes.² El aspecto estético implica una estética digital de la página: se imitan visualmente las páginas de internet. En este caso de la estética digital, no se trata de una combinación mediática, como en el caso de la fotografía en el que el otro medio está materialmente presente, porque es la misma plasticidad del texto verbal la que emula, gracias a la tipografía y el diseño, el otro medio. La lógica del otro medio ya está inherente en esta categoría intermedial. Si se imita una conversación por *chat*³, tendremos automáticamente una lógica del *chat*/de internet.

² Para cuestiones similares en España, véase el artículo “La tecnovela del siglo XXI: internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa” de Teresa Gómez Trueba (2011) y el libro *#Postweb!: crear con la máquina y en la red* de Alex Saum-Pascual (2018).

³ Esta parte usa de forma recurrente anglicismos, como: chat, blog, e-mail, nerd, etc., algunos preconizados por la RAE. No obstante, al ser el inglés la lengua predominante en informática, se suelen usar en este trabajo igualmente los términos ingleses. Definiremos cada término inglés en una nota al pie en el momento de su primera aparición. La RAE define un chat de la siguiente manera: “Intercambio de mensajes electrónicos a través de internet que permite establecer una conversación entre dos o varias personas.” El *Diccionario panhispánico de dudas* (DPD) opina en cuanto a la palabra chat: “Es anglicismo asentado y admisible, aunque se han propuesto sustitutos como cibercharla o ciberplática (→ ciber-). Está igualmente asentado el uso del verbo derivado chatear, ‘mantener una conversación mediante el intercambio de mensajes electrónicos’”, en línea [consultado el 18.07.19], respectivamente: <https://dle.rae.es/?id=8er2fEZ>, y <http://lema.rae.es/dpd/?key=posteo>.

Además de la estética digital, es posible encontrar otra dimensión, que a primera vista no se vincula necesariamente con el mundo de la web. Pensamos en textos que utilizan un material verbal hallado en internet y a partir del cual los-as autores-as componen/escriben sus libros. No se trata de una mera intertextualidad, sino de una escritura, o un gesto de escribir, que se vincula con la ecología de internet. Esta última categoría no se distingue obligatoriamente a nivel estético o temático de otros textos más clásicos, o menos “mediáticos”. No obstante, la génesis es mediática y se puede observar un cambio en la concepción de la escritura, vinculada a internet.

Esta parte analiza las diferentes estrategias y dinámicas de la evocación mediática de internet en la literatura impresa. Para que el·la lector·a pueda entender lo que llamamos una evocación temática o tematización propondremos sin embargo primero una breve digresión en la que consideraremos novelas cuyos personajes están extremadamente conectados a internet, a fin de poder distinguir claramente este caso de los siguientes.

A continuación, entramos en la discusión que proponemos llevar a cabo: una reflexión sobre las estéticas digitales y sobre las lógicas narrativas. Ofrecemos una pequeña cartografía de las producciones argentinas, chilenas y peruanas que adoptan una estética digital de la página, es decir una estética que se asemeja a las páginas de internet. En un primer momento nos detenemos en las novelas epistolares digitales; en otras palabras, novelas donde los personajes intercambian correos electrónicos en lugar de cartas. Tras unas reflexiones preliminares en las que extendemos la reflexión hacia las novelas que introducen igualmente los *chats* y Twitter⁴, nos concentramos en la relación entre *blogs* y libros. Para ello analizamos tanto un *blog*⁵ que se publicó como novela,

⁴ *Twitter* es un servicio que permite publicar pequeños textos —inicialmente 140 caracteres, actualmente 280 caracteres— que se llaman *tweets* o tuits.

⁵ La RAE define el blog como: “Sitio web que incluye, a modo de diario personal de su autor o autores, contenidos de su interés, actualizados con frecuencia y a menudo comentados por los lectores”. El diccionario panhispánico de dudas define el blog como: “bitácora. ‘Armario, junto al timón, donde está la brújula’. Se emplea a menudo en la locución cuaderno de bitácora, ‘libro en que se apunta el rumbo, la velocidad, las maniobras y demás accidentes de la navegación’. A partir de esta expresión, se ha tomado la voz bitácora para traducir el término inglés weblog (de web + log(book); abreviado, blog), que significa ‘sitio electrónico personal, actualizado con mucha frecuencia, donde alguien escribe a modo de diario o sobre temas que despiertan su interés, y donde quedan recopilados asimismo los comentarios que esos textos suscitan en sus lectores’. La equivalencia (cuaderno de) bitácora se halla bastante difundida en español y traduce con precisión el término inglés log(book): ‘Los corresponsales de guerra italianos ofrecen nuevas perspectivas del conflicto iraquí a través de sus cuadernos de bitácora en Internet’ (País [Esp.] 2.9.04); ‘No es cosa de broma esto de las bitácoras, como también se conoce a tales webs’ (Luna [Esp.] 14.3.03). Para hacer más explícita su vinculación con Internet (como hace el inglés weblog), podría usarse el término ciberbitácora o, como ya hacen algunos, ciberdiario (→ ciber-): ‘Como en otras ocasiones, no le quedó otra opción que publicar el hallazgo en su ciberdiario’ (Mundo@[Esp.] 25.4.02); no obstante, este último término tiene el inconveniente de que también se emplea como equivalente de periódico digital.”, en línea [consultado el 18.07.19], respectivamente: <https://dle.rae.es/?id=5hLUKIO>, y <http://lema.rae.es/dpd/?key=posteo>.

como una novela que pretende ser un *blog*, es decir que se apropia de este otro modo de escritura.

Finalmente ahondamos en la lógica narrativa. Dividimos esta parte en tres momentos: la dimensión mimética de emulación del mundo digital nos llevará a analizar una novela que se apropia de la lógica de un videojuego. Luego observamos cómo la literatura puede jugar con la lógica de los hiperenlaces dentro del espacio de una publicación o de una obra literaria. Ello nos llevará al último capítulo de nuestro trabajo de investigación: la repercusión de internet sobre la manera de escribir. La escritura se realiza en este caso a través del reciclaje, de la cita o del plagio intencional, tildada por Kenneth Goldsmith como “escritura no-creativa” (2015). Como en el arte contemporáneo, la apropiación de lo ajeno para intervenirlo se usa como procedimiento escritural.

Postulamos que el corpus restringido que se vincula explícitamente con internet se inscribe en el presente al mismo tiempo que contribuye a escribirlo: la relación con la tecnología adscribe estas literaturas a nuestra contemporaneidad y las aleja, en muchos ejemplos, de preocupaciones políticas en relación con las violencias y el terror del Estado de las últimas dictaduras tanto en Argentina (1976-1983) como en Chile (1973-1990), así como del conflicto armado del Perú (1980-2000). En la segunda parte de la tesis mencionamos que en ejemplos como *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Perez, *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte, o incluso *Cuaderno alemán* (2015) de María Negroni, la fotografía se trabaja como un archivo; por ende, la dimensión histórica está presente. De hecho, la dimensión del *ça a été* (cf. Barthes, 1981) de la fotografía crea un espacio en el que confluyen varias temporalidades. En *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), Elsa Drucaroff sostiene que el pasado traumático de los años de la dictadura militar en Argentina condiciona en cierta medida las generaciones de la postdictadura, aunque sea en un mecanismo dialéctico del silenciamiento o de la tematización:

El problema es el tabú que reina sobre lo anterior a 1976. Es como si todo lo comprensible hubiera nacido con la dictadura. Estamos ante una narrativa construida en un doble movimiento respecto de 1976: distancia irreductible si es el final de una etapa, pero presencia ineludible porque es el comienzo de ésta; un imaginario atravesado por un presente acuciante y sin salida, que cada vez pide más atención, pero sellado por el pasado traumático, por un conflicto que atormenta como sombra, fantasma [...], la sociedad en que estos escritores crecieron. (2011: 27)

A excepción del ejemplo de *Diario de una princesa montonera*, que inicialmente había sido incluso una bitácora web, el uso de internet en el corpus restringido parece, sin embargo, poner el foco en el presente, alejarlo del pasado político. En la mayoría de los siguientes ejemplos se trata de plasmar relaciones humanas en tiempos de internet.⁶ Ningún libro del corpus restringido aborda las heridas de los años bajo el terrorismo de Estado de manera directa, sino todo el contrario: algunos/as escritores/as silencian esta temática a propósito, como por ejemplo la chilena Claudia Apablaza que privilegia temáticas urbanas y tecnológicas.

A partir de estas consideraciones, cabe preguntarse qué tipo de poéticas y técnicas se trabajan, es decir cómo y con qué se hace literatura en un mundo sobrecargado de información y contenidos. ¿Qué procedimientos relacionados con internet se trasladaron al espacio literario y se tornaron estrategias de escritura? ¿En qué medida las estrategias visuales y conceptuales movilizadas por esta literatura son nuevas o retoman, al contrario, estrategias conocidas desde las vanguardias? ¿Cambia la figura del/la autor/a en estos casos? En este contexto, es igualmente necesario examinar, por un lado, el posicionamiento del/la autor/a en cuanto a la tecnología y por otro lado el lugar del/la lector/a al ser confrontado/a con la evocación mediática de internet en la literatura.

⁶ Cabe indicar que sucede lo contrario en el corpus de autores españoles analizado por Alex Saum-Pascual en el libro *#Postweb! Crear con la máquina y en la red* (2018), como por ejemplo *Crónica de viaje* (2014) de Jorge Carrión. Se trata de una sucesión de pantallas que emulan búsquedas en Google del personaje para encontrar información sobre su familia andaluza. Saum-Pascual observa que “[el] artificio choca de frente con el melodrama que uno esperaría asociado con los recuerdos traumáticos que se recogen en la obra: la Guerra Civil, la desaparición del abuelo de Carrión, Pepe el Rojillo, o la inmigración de sus padres a Cataluña en los 60 dejando atrás para siempre su Andalucía natal [...], pero la artificialidad de la narrativa depende de la falta de involucración del sujeto que ‘recuerda’, encarnado aquí en esa voz-interfaz que flota sobre los materiales históricos y recuerdos como un fantasma [...]” (2018: 73).

12. DIGRESIÓN: SUJETOS CONECTADOS

Para ofrecer un abanico más completo de las facetas de la evocación mediática, nos gustaría detenernos primero brevemente en el eje de la tematización. La tematización del medio foráneo implica una reflexión del·la narrador·a y/o de los personajes sobre el otro medio/la tecnología en cuestión en el seno de la diégesis. Se trata del caso más clásico de la relación intermedial y el que se da con mayor frecuencia, al evocar por ejemplo una canción, un cuadro, una película, etc.

En el ámbito argentino se pueden mencionar varias novelas cuyas temáticas giran alrededor de internet, como por ejemplo *Las teorías salvajes* (2010) de Pola Oloixarac, *No alimenten al troll* (2012) de Nicolás Mavrakis, *Las redes invisibles* (2014) de Sebastián Robles, *Te quiero* (2014) de J.P. Zooey, o aún *Selfie* (2015) de Ulises Cremonte. Sin embargo, el ejemplo más emblemático es probablemente *Gordo* (2011) de Sagrado Sebakis (Sebastián Kirzner, 1985)¹: el personaje de *Gordo* se conecta con el mundo a través de la pantalla del ordenador.

Gordo se compone de tres novelas breves: *Risperidona*, *Sertindól*, y *Zyprexa*. El primer capítulo, “428”, lleva un subtítulo que evoca el medicamento presente en el primer título de la trilogía, “AM depresión en la era digital”. Se dibuja el retrato de un narrador homodiegético gordo de 23 años, que trabaja en la televisión para una telenovela y que vive, si no consigue departamentos prestados, en la casa de su madre. Se alimenta de comida rápida, Coca-Cola, fuma marihuana, toma ácidos y cocaína. Sus días y noches consisten en estar sentado delante de la pantalla:

Ayer logré conciliar el sueño recién a las once de la mañana, dormí más de doce horas y me levanté de noche. Un minuto después me senté frente a la computadora. El Mozilla seguía abierto igual que la última sesión: Hotmail, Yahoo, Gmail,

¹ Sebastián Kirzner/Sagrado Sebakis fue sobre todo conocido por su participación en el *under* literario rioplatense: era creador y coordinador de varios eventos del Slam Argentino de Poesía Oral. Dirigió y actuó igualmente en *SUCEDÉ*. Este colectivo hizo sin embargo un comunicado el 11 de noviembre del 2017 en su página Facebook, señalando que varias compañeras de este espacio cultural denunciaron a Sagrado Sebakis por abuso sexual y violencia machista (cf. Piedra, 2017). Desde este momento, Sebastián Kirzner parece haber dejado el espacio cultural y literario: en su canal de YouTube no se encuentran más videos, desapareció de Facebook, no hay publicaciones recientes sobre él en internet, a parte de los artículos del 2017 acusándolo de abuso. Decidimos mantener las dos publicaciones discutidas a continuación en el corpus por su ejemplaridad en relación con la cuestión de la evocación de internet en la literatura reciente, aunque reprobamos firmemente todo acto de violencia de género y abuso sexual.

Facebook y dos archivos de Megavideo con el corte de los 74 minutos de espera, por no ser un usuario pago. Pongo *refresh* a todo. (Sebakis, 2011: 13)

Se trata de un narrador en primera persona que escribe *emails*² a escritores conocidos para llamar la atención sobre su persona: tiene que terminar una antología de poesía, y escribe poesía. Sin embargo, no puede escribir y mira series o pornografía en internet. En este contexto, darle a la tecla *refresh*, F5, para “refrescar” el contenido de la pantalla, parece ser el único ritual que logra calmar la ansiedad del protagonista, y que permite, a su vez, saltar de un tema a otro. Por ejemplo, el párrafo donde el protagonista cuenta que quería publicar su primer libro con Interzona, pero que llegó tarde porque la editorial se había quebrado, termina con un “pongo *refresh*” para hablar, en el próximo párrafo, de la relación inexistente con sus hermanas (*cf.* 2011: 70).

El lector/a sigue las reflexiones sobre el mundillo literario, sobre el *under*, sobre lo que es una generación —“Me pidieron que explicara en una hoja el término: Generación. Yo les anoté el link a mis videos favoritos de YouTube” como explica el epígrafe del capítulo 967—, sobre la tecla F9 en el teclado,³ las listas de referencias culturales de un “nerd⁴ en decadencia” (2011: 26, 28), los *playlists* y los efectos de discos como *MTV Unplugged* de Julieta Venegas: “Quedo una hora estático frente a la computadora, sin parpadear, con una sonrisa perdida, como si me hubieran realizado una lobotomía frontal con un pisapapeles. Toco *refresh*” (2011: 31). Cuando se necesita alguna información, se busca en internet o se pregunta a los amigos por *chat*: “Obviamente por *chat*, no da mover el culo para resolver casi nada que no sea de suma urgencia” (2011: 44).

¿De qué trata este libro? El epígrafe del capítulo 623 —no hay orden ni lógica aparente en la numeración de los capítulos— es de Sebastián Bruzzese y afirma:

² El *Diccionario panhispánico de dudas* de la RAE opina que el uso del término inglés *email* o *mail*, “es innecesario, por existir alternativas en español en todos estos casos. La más frecuente en el uso es el calco correo electrónico, válido para todos los sentidos señalados”, en línea [consultado el 18.7.19]: <http://lema.rae.es/dpd/?key=posteo>. No obstante, usamos en este trabajo ambos términos de forma indistinta, por ser *email* una palabra más corta y porque se usan ambas formas en América del Sur.

³ Sobre la obsesión de la voz narradora con este comando del teclado: “No sé para qué sirve el F9 del teclado y me da miedo tocarlo. Tal vez, imagino, sirva para que los bobos como yo pregunten, o peor aun, mande una señal eléctrica hacia algún centro de inteligencia nacional, bajo títulos como ‘Alguien pensó demasiado’ o ‘Alguien tuvo un pensamiento independiente’.” (Sebakis, 2011: 19). O: “En una de esas, si toco F9 y lo mantengo, Dios empiece a creer en mí. Mientras tanto, todo se trata de abatir el aburrimiento de la soledad.” (2011: 20).

⁴ La RAE define el adjetivo “nerdo/a”, proveniente del inglés *nerd*, como una “persona estudiosa e inteligente que suele mostrar un carácter abstraído y poco sociable”, en línea [consultado el 18.07.19]: <https://dle.rae.es/?id=QPyFPpF>.

Hay dos cosas posibles de hacer con el tiempo. Una es esto: perderlo comentando pelotudeces. O sea: también se puede escribir un libro, llamado ocio, que diga cómo uno se pajea y escucha *Abbey road* y casi se muere y sus amigos se mueren. Pero ya no escuchamos esos discos, ni leemos esos escritores. Ahora comentamos en Facebook. (2011: 51)

¿Acaso esta novela —al igual que *Te quiero* de J.P. Zooye, o *Selfie* de Ulises Cremonte, por retrotraernos solo a dos ejemplos mencionados arriba— es el intento de escribir una novela que refleje nuestra actualidad virtual? La crítica argentina Elsa Drucaroff, que escribió el libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), reseñó la novela *Gordo* en *Página 12* bajo los siguientes interrogantes:

Es que si (como propuse en *Los prisioneros de la torre*) la nueva narrativa argentina que empezaron a escribir los jóvenes desde los '90 y se visibilizó recién entrado el siglo está marcada por el terror de la dictadura y por la democracia derrotada que llevó al 2001, *Gordo* ya es puro presente. ¿La post-dictadura empieza a terminarse? ¿Será este libro una de las primeras afirmaciones generacionales de un presente que ya no es sólo derrota, que puede definirse por sí mismo, aunque la definición no sea optimista? (Drucaroff, 2012)

Y efectivamente, como lo veremos también en afirmaciones de Claudia Apablaza más adelante, se puede afirmar que una parte de los·as autores·as de nuestro corpus ya no buscan escribir una literatura de la memoria, sino una escritura que adhiere a nuestro presente. Y escribir sobre nuestro presente implica evocar, reflexionar sobre y escribir *con* las nuevas tecnologías. O, como lo formula Elsa Drucaroff:

La obra literaria y oral de Sebakis lo consagró en el under literario. *Gordo* es parte de lo mismo: literatura escrita para leer y ser escuchada, eslabón del circuito de vivir-escribir-actuar-interactuar en la web-pensar el mundo-marcarlo-dibujar la literatura nueva de la nueva interacción social. (Drucaroff, 2012)

El bosquejo de esta nueva interacción social queda, concretamente, plasmado en lo siguiente: “o me la paso sentado haciendo cosas digitales en la web [...], o me junto con gente real, en una casa real, a hablar de las cosas que vi o hice en la web” (Sebakis, 2011: 55), como por ejemplo narrar videos que se miraron en YouTube.⁵

Antes de las acusaciones de abuso y el consecuente escrache al autor, la novela se vinculaba igualmente de otra manera con internet, gestando así otra estrategia intermedial. El autor leía en YouTube un capítulo de su novela, aunque como

⁵ Mariana Docampo emprende exactamente esta tarea en varios momentos de *Tratado del movimiento* (2014).

mencionamos arriba, dicho video ya no está disponible. Aún hoy, se puede descargar gratuitamente el PDF del libro completo al escanear el código QR en la contratapa del libro, que está alojado en la página web de la editorial. Emplear estos otros circuitos de difusión se inserta claramente en un nuevo marketing del mercado literario: los-as autores-as tienen que promocionar sus libros igualmente en internet. Ponerlo gratuitamente a disposición se relaciona, además, con planteamientos de los circuitos y colectivos de cultura independiente, a favor de la libre circulación de las obras.

Para terminar con esta digresión, nos gustaría remitir a un experimento acerca de la recepción de *Gordo*, llevado a cabo por Emilio Sadier y Diego Picotto, relatado en su antiguo blog *Anarquía coronada*:

Nos gustó *Gordo*, lo admitimos; tanto, que decidimos comprar varios ejemplares (a precio rebajado, es cierto) y hacer con ellos —como si fuésemos dos más de los miles de becarios Conicet que nutren el *país en serio*— nuestra propia experimentación científica: la mitad, obsequiada a amigos más jóvenes que nosotros que poco y nada saben de literatura; la otra mitad, facilitada a amigos post-40, muy cultos y entendidos ellos. Las conclusiones a las que pudimos arribar no violaron las leyes de lo previsto: si los primeros encontraron en *Gordo*, entusiasmados, cierta intensidad que de uno u otro modo los afectaba (sea como eco generacional, sea como gesto de complicidad), los segundos tuvieron dificultad en situarlo dentro de lo estética y políticamente aceptable y, en general, lo rechazaron redondamente. Entre esos entusiasmos y rechazos se prefigura la Literatura Blanca⁶, la literatura del por-venir. (Sadier y Picotto, 2012)

Si bien no compartimos el juicio de calidad emitido por Sadier y Picotto —la lectura se vuelve rápidamente repetitiva y aburrida, como la vida del narrador frente a la pantalla: en otras palabras, el interés por seguir la lectura se pierde ya que no hay trama o trabajo simbólico que lo justifique—, es sin embargo interesante subrayar la cuestión de la recepción que varía según las generaciones en la que ellos mismos insisten como marca de identidad: “sea como eco generacional, sea como gesto de complicidad”. La brecha generacional que postulamos igualmente a continuación debe existir en cuanto al entendimiento de esta literatura: si un lectorado más joven puede, tal vez, llegar a disfrutarla por sentirse identificado, por manejar las mismas referencias y bromas, un lectorado más entrado en años se quedaría más fácilmente al margen y sería más

⁶ En *Gordo* se define lo que sería la *Literatura blanca*: “El otro día me apareció esta idea, diez minutos antes de caer dormido, leyendo *La posibilidad de una isla* de Houellebecq, en la casa de Juan: Ir con un grupo de cuatro o seis escritores a la Antártida, algunos meses, a buscar La Literatura Blanca. Este gesto, aunque no parezca, es crucial para esta época. Central. Hay que salir en una misión cara, innecesaria y que bordee lo idiota. Conseguir sponsors, pedirles a escritores importantes argentinos, investigadores, cineastas, que escriban cartas en apoyo a la investigación. Hay que levantar las velas hacia la Antártida.” (Sebakis, 2011: 122).

probable que no pueda disfrutar de la lectura. El uso de internet en la literatura sería en este caso no solamente una cuestión de tiempo presente sino también de generación y de lectores ideales o asociativos: se ensaya en el texto cierta intimidad y complicidad con un grupo de lectores y que a su vez corresponde a formas y actitudes que matan a los 'padres'. En cierto sentido esto comulga con la manera de las vanguardista, aunque hoy en día desde una posmodernidad que parece excluir de lleno lo utópico que impulsó a las vanguardias históricas.

13. ESTÉTICAS DIGITALES. ACERCAMIENTO INTERMEDIAL

Las nociones *estéticas* y *estrategias digitales* provienen de J. Andrew Brown (cf. Brown, 2010) y describen la manera cómo la actual literatura publicada en libros en papel introduce al medio internet. De manera más concreta usamos la noción de *estética digital* aquí para designar un fenómeno intermedial, esto es en el sentido del carácter *como si* [als ob] de Irina Rajewsky (cf. cap. 2.7.1). En este primer acercamiento al término se brinda una contextualización intermedial de las estéticas digitales, para proponer en el siguiente subcapítulo una pequeña cartografía de libros que exhiben una estética digital en sus páginas.

Según Rajewsky, el carácter *como si* es una evocación del sistema explícita, que recurre a estrategias que reproducen partes del otro medio. Esto significa que el sistema literario que entra en contacto retoma una microforma de las funcionalidades digitales. En nuestro caso estas reproducciones parciales de elementos y estructuras propias de una página de internet son mayoritariamente de naturaleza estética: repercusiones en la tipografía e indicaciones de las informaciones de comunicación, como la fecha y la hora en los correos electrónicos y los diversos servicios de *chats* (MSN, ICQ, etc.), o la información de contacto (correo electrónico, nombre de usuario, etc.), o aun indicaciones que remiten a los *blogs*, Facebook, Twitter y Google. Estas indicaciones son marcos del otro contexto que generan una consciencia clara en quien lee sobre la evocación del otro medio.

La estética digital de la página en novelas de habla hispana es un fenómeno aún poco estudiado. La crítica Sonia Gómez Rocha menciona este fenómeno por ejemplo en su artículo “La pantalla como metáfora en la literatura actual española” (2015), aunque no se detiene en un análisis intermedial detallado de estas visualidades. Prefiere pensar la pantalla como metáfora para estudiar fenómenos tales la autoficción o la ficción como espejo de nuestra sociedad en novelas de los escritores españoles Vilas, Carrión, Mora y Gómez. La crítica escribe sobre la estética digital de la página, es decir la imitación gráfica de la pantalla, que

[e]sta cohabitación funciona como flashes, pinceladas o brotes concisos de una intermedialidad, que podríamos calificar de inacabada o incompleta si tenemos en cuenta que la publicación tradicional, es decir en papel, no permite integrar con

fidelidad dichos medios de comunicación señalados. (Gómez Rocha, 2015: 160-161)

En una nota al pie de la página explica por qué entiende este caso como intermedialidad inacabada: “el medio insertado no conserva la totalidad de sus características y no invade toda la obra, sino que se manifiesta en puntos estratégicos según los fines estéticos y reflexivos adoptados por el escritor” (2015: 160-161). Alex Saum-Pascual, más radical en su análisis *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*,¹ comprende esta estética digital—caso que corresponde a lo que llamamos evocación intermedial—como “interfaz”. En cuanto a la novela *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora:

Como vengo repitiendo, la interfaz de *Alba Cromm* como objeto a medio camino entre lo digital y el papel, comprendería esa pátina estructural que separa el texto puro impreso de trabajo del lector, y que existiría en relación plena con los procesos digitales tras su creación y esas redes mediáticas de las que nos hablaba Galloway. Aunque el término *interfaz* en este caso deba leerse en clave metafórica [por aquello de que está impreso] como ustedes saben, yo lo he estado usando para referirme a esas instancias narrativas donde la superficie del libro imita las formas gráficas de plataformas *online* o programas de *software*. Como mencioné, *Alba Cromm* presenta muchas de sus conversaciones entre personajes como capturas de pantalla de salas de chat o *emails*, y la estructuración total de la obra responde a la fragmentación modular que, pudiendo ser de una revista, responde también a la imagen de una pantalla dividida en múltiples ventanas. Aunque sin ser un objeto encarnado en la digitalidad, reptiro por décima vez, lo que manifiesta este libro es su reapropiación de algunas de las características intrínsecas a la materialidad digital y sus implicaciones en el campo de la literatura. (2018: 35)

Subraya que el hecho de que los/as artistas vuelvan visible a la interfaz, al contrario de los ingenieros y diseñadores que tratan de que la interfaz de una página web sea intuitiva e invisible, la transforman en medio expresivo (2018: 32). La interfaz no se reduce entonces a “pinceladas”, sino a una inserción en una ecología digital. Así la entendemos igualmente en cuanto a nuestro corpus, en cuyos casos la estética digital está presente en el conjunto de la novela y no solamente en ciertos momentos: la reproducción estética de ciertos elementos, de la “interfaz”, enmarca el texto.

¹ Nada más que el tono empleado por la crítica y su posicionamiento son inhabituales para un ensayo académico, ya que reclama una escritura y proceso creativo que se relaciona, justamente, con una escritura en línea (en este sentido, su propuesta es muy coherente): “Citar de memoria o, en otras palabras, la cita inexacta así como el plagio directo lo será otras veces, son dos de las prácticas que me he impuesto como parámetro creativo para escribir este ensayo efímero sobre arqueología literaria y tecnologías digitales.” (2018: 17). La autora usa asimismo el símbolo “#” de forma recurrente, otra marca de una escritura que evoca las lógicas de las redes sociales.

Una reproducción parcial puede darse, según Rajewsky, en caso de que haya convergencia entre componentes de un médium plurimedial y otro médium; aquí el texto y la estética entre el libro y la página web (correo electrónico, *chats*, *blogs*...):

Se recurre a una (o varias) microforma(s) del sistema de referencia en cuestión. Esta microforma no se puede reproducir por la diferencia medial entre el sistema fuente y meta; sin embargo se deja reproducir parcialmente gracias a su composición específica, es entonces *parcialmente reproductible*. Cuando se reproducen los componentes no específicos del médium o los componentes mediales similares, se *evoca* al mismo tiempo los correlatos mediales específicos. Esto significa a su vez que la microforma se simula como totalidad a través de una constitución de ilusión del médium foráneo. Una relación de similitudes entre sistemas fílmicas, o televisas y literarias no solamente se constata o sugiere, sino gracias a la reproducción parcial de las microformas correspondientes —y esto significa a través de una modificación relativa al cine o a la televisión del discurso narrativo— se produce discursivamente. La microforma reproducida parcialmente remite a su vez a su macroforma de pertenencia y así al sistema de referencia del médium foráneo como tal, el cual está a su vez *>evocado<*. (Rajewsky, 2002: 113)²

Estas marcas del otro contexto —Wolf habla igualmente de *frames* (Wolf y Bernhart, 2006) que ayudan a rellenar eventuales huecos en la comprensión de la historia narrada, ya que el·la lector·a tiene un esquema sobre el cual apoyarse— pueden interpretarse como referencias intermediales. Se trata de un fenómeno similar al de la escritura fílmica o fotográfica, la literarización de películas, la musicalización de textos literarios, la *écfrasis*, la transposición de arte, etc. Rajewsky subraya que “la calidad de lo intermedial atañe en este caso un proceso de construcción de sentido, esto es la referencia (facultativa) que un producto medial puede establecer hacia un producto de otro médium, o hacia otro médium *via* sistema” (Rajewsky, 2002: 17. Nuestra traducción). La consecuencia es, según Rajewsky, que el médium de contacto (el producto/sistema de un médium) se “lee con”. Así, el término intermedialidad se convierte en un término comunicativo-semiótico.

En este contexto cabe recordar lo qué significa el empleo de distintas gráficas en una novela, aunque también en este caso se podría volver a mencionar a los experimentos de las vanguardias históricas. Grzegorz Maziarczyk apunta en su artículo “Print strikes back. Typographic experimentation in contemporary fiction as a contribution to the metareferential turn” que la novela se define como contenedora de texto verbal y que es un soporte impreso. Por ello,

² Nuestra traducción.

[t]ypographic experiments challenge the interrelated notions of the novel's purely verbal nature and the transparency of print and provoke the reader's engagement with the material form of the book. [...] To be precise, typographic experiments draw the reader's attention to one medial aspect of the novel. (Maziarczyk, 2011: 174-175)

También Wolfgang Hallet subraya el potencial disruptivo de la (tipo)grafía dentro de la novela:

A particular graphic style or font-type will represent the writing technology and conditions of composition [...]. This emphasis on the materiality and mediality of signification brings to the reader's mind an awareness of the processual character of discursive practices with their conditions, obstacles, and dangers, and the impact of the material side of cultural signification on meaning. (Hallet, 2009: 146)

La dimensión gráfica de la escritura tiene por ello un carácter intermedial: aunque no se trate de otro medio presente en el seno del libro, se evoca a través de la tipografía y la puesta en página otro medio.³

Wolf, siguiendo a Rajewsky, propone, para las referencias intermediales que producen esta impresión de hibridez intermedial, distinguir entre una *covert intermediality* —lo que sería entonces una intermedialidad implícita— y una *overt intermediality* (Wolf, 2014: 30), esta última destinada a las obras plurimediales y por lo tanto más explícita. La referencia explícita puede, en el caso de los medios verbales, designarse igualmente como tematización (o incluso cita). Ya la mera mención de un cuadro en un texto literario sería entonces una referencia intermedial explícita; lo mismo valdría, por ejemplo, para la mención de un videojuego como *Khrono Cross* en el caso de la novela *EME/A. La tristeza de la no historia* de Claudia Apablaza, como en la siguiente cita que describe el inicio de la historia de amor entre la narradora y su pareja:

Lo conocí por msn. [...] Me escribió y me pidió que más detalles, además que me bajara Khrono Cross, su videojuego favorito, para jugar juntos cuando fuese necesario. [...] Así comencé a jugar con él Khrono Cross a distancia. Conectábamos Skype, nos mirábamos las caras y sintonizábamos el juego en nuestras pantallas. Comencé a ser un personaje de su videojuego. Me mató en varias

³ Wolf apunta igualmente que en cuanto a la reproducción de partes [*Teilreproduktion*] se puede sólo reproducir lo que la semiótica del medio permite. Sin embargo, el punto de la “transposición/imitación” del mundo cibernético causa problemas ya que se trata de una migración del medio cibernético hacia el papel, donde el código binario (invisible) se vuelve letra impresa, pero no cambia de semiótica. El cambio de formato y de contexto es en este caso fundamental. El contexto implica una lógica, y muchas veces es esta lógica lo que tiene una repercusión sobre la narración: en internet tenemos, por ejemplo, un tiempo cronometrado pero a su vez un cierto no-tiempo; se podría hablar de un no-lugar con una cultura inmaterial que funciona a partir de los hiperenlaces —lo que implica un límite de reproducción—.

ocasiones. Yo a él. Llegamos a etapas avanzadas. Él me cambiaba por una mujer con cuerpo de Cebra. Yo lo cambiaba por un asceta. (Apablaza, 2010: 24-25)

En este ejemplo se encuentran varias referencias intermediales explícitas: el programa de *chat* MSN, el videojuego Khrono Cross y sus personajes, el programa de telecomunicación Skype, las pantallas de las computadoras. Aquello ambienta la diégesis en un mundo conectado, es decir posterior a la irrupción y masificación de internet, y caracteriza a los personajes.

La estética de la página sería, según nuestro parecer, otra referencia explícita. Cuando la página del libro imita la página web, se traslada una estética inherente del medio virtual (correos electrónicos, *chats*, *blog*, Twitter), fácilmente imitable a nivel de la estética en un libro de papel. Se evoca, a través de la estética digital, igualmente otra forma de leer: en la *web*, no se lee igual que en el libro impreso. La referencia a otro médium forma parte íntegramente del significante de una obra; del mismo modo, modula de diferentes maneras la comprensión de una obra. La reproducción de una microforma del otro medio funciona como un marco que indica al lector a cómo leer el texto. En otras palabras: la estética digital de la página es una construcción de sentido. Alex Saum-Pascual habla por ello de un narrador interfaz (más precisamente de un “#narradorinterfaz”) y sostiene que la estética digital de la página solo se entiende por un lectorado acostumbrado al mundo digital:

El #narradorinterfaz, desgraciadamente, es una función cuyo éxito depende en gran medida del nivel de alfabetismo digital implícito en el lector ideal de estos tecnotextos. Es decir, la comprensión del contenido visual de la pantpágina como texto y no como añadido tiene mucho que ver con la capacidad del lector de *leer* pantallas y páginas, teniendo cierta predisposición así a *dejarse contar* una historia por la interfaz y no por la voz narrativa tradicional. La falta de este alfabetismo, desgraciadamente, es quizás lo que lleve a algunos a pensar erróneamente que la interfaz de un tecnotexto [o de cualquier pantalla digital] es simplemente una cuestión de superficie que no dice nada. (2018: 51)

Como lo señala la crítica y como lo veremos a continuación, la estética digital de la página tiene un peso narratológico.

13.1 ESTÉTICA DIGITAL DE LA PÁGINA. (RETRO)LECTURAS

Con la estética digital de la página se trata de ejemplos que intentan reproducir (transponer) la página internet al libro: una reproducción estética que consiste en un

trabajo (tipo)gráfico con la palabra, uso y transformación de la lengua que se inserta en un linaje que remite a las vanguardias, y hasta más temprano si se piensa en el mundo anglófono. Este subcapítulo propone una breve contextualización del uso gráfico y experimental con la lengua mediante algunos ejemplos, mayoritariamente de poesía, de la historia literaria para poder situar las publicaciones ultracontemporáneas que trabajan esta dimensión.

Maziarczyk llama la atención sobre el hecho de que muchas novelas actuales dan tanto para leer como para ver:

Some novelists use many different fonts simultaneously; others experiment with the page layout and arrange words into ‘concrete prose’ where the organization reflects the verbal content; still others simply introduce illustrations and photographs, frequently combined with printed text into dense collages. (2011: 167)

El crítico recuerda que dentro de la historia literaria, el primer ejemplo para tales procedimientos es *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne. En los años 1960 y 1970 el fenómeno ganó más presencia dentro de las novelas con las publicaciones experimentales de, por ejemplo, B.S. Johnson, Raymond Federman, Christine Brooke-Rose y William Gass. Sin embargo, plantea el investigador, es recién en el traspaso del siglo XX al XXI que la experimentación con la visualidad del texto se intensificó, un fenómeno que se puede observar hasta en publicaciones *mainstream*. Tanto es así, que Wolfgang Hallet, en su artículo “The Multimodal Novel: The integration of Modes and Media in Novelistic Narration” observa que:

[t]ypography is one of the most striking features of multimodal novels. In all of them, typography serves to identify independent textual units outside the main narrative text, which are often delivered by other narrators or authors. These may be electronic mails as in Zadie Smith’s *On Beauty* (2005), or handwritten letters, or even whole pieces of fiction like the typescript of (almost) a whole novel in Stephen King’s *Misery* (1988). [...] Typography visualizes textual ‘difference’ and identifiable textual elements, voices, ways, styles and modes of writing, but it also represents the material side and the technologies of writing, from the fountain pen, the typewriter and book print to the digits of electronic and multimedial hypertext. (2009: 138-139)

En estos contextos, los modos no-verbales tienen que considerarse como parte íntegra de la novela. La parte verbal contextualiza a menudo estos modos no-verbales, subraya Hallet. Sin embargo veremos mediante el análisis de nuestro corpus que, al tratarse de

la estética digital, ni los narradores homodiegéticos, ni los personajes explican este marco mediático.

Los procedimientos enumerados por ambos críticos no son sin embargo nuevos para la literatura. Kenneth Goldsmith, en su libro *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital* dedica un capítulo al “lenguaje como material”. A partir del momento en el que la lengua no funciona conforme a las normas, se vuelve un material que induce otra lectura y al que hay que prestar atención. En el siglo XX fueron sobre todo los movimientos de la poesía concreta —utilizando las letras como material de construcción—, y el situacionismo —a través del *détournement*— los que experimentaron con la materialidad de la lengua, y nos parece importante señalar esta tradición literaria, ya que es posible bosquejar un linaje que llega hasta las *TransLiteraturas* que aquí analizamos. Goldsmith llega a afirmar que “[a]l concebir la página como una pantalla, los poetas concretos anticiparon la forma en que trabajaríamos con el lenguaje en el mundo digital medio siglo después” (2015: 68). La meta para los-as poetas de la poesía concreta era por ejemplo crear poemas que se podían entender en el instante mismo de verlos, sin importar la lengua materna y la cultura: “Una de las metas de la poesía concreta es traducir todo el lenguaje a íconos poéticos, en una dirección análoga a como hoy todo el mundo puede entender el significado del ícono de una carpeta en una pantalla de computadora” (2015: 93). Uno de los ejemplos más conocidos es sin lugar a dudas el poema “(beba) coca-cola” (1957) del brasileño Décio Pignatari⁴ donde se elabora a partir de una propaganda de la empresa de bebida capitalista por excelencia un discurso anti-capitalista a través de la permutación. El signo se permuta como objeto:

⁴ Cabe recordar igualmente el trabajo de los hermanos poetas concretos Augusto de Campos y Haroldo de Campos que “renovaron los modos de leer y escribir poesía en América Latina” (Sancholuz, 2010: 197). Para un análisis pormenorizado, ver Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003).



Ilustración 38. Décio Pignatari, “(beba) coca-cola”

Sin embargo, bajo esta aparente simplicidad de los poetas visuales se halla una historia literaria que va de las caligrafías en el medioevo, a “Un golpe de dados” de Mallarmé, a los *Caligrammes* (1913-1916) de Apollinaire, pero igualmente a los ideogramas chinos de Ezra Pound o incluso a los neologismos de Joyce. Por ello no se pueden leer las estéticas digitales de la página como novedad absoluta. Según Goldsmith, el grupo brasileño de poetas concretos “Noigrandes” (1958) anticipó, de hecho la estética de la web al listar los ideales físicos de su poesía:

Espacios (*blancs*) y recursos tipográficos como elementos sustantivos de la composición... interpenetración orgánica de tiempo y espacio... atomización de palabras, tipografía fisonómica; énfasis expresionista del espacio... visión más que praxis... lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso. (*apud* Goldsmith, 2015: 97)

Efectivamente será posible hallar estas características en las novelas que discutimos a continuación: los blancos de la página y los recursos tipográficos ofrecen a menudo indicaciones a cómo leer y entender el texto.

Frente a la poesía concreta, el papel del lector·a ha tenido que cambiar: “ahora debe percibir el poema como un objeto y participar en el acto de creación del poeta, porque el poema concreto ante todo comunica su estructura” (Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry*, *apud* Goldsmith, 2015: 100). Ocurre algo similar con los objetos de nuestro corpus: quien lee moviliza otro tipo de lectura, menos activa que en el caso de la literatura expandida, pero tal vez más que en el caso de una novela tradicional, ya que tendría que tomar en cuenta la estética y sacar conclusiones a partir de ella.

En el capítulo “1.1 Retrolecturas 1: vanguardias, neovanguardias” hemos propuesto una primera retrolectura más general, que nos gustaría ampliar para el

presente contexto. Es interesante observar que la *Revista Diagonal Cero* (1962-1969) integró a partir del número 20 poesía visual y experimental y se transformó en el portavoz del Movimiento Diagonal Cero (Vigo, Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez). Es en este número que se puede apreciar un experimento poético con una computadora IBM, hecho por Omar Gancedo:



Ilustración 39. Portada del número 20 de la Revista Diagonal Cero



Ilustración 40. La experiencia poética "IBM" de Omar Gancedo (1966: 15-18)

El texto de introducción explica lo siguiente:

Los equipos electrónicos mecanizados representan en sí mismo un poderoso poema. Partiendo de esta premisa he realizado esta experiencia poética usando:

Una Perforadora modelo 534.

Tarjetas I.B.M.

Una Card Intérprete.

Al perforar las tarjetas se usaron combinaciones automáticas de acto “relejo” traduciendo estados emotivos y ubicación visual.

Las tarjetas perforadas fueron leídas por la máquina interpretadora.

Para estas lecturas se usaron paneles de controles con programación al azar.

Siguiendo el desarrollo programando determinadas palabras representan el apoyo emotivo para la captación del mismo.

La experiencia realizada funciona como un gran circuito, perfectamente determinado, el cual deberá ser recorrido por el lector, poniendo su propia capacidad de creación para poder llegar a determinar que lo ha recorrido íntegramente.

Por lo cual se puede afirmar que estos poemas no son un trabajo técnico, sino nuevos elementos técnicos usados en la ampliación del mundo poético. (Gancedo, 1966: 15)

Esta experiencia poética se manifiesta visualmente de la siguiente forma:

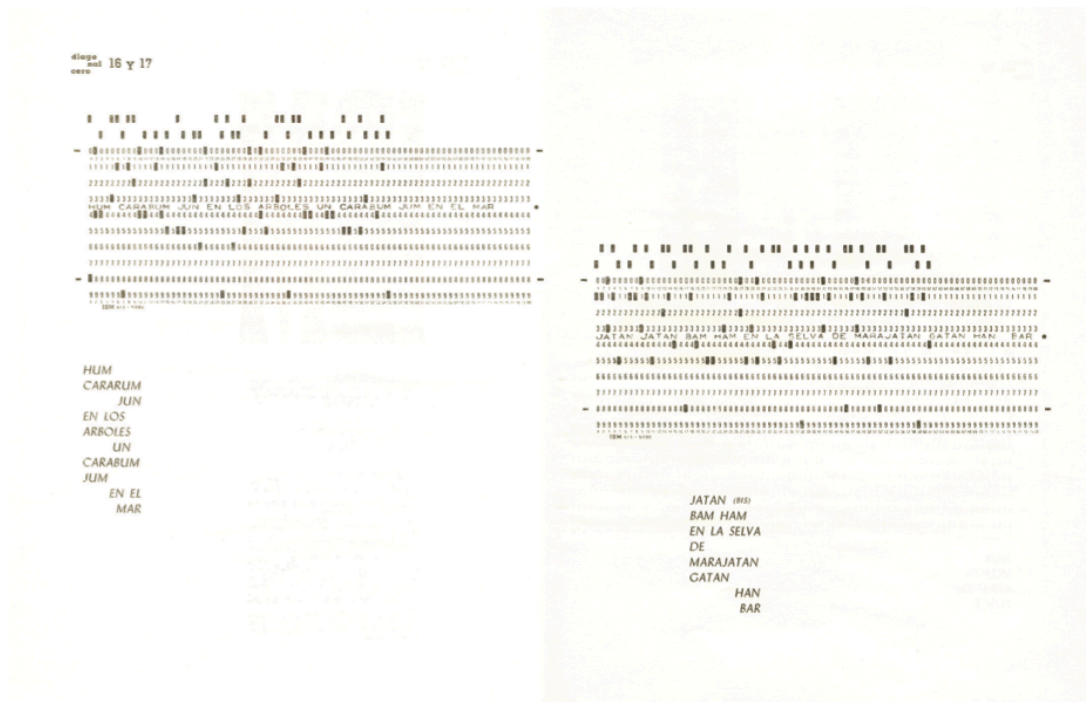


Ilustración 41. Poema IBM (Gancedo, 1966: 16-17)

El poema “IBM” es un primer experimento poético a partir de un ordenador. Como lo demanda el poeta, el lector·a debe volverse activo, leer de otra manera. La técnica sirve aquí para abrir la experimentación sensitiva del lector·a hacia otros mundos: el verbal, el visual, el emotivo y el sonoro, ya que el poema verbal trabaja con onomatopeyas. Dice así: “HUM/ CARARUM/ JUN/ EN LOS/ ARBOLES/ UN CARABUM/ JUM/ EN EL/ MAR/ JATAN JATAN/ BAM HAM/ EN LA SELVA/ DE/ MARAJATAN/ GATAN/ HAN/ BAR/ BARTUK/ TARATUM/ DE TAMBOR/ DE INDIOS”. Así, se apela más a la recepción emotiva del poema que a una recepción del *logos* —aunque paradójicamente este poema esté realizado justamente con una máquina que se inventó para el tratamiento *lógico-matemático* de datos—. De cierta forma, es justamente esta máquina-lógica que opaca entonces el sentido, para apelar a otros sentidos. El uso-otro de la máquina es subvertir; las máquinas más afines al capitalismo son gestores de las voces militantes de su resistencia: las de la poesía.

Una estrategia similar de opacidad se encuentra también en un ejemplo más reciente que nos permitimos citar para contrastar este ejemplo de 1966. El poemario *Nilengua. Traducciones de ninguna lengua a otra* (2015) del poeta colombiano Iván Castiblanco Ramírez, radicado en Argentina, trabaja la lengua verbal de una manera similar, esto es situándola y tensionándola en el umbral del habla colombiana, argentina y de los nuevos lenguajes tecnológicos. En el ejemplo siguiente vemos a la izquierda el poema “Código binario”⁵ escrito en letras romanas, pero sin respetar las cesuras de las palabras habituales, creando de esta forma un primer obstáculo para la lectura. En la página siguiente se encuentra el mismo poema, pero esta vez en código binario, es decir en la forma en la que la computadora lo lee y escribe. Esta vez, al ser nada más que secuencias de números de 0 y 1, el texto es completamente opaco a nuestros ojos.

⁵ La transcripción del texto verbal del poema sería: “Todo o nada/ Todo no es nada/ Sino todo lo contrario/ Todo está escrito/ No todo está dicho/ Todos no son cada uno/ Cada uno no es uno mismo/ Cada uno es sí mismo/ Uno es cualquiera/ Cualquiera no es uno/ Cada uno y cualquiera/ Cualquiera o cada uno/ Unos no son tantos/ Tantos no son todos/ Uno no es una ni una es uno/ Una y uno no son unos/ Nada no es como todo/ Ni nada es lo contrario/ Nada está escrito/ No se dice nada/ Ni todo ni nada/ Todo: el reflejo de lo mismo/ Nada: todo en sí mismo” (2015: 36).



Ilustración 42. Iván Castiblanco Ramirez, Nilengua, “Código binario”, (2015: 36-37)

Igualmente es de mencionar el poemario *Leonardo* (1988) de Enrique Verástegui (1950-2018), donde la tecnología y la ciencia tienen un rol importante, tanto para la construcción de metáforas, como para la construcción de la lógica interna de los poemas.⁶ Este papel fundamental se puede apreciar incluso en la tapa del poemario, que crea así desde el paratexto un pacto de lectura intermedial, aunque cabría subrayar que ignoramos quién estuvo a cargo de la tapa (el poeta, un diseñador, o ambos):



Ilustración 43. Tapa de la edición original del poemario *Leonardo* (1988) de Enrique Verástegui

⁶ En este poemario se pueden leer versos como “Todo cuerpo enloquece bajo la mano que dibuja su más secreta/ verdad:/ la mente se rebela contra su corazón, el instinto/ aún se entromete como el buen gusto en el computador que/ programo. (...) Sus labios son mi fruta, su cuerpo/ una mariposa que vuela detrás del vidrio de mi computador.” (“El instinto aún se entromete”, 1988: 9-10)

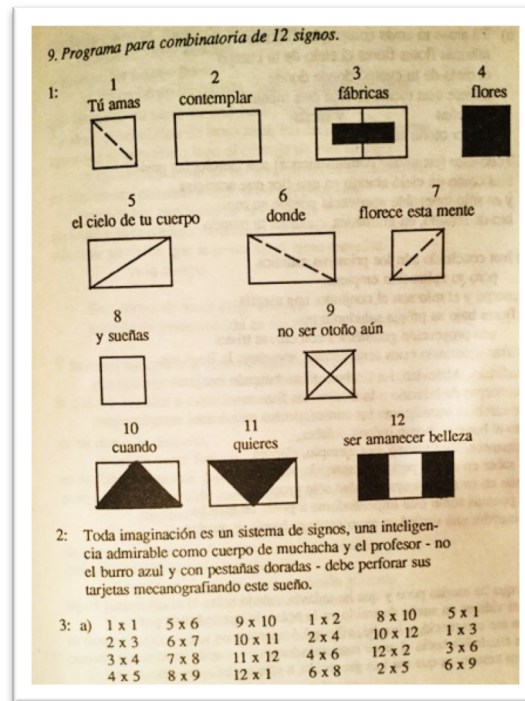


Ilustración 44. Enrique Verastegui, el poema “9. Programa para combinatoria de 12 signos” (1988)

Este poemario trabaja a partir de varios ejes la relación con la técnica y más precisamente la computación: se introduce activamente este imaginario ya a partir de la tapa, que abre un horizonte y un marco de lectura. Claramente, se nos insinúa que se hablará de computadoras y mujeres, mezclando un nuevo lenguaje —la computación, lo matemático, lo informático— con un lenguaje más clásico, ya que el título remite al pintor Leonardo da Vinci y la imagen de su icónica obra, La Gioconda, se reproduce en la portada. No obstante, se podría ver ahí igualmente un guiño a la Gioconda de Duchamp y entonces una filiación estética. Una vez abierto el poemario, se trabaja con metáforas, pero también con una suerte de “programas” para producir poemas. En términos intermediales se está trabajando con tres lenguajes: el de las letras, el de la informática y el gráfico.

El breve recorrido que acabamos de proponer demuestra que el trabajo gráfico con la lengua entendida como material cuenta con una tradición. La novela, aunque existan igualmente contraejemplos, se percibe como espacio menos experimental a nivel gráfico, en contraposición a la poesía que, como hemos resaltado, ha dado interesantes resultados en este tipo de experimentaciones a lo largo del siglo XX.

Actualmente se puede sin embargo notar un auge de novelas que demuestran una dimensión (tipo)gráfica (sin ser novelas gráficas), como veremos a continuación.

13.2 PEQUEÑA CARTOGRAFÍA: ESTÉTICA DIGITAL DE LA PÁGINA

Hemos recopilado doce libros que representan una muestra de una estética digital de la página; estos títulos fueron publicados en Argentina, Chile y Perú entre el 2000 y el 2015.⁷ No todas las estrategias estéticas son iguales, pero algunas se asemejan, sobre todo cuando se trata de las “novelas epistolares remediadas”, es decir las novelas en las que los protagonistas se mandan únicamente emails. Hemos realizado a continuación una lista organizada de manera cronológica que indica de manera sucinta, bajo la categoría “Observación”, las distintas estéticas mediáticas reproducidas, esto es: emails, chats, videos, fotos, blogs, etcétera.

Tabla 21. Cartografía estética digital de la página

Autor/a	Título	Referencia bibliográfica	Nacionalidad del/la autor/a	Observación	Género	Soporte
Raimon, Marcelo	<i>Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki y una historia de amor por internet.</i>	Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000	Argentino	Emails	Prosa	Libro
Link, Daniel	<i>La ansieda. Novela trash</i>	Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004	Argentino	Emails y chats	Prosa	Libro
López, Alejandro	<i>Keres coger?=guan tu fak</i>	Buenos Aires: Interzona, 2005	Argentino	Emails, chats, videos, fotos	Prosa	Libro y videos
Ulloa Donoso, Claudia	<i>Séptima madrugada</i>	Lima: Estruendo-mundo, 2007	Peruana	Blog que se publicó como libro. Contiene imágenes y algunos comentarios	Prosa	Libro y blog

⁷ A esta lista se puede añadir, por ejemplo, *Las citas* de Sebastián Hernaiz, publicado en el 2016, razón por la cual no lo incluimos dentro de nuestro corpus que se concentra en los primeros quince años del nuevo milenio. El libro de Hernaiz recopila 3 conversaciones de Facebook con distintas mujeres. Incluye algunas imágenes. Amélie Florenchie menciona para el área ibérica las novelas siguientes que introducen correos y chats: *Providence* (2009) de Juan Francisco Ferré, *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora, *WNTY* (2013) de Ramón Buenaventura, *Los muertos* (2010) de Jordi Carrión, *Los inmortales* (2012) de Manuel Vilas e *Hilos de sangre* (2010) de Gonzalo Torné (Florenchie, 2016: 57).

Autor:a	Título	Referencia bibliográfica	Nacionalidad del/la autor:a	Observación	Género	Soporte
				después de los posts.		
Apablaza, Claudia	<i>Diario de las especies</i>	Sevilla: Ediciones Barataria, 2010 [2008]	Chilena	Libro que pretende ser un <i>blog</i>	Prosa	Libro
Apablaza, Claudia	<i>Goø y el amor</i>	La Habana: Arte y Literatura, 2013	Chilena	Emails, Twitter	Prosa	Libro
Viñao, Gonzalo	<i>Interferencia: nouvelle digital</i>	Mar del Plata: La Bola Editora, 2013	Argentino	Emails	Prosa	Libro
Pantin, Adela	<i>Transparente como lo digital</i>	Entre Ríos: Gigantepoesía	Argentina	Los poemas aparecen en los documentos del programa de escribir. Capturas de pantalla.	Poesía	Fanzine
José Osorio, María	<i>#Click</i>	Lima: Suma De Letras/ Random House, 2015	Peruana	En algunos capítulos se insertan Tweets o mensajes Whatsapp	Prosa	Libro
Elordi, Ileana	<i>Oro</i>	Santiago: Editorial Planeta Chilena S.A., 2015	Chilena	Emails	Prosa	Libro
Castiblanco Ramírez, Iván	<i>Nilengua</i>	Buenos Aires: 27 pulqui, 2015	Colombiano	Mezcla lenguajes: argentino, colombiano, cibernético.	Poesía	Libro

Como se puede deducir de la combinación de esta tabla y de la presentada en la introducción, este *corpus* es tanto transnacional como transgeneracional, lo que permite postular la hipótesis de que estas formas de representación son homogéneas y que no están ligadas a cierto circuito cultural/nacional. Por otro lado, es posible ver diferencias entre los años de publicación, razón por la cual vamos a presentar el panorama de manera cronológica y temática. Postulamos que estas diferencias se pueden explicar de la siguiente manera: el acceso a internet en el 2000 era mucho más problemático que

hoy en día. Además, internet se desarrolló de manera impetuosa y se volvió cada vez más imponente en nuestra vida cotidiana, de tal manera que es difícil concebir una trama después del 2000 sin su presencia. Por otro lado, las primeras novelas que insertaron internet se escribieron por una generación más entrada en años, para la cual las nuevas tecnologías y sus implicaciones aún no eran tan naturales como lo son para las nuevas generaciones. Donde las generaciones mayores veían sorpresa y novedad en las tecnopoéticas digitales, las generaciones nuevas reflejan una conciencia ordinaria con el medio, es decir que lo digital se volvió la expresión desilusionada misma del cotidiano.

En las siguientes páginas vamos a dividir el corpus en dos hitos temáticos: empezamos con la presencia estética de los correos electrónicos, análisis que completamos con unas reflexiones liminares sobre la introducción de los *chats* y de Twitter a la literatura en papel. Luego analizamos la relación entre los *blogs* y la literatura, más precisamente el fenómeno de la traslación del *blog* al libro.

13.3 NOVELAS EPISTOLARES DIGITALES

En el siguiente capítulo discutimos de manera cronológica las novelas *Mi amiga Olga* (2000) de Marcelo Raimon, *La ansiedad. Una novela trash* (2004) de Daniel Link, *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, *Nouvelle digital* (2013) de Viñao Gonzalo, y *Oro* (2015 [2013]) de Ileana Elordi. Se trata de novelas epistolares digitales publicadas entre 2000 y 2015 y el recorrido nos mostrará que tanto la representación estética como lingüística cambió a través de los años. Esta misma observación es válida para la propia concepción de la tecnología: si en la primera novela que analizamos, internet y los intercambios de emails representan un terreno lúdico que excita por su carácter novedoso, ya a partir de la segunda publicación cambia la manera de concebir el sujeto humano en el mundo tecnológico. Vemos tras los siguientes ejemplos la importancia de la estética de la página, las transformaciones lingüísticas que se operan sobre todo en la segunda y la tercera publicación y finalmente una reflexión sobre la repercusión de internet en la literatura. Concluimos este capítulo con una apertura hacia los *chats* y Twitter en los libros impresos.

13.3.1 MARCELO RAIMON, MI AMIGA OLGA

Una de las primeras novelas⁸ que trabaja con una estética de los correos electrónicos es *Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki⁹ y una historia de amor por internet* (2000) del argentino Marcelo Raimon.¹⁰ Se trata de un intercambio de correos electrónicos entre una española, Olga, de 27 años y un argentino, Marcelo, de 32, entre el 6 de noviembre de 1997 y el 3 de octubre de 1998. Marcelo es periodista y publica un anuncio en un periódico español para buscar información sobre un grupo de payasos españoles. Olga le contesta: no sabe nada de estos payasos, pero soñaba, desde siempre, con conocer a un periodista rioplatense. Dos veces durante sus intercambios planifican verse, pero Marcelo cancela siempre poco antes del encuentro. Sin embargo, siguen manteniendo contacto y el cariño del uno para el otro crece con el correr del tiempo. Probablemente, esta historia pertenece al género de la autoficción: más allá de la coincidencia entre el nombre del protagonista y el del autor y que se afirme en la contratapa que este último es de Buenos Aires y periodista, se tematiza en la diégesis la posibilidad y el deseo de Marcelo de publicar estas cartas digitales.

Hay que destacar que en este ejemplo del inicio del milenio 2000 se percibe el intercambio de correos electrónicos de manera positiva: es un juego. Aquí radica la diferencia con las novelas posteriores que usan la estética digital. En estas últimas se hace hincapié en la falta del otro y los problemas de comunicación. En *Mi amiga Olga* se subrayan las dificultades iniciales de no tener acceso a internet, pero también la fascinación por esta manera de comunicarse que permite tanto nuevas posibilidades de jugar con la ficción con un ser desconocido, como de mostrarse tal cual uno·a es sin que esto tenga consecuencias.

⁸ *Acoso textual* (1999) del ecuatoriano Raúl Vallejo es la primera novela en el ámbito hispanoamericano que evoca la estética de los correos electrónicos y que nuestra investigación ha consignado. Ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara (1999) y el Premio Nacional de Libro (2000).

⁹ Gaby, Fofó y Miliki son los nombres de artista de los payasos españoles Gabriel Aragón, Alfonso Aragón y Emilio Aragón Bermúdez que se conocieron como los “payasos de la tele”, tanto en América Latina, donde aparecieron primero por televisión antes de regresar a España a partir de 1972.

¹⁰ La única información que se sabe de Marcelo Raimon es la que figura en la contratapa de su novela: nació en 1965 en Buenos Aires. Trabaja como periodista.

Desde: marcelo [SMTP:marzze@hotmail.com]
Enviado el: Jueves 18 de Diciembre de 1997 00:29
Para: olgaXX@hotmail.com
Asunto: porteño intrigado

Lindo juego... Pero tratemos de manejarlo bien. Ya me gusta que seamos amigos. Londres verá el resto... ¿Te parece?

Espero que estas líneas no sean la excusa que estás buscando para que (yo) deje de caerte bien. En todo caso, espero estar sobreviviendo en tu contestador.

Me gustaría que me cuentes qué te pasó... Qué fue lo que te llevó a llamarme.

Besos, Marcelo

Get Your Private, Free Email at <http://www.hotmail.com>

Ilustración 45. Marcelo Raimon, Mi amiga Olga (2000: 29)

Como vemos en la imagen (Ilustración 45), la estética de la página retoma los elementos básicos de una conversación por correo electrónico: los correos del emisor y del receptor, la fecha, el asunto. En este primer ejemplo se nota aún cómo el medio no tiene repercusión sobre la lengua: no se trabaja con abreviaturas, emoticonos,¹¹ o cierta jerga. Incluso se mantiene la disposición del texto que continúa con aquella utilizada en las cartas en papel. Sin embargo, se conserva la publicidad debajo del email, se enmarca el texto tanto con la información del correo electrónico como con la situación comunicacional de internet, que favorece extranjerismos y publicidad. A través de estas marcas se inscribe el texto en un presente definido, en este caso el final de los años noventa. Al leer hoy en día esta novela, y sobre todo al compararla con las más recientes de esta índole, puede parecer un tanto anticuada. No se conocen mayores informaciones sobre el autor, al parecer es la única novela que publicó. Como veremos ahora, este dato lo distingue igualmente de la novela de Daniel Link, escritor, crítico y ensayista conocido en los círculos académicos y literarios argentinos, que se publicó cuatro años más tarde.

¹¹ La RAE define el emoticono —también llamado smiley o emotición, ambas palabras que no se encuentran ni en la RAE ni en el Diccionario panhispánico de dudas— como: “Representación de una expresión facial que se utiliza en mensajes electrónicos para aludir al estado de ánimo del remitente”, en línea [consultado el 20.7.19]: <https://dle.rae.es/?id=EjqioHD>.

13.3.2 DANIEL LINK, *LA ANSIEDAD. UNA NOVELA TRASH*

La siguiente novela, *La ansiedad. Una novela trash* (2004) de Daniel Link¹², se escribió entre el 2000 y el 2003 y se terminó gracias a una beca de la Fundación Rockefeller. Este libro tuvo más repercusión que el ejemplo anterior, tal vez por haber sido escrito por una figura reconocida de los círculos literarios y académicos argentino.

El autor afirma querer ser “más moderno que todos los modernos” (Link, 2004: 21). Se trata de una historia de amor entre el argentino Manuel Spitz y el francés Michel Gabineau, que se conocen en Barcelona y se separan después de haber vivido durante un tiempo juntos en Buenos Aires. La novela coral, como la describe el mismo autor, se compone solamente de correos electrónicos, *chats* y dos cartas manuscritas que llegan a destiempo y se divide en dos partes: *I. Sujeto experimental*, *II. Capitalismo y esquizofrenia*, subtítulo que remite directamente a Deleuze y Guattari (1972). Esta división remite al punto de vista del autor sobre nuestra contemporaneidad, como explica en el dossier de prensa que precede la novela:

somos, en este momento, sujetos experimentales (de la tecnología, de la química, de las nuevas formas del Estado, lo que se quiera) y no sabemos en qué puede desembocar este proceso que caracteriza al capitalismo actual; esa producción de *ansiedad* o de *esquizofrenia* funcional al carácter experimental de la subjetividad en este tercer milenio (esta *pax* capitalista) que empezamos a vivir. (Link, 2004: 15)

Daniel Link adopta algunas estrategias que justifican su elección de usar la estética digital. Nos parece que esta justificación sirve, más allá de la contextualización, para hallar aprobación y para poder entrar en ciertos círculos de lectura, como la academia. Así, se abre el libro con un dossier de prensa, constituido por una entrevista realizada por Santiago Lima, titulada “El vértigo de la tecnología”, y otra por Marita Chambers. No se indica dónde se publicaron estas entrevistas, si se publicaron, o si pertenecen a la ficción. De entrada, poco parece importar lo que es ficción y lo que no, difuminándose la frontera entre escritura crítica y escritura ficcional:

no hay una diferencia cualitativa entre escribir prosa de ficción y escribir prosa crítica. La novela siempre fue (y lo sigue siendo) un capítulo importante de la crítica

¹² Daniel Link nació en 1959 en Córdoba. Es escritor, catedrático, y director de la maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos y del Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es asimismo profesor titular de la cátedra de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Publicó varios ensayos, novelas y poemarios, asimismo como columnas. Escribe el *blog* “Linkillo, cosas más”: <http://linkillo.blogspot.com/>.

del mundo. [...] Aislar la escritura ficcional de otras formas cotidianas de escritura no tiene demasiado sentido hoy por hoy. (Link, 2004: 9)

No es posible leer hoy en día esta afirmación sin el trasfondo de las teorías de Josefina Ludmer sobre la literatura postautónoma (Ludmer, 2007, 2011) y la confirmación del contiguo entre ficción y realidad. De hecho, Daniel Link insiste en la primera entrevista en el hecho de que es catedrático, como si necesitara enmarcar esta novela en un ambiente académico. Subraya asimismo que es experto en la cuestión de los nuevos medios de comunicación, ya que su estatus de catedrático le permitió acceder “muy tempranamente [...] a Internet en Argentina” (2004: 10). Así descubrió que la comunicación en la red es escrita y por lo tanto se trata de un “laboratorio de escritura” (2004: 10).¹³ Añade, asimismo, una sugerencia de lectura: su artículo “Internet: el retorno de la escritura”, publicado en *Página 12* en 1998, que veinte años después suena anacrónico, pero en el que pueden leerse frases que parecen ser la base de la novela: “La comunicación homosexual, paradójicamente, es mucho más brutal: ‘¿Cómo es tu cuerpo, tienes músculos, activo o pasivo...?’ y todo lo demás es literatura, literatura marginal, pero literatura al fin”.¹⁴ Por ello, internet es igualmente un “laboratorio ficcional” (2004: 10) y que Daniel Link, “contra el interés por Internet como medio de comunicación” se interesa por “explorar Internet como laboratorio de escritura y de ficción” (2004: 10). Como bibliografía indica además la investigación *Sexo, afecto y era tecnológica* que dio lugar al título de la novela: “*La ansiedad* habla de ese *Angst* [miedo] característico de nuestra modernidad” (2004: 11). Como último argumento para subrayar su grado de especialista pone de relieve su rol de coordinador de un proyecto de investigación con la UBA sobre cartas, “del chasqui al correo electrónico” (2004: 11). Daniel Link introduce así su novela a partir de una reflexión casi académica sobre nuestra contemporaneidad y le otorga de esta forma más legitimidad a su experimento.

El motivo por el que la novela trata de una pareja de homosexuales radica, según Daniel Link, en el hecho de que la mayoría de los internautas en el ciberespacio serían varones. El autor explica asimismo que no se siente cómodo con el mundo pornográfico y que por ello escribió las páginas de contenido pornográfico en inglés: “Me parece que

¹³ Si en la cita anterior se vislumbraban las posteriores teorías de Ludmer, se entrevén aquí los postulados de Reinaldo Laddaga en su ensayo *Estética de laboratorio* (Laddaga, 2011).

¹⁴ En línea [consultado el 01.06.2017]: http://www.archivo.pagina12.com.ar/1999/suple/futuro/98-10-18/nota_a.htm.

con esa distancia el carácter bizarro de esas palabras y esa sintaxis se tolera un poco mejor” (2004: 12). En esta misma línea, lo interesante de internet para el autor es “la transformación de los lenguajes” (2004: 13): por ello, uno de los personajes, Michel Gabineau, no es hispanohablante nativo y sus errores impregnan con el tiempo la sintaxis de su interlocutor; por ello se superponen registros de lengua y comunicaciones diversas. La lengua como material cobra aquí entonces todos sus matices. Goldsmith recuerda que el lenguaje “oscila siempre entre su materialidad y su significado” (2015: 65). Subraya asimismo que cuando el lenguaje corresponde con la norma (al escribir: usar correctamente las minúsculas y mayúsculas; al hablar no tener un acento marcado), el interlocutor se focaliza directamente en el mensaje. Sin embargo, a partir del momento en que el lenguaje se sale de la norma (por ejemplo: escribir solamente con mayúsculas; hablar con un acento marcado), el interlocutor se concentra primero en la materialidad para luego acceder al mensaje. De hecho, “enfaticar la materialidad del lenguaje interrumpe el flujo normativo de la comunicación” (2015: 67). Daniel Link interrumpe este flujo tanto a nivel de la estética de la página como a nivel de la corrección de la lengua, ya que la propuesta del libro rechaza tratar solo lo ansioso-amoroso en el contenido, “sino también con una idea ‘de lenguaje’: la ansiedad como una marea que arrastra *hasta* el lenguaje” (2004: 13). Este aspecto lingüístico, no presente en *Mi amiga Olga*, cobrará aún más peso en la novela *Keres cojer?* de Alejandro López, publicada solo un año después de *La ansiedad*. No obstante, la representación del ciberhabla perderá peso con los años. Es como si se tratara de un fenómeno lingüístico que llamó fuertemente la atención en la primera década del siglo XXI para normalizarse, o estandarizarse más adelante, razón por la cuál los autores más jóvenes usan algunas abreviaturas corrientes y emoticonos, pero ya no hacen tanto hincapié en el ciberhabla, en otras palabras, escriben con una ortografía más correcta.

El gesto de anteponer las entrevistas, que son *de facto* un análisis de la novela, tanto como la propia posición de Daniel Link frente a la literatura, a otros géneros, y a otros escritores, puede sorprender al lector·a: bajo otro formato, se trata de una auto-introducción, como si el autor sintiese la necesidad de exponer su teoría y de orientar la lectura. En la segunda entrevista ficticia “Un amor de spritz”, por Marita Chambers, esta auto-introducción se matiza, ahondando en la creación de la figura del autor. Así, se subraya que Daniel Link está altamente ocupado, pero que le concede una entrevista en su casa de La Lucila, con la condición de que venga “sin fotógrafo, por favor” (Link,

2004: 16).¹⁵ En esta segunda entrevista, el autor subraya que *La ansiedad* es una red densa de intertextos, y que también podría leerse como continuación de *Los años noventa*, novela anterior en la que el contestador automático del teléfono fijo obra un papel importante. Luego se discute lo *gay* y su relación con la literatura argentina y Buenos Aires; Daniel Link resalta que “[s]i los personajes adoptan comportamientos homosexuales es por una necesidad funcional a la trama” (2004: 18). Según él, la temática principal es “la relación del hombre con la técnica” (2004: 18), y puesto que el hombre sería más “aventurero, mientras [que] la mujer es sedentaria” (2004: 19), resultó más fácil ensayar esta relación a partir de una pareja homosexual. Así lo explica Daniel Link:

Por otra parte, *La ansiedad* no asume demasiado el contexto de la cultura de masas ni de la cultura *gay*. Se trata de ver ahí cómo se articulan la técnica y la pasión amorosa, dos intensidades de orden diferente, dos ritmos casi excluyentes, dos velocidades incompatibles. En mi novela hay sólo dos cartas manuscritas, enviadas por correo tradicional. Esas cartas llegan (así hay que entenderlo) cuando la relación amorosa ya está resuelta y condenada al fracaso. Sólo la velocidad del correo electrónico permite una relación que, como la que cuento, está tan mal planteada desde el comienzo. (2004: 20)

Concretamente, el intercambio de correos electrónicos empieza el 18 de noviembre de 1998. Manuel Spitz manda uno a un amigo. El siguiente es un fragmento de *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann sobre el amor reprimido que se manifiesta mediante una enfermedad, un correo electrónico que Manuel Spitz se manda a sí mismo. Estas inserciones literarias son numerosas a lo largo de la novela, y siempre tienen una función de comentar o retomar el estado anímico de Manuel a manera de meta-comentarios literarios. Así se insertan fragmentos de: *La voluntad de saber* (1976) de Michel Foucault; *Cartas a Milena* (1952) de Kafka; *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre* (1964) de Marshall McLuhan; *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura comparada* (1998) de Claudio Guillén (después de este fragmento se sitúa el punto de inflexión de la novela, ya que entra Michel Gabineau); *Correspondencias* (1974) de Sigmund Freud; los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes; y *Sexo, afeto e era tecnológica: um estudo de chats na Internet* (1999) de Sérgio Dayrell Porto. Daniel Link juega así con los contenidos: la

¹⁵ La imagen que se auto-crea Daniel Link es la del intelectual mundano: preferiría vivir en el campo y solo viajar de vez en cuando a la capital para gozar de sus diferentes universos, pero no puede; se acostumbró de preparar té con filtro cuando vivía en Berlín en el 93; los retratos de Kafka y Wittgenstein que decoran la sala de estar; la superabundancia de libros en sus varias bibliotecas, etc.

cultura letrada se opone a la cultura de los márgenes, una cultura *trash* para retomar el subtítulo del libro, que se expresa en la frivolidad e irrelevancia de los intercambios con sus amigos —tanto a través del *chat* como de los correos electrónicos—.

Los distintos intercambios están marcados por un lado por la repercusión de la tecnología sobre la lengua, sobre todo en los *chats*, donde se pueden leer abreviaciones como “Ta cá” (2004: 45), o el uso de emoticonos: “:)”, “;:)”, “:(” (2004: 46). Por otro lado, se apunta varias veces el potencial literario y ficcional del *chat*: “el chat es nuestro único punto de contacto... Hasta ahora sólo somos letras” (2004: 63), escribe un interlocutor, subrayando la dimensión textual de la comunicación por internet. Por otra parte, la relación amorosa entre Manuel y Michel se rompe porque Michel descubre que Manuel sigue participando en *chats* eróticos para practicar el onanismo. Manuel le explica, a modo de justificación, que entró por primera vez a un *chat* con su amigo Rocco: “Era un espacio vacío para mí. Nunca entendí demasiado el chat. Pero en todo caso me pareció fascinante. [...] Encontraba en el chat sólo la cuota de ficción que necesitaba para seguir viviendo. Nunca representó sino una huida de la realidad” (2004: 174). Y más adelante remata:

No seas cruel. No me malentiendas. Tenés que comprender que si escribo es porque *debo* escribir... Es pura ficción, el chat, pura literatura (para mí). Y alguna paja, claro, alguna vez. Que es como decir: la ficción en su estado más puro. (2004: 188)

Daniel Link propone con *La ansiedad. Una novela trash* una reflexión sobre la irrupción de internet a finales de los años 1990 y principios del 2000, confrontando y mezclando la cultura letrada con la cultura de masa.¹⁶ De esta manera, la novela se puede entender como un *juego de seducción y traición*, si se piensa como Ana María Amar Sánchez, que

[e]ste vínculo con las formas “bajas” se sostiene en la ambigüedad de una relación que he definido como de “*seducción y traición*” simultáneas: constantemente se tiende a borrar las jerarquías y a apropiarse de lo “bajo” para restituir de inmediato diferencias que distinguen a los textos de esos “márgenes”. (Amar Sánchez, 2000: 22)

¹⁶ Ana María Amar Sánchez, en su estudio *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000), propone la siguiente definición: “la cultura de masas se asocia a la expansión de los medios, la radio, el cine, las historietas, las fotonovelas y sobre todo la televisión. Es decir, se trata de un conjunto de prácticas en estrecha dependencia del desarrollo que desde el siglo XIX han tenido las formas de reproducción técnica” (2000: 13).

Es este mismo juego que rige la novela de Daniel Link: lo “bajo” y marginal en cuanto al formato, la estética de la página (Ilustración 46) —fue lo que a su vez hizo que esta novela fuera recibida como pionera e innovadora¹⁷, a la minorías sexuales, frente a lo “alto” representado por la cultura literaria a través de los fragmentos y las metareflexiones sobre literatura y ficción.¹⁸ En la Ilustración 46 se puede apreciar este juego: en la página 55, hallamos un ejemplo de correo electrónico “literario” —un fragmento de *La montaña mágica* de Thomas Mann—, contrapuesto a un *chat* en la página 66 entre Kevin y Manuel.

54

De: Thomas Mann. *La montaña mágica* (trad. Mario Verdaguer). Plaza y Janés, Barcelona, 1993
Para: manuspitz@hotmail.com

Todo esto se refería a la patología, a la doctrina de la enfermedad, y era el acento del dolor colocado sobre el cuerpo, pero al mismo tiempo sobre la voluptuosidad. La enfermedad era la forma depravada de la vida. ¿Y la vida? ¿No era quizá también una enfermedad infecciosa de la materia, al igual que lo que podía llamarse el génesis original de la materia no era tal vez más que la enfermedad, el reflejo y la proliferación de lo inmaterial? El primer paso hacia el mal, la voluptuosidad y la muerte había partido sin duda de allí donde, provocada por el cosquilleo de una infiltración desconocida, esa primera condensación del espíritu, esa vegetación patológica y superabundante se había dotado de un tejido, medio por placer, medio por defensa, constituyendo el primer grado de lo sustancial, la transición de lo inmaterial a lo material. Era el pecado original. La segunda generación espontánea, el paso de lo inorgánico a lo orgánico, ya no era más que una peligrosa adquisición de conciencia del cuerpo, lo mismo que la enfermedad del organismo era una exageración embriagada y una acentuación depravada de su naturaleza física. La vida no era ya más que una progresión por el camino aventurero del espíritu impúdico, un reflejo del calor de la materia despierta a la sensibilidad y que se había mostrado sensible a ese llamamiento...

55

Session Start

Kevin 16/04/00 10:13 p.m. Hola, papi. ¿Cómo anda el laburo? ¿Dejaste de fumar?
Manuel 16/04/00 10:14 p.m. Igual, estancado en la guita. Decí que ahora me conseguí que me paguen un viaje como para compensar.
Manuel 16/04/00 10:15 p.m. No, estaba en eso pero volví. ¿Vos? Tengo que probar con los parches.
Kevin 16/04/00 10:16 p.m. Yo tampoco... fumo como un cerdo. Vamos a reventar un día...
Manuel 16/04/00 10:16 p.m. Si, bueno, es la ansiedad... A todo chanco, igual, le llega su San Martín, dicen.
Kevin 16/04/00 10:16 p.m. ¿Ya cumpliste 40?
Manuel 16/04/00 10:17 p.m. Sí, pero no se lo digas a nadie.
Kevin 16/04/00 10:17 p.m. ¿Qué se siente? :)))))
Manuel 16/04/00 10:18 p.m. Se siente como empezar una nueva vida.... Al menos yo... Sólo me entusiasman las cosas que nunca he hecho
Kevin 16/04/00 10:18 p.m. Qué bueno che... Te noto más centrado...
Manuel 16/04/00 10:19 p.m. ¿Menos payaso, querés decir? :)
Kevin 16/04/00 10:19 p.m. Algo así.
Manuel 16/04/00 10:20 p.m. Puede ser... Yo me siento raro... Bien, pero que no me enganche más en tanta boludez... Antes sentía como que tenía que estar demostrando cosas todo el tiempo...
Kevin 16/04/00 10:21 p.m. ¿Como qué?
Manuel 16/04/00 10:21 p.m. Y, no se... como que yo podía todo... Que podía ser el mejor en todo... Igual me vino bien... Ahora puedo descansar un poco :)

Ilustración 46. Daniel Link, *La ansiedad*. Una novela trash (2004: 54-55)

¹⁷ Así por ejemplo en la reseña de *La ansiedad* y *Keres coger* por Juan Terranova: “[e]lijo dos casos, quizás los primeros”; “[a]mbas novelas son primeros intentos de abordar las nuevas tecnologías de la comunicación desde la literatura” (Terranova, 2011: 40), o también: “Ambos intentos, sin embargo, ocupan un lugar especial dentro de la historia estética argentina. Lugar que posiblemente se vaya afianzando con el tiempo y a medida que avance la reconstrucción del principio de siglo literario por parte de los historiadores de la literatura. Los pioneros son pioneros más allá de sus resultados, y en este caso se trata de novelas que ponen en escena situaciones conceptuales complejas” (Terranova, 2011: 42).

¹⁸ Ver también Ledesma (2013).

La estética de la página brinda las informaciones necesarias al·la lector·a. En el caso del correo electrónico, las indicaciones “de”, “para” y “manuspitz@hotmail.com” informan que se trata de un correo electrónico; en cambio el “Session Start” y la forma del diálogo—los nombres Kevin y Manuel antepuestos—seguida por la fecha y la hora indica que se trata de un *chat*. La estética de la página hace superfluo cualquier metacomentario y borra así al narrador clásico, extradiegético, como lo veremos también en el siguiente caso de Alejandro López y su novela coral *Keres cojer?*¹⁹ La *tecnopoética* (Kozak, 2012) se ensaya en estas páginas a través de la muestra constante de los metadatos: el·la lector·a debe desarrollar estrategias de lectura para hacer abstracción de la repetición de tantos números indicando la fecha y el horario y escuchar el texto a través del ruido digital.

13.3.3 ALEJANDRO LÓPEZ, *KERES COJER? = GUAN TU FAK*

Al año siguiente se publicó el libro *Keres cojer? = guan tu fak* del argentino Alejandro López²⁰. Estéticamente, es uno de los ejemplos más logrados,²¹ aunque recibió duras críticas por su contenido (*cf.* Sarlo, 2005). Si la novela de Daniel Link se halla en la frontera entre una estética de los años noventa y del nuevo milenio, la novela de Alejandro López se inspira plenamente en los años 2000, presuponiendo que el·la lector·a sepa leer los marcadores de la cultura cibernética. Ya la crítica Norma Carricaburo analizó estas dos novelas juntas.²² Ambas novelas tienen puntos en común, que serían, según Norma Carricaburo:

- (1) la imitación estética del ciberespacio en las páginas del libro (correos electrónicos, *chats*, y para López: enlaces hacia internet, material escaneado),

¹⁹ La presentación y el efecto de *collage* no deja de recordar, por supuesto, prácticas como las de Cortázar en, por ejemplo, *62, modelo para armar* (1968). Es decir que la ‘desaparición’ del autor-narrador a favor de una estructura más impersonal remite también a procesos anteriores, aunque en contextos distintos.

²⁰ Alejandro López (Goya, 1968) es escritor, docente, artista visual y realizador de videos. Tras estudiar dirección de cine en el Cievyc, fue becario del Centro de Investigaciones Artísticas.

²¹ De hecho, la editorial InterZona publicó un fragmento de esta novela en la antología *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental* (Vera Barros, 2014).

²² Tanto como Germán Ledesma, quien subraya en el artículo “Imaginario tecnológico en la narrativa argentina del siglo XXI (Alejandro López, Daniel Link)” que “[p]ara ambos autores, en principio, parecería que el arte es ‘deixis pura’, porque apelan a procedimientos que consisten en dejar a la vista fragmentos de discursos heterogéneos [...] que se complementan y van armando una historia del presente.” (2013: 5). Igualmente Anselmo Peres Alós analiza ambas novelas juntas desde el prisma de la heterotopía en el artículo “Heterotopias hitertextuais: Escrevendo mundos digitais em La ansiedad e Keres cojer? = Guan tu fak” (2010).

- (2) una temática que privilegia el universo gay (Link), transexual y la prostitución (López),
- (3) la oralidad de la lengua: “no respeta la gramática y apela al contagio con otras lenguas (inglés, francés, portugués, guaraní)” (Carricaburo, 2008: 155),
- (4) en el caso de *La ansiedad*, se proyecta la elaboración de un “léxico gay”, en el caso de *Keres cojer* se encuentra un diccionario al final del libro.

Esta última preocupación por la accesibilidad del léxico para el·la lector·a muestra que, a pesar de que los autores están atraídos por las estéticas del medio cibernético y no temen incorporarlas, conocen la limitación de sus lectores.

Sin embargo, ambas novelas presentan varias diferencias, desde la estética pop empleada por López a las reflexiones teóricas de Link, que se oponen, *de facto* al subtítulo de su novela, haciendo referencia a lo *trash*. Carricaburo subraya:

Link usa el ordenador como un signo de nuestros días, pero permanece dependiente de su formación literario-académica y del soporte-papel; López concibe el libro como un objeto plástico, la estructura es numérica y se organiza sobre el 21, resultado de dos números estructurantes, el siete y el tres, pero es asimismo la inversión de los números que ya figuran en el título. (2008: 156)

De los veintidós capítulos, siete son conversaciones MSN entre Vanessa y Ruth (Ilustración 47), que se mandan, además, seis correos electrónicos (Ilustración 48). Completan el libro dos conversaciones por *chat* entre una de las mujeres y un desconocido, una carta de Vanessa a Ruth y cinco transcripciones de audios de pruebas judiciales. La novela retoma la estética de internet: las páginas impresas imitan la puesta en página y el formato de la pantalla hasta tal punto que el·la lector·a se pregunta si entre sus manos tiene un libro o una pantalla. Germán Ledesma vincula esta dimensión visual con las vanguardias:

La escritura [...] es también una articulación de imágenes: las ventanas que remedan la página de la computadora, los recortes (sobrescritos en manuscrita) de los diarios, la tipografía legal del expediente judicial, los emoticones del chat, las fotos adjuntas en los mails, los cortos audiovisuales que nos hacen salir del libro, la pantalla sin señal con ruido blanco al lado de una conversación, el autógrafo del Puma Rodríguez en un documento de Migraciones. Cobra un espesor particular lo que Marjorie Perloff, en su análisis de los futurismos históricos, llama la “faktura”, es decir la textura, la materialidad —de la palabra y las imágenes en su yuxtaposición, pero al mismo tiempo la de la imagen de las palabras, es decir lo tipográfico, la diagramación en el papel— lo que podríamos definir como el énfasis visual de la novela. En esta simultaneidad en la que trabaja *Kerés cojer?* Se construye lo que Marinetti, cuando piensa las revoluciones en los medios de comunicación de principio de siglo, llama “un arte verbal nuevo”, una lengua que en el período de vanguardias fue la expresión de un nuevo lenguaje de teléfonos,

fonógrafos, aeroplanos, películas, grandes periódicos y que hoy lo es de las nuevas formas de comunicación (del chat, el mail, pero también del teléfono y los grandes periódicos). Se trata, en suma, de la construcción de una nueva sintaxis. (Ledesma, 2013: 5)

Esta nueva sintaxis se expresa así:

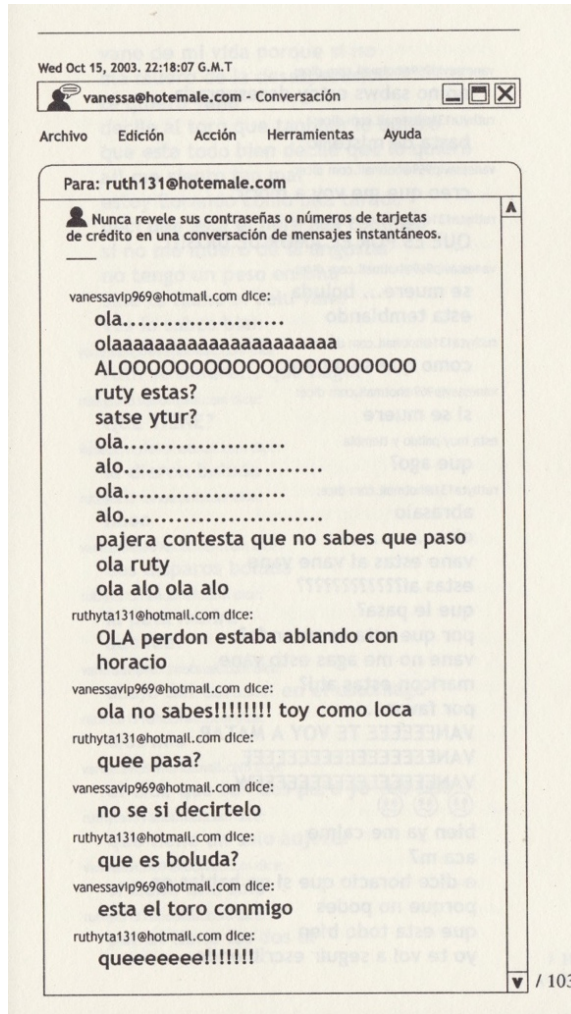


Ilustración 47. Alejandro López, *Keres cojer? = Guan tu fak?* (2005: 103)

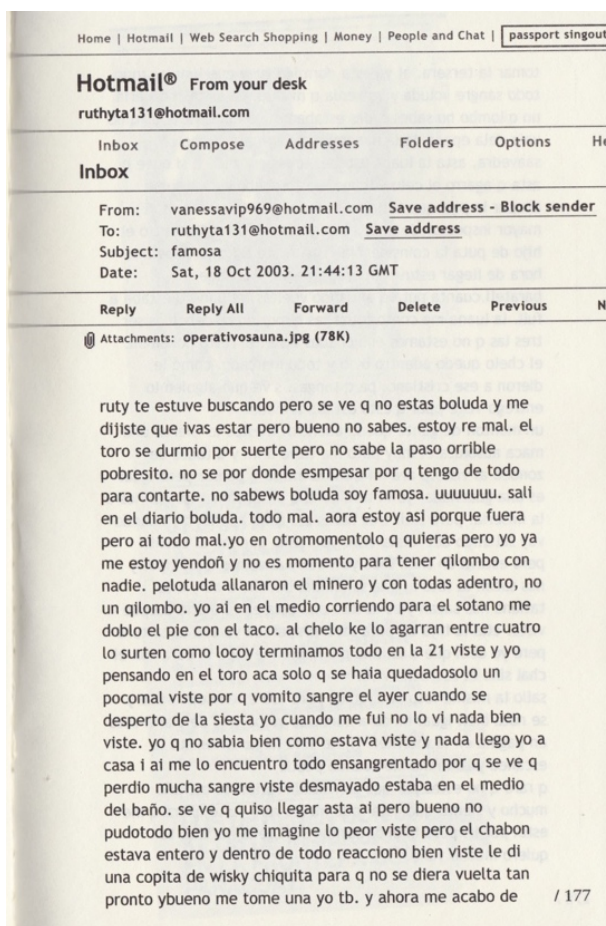


Ilustración 48. Alejandro López, *Keres cojer? = Guan tu fak?* (2005: 177)

En el caso de *Keres cojer*, la cuestión de la reproducción parcial de un sistema no es solo estética, sino también lingüística, ya que Alejandro López intenta dar cuenta, de manera más drástica que en los otros ejemplos, de la repercusión del medio sobre la lengua.

Bajo la presión del tiempo, signado por la indmediatez, los mensajes de texto e internet han creado una nueva forma de oralidad. Carmen Maíz Arévalo y Carmen Santamaría subrayan que “esta mezcla de rasgos del lenguaje típicamente escrito y el lenguaje típicamente oral es el ‘hibridismo’ que caracteriza al lenguaje mediado por ordenador” (Maíz Arévalo y Santamaría, 2013: 73), fenómeno al que llaman “ciberhabla”. En el caso del *chat* se trata de una conversación sincrónica, donde los interlocutores escriben lo más rápido posible, sin volver a leerse. Los *chats* de Vanessa y Ruth ponen en evidencia faltas de ortografía corrientes en un locutor argentino: problemas de diferenciación entre la *b* y la *v* como en el caso de “voluda” (López, 2005: 14); entre la *z*, la *c* y la *s*, como en “respirasion” (2005:15); y el empleo de la *h*

que se deja caer, como en “orrible” y “asta” (2005: 15). Como lo destacan Carmen Maíz-Arévalo y Carmen Santamaría, el ciberhabla emplea asimismo otras estrategias para afrontar la ausencia del interlocutor, de los gestos y de la mímica. Se utilizan emoticones, abreviaciones, la repetición de caracteres, las mayúsculas para expresar gritos o signos matemáticos para sustituir a las palabras (para más detalles, véase Carricaburo, 2008). Claramente, la lengua se concibe aquí como material: todo cobra sentido. Particularmente relevante parecen los marcadores pragmáticos de la interlocución, que contextualizan el habla. Un salto de línea en un *chat* —es decir un blanco en la página— va a indicar que pasó tiempo o que se pasa a una idea nueva; las mayúsculas significan una insistencia, un alzamiento de la voz, etc.

El vocabulario que se usa es muy reducido y popular, y retoma rasgos de la variante lingüística hablada por la zona argentina limítrofe con Paraguay. Por ello, Beatriz Sarlo critica que:

[a]l prescindir de una idea de composición de lenguajes, se recurre a dialectos socialmente regionales caracterizados por una pobreza semántica que no ha sido tocada por el trabajo [...]. La mimesis fracasa porque termina devorada por su propio impulso de limitarse exactamente a la idea que el narrador y el lector tienen del lenguaje de los personajes. (Sarlo, 2005: 16)

No obstante, el análisis de Beatriz Sarlo —duramente criticada por, entre otras, Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torres* por su lectura de *Keres cojer?*— no toma en cuenta toda la dimensión del trabajo que Alejandro López realizó con la lengua como material. El escritor trabaja la lengua cibernética en su novela sin reducir su trabajo al de copiar, como lo subraya la crítica Norma Carricaburo, sino aprovechando este medio para introducir una dimensión lúdica y codificada. Alejandro López juega sobre todo con las traducciones y las transcripciones del inglés (*guan tu fac, namber guan, jevi metal, japi verde, maiami*, etc.),²³ los anagramas, la conjunción *que*, que se transforma en “q” y se vuelve finalmente “k” junto al cambio corporal de la transexual Vanesa. El autor recurre al código del ciberhabla y lo subvierte para introducir otro código: el de

²³ Cabe mencionar que esta práctica no es nueva, a veces con fines humorísticos, por ejemplo en la narrativa de los sesenta. También el poeta cubano Nicolás Guillén recurre a transcripciones fonéticas, por ejemplo en el poema “Tengo” (1964): “Tengo que como tengo la tierra tengo el mar./ no country/ no jailáif./ no tenis y no yacht”.

la cultura popular en cuanto a la atribución de los números de la quiniela.²⁴ Norma Carricaburo destaca que

[e]n cada capítulo se deja expresa la relación entre el número y su significado popular en el juego [de la quiniela]. [...] El lector puede descubrir algunas correspondencias en el nivel argumental (personajes, sucesos, focalizaciones) como desplazamiento semántico (de fraile a bolas de fraile) o como juego grafémico en el nivel del significante. Por ejemplo, en el capítulo 1, el elemento agua correspondiente se concreta en el nivel del significante, con la tipografía que aparenta errores de digitación o activación de las mayúsculas: “AGUAnta, chabona” (16), “medaguanas de estar trabajando ya” (21). (Carricaburo, 2008: 163-164)

De esta manera, la utilización del ciberhabla permite introducir otro código que no es de orden lingüístico sino simbólico y hasta irónico. La imbricación lúdica de los diversos códigos revela un sistema más complejo de lo que parecía a primera vista, con lo cual ya no se trata de una simple mimesis. El uso de la intermedialidad permite acceder a este espacio lingüístico híbrido donde los distintos códigos se unen.

La imitación de la dimensión visual y lingüística de los *habitus* (Bourdieu y Thompson, 2014) de internet puede comprenderse como un carácter *como si* de una ficción que busca un relato verosímil y trabaja para ello con las materialidades de lo ultracontemporáneo. La (re)creación de la ilusión se hace gracias a los marcos o *frames* para retomar la expresión de Wolf (2002: 30), los que guían a los/as lectores/as y ayudan a rellenar eventuales huecos y ambigüedades. Los marcos activan, de manera general, las performances narrativas y constitutivas de sentido. En esta dirección, un marco podría ser el *chat* MSN, que en el caso de la novela de Alejandro López es un verdadero marco visual, ya que casi todos los elementos estéticos están reconstruidos en el espacio de la página impresa. Sin embargo, los *chats* MSN, a diferencia de los *chats* ICQ por ejemplo, solo indican el horario de inicio de la conversación. Como se puede ver en la Ilustración 47, Vanessa pregunta reiteradamente doce veces en total si Ruth está conectada. El/la lector/a debe entonces completar el marco temporal e imaginarse cuánto tiempo Vanessa deja pasar entre sus distintas reiteraciones, qué hará durante su espera, etcétera. La estética de la página prescinde en estos casos de un narrador extradiegético. Los personajes se expresan directamente y los marcos

²⁴ La quiniela es un juego de azar similar a la lotería nacional muy popular en Argentina, cuyos números, de 0 a 100, están asociados, cada uno, a un objeto o una situación. Por ejemplo: el 15 sería “la niña bonita”. Según la creencia popular, los sueños que haya tenido el/la jugador/a tienen carácter premonitorio según la asociación de motivos y números.

intermediales sitúan la trama. La escena, narrada de forma clásica, podría, por ejemplo, dar lugar a una descripción similar a la siguiente:

Vanessa está sentada delante del ordenador en el locutorio de la esquina de su casa. Hace varios minutos que está conectada; ya contactó a Ruth, pero no contesta. Reitera su saludo en el programa de *chat* que tiene abierto en la pantalla. Se retoca el escote. Sabe que el dueño del locutorio la observa. Escribe de nuevo hola. Se impacienta, abre otra página. ‘¿Hola?’ No le gusta esperar: le cobran cada minuto de conexión. Hola, de nuevo. Otro hola catapultado al vacío, un eco que retumba sin hallar respuesta en Asunción.

En este ejemplo de reescritura, el narrador hetero y extradiegético se enfoca en Vanessa; en la transposición del *chat*, sin embargo, tenemos las palabras de ambas con la misma distancia narrativa. El marco cobra entonces una función narratológica, comunica al lector·a mediante su retórica digital (cf. Saum-Pascual, 2018: 78) elementos importantes para poder situar la trama.

Un·a lector·a familiarizado·a con el funcionamiento del programa de *chat* completará automáticamente los detalles que faltan; sin embargo, cabe preguntarse si un·a lector·a ajeno·a a estas prácticas de comunicación lo sabría hacer, en el caso hipotético de haber adquirido una novela con estas características. Parece posible postular entonces que la utilización literaria del ciberespacio solo puede funcionar en el marco de una estética de recepción actual (cf. Borrès Castanyer, 2004). Solo un·a lector·a familiarizado·a con nuestra época híbrida (Bauman, 2006, 2007; Canclini, 2003; Toro, 2006) y sobre todo con internet sabrá completar los huecos narrativos a nivel del espacio y del tiempo. La puesta en página del texto, en otras palabras, la manera como los caracteres ocupan el espacio, se vuelve significativa porque remite al otro medio que impone algunas características, como la ausencia del otro. A diferencia de la poesía visual, la letra en el espacio no busca contemplación y experimentación, sino también contextualización mediática de la lectura. Tomás Vera Barros avanza incluso en el prefacio de su antología *Escrituras objeto* que estaríamos frente a unas “poéticas de la post-experiencia” (2014: 12) que constituyen una reflexión sobre la crisis de la literatura tradicional que se distingue entre novela, cuento y poema. Los textos reunidos en su antología, entre los cuales un fragmento de *Keres cojer?*, serían “poéticas experimentales que se desentienden de las convenciones de la lírica y de la narrativa como géneros ligados a lo real, a la individualidad y originalidad autoral, a lo social, a lo sentimental, a la épica de la verdad; en definitiva, una poética ajena, o enajenada de experiencia” (2014: 12). Sin embargo, la puesta en tela de juicio de la

noción de la experiencia nos parece problemática, ya que una obra literaria puede ser una causa potencial de experiencias, sobre todo cuando es experimental. La *TransLiteratura*, que por cierto ya no corresponde necesariamente a categorías literarias tradicionales, propone justamente otras maneras de hacer literatura, que requieren igualmente un nuevo modo de lectura—inter- y transmedial— y que conlleva por consiguiente otra experiencia de lectura.

13.3.4 GONZALO VIÑAO, *INTERFERENCIAS. NOUVELLE DIGITAL*

En el 2013 se publica en Argentina otro caso de novela epistolar por correos electrónicos: *Interferencia. Nouvelle digital* por Gonzalo Viñao²⁵. Se trata de un intercambio de un total de 135 correos electrónicos entre una ex pareja, Octavio y Laura, que retoma la temática del encuentro/desencuentro amoroso por medio de la novela epistolar digital. Hace dos años que ambos no se comunican más por mutua decisión, pero Laura rompe el pacto mandando un primer correo electrónico el 17 de octubre, en el que invita a Octavio a ver una película de Walter Carvalho de nombre *Budapest*, basado en una novela de Chico Buarque. Este correo electrónico aparece como epígrafe (después de dos primeros de Milorad Pavić y Charly García) antes del primer capítulo, en el que Laura le propone a Octavio intercambiar referencias literarias y cinematográficas: “te propongo al menos contarnos o compartir cosas por acá cuando tengamos ganas. a veces necesito contarte que vi una película, como la otra vez, te juro que no me pude reprimir” (Viñao, 2013: 16). Como en el caso de la novela de Daniel Link, el texto se nutre con referencias intertextuales e intermediales.

El dilema de la ex pareja es que siguen amándose, sin poder sostener ese sentimiento cuando están juntos. Octavio está en Mar del Plata; Laura está lejos, pero no se sabe dónde. El amor que experimentan es destructivo, violento (*cf.* poema de Laura, 2013: 82-83), y la propuesta de Laura no se mantiene en pie: rápidamente vuelven a pelearse, a jurarse amor, pero destacando la imposibilidad de este amor. No se conocen los motivos de separación (solo se sabe que Laura puso fin a esta relación); en la actualidad, Octavio tiene dos hijos y una nueva pareja según se puede suponer. Él escribe correos más largos, suplica a Laura que respete el silencio, y ocupa el lugar de

²⁵ Vive en Mar del Plata y es licenciado en Lenguas Modernas, lengua y literatura por la Universidad Nacional de Mar Del Plata. Se desempeña actualmente como productor y conductor en la radio. *Interferencia* es su primer libro.

la víctima. Pero Laura se opone a esta interpretación. El·la lector·a lee, como en una novela epistolar, las cartas electrónicas —aunque habría que poner en tela de juicio dicho término al ver la mutación de los intercambios cada vez más rápidos, como se verá más adelante— que los personajes se mandan. La novela pone de manifiesto que la mayoría de nuestras relaciones sociales pasa hoy en día por la escritura y el·la lector·a toma una posición de *voyeur* a pesar de él/ella: lee algo que no le está destinado, de lo cual nunca se podría enterar completamente porque tanto el pasado, como el presente permanecen en la esfera del secreto. Es como si el·la lector·a pudiera leer un intercambio de emails en una computadora ajena en la cual uno de los personajes se olvidó de cerrar la sesión. La tentación por descubrir un secreto ajeno —la lectura de lo prohibido— se vuelve rápidamente el motivo de la lectura. La novela es una larga agonía, histérica a veces, donde los personajes no llegan a cortar el contacto y buscan la manera de reconstruir el equilibrio de un vínculo que les permita mantener la relación amistosa.

El intercambio de correos electrónicos es una *mise en abyme* del dilema que reúne a los dos, de la imposibilidad de poder comunicarse y amarse. El hecho de que se trate de una novela epistolar digital enfatiza esta imposibilidad: a veces se mandan dos correos electrónicos seguidos, algunos son muy cortos y se mandan rápido, lo que produce la sensación de un *chat*, más que de un intercambio de correos, como en el caso de un “contéstame gil” (2013: 13) ante la falta de reacción del otro. O al final de la novela, cuando Octavio suplica “escribime algo así dejo de revisar mi casilla de emails esperando y esperando (F5 F5 F5...)” (2013: 93).

El marco cobra una gran importancia aquí, porque indica el tiempo, esto es la relación entre escritura y tiempo. Así cada email está encabezado por la siguiente información:

Laura Cuerda <chanchacuerda@gmail.com>
Nov 3, 9:08PM
to me:
no, si pensamos lo mismo sí. Si parece una huevada, no.

Laura Cuerda <chanchacuerda@gmail.com>
Nov 3, 9:08 PM
to me:
y sí, soy exagerada... qué novedad

Octavio Bauer <unpelado181@gmail.com>

Nov 3, 9:10PM

to Laura:

ah! Pero necesariamente tenemos que pensar lo mismo? Yo creía que éramos más democráticos. (2013: 17)

A nivel narratológico, no hay narrador extradiegético, como en los otros casos de novela epistolar digital. A nivel lingüístico, las exclamaciones se escriben en algunos casos con mayúscula, lo que indica un alzamiento del tono de voz o una insistencia, como: “QUÉ ENTENDISTE POR DIOS???” (2013: 55). Además se pueden notar algunas abreviaciones y un lenguaje corriente, asimismo como la utilización de emoticones, como: “=P” (2013: 76), “:P” y “:;)” (2013: 32).

La repercusión sobre la lengua es entonces mucho menos fuerte que en los casos de Daniel Link o Alejandro López, sin embargo más maleable que en el primer caso que trabajamos más arriba, *Mi amiga Olga*. Las similitudes con otras novelas epistolares digitales son el medio y la estrategia narrativa y, salvo *Mi amiga Olga* y *Keres cojer*, la temática (el discurso amoroso fracasado). El intercambio de correos electrónicos ubica estas novelas automáticamente en una contemporaneidad discursiva y ancla al mismo tiempo una temática tan universal, como la del discurso amoroso, en los nuevos medios de comunicación. Que se use justamente el intercambio de correos electrónicos subraya la pérdida del sujeto, su disolución corporal en un mundo digital e intangible, donde flotan las palabras sin poder ver la expresión del rostro y escuchar el tono de voz. Se trata de la fragmentación del sujeto, lo que contrasta con la novela epistolar tradicional, a través de la cual se elaboraba una (inter)subjetividad más continua.²⁶ Aquí se remarca la distancia entre los seres, cada uno abandonado delante de su pantalla. El siguiente ejemplo es, sin lugar a duda, el que mejor problematiza esta dimensión.

²⁶ Esta cuestión, la diferencia entre novela epistolar clásica y digital, merecería un estudio más detallado, sin embargo se podría emitir como hipótesis que las temporalidades y subjetividades son distintas.

13.3.5 ILEANA ELORDI, *ORO*

La primera novela de la chilena Ileana Elordi²⁷, *Oro*, experimenta con la comunicación muda y circular de una expareja:²⁸ i.e. escribe correos electrónicos a su expareja, pero en vez de mandárselos, se los manda a sí misma, durante casi nueve meses (20/01-5/09/2012), como si se tratara de dar a luz a una criatura, como si el re-nacer después de la ruptura, sucedida tres años antes, necesitara nueve meses de gestación. En este aspecto, tanto como en el hecho de ambientar la novela en lo digital,²⁹ se asemeja a *Diario de las especies* de Claudia Apablaza (ver cap. 14.4). Además, las iniciales “i.e.” pueden remitir a las de la autora —Ileana Elordi—, e introducen así una noción autobiográfica, o más bien de autoficción, como es el caso en tantas otras novelas del corpus. Cabe añadir que la abreviación latina *i.e.* significa *id est*, “es decir” o “esto es”. Se subraya así la dimensión explicativa, la catarsis que se lleva a cabo mediante el acto de escritura, como si la pantalla fuese un espejo.

Como en otros casos de novelas epistolares digitales, los capítulos están titulados “Asunto: [...]”³⁰. Cada capítulo empieza así de la misma forma: “De: i.e.@gmail.com // Para: i.e.@gmail.com // Asunto: [...]” (cf. también Ilustración 49).

²⁷ Nació en 1989 en Santiago de Chile. Estudió Artes Visuales en la Pontificia Universidad Católica de Chile. *Oro* es su primera novela. Recibió el Premio Especial del Premio Roberto Bolaño del CNCA en el 2012.

²⁸ El movimiento circular que rige la idea de la novela (auto-mandarse emails, es decir establecer una suerte de círculo), más las varias tematizaciones de los vacíos tienen explicación en un email: “Anoche, gracias al movimiento circular de una telaraña que colgaba de la pared, descubrí que el círculo es por lejos el símbolo más valioso de todos. Está vacío y lleno a la vez, nunca empieza ni termina, está ahí como si no necesitase nada más” (Elordi, 2015: 86).

²⁹ Nuestra lectura dista así del análisis que Constanza Ternicier Espinosa que lleva a cabo en su tesis doctoral: “Si bien Elordi, según vimos hasta aquí, escribe su libro valiéndose del correo electrónico para simular un género literario que le permita realizar las más variadas divagaciones metaliterarias sobre la escritura y la confesión diarística; no por ello escribe un texto cuyo soporte material pretenda imitar al digital” (Ternicier Espinosa, 2017: 103).

³⁰ Los cuarentainueve asuntos son: “Aquí”, “Mall”, “Cinco mil”, “Escarabajo”, “Pecera nueva”, “Zapatos”, “Vodka”, “Líquido”, “San Valentín”, “Semillas”, “Calle”, “Puesta de sol”, “Celular”, “Jaibas”, “Basinski”, “Sueño delicioso”, “Nuestros hijos”, “Ducha”, “Chat”, “Palabras y retrato”, “Paseo”, “Matrimonio”, “Alquimia”, “Aeropuerto”, “Roma”, “Sangre”, “Caravaggio”, “Brindis”, “Nombres”, “Palitos”, “Lucas”, “Musgo”, “Wikipedia”, “Nudo”, “Sonidos”, “Juan”, “Mail real”, “Círculo”, “Auto”, “!!!!!!!”, “Agradece que nunca me meto”, “Maldición”, “Flechas”, “Italianos”, “Soy una copiona”, “Apariciones”, “Bistec”, “Laurel”, “Santiago de Chile”.

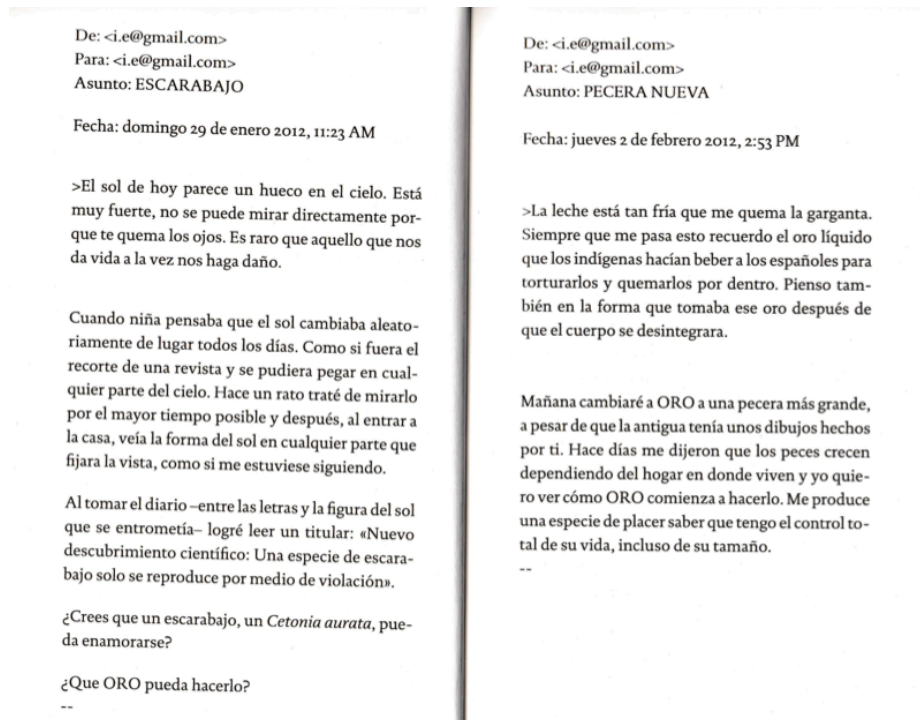


Ilustración 49. Ileana Elordi, *Oro* (2015: 18-19)

La Ilustración 49 muestra cómo se presenta estéticamente esta novela epistolar digital. Como en los otros ejemplos, el marco indica la otra medialidad e introduce así cierto contexto: se trata de correos electrónicos, que un sujeto escribió y se auto-envió, abriendo un círculo de comunicación no concluida.³¹ Tampoco hallamos en este ejemplo un metacomentario de un narrador extradiegético o un paratexto sobre la naturaleza de la comunicación. Se puede notar una diferenciación de la tipografía en un solo caso, donde un correo contiene un *chat* (Ilustración 50). De manera general, los dos guiones indican siempre el final del correo electrónico y el nuevo correo empieza en la página siguiente.

La motivación inicial de escribir los correos es —como en el caso de *Interferencias*— el anhelo de i.e. de compartir cosas con el interlocutor:

³¹ Hay dos excepciones en la novela: “!!!!!!” —que se manda a blue@gmail.com— y el último email, que es un borrador y que rompe así con el círculo antes establecido. En el, i.e. reflexiona sobre la diferencia entre la escritura ficcional y epistolar. Según ella, hay que construir la ficción constantemente, porque cuando uno relee, se destruyen las imágenes y hay que reconstruirlas. Estas cartas virtuales sin embargo “han sido escritas en tiempo real, sin cambiar una letra de lo escrito el día anterior” (2015: 109). Este último email, un borrador, es una carta de despedida, ya que el acto de escribirle a su expareja le ayudó a olvidarlo: “y la verdad es que hace tiempo siento que ya no es a ti a quien le escribo” (2015: 109). Sino más bien para su propio placer: después de una reflexión sobre el cuadro *Narciso* de Caravaggio, en la que i.e. subraya que al final, Narciso se olvida completamente de sí mismo al enamorarse de su reflejo, concluye que “todo lo que escribo no lo lee nadie más que yo y lo hago para mi propio placer” (2015: 63).

Son tantas las veces que siento ganas de hablarte, que he decidido de simplemente hacerlo. Antes, cuando estábamos separados [...] lo hacía por cartas virtuales. [...] lo seguiré haciendo por el mismo medio. Mandar cartas dentro de este vasto universo virtual es como mandar mensajes en botellas al mar. Solo que aquí no sé dónde flotan. (Elordi, 2015: 12)

Así se apunta desde el inicio la soledad y también la desolación tanto del sujeto enunciativo como del medio: lanza, desesperadamente, mensajes en botellas, encapsulados en formato email, al universo virtual, donde nunca van a encontrar al interlocutor, al estar dirigidos a sí mismo. Sigue Ileana Elordi con la metáfora de la modernidad líquida (Bauman, 2006, 2007),³² al comparar al interlocutor con el pez dorado —de nombre ORO— que él le había regalado: “Serás como el pez que me regalaste para mi cumpleaños: vive dentro de su acuario sin poder escapar y depende totalmente de mi cuidado” (2015: 13).³³ A través de los correos electrónicos, el sujeto enunciador busca entonces mantener vivo al interlocutor. “El seguir escribiéndote será mi manera de mantenerte vivo. Te alimentaré por medio de mis cartas y así lograré que nuestra historia continúe vibrando” (2015: 13)³⁴ y al mismo tiempo, tras el hecho de romper la cadena comunicativa, lo controla todo. Puede mantener vivo o matar al interlocutor:

Cartas que no te enviaré como lo hacía antes, sino que solo me las reenviaré a mí misma. Ese pez será por lo tanto tú y yo a la vez. Las palabras serán escritas para ti y yo las recibiré de rebote, como si hubiera un espejo entre tú y ellas. (2015: 13)

³² Es interesante notar que tanto Ileana Elordi como Jaime Pinos mezclan las metáforas sobre lo líquido con la introducción intermedial, que en este caso sería internet y en el caso de Jaime Pinos la fotografía y la música en la página internet.

³³ La idea del poder sobre el otro/sobre ORO se subraya también en otra ocasión. Al cambiar ORO a una pecera, más grande, i.e. podrá intervenir sobre su tamaño: “Me produce una especie de placer saber que tengo el control total de su vida, incluso de su tamaño” (2015: 19). La antigua pecera tenía unos dibujos del interlocutor.

³⁴ En la lectura de Felipe Poblete hay un arduo intertexto con *Bonsái* de Alejandro Zambra, intertexto que se volverá interesante cuando abordaremos la dimensión de la génesis de la escritura: “Esa comparación nos recuerda irremediabilmente a ‘Bonsái’ (Anagrama, 2006), de Alejandro Zambra (1975), cuando el protagonista, Julio, piensa: ‘cuidar un bonsái es como escribir [...] Escribir es como cuidar un bonsái’ (...). Pero además, intuyo, el libro de esta joven autora tiene más que un guiño con esa novela. De pronto construcciones verbales que la recuerdan con latente cercanía: ‘Después me pedías que folláramos, pero no tenías más plata. Me decías que me pagarías al otro día, que me pagarías más, pero yo no acepté, argumentando que no fiaba’ (p.11), y en ‘Bonsái’: ‘no me agradaría culiar o culear contigo, preferiría que folláramos’ y ‘un amigo del novio quiso besar a Emilia mientras bailaban, pero ella esquivó el rostro argumentando que no le gustaba ese tipo de música’. O esta, ‘es bello leer y comentar lo leído antes de enredar las piernas’ (...), conectada con: ‘al otro día, al despertar, mis piernas estaban enredadas con las tuyas’ (p.16). Estas semejanzas, junto con algunas otras que me costaría precisar de manera breve, arman un vínculo que no siento forzado, ni siquiera gratuito.” (Poblete, s. f.).

Sin embargo, i.e. se justifica. Para ella, no se trata de una locura, sino al contrario de un ejercicio productivo: “Tú serás mi medio para poder hablar, mi brillo de la boca” (2015: 13). En este juego de productividad, i.e. declara que “no me importa si no me respondes. Además, me encanta apretar las teclas del computador y escuchar el sonido que producen” (2015: 14). Se subrayan así varios componentes de la comunicación: la técnica de producir un texto a través del hundimiento de los dedos —origen del término “digital”— en las teclas, la tecnología que manda el texto, y la dimensión sentimental. La relación intermedial se justifica así desde el interior de la novela: es la misma historia narrada lo que motiva el recurso a la intermedialidad.

Lo sentimental es sin embargo la temática que ocupa más espacio y con los siguientes ejemplos queremos destacar la relación entre la tecnología, la historia/los recuerdos y lo sentimental. Los correos relatan recuerdos, episodios cotidianos, y reflexiones, siempre dirigidas al interlocutor. Como por ejemplo el principio del email “San Valentín” que empieza así: “¿Te acuerdas que tengo pésima memoria? Tal vez sea otra razón de por qué te escribo, para dejar rastros como la orina de los perros en las paredes. Son marcas en el camino” (2015: 26). Pero i.e. recorre también físicamente las marcas comunes en el camino que habían recorrido, es decir los lugares donde estuvieron juntos, y los entrelaza con la temática de la tecnología. En el email “Puesta del sol”, i.e. manda un correo electrónico desde el celular frente al mar, sentada en la misma piedra en la que se solían sentarse ambos para ver la puesta del sol: “te escribo desde mi celular, sentada sobre una roca mirando el mar, que parece la sombra líquida del cielo” (2015: 31). La evocación de los recuerdos que se superponen al tiempo presente conlleva a menudo una reflexión sobre la tecnología. Una vez cronometraron la duración de la puesta del sol: la noción del tiempo del interlocutor era más lenta que la de i.e. En cambio, en el celular con el que escribe i.e. el correo “funciona a una velocidad vertiginosa. Lo uso para mandar mensajes cortos y precisos. En un par de segundos el mensaje llega a su destino y en un par más recibo la respuesta” (2015: 32). También en el correo “Celular” se reflexiona sobre los medios de comunicación y el espacio: “Otra vez desde mi celular, te escribo manejando por la carretera” (2015: 34). Escribe manejando por una carretera por la que Pedro de Valdivia viajó, pero también ella junto al interlocutor:

años atrás, nosotros pasamos manejando por una carretera de asfalto, conectados con sus historias a través del internet de nuestros celulares. Hoy te escribo a ti,

pensando que el tiempo no es más que una sucesión de capas invisibles sobre el espacio. (2015: 34-35)

La tecnología lo traspasa y conecta todo. A los dos con la historia nacional, a i.e. con su expareja. La tecnología se convierte en un lugar del recuerdo, aunque puede subrayar cierta paradoja entre lo efímero, “líquido” de las nuevas tecnologías y las huellas/marcas que i.e. busca o inscribe: por un lado, da acceso a un gran volumen de datos históricos, por el otro, produce historia en el *historial* de su computadora. Por ello y para no dejar de recordar a su expareja, i.e. busca huellas en la computadora, y las encuentra en el “historial de conversaciones por *chat* desde hace años” (2015: 46). Y le/se manda un fragmento de conversación de un *chat* del 2009 entre ella y su ex pareja cuando aún no salían juntos. El *chat* se distingue tipográficamente, lo que nos indica de nuevo cuán importante es la creación del marco intermedial a través de la tipografía. En vez de poner los *nicknames*³⁵ indica “tú” y “yo”, en un gesto de apropiación/reescritura.

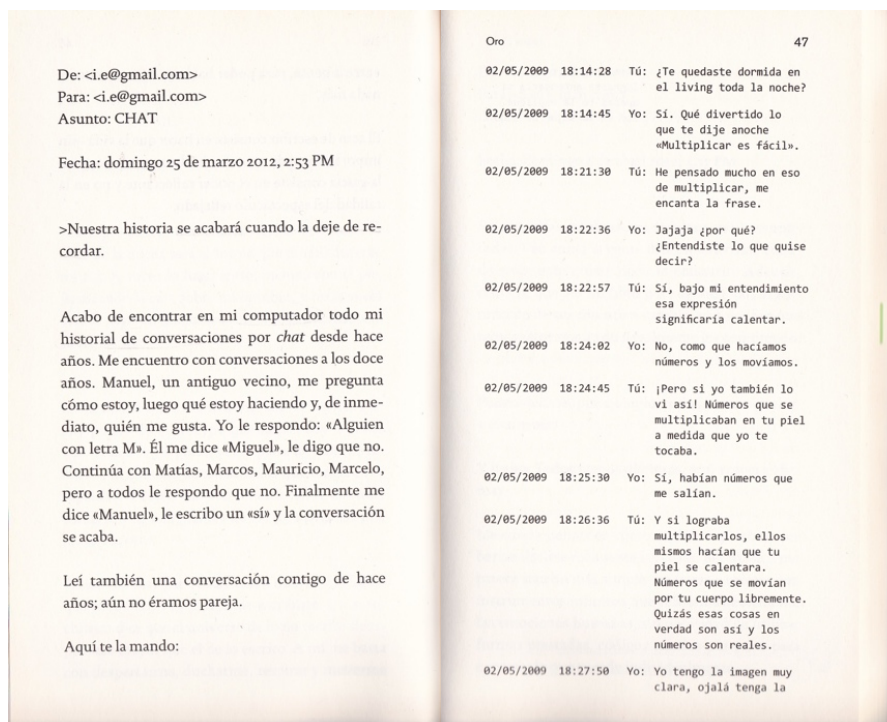


Ilustración 50. Ileana Elordi, Oro (2015: 46-47)

³⁵ Mantenemos el término inglés, ya que “nombre de usuario” remite al nombre original de la persona que se requiere para inscribirse en ciertos formularios digitales, por ejemplo para crear una casilla de correo electrónico. El término castellano “apodo” sería más correcto, pero nos parece que no corresponde al contexto digital. Los usuarios argentinos usan la terminología inglesa, esto es: *nickname* y la abreviatura *nick*.

Otro aspecto que subraya la novela es la repercusión de la tecnología sobre la percepción. Una noche, i.e. sueña con el interlocutor: en el sueño se daban “besos con todo el cuerpo y no solamente con la boca” (2015: 40). Al despertarse recuerda su piel. Para acercarse a ella, i.e. mira “una foto de tu cara y le hago *zoom*. Veo tu piel, tus granos, tu grasa, tus pelos horribles que salen de tus mejillas y pienso que me encantaría tocarte” (2015: 40-41). En esta descripción, que surge a través de la deformación de la imagen del otro tras el *zoom*, una manipulación tecnológica que acerca visualmente la piel, se hace hincapié en los lados negativos del examado, estos son los que van en contra de las imágenes publicitarias, donde la piel es lisa, sin granos, ni grasa, ni pelos. Esta dimensión visual de lo tecnológico se halla igualmente en otro ejemplo sobre la percepción, esta vez conectando la percepción con el mundo cinematográfico: “Las cosas que pasan a mi alrededor me parecen trozos deshilvanados de películas, que solo se arman de manera completa mediante la memoria” (2015: 53). La subjetividad, la receptividad y la apercepción misma está mediada por la tecnología. Cada vez más autores/as movilizan comparaciones y metáforas tecnológicas para expresarse y describir el mundo.

La simbiosis con la tecnología tiene igualmente una repercusión sobre el acto creativo, y más precisamente sobre la escritura. Cuando i.e. extraña a ORO y busca en Wikipedia tanto la descripción de *pez dorado* como de *oro*, copia algunos fragmentos en el correo electrónico y propone al final su *remix* de ambos: “Especie de pez de agua preciosa también llamado brillante amanecer” (2015: 74). Se trabaja con la copia y con el reciclaje como método creativo y se indica abiertamente el procedimiento. En el correo “soy una copiona”, i.e. afirma que copia, y asume que también lo hacen otros: “Total, la literatura es una realidad virtual que se comparte y te hace caer en cuenta de que lo que a ti te pasa también le pasó a otro, y que no eres tan único, ni estás tan solo” (2015: 97). Aquí se nota cómo la concepción de la literatura cambia, percibida como una realidad virtual, como una red social donde se comparte, cita y plagia, y donde al final todo tiene que ver con todo, de manera rizomática, en un *fluir* constante. Así, “copiar [un párrafo] es una forma de agradecimiento, de decir que lo comprendes y que quieres abrir aún más su mensaje” (2015: 97). i.e. retoma aquí ideas *en vogue* (cf. Goldsmith, 2015, Rodríguez 2018), pero ya formulados por Lautréamont, con su famosa frase “La poésie doit être faite par tous”, planteamiento que encontramos igualmente en el procedimiento de Tálata Rodríguez (cf. Rodríguez, 2016; cap. 10).

Aquí, i.e. le roba la computadora a su padre durante la noche y lee, de manera caótica, la novela que él está escribiendo,³⁶ solo para encontrar frases que le podría copiar y usar para escribirle a su expareja: “A veces cuando te escribo a ti pongo párrafos enteros sacados de su novela. ¿Recuerdas cuando dije que las palabras son como flechas arrancadas del vacío que vienen a poblar la tierra? Eso lo escribió él” (2015: 98). De esta forma, la novela *Oro* se conecta asimismo con procedimientos de escritura no-creativa (Goldsmith, 2015) como los casos de Charly Gradin con (*spam*), Luciano Lutereau con *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* y *Red social* de Ana Laura Caruso que analizamos más adelante (ver cap. 16). Sostenemos que para esta nueva generación de escritores·as internet tiene igualmente una repercusión sobre la definición de la literatura y el acto de escribir.

13.4 REFLEXIONES LIMINARES: RITMOS TECNOLÓGICOS. DE LOS CORREOS ELECTRÓNICOS A *CHATY* TWITTER

Tras el recorrido cronológico de las novelas digitales epistolares, se puede llegar a varias conclusiones. Por un lado, los·as autores·as de las generaciones anteriores que empezaron a trabajar este “subgénero”, subrayaron la modernidad, la dimensión estética, y la repercusión sobre la lengua. Lógicamente, los·as autores·as de las “nuevas” generaciones que crecieron con estas formas de comunicación no actúan de la misma manera que las generaciones que conocieron internet en la adultez. La estética digital se desarrolla menos —a pesar de que las herramientas de edición de texto hayan mejorado— y la repercusión sobre la lengua no se fuerza tanto. De manera general, es interesante ver cómo se potencia así el aspecto pragmático del lenguaje, que parece ir en el sentido de una democratización de la literatura, o en todo caso una descodificación que implica una consideración del lenguaje como social y contextual. Aquí, igualmente el lenguaje va hacia un umbral.

Sin embargo, las semejanzas en cuanto a la creación del marco mediático y la repercusión sobre los recursos narrativos son claras. Ninguno de los libros aquí considerados recurre a un narrador extradiegético que explica o sitúa la trama, relatando que el personaje está escribiendo o mandando un correo electrónico. Tampoco lo hacen

³⁶ El padre de Ileana Elordi es Santiago Elordi, poeta, narrador y documentalista chileno.

los personajes/narradores-as homodiegéticos-as, salvo cuando se trata de metareflexiones. La situación enunciativa se materializa a través del marco, es decir gracias a los metadatos que preceden los correos electrónicos, y eliminan así esta manera de contextualización verbal.

Este esquema es igualmente válido para las novelas que incluyen *chats* y mensajes instantáneos. Al analizar los casos de las novelas digitales epistolares, mencionamos ya tres ejemplos donde se introducen igualmente *chats* en la novela: *La ansiedad. Una novela trash* de Daniel Link, *Keres cojer? = guan tu fak* de Alejandro López y *Oro* de Ileana Elordi. Sin querer repetir lo que destacamos en las páginas anteriores, nos gustaría ahondar sin embargo en la cuestión de la introducción de los *chats* y los mensajes instantáneos en las novelas para destacar semejanzas y diferencias.

Nuestra primera hipótesis es que algunas novelas epistolares digitales se aproximan al *chat* en cuanto a la rapidez del intercambio de los correos electrónicos. Si se compara por ejemplo la primera novela que analizamos, *Mi amiga Olga*, con la penúltima, *Interferencia. Nouvelle digital* por Gonzalo Viñao, el análisis cronológico permite ver que la concepción de la comunicación por correo electrónico ha cambiado: de algo muy pensado, casi solemne y aún cercano a la palabra escrita a mano, se pasa a una rapidez casi instantánea y a la desacralización de la palabra escrita (piénsese en el ejemplo “contestame gil”, 2013: 13) que acompaña al desarrollo técnico y a la normalización del uso de dicha tecnología. Actualmente, los correos suelen recibirse en los teléfonos inteligentes, cuya pantalla, de tamaño reducido, dificulta la escritura e impone una escritura breve y espontánea.

La segunda hipótesis sería que, dada la forma dialógica del *chat* o de servicios de mensajería digitales como WhatsApp, la novela —o los fragmentos de las novelas escritos según esta forma intermedial— se acerca a una escritura más teatral, donde los metacomentarios, tales como fecha y hora o los emoticones, se convierten casi en acotaciones escénicas, una suerte de didascalia de la narración ultracontemporánea. La performance *Carita feliz nube corazón rayo* de Tálata Rodríguez se podría leer a partir de este marco dramático: la artista retoma una conversación de WhatsApp con un antiguo amante y la realiza performáticamente, dándole voz a la conversación, pero también sacando su intimidad a la luz.³⁷ Otro ejemplo que explora el diálogo, aunque

³⁷ En nuestra entrevista afirma que “es un texto que exige oralidad, exige cuerpo, porque es un texto que proviene de lo virtual total. Es un texto de *chat*, bajado y editado para que quede una anécdota que contar. Yo lo leo del celular, siempre. Una vez lo interpreté por WhatsApp, estoy tratando de volver a armar eso.

no tenga directamente que ver con internet, es la novela *La libertad total* de Pablo Katchadjan, en la que los personajes llamados A, B, C, D, E, F, G, H, I, y J dialogan en un espacio-tiempo no definido, como si estuvieran en el *chat* de un videojuego. Del corpus se podría igualmente mencionar *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* de Luciano Lutereau, quien *chatea* al final de la obra con una amiga para contarle el proyecto de la novela.

Como tercera hipótesis postulamos que las novelas que introducen *chats* y mensajes instantáneos utilizan un lenguaje desarticulado y también drásticamente reducido a unos esquemas validados por el “sistema”, como lo muestran las numerosas abreviaciones y emoticones, estos últimos universales. Así, se fortalece por un lado el imaginario colectivo en cuanto a la escritura en línea, y por otro los/as escritores/as exploran estas deformaciones lingüísticas para fines narrativos, como es el caso de *Keres cojer? = guan tu fak* de Alejandro López. En el caso de las novelas que trabajan con Twitter, la presión sobre la lengua se hace sentir por el formato que impone Twitter (hasta finales del 2017 se limitaba a 140 caracteres), instaurando así un ritmo y una poética de la brevedad. Hay además algo de *oulipiano* en esta imposición, aunque esto no se profundiza, en la mayoría de los casos, a favor de una exploración real del lenguaje.

Twitter se usa cada vez más para contar historias o bien la historia, como se puede por ejemplo comprobar con los proyectos de narrativa transmedia del periodista argentino Álvaro Liuzzi: el *Proyecto Walsh*³⁸ o *Malvinas 30*. También se podría mencionar el *folletuit* de Mauricio Montiel Figueras, *El hombre del tweed*, una novela que escribe en Twitter y que piensa publicar luego. Más recientemente, el español Manuel Bartual se convirtió en el fenómeno narrativo del verano 2017 al twittear entre el 21 y el 27 de agosto la historia ficticia “Todo está bien” sobre sus vacaciones en Argentina y el encuentro con su doble.³⁹ Twitter se ha convertido en un nuevo terreno de juego para la literatura y la narrativa transmedia.

Pero leerlo así nomás sería un embole total, lo tengo que presentar para que haya un dispositivo poético. Cuando yo presento el texto te manda al nivel del chisme, a la anécdota que estoy contando. El concepto de este texto es la lectura de la intimidad que pareciera que está ocurriendo porque yo lo estoy leyendo, pero en verdad está ocurriendo porque alguien lo estaba leyendo. Tiene sentido en el momento de la performance, porque requiere el cuerpo, la presencia física, esto le devuelve todo, todo lo que no parece tener por no provenir de una inspiración literaria.” (Schmitter y Rodríguez, 2016).

³⁸ *Proyecto Walsh*, el primero de tal índole de Álvaro Liuzzi, es un homenaje a la investigación *Operación masacre* de Rodolfo Walsh y narra la investigación en primera persona y en tiempo real a través de la plataforma Twitter. Para ahondar véase Delafosse (2018) y Schmitter (2018).

³⁹ En línea [consultado el 01.09.2019], <https://manuelbartual.com/todo-esta-bien>.

También podemos encontrar ejemplos contrarios de novelas que incluyen la red de Twitter en la narración,⁴⁰ fenómeno similar a la inclusión intermedial de correos electrónicos o *chats* de los casos anteriores. Un capítulo de la novela *Goø y el amor* (2013), escrito por la chilena Claudia Apablaza, se construye únicamente a partir de tweets. La cuenta es inventada, se twittea a partir de @GOØ y hay dos versiones del capítulo, una más larga, publicada en el *blog* de la autora, y una versión más reducida en el libro editado por la editorial chilena La Calabaza del Diablo. Como en los casos anteriores, el uso de Twitter repercute en la lectura y en el sentido: Twitter impone otro ritmo de lectura:

@GOØ Madre, madre, madre. ¿Qué es?
16:19 PM April 31th 2011 vía TweetDeck
[...]

@GOØ El verdadero amor me tiene obsesionada.
16:34 PM April 31th 2011 vía TweetDeck

@GOØ ¡Ay! ¡Qué sé yo! El sufrimiento gozoso infligido al propio cuerpo.
17:59 PM April 31th 2011 vía TweetDeck

@GOØ El obsesivo retorno del placer destructor.
18:40 PM April 31th 2011 vía TweetDeck
(...)

@GOØ ¡Oh, váleme Dios, cuál está un alma cuando está así! (Santa Teresa de Jesús) Amor-visión. Me googleo. El propio discurso del amor: el punto en el que Dios cae en Satán y viceversa.
20:06 PM April 31th 2011 vía TweetDeck

@GOØ El amor moderno se convierte en un asunto público.
20:56 PM April 31th 2011 vía TweetDeck
(...)

@GOØ ¿Qué es?
22:57 PM April 31th 2011 vía TweetDeck

(Apablaza, 2010b, y con ligeras diferencias, notamente a nivel de las fechas en 2013a: 78-80)

La escritura en Twitter de Apablaza obedece a una serie de pautas conocidas de la plataforma: son algo rápido, instantáneo, a pesar de que algunos de estos Tweets superen el límite de 140 caracteres. Las limitaciones que impone el otro medio tienen una doble repercusión. Por un lado, instauran tanto un ritmo de escritura/publicación, como de lectura y, por el otro, resultan en un reflejo de la cultura digital en un sentido amplio (no solo en relación con el medio específico, Twitter). El formato y la estética plantean igualmente en este caso la pregunta sobre la construcción de la narración.

⁴⁰ En la literatura estadounidense, ver por ejemplo la novela *Orfeo* de Richard Powers, *cf.* Bascoul, 2018.

Claudia Apablaza indica visualmente el contexto y no a través de meta-comentarios⁴¹. Los marcos del medio foráneo —a saber: el “@GOØ”, la indicación del horario y de la fecha de publicación, asimismo del medio de publicación TweetDeck, que enmarcan el mensaje como una suerte de ruido visual—⁴² son claros marcadores intermediales. Son estas indicaciones las que señalan la procedencia de un medio foráneo y sientan las bases de otro pacto de lectura. Se trata de un mecanismo en el que se lee *con* la otra medialidad y materialidad, en el que se acepta implícitamente la lógica de este medio foráneo (limitación de caracteres, brevedad, construcción del relato que se puede reducir a un tweet o hacerse a través de una serie de tweets, etc.). Al mismo tiempo, estas indicaciones son incompletas: no se sabe dónde se halla físicamente la narradora, ni cuál es su estado de ánimo cuando twittea. El·la lector·a debe leer de manera diferente: del “ruido” debe sacar conclusiones; las informaciones no se dan de la misma manera que en una narración más clásica.

La hipótesis de Sergio Chejfec acerca de lo icónico en las escrituras literarias que se originaron en lo digital, es que la imitación de lo digital corresponde con una búsqueda realista:

Son estrategias fuertemente icónicas y un poco acotadas desde un punto de vista constructivo, es cierto, y en su inocencia muestran también una pasividad poco crítica frente a estas metáforas técnicas provenientes del software, de las que toman prestada su elocuencia, digamos, gráfica, y en este sentido son también un poco naturalistas. Pero aun representando todo eso, tienen el carácter de señal: hay una presión ejercida por los nuevos formatos que acaso apunte a la configuración de nuevos tipos de verosímiles. (Chejfec, 2015: 70)

Chejfec, en esta cita, critica el empleo de la estética digital por el límite de la iconicidad y del naturalismo. Sin embargo admite al mismo tiempo que este trabajo intermedial genera un nuevo realismo tecnológico y que las nuevas tecnologías ejercen presión sobre la literatura que se escribe hoy en día. Los ejemplos analizados hasta aquí ilustran cómo la evocación mediática puede funcionar a través de la estética digital. El hecho

⁴¹ A contrario de este fragmento, por ejemplo: “Le di la espalda al mar. Caminé hasta casa. Me tomé un agua de Melissa para dormirme pronto. Me metí al Twitter y dije dos o tres cosas sin sentido. Luego dos más dolorosas. Luego dos irónicas. Dos estupideces. Regresé al día siguiente. La marea había bajado considerablemente.” (Apablaza, 2013: 9). Aquí, el·la lector·a se puede quedar en su zona de comodidad, no van a surgir las mismas preguntas, de índole: ¿dónde se halla la narradora?, ¿cuáles son las motivaciones por los tweets?, etc. Sin embargo, en este ejemplo, no se revela el contenido de los *tweets*, guardan el secreto que instaló la caracterización que hizo la narradora homodiegética.

⁴² Tomamos la imagen del ruido de la noción “ruidismo”, “[c]ategoría habitualmente utilizada para definir los trabajos de aquellos artistas que elaboran paisajes auditivos emparentados con el arte sonoro, herederos de la cacofonía, la atonalidad y la indeterminación en el arte” (Castromán, 2015).

de que se siga publicando con estas características demuestra que no se trata de un primer impulso literario para captar la novedad, sino de unos modelos literarios transnacionales que se establecen, aunque sea en los márgenes del campo de la literatura impresa, que inducen ciertos efectos de lectura, como la consideración del marco digital.

14. DEL BLOG AL LIBRO

Después de haber analizado la repercusión de los correos electrónicos, *chats* y de Twitter en las novelas, cambiamos ahora de nivel: no se tratará solamente de estética sino también de procesos editoriales que intervienen, por supuesto, igualmente en la elaboración del libro. En el siguiente subcapítulo se explica primero el fenómeno de la *blognovela*, un caso que ha sabido retener la atención de varios críticos, sobre todo las *blognovelas* del argentino Hernán Casciari. Por ello, nos contentaremos con exponer brevemente estos aportes críticos para luego ofrecer una pequeña cartografía de bitácoras webs argentinas, chilenas y peruanas que se publicaron como novelas y analizar un ejemplo —*Séptima madrugada* de Claudia Ulloa Donoso—. Esto nos permitirá demostrar que a pesar de que toda bitácora publicada como libro no es necesariamente una *blognovela* en el sentido definido por Casciari, el formato *blog* tiene una repercusión en la manera de escribir y hacer literatura. Terminaremos esta parte con un análisis de la novela *Diario de las especies* de la chilena Claudia Apablaza cuyo proceder es en sentido inverso: escribió una novela que pretende ser un *blog*.

14.1 LA BLOGONOVELA

A partir de 2005 se puede notar un auge de las *blognovelas*¹ (Casciari, 2005). Se trata de una suerte de novelas publicadas en un primer momento a través de un *blog* y cuyo éxito propició que una editorial propusiera al *blogger* la publicación de su bitácora web como libro. El crítico y especialista de la cuestión Daniel Escandell Montiel ve en el folletín francés un antecedente de la *blognovela*, ya que en ambos casos se trata de “una literatura escapista, económica y de consumo directo” (Escandell Montiel, 2014: 180), que tiene que captar la atención del lector y mantenerla de entrega en entrega, que suelen prolongarse en el tiempo. Escandell Montiel subraya que “[l]a creación literaria en internet es el resultado de una tensión con el propio medio y un

¹ En el mundo anglosajón se usa la palabra *blook*s para referirse al fenómeno de la publicación de un *blog* (*blog* + *book*; Joel Spolsky lo usó por primera vez en el 2001; en el 2006 se propuso incorporarlo al *Oxford English Dictionary* y se creó el Lulu Blooker Prize, cf. Escandell Montiel, 2014: 248). En español se usa *blognovela* o *blognovela*.

aprovechamiento del mismo para explorar las fronteras literarias” (Escandell Montiel, 2014: 181). Quien escribe un *blog* no es necesariamente un literato, o un artista, aunque lo sea potencialmente, y las posibilidades que ofrecen los diversos programas conllevan una hiperproducción: estas plataformas son un laboratorio de escrituras y expresiones. El texto es, dentro de la oferta informática, el campo que menos conocimientos (de programación) requiere y en el que más proliferación hay. Los formatos cortos (poema, microcuento, microensayo, aforismo, *cf.* Mora, 2006: 173; Escandell Montiel, 2014: 182) son los géneros más usados, y conllevan una brevedad que concuerda con la tendencia novelística general, donde los capítulos tienden a ser cada vez más cortos para responder a la demanda del·la lector·a y al ritmo de lectura.² Las entregas de las *blogonovelas* se publican regularmente, y es de suma importancia

[m]antener la tensión y el interés [...], pues el modelo creativo y económico se sustenta en que el lector vuelva, genere visitas y expanda el conocimiento de la obra para conseguir la difusión deseada por el ego del autor: en internet todo el mundo (en un sentido casi literal) puede leerlo, pero eso significa que es más probable que no lo lea nadie. (Escandell Montiel, 2014: 183)

Sin embargo, la publicación de capítulos de una novela clásica en una bitácora web no la transformaría en *blogonovela*, ya que para que una *blogonovela* sea *blogonovela*, es necesario el cumplimiento de las reglas básicas enumeradas por Casciari (*cf.* 2005, 2006), entre las cuales figura la exclusión del·la autor·a de la obra, dejando solamente lugar al avatar que narra:

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

² Es interesante observar las evoluciones impuestas por los medios digitales y las redes sociales. Los *blogs* dejaron de atraer a muchos lectores·as y la literatura *online* se desplazó, como ya lo mencionamos, hacia las redes sociales como Twitter (“poetuitero”), o más recientemente Instagram con los “Instapoetas”, como la española Elvira Sastre quien ganó —para la gran sorpresa del círculo literario— con su primera novela *Días sin ti* el premio Biblioteca Breve de Seix Barral 2019. Duramente criticado, se le reprocha a la editorial española de renombre inclinarse ante la facilidad económica, como lo expresa por ejemplo Lorena G. Maldonado en su artículo “La aberración de Seix Barral: la editorial se rinde a la poeta de Instagram Elvira Sastre”: “la elección de 2019 ha resultado chocante dentro del sector literario porque rompe la tónica de la editorial —apostar por la calidad— para rendirse al rodillo económico y a las potenciales ventas, amén de a la captación de un público adolescente y mitómano” (Maldonado, 2019). Es de resaltar que Elvira Sastre cuenta con unos 130.000 seguidores en Twitter, unos 334.000 en Facebook y 280.000 en Instagram (retomamos las cifras de Maldonado).

que predominan tres elementos que poseen idéntico valor: la escritura tradicional, el diseño multimedia y la programación informática. (Casciari, 2005)

La *blogonovela* no es entonces simplemente una novela que se publica en un *blog*, es decir con un simple cambio de soporte. La *blogonovela* constituye un género literario, según Hernán Casciari, ya que posee reglas argumentales, estructurales y coyunturales.

Daniel Escandell Montiel apunta que la *blogonovela* pierde su estatus en el momento en que la ficción del avatar queda descubierta y el proceso de creación concluido: “Superando ese momento, cerrada la evolución del proceso creativo, ha muerto como tal y puede ejecutarse como novela, cerrada, frente al proceso abierto que es la generación de la narrativa digital” (Escandell Montiel, 2014: 184). Esto significa que de cierta manera, al publicar un *blog* y al atribuirle un·a autor·a institucionalizado·a, se levanta la duda sobre el sujeto que escribe, se cierra el acto creativo de la escritura continua y se acentúa más la dimensión de la novela que la del *blog* en la denominación *blogonovela*. El prefijo *blog* solo indica que la novela se originó en otro médium, y es por eso que las estrategias narrativas están sometidas a otras lógicas. Por ejemplo: la trama debe de atrapar rápidamente al·la lector·a, entregado·a al *zapping*, el/la que no duda en cambiar de canal —esto es de página— a la menor señal de aburrimiento. Se trata de una estética realista y hasta hiperrealista, que también pudimos apreciar en los ejemplos anteriores en los que se trataba de imitar los correos electrónicos, los *chats* y Twitter. Por ende, tal vez se podría indicar una diferencia gracias al uso de los paréntesis: en la acepción de Casciari, tendríamos una *blog*(*novela*); una vez publicada pasaría a ser una (*blog*)*novela*.

14.2 PEQUEÑA CARTOGRAFÍA: BLOGS PUBLICADOS

Se pueden rastrear varias estrategias editoriales cuando se trata de publicar una bitácora web: publicar el *blog* en orden cronológico y no modificar el estilo y la lengua, o intervenir y presentarlo de manera temática, corregir el estilo y la lengua; conservar algunos o todos los comentarios de los·as lectores·as y editarlos igualmente, o al contrario, borrarlos; declarar que se trata inicialmente de un *blog* en el prólogo/en una

nota editorial, o no mencionarlo; adoptar cierta estética del *blog*, o en cambio optar por una estética tradicional de novela, con capítulos numerados.³

Si retomamos el análisis de Norma Carricaburo, se puede subrayar que más allá de estas intervenciones de orden editorial, hay ciertas características de la hiperficción que se pierden al publicarla como libro:

- (1) la interactividad del·la lector·a con el·la autor·a y los·as otros·as lectores·as,
 - (2) el texto como proceso y no como resultado,
 - (3) la vuelta a una cronología tradicional en el libro *vs.* la cronología inversa en los *blogs*,
 - (4) los hiperenlaces
 - (5) u otros elementos que el soporte papel no pueda reproducir (video, música, etc.)
- (*cf.* Carricaburo, 2008: 144 – 145), que podría igualmente ser el contexto social y político, más actual que en una publicación en papel.

Como características de la hiperficción que no se pierden necesariamente al cambiar el soporte del *blog* a la novela, Norma Carricaburo nombra en cambio el “predominio de la imagen, los nuevos códigos de legibilidad, la oralidad, la serialidad o las ‘entregas’ propias del folletín (los *post* [...])” (2008: 144). El hecho de publicar el *blog* en formato libro genera, a su vez,

- (1) una amplificación del público, ajeno a la lectura en Internet,
- (2) una mayor longevidad, y
- (3) la vuelta a la categoría de autor (*cf.* Carricaburo, 2008: 145).

Los críticos aquí citados han enfocado sus análisis sobre todo en el caso emblemático de las *blogonovelas* de Hernán Casciari, con el ejemplo más famoso *Diario de una mujer gorda*, ganador del concurso de weblogs de la radiotelevisión alemana *Deutsche Welle* en el 2005. Para abrir el panorama, indicamos aquí algunos ejemplos.⁴ Ordenamos la pequeña cartografía cronológicamente:

³ Para un análisis más detallado del problema de la transposición del *blog* al libro, véase: Carricaburo (2008); Escandell Montiel (2014); Montiel (2014).

⁴ A la lista presentada aquí debajo, por supuesto incompleta, se puede añadir *Citas a ciegas* (2011) de la argentina Carolina Aguirre. Para un análisis pormenorizado, ver el artículo “Ciega a citas más allá de las páginas del blog: de la televisión al regreso a internet en las adaptaciones de la obra de Carolina Aguirre” del especialista en *blogonovelas* Daniel Escandell Montiel (2016).

Tabla 22. Cartografía (blog)novelas

	Autora	Título	Referencias bibliográficas	Nacionalidad	Blog
1.	Casciari, Hernán	<i>Diario de una mujer gorda</i>	España: Mondadori, 2005	Argentino	https://web.archive.org/web/20050927045030/http://mujergorda.bitacoras.com:80/archives.php
2.	Copacabana, Lola	<i>Buena leche. Diario de una joven (no tan) formal</i>	Buenos Aires: Sudamericana, 2007	Argentina	http://justlola.blogspot.com/ acceso restringido
3.	Ulloa Donoso, Claudia	<i>Séptima Madrugada</i>	Lima: Estruendomundo, 2007	Peruana	http://septimamadrugada.blogspot.fr/
4.	Cisneros, Renato	<i>Busco novia. El libro del blog.</i>	Lima: Aguilar, 2008	Peruano	Se eliminó. Antes: http://elcomercio.pe/busconovia
5.	Vargas, Esther	<i>No busco Novio. El libro del Blog Sex o no Sex: El lado les</i>	Lima: Calato editores, 2009	Peruana	http://sexonosex-esther.blogspot.fr/
6.	Robles, Sebastián	<i>Los años felices</i>	Buenos Aires: Pánico al Pánico, 2011	Argentino	http://decadadelnoventa.blogspot.fr/
7.	Fantin, Sol	<i>Decime que soy linda</i>	Buenos Aires: Milena Caserola, 2012	Argentina	Se eliminó. Antes: solfantinpoesia.blogspot.com
8.	Perez, Mariana Eva	<i>Diario de una princesa montonera -110% verdad-</i>	Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012	Argentina	http://princesamontonera.blogspot.fr/
9.	Pavón, Cecilia	<i>Once Sur</i>	Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2013/ Mansalvia, 2018	Argentina	http://oncesur.blogspot.com/
10.	Gutiérrez, Camila	<i>Joven y alocada</i>	Santiago de Chile: Random House, 2013	Chilena	http://jovenyalocada.blogspot.com/
11.	José Osorio, María	<i>Manual de la Soltera Codiciada</i>	(¿Lima?): Aguilar, 2013	Peruana	http://www.solteracodiciada.com/
12.	Negrón, María	<i>Cuaderno alemán</i>	Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015	Argentina	http://blog.goethe.de/rayuela/index.php?user_la nguage=es

El caso que vamos a analizar aquí es la novela *Séptima madrugada* de la peruana Claudia Ulloa Donoso, ya que conserva más rastros estéticos del *blog* que los otros

ejemplos⁵ y parece haber sido el primer *blog* publicado en Perú. Vamos a confrontar luego este ejemplo con una novela de Claudia Apablaza, *Diario de las especies*, que corresponde con un caso de *blog* ficticio que requiere otro uso de la intermedialidad acorde con otro proceder literario: como en los casos de las novelas epistolares digitales, el hecho de situar la novela en otro medio está motivado por la historia narrada.

14.3 CLAUDIA ULLOA DONOSO, *SÉPTIMA MADRUGADA*

Séptima madrugada de Claudia Ulloa Donoso⁶ es una narración en primera persona de índole auto-ficticia: una joven peruana —Madrugada, que vive, como la escritora, en una pequeña ciudad en Noruega— escribe sobre su realidad noruega y sus problemas de salud, reflexiona acerca de su situación inter/transcultural, o narra sus recuerdos de infancia. Tanto el *blog* como el libro muestran elementos intermediales (combinación de medios con dibujos de la escritora, fotos y tematización del médium televisión, por ejemplo) y el resultado se puede clasificar como *TransLiteratura*: es un libro transgénero, en el sentido en que mezcla poesía y prosa; es un libro transmedial, y finalmente es un libro que tematiza la condición de lo transnacional. La temática del desarraigo está en el corazón de este *blog*. Se trata de una mujer peruana que vive en el extranjero, entre dos o más culturas y lenguas (se reflexiona a menudo sobre el problema lingüístico), que viaja mucho y que escribe en español, es decir para una comunidad de lectores·as hispanohablantes que no viven necesariamente en Noruega. El *blog* permite un estar afuera-adentro al mismo tiempo: poco importa donde se halla el·la escritor·a, los·as lectores·as tienen un acceso inmediato a las entradas publicadas. Estas características nos permiten afirmar que los *blogs* favorecen una *TransLiteratura*.

El libro *Séptima madrugada* se publicó sin embargo con varias intervenciones: primero, no se publicaron todas las entradas. Por solo mencionar un ejemplo, la última entrada del *blog* se llama “Final” y vuelve sobre el hecho de que se haya publicado el

⁵ Salvo *Busco novia* de Renato Cisneros. Sin embargo, este *blog* fue un encargo de del periódico peruano *El comercio*, albergado asimismo en su página internet. No es entonces el mismo gesto y lógica del escritor que se autopublica en internet; aquí ya hay todo un circuito pre-establecido.

⁶ Nació en Lima en 1979. Se graduó en sociología. Publicó cuentos en varias revistas y los libros *El pez que aprendió a caminar* (2006) y *Séptima madrugada*. Vive en Bodø donde se desempeña como profesora de castellano.

libro. Es entonces posterior a la publicación de *Séptima madrugada* en Lima. En esta entrada se despide la autora del personaje de *Madrugada* y de los/as lectores/as:

Durante tres años estuvo el personaje que me acompañó en tantas madrugadas a escribir. Ella me despertaba y me decía cosas al oído y yo las escribía, o a veces era yo quién le decía cosas a ella y ella las escribía y hasta me las arreglaba. Ahora, ambas hemos pensado en separarnos y para acabar bien, como amigas que somos, yo para no matarla de golpe, la dejé en Lima en un librito rosado del cual me despedí hace meses en una feria del libro en Lima, además le regalé a mi gato. (Ulloa Donoso, s. f.)

El libro reúne entonces una selección de textos y conlleva un verdadero trabajo de edición. El *blog* sigue aún “colgado” en internet, como archivo. Ya no funcionan todos los enlaces externos, y se borraron los comentarios de los/as lectores/as. Asimismo, se cerró la función para dejar comentarios. En comparación con el libro hay mucho más material, tanto escrito como icónico (fotos, dibujos, videos, etc.).

La segunda intervención a la hora de editar el libro es que las entradas no se publicaron de manera cronológica sino temática. La primera parte “La vigilia de las palabras” agrupa las entradas sobre el insomnio; la segunda “La ruta del reencuentro: Lima (y el resto del mundo)” recopila las entradas sobre la condición de eterna extranjera/viajera de la narradora, que siendo de Lima, vivió en España y luego en Noruega; la tercera “Oiga, doctor” recoge las publicaciones sobre el dolor; la cuarta “A solas con mi amor” compila textos sobre el amor; y la quinta “Las cajas del ático” se interesa por objetos guardados en cajas, objetos tanto secretos como recuerdos. Cada parte se abre con un texto introductor, escrito con un narrador extra y heterodiegético. El libro se cierra con una caja negra que presenta diecinueve comentarios de lectores/as del *blog*. Al respecto, escribe Claudia Ulloa Donoso:

No están todas las que deberían estar, pero sí, todas se han quedado conmigo y seguirán guardadas en lo infinito del espacio virtual. Aquí sólo caben unas pocas pues todos los objetos llevan en sus filos esa característica que mutila: los objetos con sus bordes siempre limitarán nuestro espacio. (Ulloa Donoso, 2007: 153)

En esta cita, la autora tematiza el traspaso de una medialidad a otra, que sería en este caso la virtualidad que ofrece un espacio infinito en oposición al libro con un espacio finito, que impone hacer una selección, en este caso también de los comentarios que se publican.

Del mismo modo, se conservan unos comentarios de lectores/as para las entradas “Queen of pain”, publicado el domingo 10 de julio de 2005 (*cf.* “emejota

said...”, Ulloa Donoso, 2007: 86) y “El dolor de la memoria y las heridas”, publicado el martes 8 de febrero de 2005 (cf. “daniella said...”, Ulloa Donoso, 2007: 52). Los comentarios mantienen la estética de los comentarios en un *blog*: el *nickname* en negrita, seguido por “dijo” o su equivalente en inglés, el comentario y al final la fecha y la hora (Ilustración 51). Los comentarios recopilados al final del libro no siguen, en cambio, ninguna lógica, ni cronológica, ni temática. Es una caja de resonancia de lo anteriormente leído, de las reflexiones compartidas sobre la soledad, los sentimientos y el dolor.

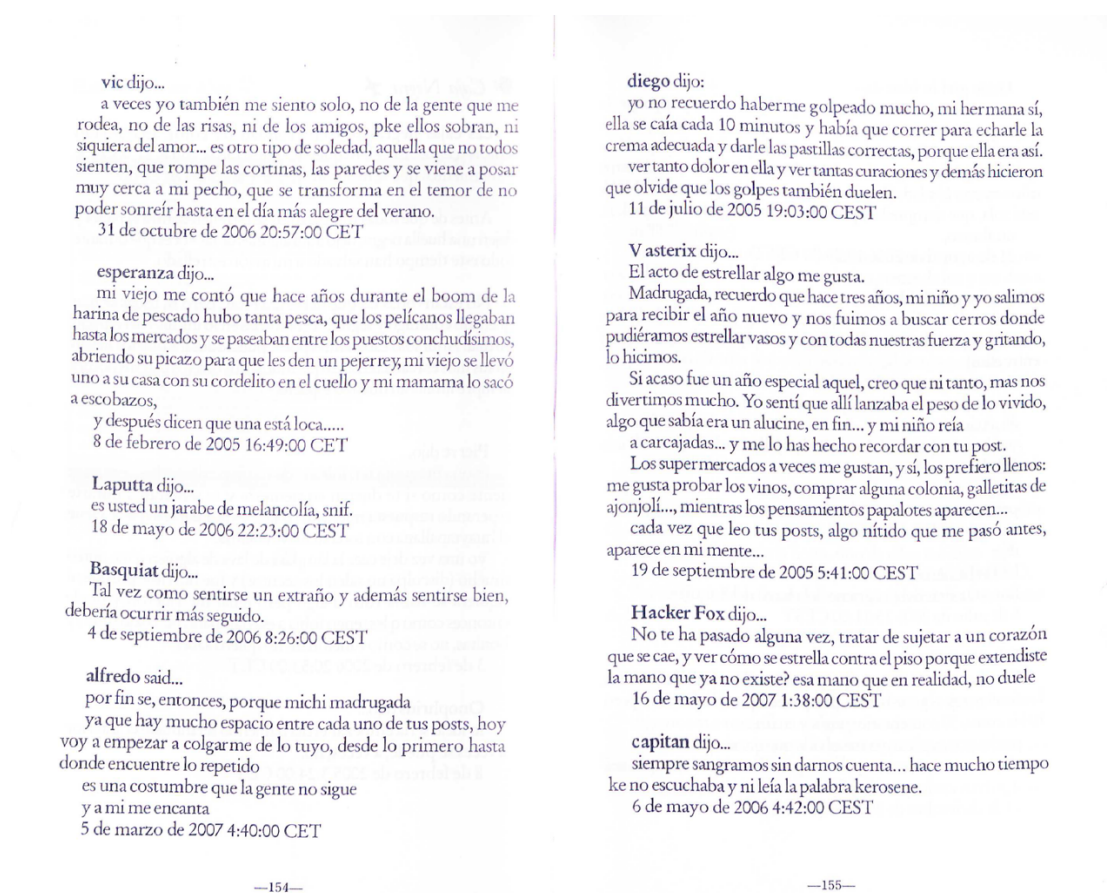


Ilustración 51. Claudia Ulloa Donoso, *Séptima madrugada* (2007: 154-155)

El libro guarda a través de estas indicaciones un rasgo muy característico del funcionamiento del *blog*. Aunque se haya reordenado temáticamente, no se suprime del todo su “origen” en la nueva medialidad de la página impresa, hecho que se comprueba igualmente con el mantenimiento de la supresión de las mayúsculas en una gran parte del libro: se trata de una escritura rápida que circula en ámbitos que usan las mayúsculas más para hacer énfasis que por razones ortográficas.

Además, se retomaron solo cuatro dibujos⁷ y seis fotos⁸ del *blog*, donde abundan muchos más; sin embargo, estas diez reproducciones subrayan el carácter intermedial (aquí de combinación mediática). Como en los ejemplos de Mario Bellatin, varias veces es el pie de página el que induce o rectifica la lectura. A diferencia de las que aparecen en las novelas de Mario Bellatin, las fotografías aquí funcionan como una prueba de veracidad: se trata de un *blog*, de una escritura de lo cotidiano y las fotos muestran/ilustran las anécdotas cotidianas.⁹ Otros rasgos intermediales son la introducción de letras de canciones (2007: 24, 31, 32, 99, etc.) o la mención y descripción de programas de televisión (2007: 11, 25, 27, 100, etc.).

Otra característica de esta *TransLiteratura* proveniente de otra medialidad es su transgenericidad: como ya lo mencionamos, la autora mezcla prosa y poesía. Esto tanto de un capítulo a otro,¹⁰ como dentro de un mismo texto (cf. “octubre”, 2007: 31-35). El género no es algo rígido: se adapta en función a la escritura cotidiana, de la bitácora web, que no es —y la misma autora lo recuerda— su diario personal, aunque haya superposiciones. Esto queda demostrado por la fotografía tomada de su diario personal (Ilustración 52) publicada el 17 de febrero del 2005 con el título “mañana cuando sea un pájaro” (2007: 111). Debajo de la foto se puede leer “mi diario de verdad”.

⁷ A saber: “a veces pierdo el hilo” (2007: 26), “me asaltó una duda” (2007: 130), “siempre es milagro” (2007: 134), y un cuadro que no es de la autora, *El grito* de Munch (2007: 145).

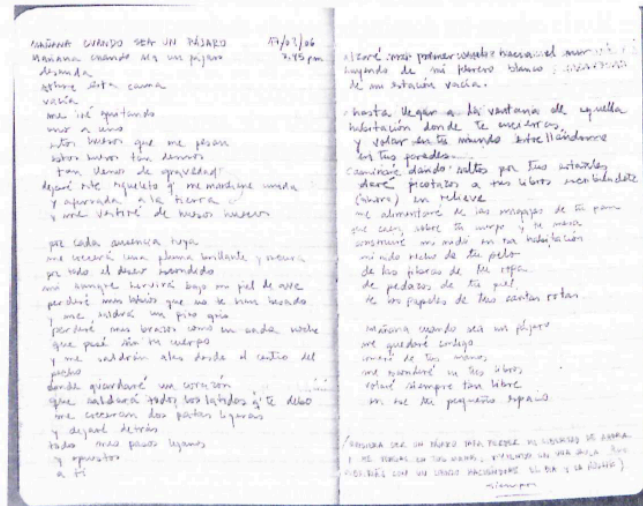
⁸ Estos son: “En Guayaquil, las señales serias dan risa (2007: 62), “viajo por mi vida con una maleta llena...” (2007: 69), “mi diario de verdad” (2007: 111), “la pizzería de mi barrio” (2007: 125), “mi vida parece...” (2007: 141), “esto no era un libro...” (2007: 152).

⁹ Es igualmente de esta forma que comprendemos las fotografías en *Cuaderno alemán* de Negroni (2015).

¹⁰ Cf. “El mundo se acabará un domingo por la tarde” (2007: 23-25), seguido por un poema acompañado de un dibujo “a veces pierdo el hilo” (2007: 27-29).

viernes, febrero 17, 2006

mañana cuando sea un pájaro



mi diario de verdad

mañana cuando sea un pájaro me alimentaré de las migajas de tu pan que caen sobre tu cuerpo y tu mesa, construiré mi nido en esa habitación donde te encierras, mi nido hecho de tu pelo, de las fibras de tu ropa, de pedazos de tu piel, de los papeles de tus cartas rotas.

Ilustración 52. Claudia Ulloa Donoso, *Séptima madrugada* (2007: 111)

La foto reproduce un poema manuscrito de dos páginas del que solo se copió una estrofa: si el lector quiere tomarse la molestia de descifrar la letra en una pequeña reproducción, lo puede hacer. Si no, se perderá una parte del poema. Aquí la autora abre sus archivos y al mismo tiempo se trata de una *mise en abyme* de varios soportes, formatos y técnicas de escritura: del diario en papel a la bitácora web y a su vez al libro en papel, como comprueba la captura de pantalla de la página 152 (Ilustración 53). El título indica “esto no era un libro”, acompañado por el ícono de una computadora, y da

paso a una foto de la pantalla de su ordenador que muestra un archivo Word con un texto. Este título se puede leer como un guiño a “Ceci n’est pas une pipe” de Magritte, que justamente pertenece a la serie del pinto llamada *La trahison des images* (1928). Debajo de la reproducción se puede leer “(ahora puedes hacer conmigo lo que quieras)” (2007: 152), esta vez acompañado por el ícono de un libro. De nuevo, la reproducción es pequeña, y resulta difícil leer el texto. En la foto de la pantalla se muestra el siguiente texto:

esto que ahora es un libro, antes no lo era
antes de ser libro, esto era solo código binario flotando en algún lugar de la internet.

antes de ser libro, esto era solo código binario, tú eras código binario y nos
encontrábamos en una multitud de ceros y unos.

antes no podías abrirlo, ni subrayarlo, ni olerlo. no podías pasar sus páginas, ni
llevártelo al cuarto de baño, tampoco podías doblarlo, ni abrazarlo, ni
desaparecerlo.

antes de ser libro, esto era un juego: mi juego de palabras, mi juego de saberte detrás
de esa pantalla. mientras tú creías mirarme a mí a través de la cerradura de mis
palabras, era yo quien te veía llegar y moverte, sabía de los pasos de tus lecturas,
de tus paseos por mis palabras, sabía de dónde venías y con qué frecuencia me
visitabas, podía aún saber de tus pensamientos que dejabas encerrados en el código
de tus comentarios.

antes, esto era la luz de una pantalla brillando en tus pupilas mientras me leías y tú
creías que ese brillo era el de mis palabras.

quién sabe. solo las palabras, siempre las palabras, nos dirán la verdad.

ahora que esto es un libro y lo tienes en el tacto, ahora que esto ya no es un juego,
ni código binario, ni una pantalla, ahora que yo ya no te veo, ni te escucho, ni te
respondo, ahora que ya no sé si llegas o te vas, ahora que ya no sé quién eres es
solo ahora que te dejo que me lleves contigo, que rebusques entre mis páginas, que
me subrayes con firmeza, que me arranques en jirones de papel.

ahora que ya me he ido es que me quedo entre tus manos para que hagas lo que
quieras.

si quieres, hasta desaparecerme. (Ulloa Donoso, 2007: 152)

En este fragmento, Claudia Ulloa Donoso libera su texto convertido en libro. Si antes tenía una suerte de control sobre él gracias a la posibilidad que tiene el·la administrador·a de una página web de rastrear a los·as lectores·as y sus lecturas, los ejemplares del libro se perderán entre las manos de los·as lectores·as. Sus recorridos

entre los textos y comentarios serán invisibles para la autora. Otro punto que se desarrolla en este fragmento es el imaginario tecnológico: los códigos y las pantallas.¹¹

Estos ejemplos muestran cómo el libro impreso, aunque no imite abiertamente la estética de la bitácora web en sus páginas y se hayan hecho intervenciones para armarlo, lleva a cabo una reflexión sobre la escritura y la materialidad. La confluencia de las tres instancias —el diario personal escrito a mano como un archivo exhibiendo el original,¹² la bitácora web, y finalmente el libro en papel— superponen etapas y distintas temporalidades de escritura. El libro reúne de esta forma varios contextos de escritura: uno más íntimo, que se expone parcialmente, recordando que hay una intimidad más “secreta” que la exhibida en el *blog*, y que la bitácora web era, de hecho, un juego de intriga y control (¿cuántos/as lectores/as? ¿de dónde? ¿quién? ¿cuándo? etc.). El libro sin embargo le devuelve cuerpo y materialidad al texto: un objeto con el que se puede establecer una relación física (tocarlo, subrayarlo, llevárselo consigo, etc.) y *hasta hacerlo desaparecer*. La relación de control y dominación cambia entonces, ya que se traslada del·la autor·a —que “abandona” su texto y la posibilidad de intercambio con los/as lectores/as— al·la lector·a.

De esta forma, *Séptima madrugada* nos ofrece una *mise en abyme* de las diversas formas de escritura, sus materialidades y tecnologías. Como se puede apreciar en la Ilustración 53, el desdoblamiento de la escritura digital en una escritura fijada en el libro conlleva una intermedialidad intrínseca. Más allá de la introducción del otro medio —la imagen, y por encima una imagen que muestra el acto de escritura, que exhibe el texto más como materia por su tamaño pequeño que como texto escrito para ser leído—¹³, se tematiza de manera subjetiva la materialidad de la escritura.

¹¹ Del mismo modo en *80 días* de Jaime Pinos encontramos una reflexión que recurre a imágenes similares: “Página. Blanco de la pantalla reflejándose en los ojos del que escribe signos como dibujados en el agua, palabras impresas en ninguna parte, píxeles, cuadritos de luz flotando en el espacio sideral de la virtualidad.” (2014: 33). Iván Castiblanco Ramírez juega con esta dimensión hasta a nivel de la estética de la página, escribiendo en ocasiones con código en su poemario *nilengua. Traducciones de ninguna lengua a otra* (2015), como lo vimos en el cap. 13.1.

¹² Sergio Chejfec reflexiona en su ensayo *Últimas noticias de la escritura* acerca de su escritura manuscrita y en su *blog* y afirma: “La imagen del ‘original’ caligráfico es más aurática que el texto correspondiente, pero la escritura virtual asume una presencia más enigmática, diría candorosa o autosuficiente, que la protege de los entuertos físicos” (Chejfec, 2015: 51).

¹³ Pablo Katchadjan lleva este procedimiento de minimización del tamaño de la letra al extremo: la letra de su publicación *Mucho trabajo* (2011 en Spiral Jetty, republicado en la antología *Escrituras objeto*) es tan pequeña que difícilmente se pueda leer sin usar una lupa. Claudia Ulloa Donoso en cambio opaca la lectura, pero no le pone tantos obstáculos.

Esto no era un libro

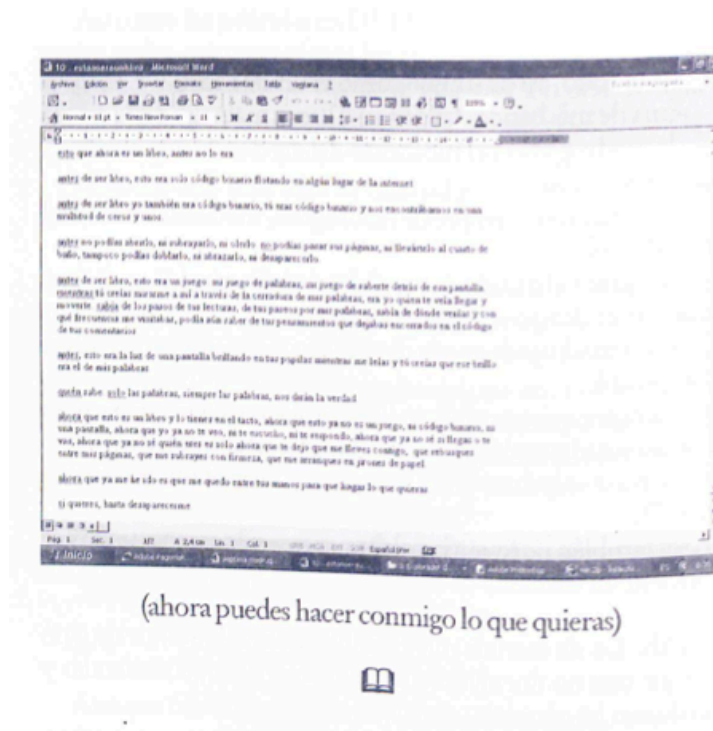


Ilustración 53. Claudia Ulloa Donoso, *Séptima Madrugada* (2007: 152)

Vimos cuán importante es el contexto de redacción y cómo se solapan varios contextos y materialidades de escritura en *Séptima madrugada*. Para el crítico Chávez Vaca, la versión *blog* de *Séptima madrugada* “resultaba menos revolucionaria que en su propuesta en papel. La insistencia de Ulloa Donoso por conservar en el libro ciertos rasgos del formato electrónico y, sobre todo, su manera de ordenar el material, muestran una intencionalidad de ruptura [...]” (Chávez Vaca, 2013: 45). Aunque estemos de acuerdo con la *intencionalidad de ruptura*, nos parece exagerado hablar de un acto revolucionario en los casos en los que se conservan algunos comentarios de lectores·as de un *blog*, así como la fecha de las entradas, sobre todo teniendo en cuenta que hubo otros libros anteriores en los que la voluntad de ruptura era más importante. Sin embargo esta cita demuestra que la recepción de un texto inicialmente publicado en un *blog* y luego como libro impreso dista de una recepción que sería a través de un único soporte. El cambio de soporte tendrá repercusiones sobre las medialidades que no sean texto (video, secuencias interactivas, hiperenlaces que no pueden ser reproducidos en papel), así como el funcionamiento del *blog*, propio al médium internet. El hecho de que estos textos conserven huellas de esta otra materialidad —fragmentación, estética,

tematización del médium, indicaciones editoriales en el peritexto (Genette, 1987) que desvelan que se trataba inicialmente de un *blog*, etc.— constituye un caso de evocación mediática. La recepción del texto publicado como libro no será la misma; no se trata de un (con)texto clásico, sino de un texto ligado a un ámbito digital, tecnológico, que sin embargo está vinculado a la tradición de la novela, con un objeto físico, delimitado, donde el ritmo de lectura no está condicionado por el ritmo de publicación de las entradas, sino por el·la lector·a.

14.4 PUBLICAR UN BLOG FICTICIO: CLAUDIA APABLAZA, *DIARIO DE LAS ESPECIES*

La escritora chilena Claudia Apablaza¹⁴ lleva a cabo en su novela *Diario de las especies* (2010) un proceder inverso al de las *blogonovelas*, y al del *blog* publicado: piensa y escribe *con* las nuevas formas y tecnologías—en *Diario de las especies* el *blog*, en *Goø y el amor* Twitter, Facebook, y los emails—, pero *en* el espacio del libro. Se sirve de las estructuras, ritmos, estéticas y formas digitales para generar una escritura fuera de línea pensada para el soporte libro y el·la lector·a de un libro impreso, es decir una escritura que viaja sin cesar entre el afuera y el adentro de la literatura (Ludmer, 2011; Speranza, 2006). Claudia Apablaza inscribe sus tramas dentro de un mundo globalizado, veloz e hiperconectado. Los viajes nacionales e internacionales de sus protagonistas, pero también los viajes entre mundo digital y análogo, crean estados y necesidades que están conectados con la búsqueda del formato y del soporte del texto: la diégesis motiva el uso de una escritura altamente tecnologizada.

Con *Diario de las especies*, se trata de un *blog* ficticio, escrito por una joven chilena (A.A.)¹⁵ que acaba de mudarse a Barcelona y escribe este *blog* para llevar a cabo su pesquisa de cómo se escribe una novela. La novela se abre con la denegación sobre su categoría genérica y su conceptualización literaria: “Apenas llegué a Barcelona olvidé qué es escribir una novela, entre otras cosas. [...] Decidí hacer este *blog* en relación a la búsqueda de las formas de escribir una novela” (Apablaza, 2010: 9-10).

¹⁴ Claudia Apablaza nació en 1978 en Rancagua (Chile). Más allá de su actividad de escritora, coordina la editorial Los libros de La Mujer Rota. En el 2012 obtuvo el Premio ALBA de Novela para *Goø y el amor*. Escribe novelas y cuentos.

¹⁵ Pequeño paréntesis sobre el nombre y la letra A: según Méndez A.A. significa Aurore Augé y sería el heterónimo de Claudia Apablaza (Méndez, s. f.), pero la letra A remite también a la narradora homodiegética de *EME/A*.

Esta aparente explicación de la lógica semiótica de la bitácora virtual es el principio constructivo de esta novela. Sin embargo, es un *blog* que nunca existió como tal en la red. Este gesto ya se puede entender como un metacomentario: para afrontar la dificultad de escribir una novela, o la no-escritura de la novela, la escritora escoge un formato novedoso donde imita el funcionamiento y la estética de un *blog*. Antes de cada “entrada”, leemos las indicaciones básicas que nos recuerdan este otro soporte, como ocurre en el primer capítulo:

Visualización de perfil: 121
Perfil: mujer, 27 años
Plagio a Vila-Matas
sábado 22 de octubre
9:30 AM (Apablaza, 2010: 35)¹⁶

Concretamente, estos encabezados se presentan de esta manera:

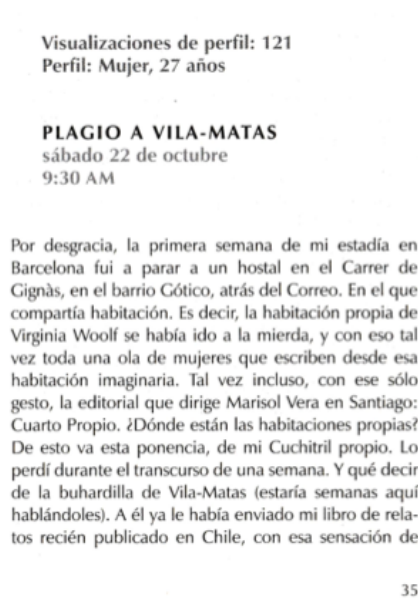


Ilustración 54. Claudia Apablaza, *Diario de las especies* (2010: 35)

La puesta en página no es muy trabajada: los elementos que recuerdan que se trata de un *blog* son sobre todo las indicaciones de instancias propias del *blog* —visualización del perfil, perfil, etcétera—, asimismo como la tematización de este soporte de

¹⁶ La lectura de los títulos de los capítulos-entradas (“Partir de la biografía”, “Plagio a Vila-Matas”, “Atentado de Nothomb”, “Los personajes”, “Tiempo de una novela”, entre otros) muestra que en este “blog” se lleva a cabo sobre todo una reflexión metaliteraria, completamente conforme con los gustos literarios de la autora.

publicación por la narradora. Además, después de cada entrada, hay comentarios (Ilustración 55), para el primero veintiséis (Apablaza, 2010: 16). Estos comentarios introducen una suerte de diálogo después de cada entrada-capítulo. Como en otros casos aquí analizados, se indica la hora de la publicación del comentario/de la comunicación, se imita así el funcionamiento del medio, pero se indica a su vez la relación tiempo-escritura. Esta se tematiza igualmente en el capítulo “Tiempo de una novela”:

Rolando, un gran amigo, me dice que el tiempo en la novela hoy es el tiempo de lo virtual. El tiempo virtual es un tiempo espacial. El tiempo en su modalidad material, solamente, ligado a una voluntad externa, ya sea del lector, narrador y/o del autor. Novelas como *Azules trasnaciones*, de Julia Grass o *Ritos selectivos*, de Margaret Eliot¹⁷, utilizan como paradigma el tiempo virtual. Un tiempo que se une por superposición material, espacial de continuos recuadros o ventanas que el lector debería entender por consecución o trama. Volvemos así a los espacios que describe Perec [en *Especies de espacios*]. El trabajo está en la superposición de estos recuadros, una especie de engaño visual, como en el cine, se superponen escenas que en la sumatoria, el lector debería entender como pertenecientes al mismo recipiente, ya sea, libro, blog, web, etc. El recipiente hace la temporalidad. Los límites de ésta están determinadas por los límites del que lo cobija. Es un tiempo material. Es un retroceso, en cierta medida, a la materia. [...] Las novelas en los blogs no tienen fecha exacta de finalización, a menos que el blog se suprima. (Apablaza, 2010: 97)

En este fragmento se subraya claramente la relación entre tiempo y soporte de texto: los marcos intermediales que evocan el *blog* son por ello sumamente importantes. La intermedialidad hace hincapié en la materia. Paradójicamente, este nuevo auge de lo material sucede en un momento de digitalización, como si fuese necesario devolver corporalidades, como lo vimos también en el caso de la literatura expandida y su potencial performativo.

A través de la materialidad evocada por la estética digital así como la presencia de comentarios al final de cada entrada se distingue este *blog* ficticio de las *blogonovelas*, donde solamente algunos/as escritores/as optan por conservar ciertos comentarios de lectores/as¹⁸ y donde no se asienta esa idea de *continuum* dialógico entre una comunidad de bloggers/as como lo hace Claudia Apablaza. *Diario de las especies* pretende ser (leído como) un *blog* gracias a los marcos formales.

¹⁷ Ambas referencias bibliográficas son inventadas.

¹⁸ Así por ejemplo la *blogonovela* de Renato Cisneros que decidió guardar los cinco mejores comentarios.

Anónimo dice...
2:15 AM

De lo que hablen, no me interesa en lo más mínimo. Sois basura. Basura. Basura. Basura. Basura. Basura. Basura infinita.

Doble Natura dice...
12:30 PM

Bien, ahí nos vemos a las diez. Tranquila con la biblioteca.

Alter Ego dice...
13:55 PM

A.A. creo que es también necesario determinar por qué un escritor escribe.

Vila-Matas escribe porque padece del Mal de Montano o la enfermedad de la escritura. La cogió en París, Marguerite Duras se la traspasó.

A.A., hoy tengo la siguiente teoría acerca de por qué comencé a escribir:

Comencé escribiendo porque a los doce años pensé que me había muerto y que habitaba el infierno. Se lo comenté a mis padres. Esto trajo desastrosas atenciones médico-psiquiátricas. Me doparon por años. Me pusieron diferentes tipos de parches en la frente con nombres que nadie quisiera tener. Luego me hicieron adicta a las benzodiacepinas, hasta el día de hoy.

32

No quiero caer en lugares comunes, pero caeré, sin duda. Soy adicta a las benzodiacepinas hace casi diez años. Sólo las he dejado por leves lapsus de tiempo. El infierno es precisamente no tener en nuestras manos la maldita pastilla. Comienza si la dejas dos días. El aire se vuelve espeso. Duro. Apretado. Las sombras ya no son sombras. Son algunos animales que te observan. Seguro me parezco a esa niña del Zoo. Seguro soy ella. Los ruidos comienzan a involucrarte en su sonido. Hay ruidos. Hay muchos ruidos de más. Sobre-excitan. La mente comienza a comerse tu cerebro. Y sientes que perdiste la línea que divide ese horror de la realidad. Mañana ya no estarás. O serás una línea sin divisiones sueño-vigilia. Cierras los ojos. Te encierras en tu cuarto. Te tiras sobre tu cama y te tapas completa la cara. El rostro está helado y transpiras. Ya te viene a buscar la muerte. Estás justo en la sinapsis. Cierras los ojos y transpiras. Eres de nuevo el principio: una célula temerosa.

A.A. Nunca tomes benzodiacepinas. ¿Por qué comenzaste a escribir?

Anónimo dice...
17:40 PM

We are the telephone to ring.

Anónimo dice...
18:00 PM

33

Ilustración 55. Claudia Apablaza, *Diario de las especies* (2010: 32-33)

No obstante, el *blog* continúa igualmente más allá del soporte libro, en el “mundo real” si se quiere: los/as blogueros/as se mandan enlaces hacia otros *blogs*, algunos existentes.¹⁹

A diferencia de las antes mencionadas *blogonovelas*, o bitácoras cibernéticas publicadas, se trata con *Diario de las especies* de un caso interesante de intermedialidad abierta, ya que demuestra otro gesto literario: internet es claramente el marco de referencia y tiene una repercusión obvia sobre la narración de la novela. Esto lo subraya la misma Claudia Apablaza en nuestra entrevista, que prefiere indicar estéticamente que se trata de un *blog* a recurrir a metacomentarios a nivel de la narración:

es que son dos formas de escritura. Yo estoy acostumbrada a la segunda, de poner visualmente, no a narrar que en realidad es una bloguera, porque ahí el libro hubiera podido ser otra cosa, podría haber sido: bueno, hay una mujer, que es bloguera, que

¹⁹ Por ejemplos el *blog* “Mujer de goma”, creado por Claudia Apablaza en el marco de esta novela en el 2007, cf. cap. 15.2.2.

salió de su casa. No, yo prefiero ponerla directamente como bloguera a ella; ella hace el texto. (Schmitter y Apablaza, 2016: 2)

Como en el caso de las novelas epistolares digitales, la estética de la página cobra una dimensión narrativa. Claudia Apablaza optó por el formato *blog* porque es una herramienta cotidiana que ella misma usaba en el aquel entonces (*cf.* García, 2008) y porque según ella: “el *blog* es una estructura que se da en el espacio-tiempo que me ha tocado vivir, y la incorporo como otra de las tantas cosas más que circulan en ese espacio-tiempo definido” (Apablaza, 2008: en línea). “Además”, explica Claudia Apablaza, “me interesa trabajar con materiales que estén circulando en el cotidiano, me interesa reciclarlos (una suerte de ecología), no andar inventando historias maravillosas desde la nada” (Carrasco, 2009). El *blog* tiene así varias funciones: por un lado se conecta con la época ultracontemporánea, y con lo cotidiano. Por otro lado, permite abarcar una no-novela: el formato de la bitácora web permite crear una *TransLiteratura* que mezcla distintos géneros.

El gesto de Claudia Apablaza nos parece más radical que los casos en los que se publicó un *blog*. Apablaza se sirve del funcionamiento del otro medio para ficcionalizarlo. El análisis previo del *blog* a nivel de la lógica, de los contenidos y juegos literarios posibles por parte de la escritora transforma el *blog*, herramienta de publicación, en molde/modelo narrativo.

14.5 REFLEXIONES LIMINARES

El haber analizado contrastivamente estos ejemplos de relación intermedial entre *blog* y novela —la *blogonovela* de Hernán Casciari, el *blog* publicado de Claudia Ulloa Donoso y el libro que pretende ser un *blog* de Claudia Apablaza— ha permitido demostrar por un lado las distintas posibilidades de relación entre *blog* (digital) y libro (físico), y por otro seguir la argumentación sobre la estética digital. También en este caso, la estética de la página permite contextualizar la narración y ahorrar metacomentarios por parte del narrador.

Hay que subrayar, sin embargo, que no todos los *blogs* publicados indican claramente su origen. Así, por ejemplo, *Once sur* de Cecilia Pavón, publicado originalmente en 2013 y de nuevo en 2018 por Mansalva. El paratexto instala una duda: aunque Stuart Krimko afirme en la contratapa que “[y]a se ha comentado *ad infinitum*

los vínculos entre el *blog* y el diario íntimo”, objeto enseguida que “*Once Sur* es otra cosa: una canción, un poema, un espejo” (2018). La edición de Mansalva tampoco indica claramente al principio del libro que los 283 fragmentos publicados tienen su origen en una bitácora web homónima. Los indicios intermediales que confirman nuestras hipótesis acerca del condicionamiento del otro medio sobre la literatura, están no obstante presentes: textos extremadamente breves que reflejan una escritura en línea que tiende a ser más breve, la mezcla de géneros (prosa y poesía), y por ende la inserción de fotografías. Otras publicaciones conservan del otro medio tan solo la brevedad y el lenguaje oral o incluso coloquial, como *Joven y alocada* (2013) de Camila Gutiérrez, caso especial ya que se hizo primero una película —ganadora del premio al mejor guión en el Festival de Cine de Sundance (Estados Unidos) del 2012— y luego una novela a partir del *blog*. En este contexto cabe añadir que el *blog Manual de la Soltera Codiciada* de la peruana María José Osorio se publicó en 2013 como novela para transformarse en película original de Netflix en 2018. En estos dos casos se nota como un *blog* exitoso se vuelve interesante para explotarlo económicamente en otros medios.

De modo conciso, las repercusiones intermediales del *blog* sobre el libro impreso pueden por consiguiente ser:

- (1) una poética de la brevedad,
- (2) una mezcla de géneros,
- (3) una combinación intermedial (en el libro impreso con fotografías) y/o
- (4) una evocación medial a través del uso de la estética digital de la página.

En todos los casos, se trata, por ende, de una *TransLiteratura*: una literatura móvil, intermedial, que rechaza las clasificaciones en géneros literarios, que escapa por su propia estética de lo tradicionalmente concebido como literario.

CONCLUSIONES SOBRE LA ESTÉTICA DIGITAL DE LA PÁGINA

En estos primeros dos subcapítulos hemos visto dos casos que ponen de relieve una estética digital de la página. Se trata de una mimesis gráfica de la pantalla, que se da especialmente en los contextos de libros que retoman intercambios de correos electrónicos, de *chats*, o plataformas como Twitter o los *blogs*. La estética digital de la página no es opaca, aunque pueda hacer opaca la lectura, volviéndola menos placentera

por la presencia constante de la metadata: los encabezados, las indicaciones de hora y fecha, entre otros. Sergio Chejfec en *Últimas noticias de la escritura* delinea estas publicaciones así:

Textos donde predomina una verosimilitud particular que proviene, pienso, de una marca de procedimientos comunicativos vinculados a canales digitales, sobre la construcción y organización de la obra. Es por ejemplo el caso de los relatos que tomando los protocolos del chat, del twitter o del correo electrónico, etc., incorporan encabezados, dataciones o campos de los mensajes como una forma de actualizar esas entradas y esos vericuetos en términos de una renovada sensibilidad comunicativa. Es una dimensión residual de lo epistolar que ha ejercido una gran presión sobre la composición literaria. Así, pueden verse relatos construidos según criterios de reproducción escenográfica de la pantalla, consistente en extrapolar herramientas digitales a formatos literarios convencionales. (Chejfec, 2015: 69-70)

Los/as escritores/as que recurren a tales reproducciones escenográficas de la pantalla, para retomar la formulación de Chejfec, se inscriben en nuestra contemporaneidad. Ninguno de los casos aquí mencionados, tal vez por girar en torno a temáticas individuales y por la forma epistolar, busca inventar una plataforma de correo electrónico, de *chat* o de *blogs*, esto sería un funcionamiento nuevo de internet o nuevas galaxias posibles —no estamos frente a novelas de ciencia ficción—: se trabaja siempre con operadores realmente existentes y conocidos, lo que crea automáticamente un efecto de realismo tecnológico actual. La escritura se origina en la esfera digital y la celebra, lo que impone otras poéticas: más breves, más tecnológicas, más intermediales, más trans-genéricas.

La estética digital de la página se podría tildar de “narración plástica” que Chejfec, al reflexionar sobre la escritura de Lorenzo García Vega, describe así: “Hay una renuncia a la narración, reemplazada por una idea de representación simultánea de aquello que de manera inevitable es diverso” (Chejfec, 2015: 73-74). Como vimos en el análisis de los ejemplos, una de las repercusiones sobre el lugar del narrador es la anulación de la contextualización de la trama a través de la voz de un/a narrador/a hetero y extradiegético/a. No se nos dice que los personajes están escribiendo correos electrónicos o hablando por *chat*: lo deducimos de la estética digital y a veces lo remarcan los/as narradores/as homodiegéticos/as. La narración se vuelve por ende intermedial, la comunicación se hace por distintas vías: tanto la verbal como la visual.

La dimensión intermedial es por consecuencia fuerte. La evocación del otro medio se hace aquí gracias a la mimesis, a un acercamiento al otro medio a través de la estrategia *como si* (la página fuese una pantalla). La intermedialidad es en este caso

tanto o más fuerte que en los casos de la combinación mediática, que pueden, según el ejemplo, reducirse a momentos intermediales puntuales. Cuando las novelas epistolares digitales o los libros provenientes de *blogs* exhiben una estética digital, esta última está constantemente presente y esto sitúa la trama en un ámbito digital. Por ello, estas novelas se conectan con nuestro presente: emergen de él y a su vez lo emulan. De este modo, proponen igualmente una instantánea de nuestra contemporaneidad, o en el mejor de los casos una reflexión sobre nuestro tiempo hiperconectado.

La repercusión intermedial de internet sobre la literatura se puede también constatar en otros ámbitos. En los siguientes apartados ahondaremos en los efectos en la narración producidos por la lógica de otro médium, como por ejemplo los videojuegos, o incluso internet como máquina rizomática.

15. INTERNET, GENERADOR DE LÓGICAS NARRATIVAS

Con la denominación *lógica narrativa* queremos designar las narraciones que tienen una lógica intermedial, una lógica narrativa determinada por internet. En el subcapítulo anterior, que trata la estética de la página, esta lógica narrativa ya estaba implícitamente presente. Efectivamente, la imitación de la página internet, ya sea a partir de un programa de correo electrónico o de mensajes instantáneos, determina igualmente la lógica de la narración: los personajes de la novela se mandan correos electrónicos, o hablan por *chat*, haciendo de la comunicación bajo sus distintas formas una de las lógicas constituyentes de los textos.

Sin embargo, existen igualmente casos en los que la página del libro no adopta una estética particular, a pesar de que la construcción de la narración sigue la lógica de otro medio. Como ya lo hemos mencionado, Irina Rajewsky analiza este fenómeno de la evocación mediática a partir de la metáfora “como si” [*als ob*]: ella, cuyo principal interés es la relación entre literatura y cine, describe estas narraciones *como si* el texto verbal fuese una cámara que graba.

No obstante, nos interesaremos en este capítulo no solamente por las narraciones *como si*, sino también por la *lógica narrativa* en un sentido más amplio, como fenómeno que puede abarcar tanto una novela como una obra en general y que funciona a partir de la lógica de los hiperenlaces.¹ Efectivamente, nos parece posible y hasta necesario comprender ciertas obras, como la de Mario Bellatin, a partir de la metáfora de la red/del rizoma, donde una obra reenvía hacia otra, se nutre de otra, y crea así un sistema de hiperenlaces.

¹ Los hiperenlaces o también enlaces, son una “secuencia de caracteres que se utiliza como dirección para acceder a información adicional en un mismo o distinto servidor”, *RAE*, en línea [consultado el 22.07.2019]: <https://dle.rae.es/?id=FTVRKyj>.

15.1 COMO UN VIDEOJUEGO

La novela *El tucumanazo* del argentino Esteban Castromán (1975),² publicada en 2012 por la editorial independiente Clase Turista, tiene como lógica narrativa el videojuego. Más allá de que desde la contratapa se propone esta relación intermedial, lo que conlleva entonces inherentemente un pacto de lectura intermedial al afirmar que se trata de “un viaje iniciático infectado por la lógica del videogame donde un joven tucumano descubre que tiene la capacidad de asesinar pegando cabezazos”, la novela se abre y se cierra con la misma frase en una suerte de prólogo y epílogo: “Insert Coin” (Castromán, 2012: 5, 57). Así se introduce de entrada una dimensión lúdica que remite a las máquinas en las salas de juego e implica la obligación de una fuerte participación del lector·a.

La novela se divide en dos partes: los capítulos uno a cinco (pp. 13-43) se subdividen a su vez en una primera parte de narración extra y heterodiegética, narrada en pasado. Aunque el·la lector·a se haya encontrado con cierto campo léxico que hace alusión al mundo de los videojuegos —“Insert Coin”, “conexión”, “intergaláctica” (2012: 5), “Como un juego en red” (13), “*reloaded*” (17)— la novela no empieza explícitamente como un videojuego. Se describe una velada entre chicos en una casa en Buenos Aires y luego una salida a una discoteca. Es ahí donde el campo léxico del mundo virtual se densifica: “La masturbación colectiva ya había quedado zipeada, para algunos, dentro de los archivos temporales de la conciencia” o “[u]n descontrol de videojuego, drogadictil; un moverse por capas, un detenerse en los detalles de la oscuridad noctámbula con cierto desprecio por el futuro” (2012: 18). Se trata de comparaciones y metáforas que introducen poco a poco el marco de referencia de la lógica narrativa. Aquí se puede por ejemplo adivinar una referencia a una frase del año 2006 del satirista Marcus Alexander Brigstocke acerca del juego de Pac-Man³: “If Pac-Man had affected us as kids, we’d all be running around in dark romos, munching pills and listening to repetitive electronic music”.⁴ Este enunciado circuló masivamente en

² Esteban Castromán publicó además en el 2009 el libro *Fin*, y en el 2011 los títulos *Pulsión* y *380 voltios*.

³ Pac-Man es un videojuego de arcade del principio de los años 1980. Entre 1981 y 1987 la venta de las máquinas llegó a convertirse en récord Guinness. Se trata de un círculo amarillo que avanza por unos pasillos oscuros de un laberinto, escapando de cuatro fantasmas, que se come a otros puntos. La meta es comerse a todos los puntos en la pantalla para poder acceder al siguiente nivel.

⁴ En línea [consultado el 20.08.2019]: https://en.m.wikiquote.org/wiki/Marcus_Brigstocke.

internet, hasta se convirtió en meme⁵. El texto se erige sobre referencias a un mundo *geek* y *gamer*, aunque estas referencias sean, como en el caso de “Autopista al infierno” de Tálata Rodríguez, a las referencias más clásicas, es decir probablemente más reconocibles por un mayor número de lectores/as.

Al querer ir al baño en la discoteca, el protagonista de la novela-videojuego se da cuenta de su súper-poder cuando otro hombre lo desafía. Aunque “[n]unca había peleado cuerpo a cuerpo en su vida” (2012: 18), está en posesión de poderes sobrenaturales: puede matar dando cabezazos. Después de los primeros golpes letales, el protagonista avanza “hacia la puerta de salida con una dinámica en 8 bits” (2012: 19). La mención a los *bits*⁶ es la última indicación de que se trata de una realidad virtual antes de pasar a la segunda parte del primer capítulo, escrita en cursiva, en primera persona del plural y en presente. El cambio del enfoque narrativo es un segundo indicio de que se trata de un videojuego: la anáfora en “vemos” que se encuentra en el primer capítulo reenvía tanto al personaje del videojuego como a la persona que juega a escapar de la discoteca mientras sigue matando a gente en su camino.

El segundo capítulo vuelve en un primer tiempo a la narración extradiegética, y este cambio de enfoque será el esquema para la primera parte de la novela. Después de la masacre en la discoteca, el protagonista tiene que huir; por suerte se topa con una estadounidense en un hostel que le propone acompañarla a Estados Unidos. Ya en Los Ángeles y después de una “pesadilla en clave Nintendo” (2012: 23), el protagonista El Tucumanazo (ET)⁷ se sirve de sus súper-poderes por segunda vez, esta vez en un bar, para defender al compañero de piso de su novia californiana: “Y ET ante el estímulo salió eyectado de su realismo, mágico, misterioso, inofensivo, latinoamericano, y se paró en la mitad del pasillo, junto a la barra” (2012: 25). Esta frase, que precede al próximo cambio de enfoque narrativo, es altamente llamativa por la enumeración de los adjetivos que califican al realismo y sobre todo por la yuxtaposición de *realismo* y *mágico*, separados por una coma. El autor parece insinuar que actualizaría estéticas como las del realismo mágico a través de la intermedialidad. Esta novela tiene como lógica narrativa un videojuego —en otras palabras una sucesión de escenas que

⁵ La RAE define la palabra “meme” de la siguiente forma: “Imagen, video o texto, por lo general distorsionado con fines caricaturescos, que se difunde principalmente a través de internet”. En línea [consultado el 20.8.2019]: <https://dle.rae.es/?id=OrWmW5v>.

⁶ Los bits corresponden a la pobre calidad técnica de las máquinas de videojuego de la primera generación, es decir a la cantidad de colores, de resolución, etc. Los videojuegos clásicos, como el Super Mario, eran de 8 bits.

⁷ “Dar un tucumano” significa, en el habla argentina, dar un golpe de cabeza a la nariz del adversario.

corresponden a sucesivos niveles que hay que pasar en el juego-lectura— y explora no solamente la estructura, sino también lo hiperreal y a su vez lo fantástico a través de la historia. La conciencia tanto de la historia literaria como de la actualización de ciertos procederes literarios por la intermedialidad abre un campo de juego: el realismo aquí es tecnológico, tanto como la magia, digital. Si en *Cien años de soledad* los habitantes de Macondo se maravillan en el *incipit* ante el hielo, el imán y el catalejo, la única maravilla en nuestro contexto es la ficción propuesta por el videojuego, violenta y cruel, que se repite sin fin. Se trata de la misma manera de un tiempo cíclico, lleno de soledad.

Después de pelear en un *fight club*, donde El Tucumanazo mató a la siguiente persona, el protagonista, la novia y el compañero de piso tienen que huir de nuevo. Sin embargo, los estadounidenses abandonan al argentino tras cinco horas de ruta para volverse solos. El Tucumanazo hace autostop y sigue bajando hacia el sur con un camionero, que intenta violarlo, lo que lleva al protagonista a asesinar a su próxima víctima: “*Esperamos a que el mutante de las rutas americanas quiera decirnos algo al oído para disparar un golpe seco de nuca que lo inmoviliza y lo hace caer por fuera de nuestro territorio de humanidad digital en desventaja*” (2012: 35-36)⁸. Las indicaciones abiertas de que se trate de un videojuego se vuelven, a partir de este momento, cada vez más explícitas. El Tucumanazo sigue el viaje con el camión de su víctima, pero es descubierto en la próxima área de descanso, un bar al lado de la ruta. Otros camioneros quieren vengar el asesinato del compañero, por lo cual el protagonista tiene que emprender otra masacre:

Nos incorporamos e iniciamos una secuencia de golpes —que va dejando en el camino un tendal de muertos, como si se trataran de cuerpos vacíos, sin órganos, simples cáscaras digitales— mientras avanzamos en busca de la puerta de salida y del camión estacionado afuera: salimos de la habitación, enfilamos por el pasillo, observamos la imagen de una pastilla amarilla fosforescente, irreal y de gran tamaño, flotando junto a un florero, la agarramos o la atravesamos o simplemente la llevamos por delante, entonces de repente comenzamos a sentirnos más enérgicos, como si hubiésemos recuperado una fracción de vida que anteriormente nos había sido quitada, nos chocamos torpemente contra un tabique de madera, no podemos avanzar aunque nuestras piernas sigan moviéndose, reculamos, giramos hacia la derecha y bajamos las escaleras y —no sabemos a qué lógica responde, porque carece de sentido— [...]. (2012: 41)⁹

En este fragmento, toda duda anterior del lector se disipa, ya que se enumeran varios elementos conocidos de los videojuegos: las “cáscaras digitales” para describir

⁸ Mantenemos la cursiva del texto original.

⁹ Mantenemos la cursiva del texto original.

a los cuerpos; la pastilla amarilla que otorga una nueva vida; el hecho de querer avanzar sin poderlo, porque el juego no lo permite; el desconocimiento de la lógica del juego. Al salir del bar, el protagonista se encuentra en una esfera negra, donde todo se diluye. Este quinto capítulo termina con la frase “[s]omos simplemente un decir en tiempo real” (2012: 43), antes de preguntar, en la página siguiente: “Continue?” (2012: 45), como aparece en las pantallas de un juego. Este *continue?* crea un hilo con el primer y el último *insert coin*, y retoma el inglés como lengua universal de los *videogamers*.

La segunda parte de la novela se compone únicamente del enfoque narrativo intra- y homodiegético. Si antes de la pregunta *continue?*, el lector·a se hallaba en el nivel 5, salta ahora al nivel 9 para bajar en una cuenta regresiva al nivel 1 antes de volver a la invitación *insert coin*, como si se tratase de un *game over*. Lo llamativo es que el protagonista se encuentra ahora en un “espacio intermedio” (2012: 47), donde vuelve poco a poco a la conciencia para darse cuenta de que se halla en una casa rodante,¹⁰ la misma que se nos describía en el prólogo:

Insert Coin. Sobre una calle de veredas arboladas y solitarias, oscuras por la noche aunque levemente iluminadas por un farol de mercurio, una casa rodante alberga squatters mientras ratas deambulan bajo el chasis. (2012: 5)

Sin embargo, ahora el protagonista está sin fuerza, y, de alguna forma, insinúa que se da cuenta de su condición: un ser digital que revive cada vez la misma historia:

Utilizamos el último recodo de energía para maniobrar un deseo fatigado que nos impulsa a observar por el cristal roñoso y vemos que se suceden diferentes escenarios, que cambian como pantallas en el backstage de un videojuego dirigido hacia el afuera, visto desde atrás, hacia una alteridad subjetiva poco precisa, por ajena. (2012: 51)¹¹

En el siguiente capítulo, el 04, se hace un resumen de la historia, para volver a esta idea en el penúltimo capítulo, el 02:

El loop de imágenes se repite: primero la secuencia donde unos muchachos se masturban entre sí, una disco en la cual primero toca un grupo de rock y luego se dispara una orgía de mutilaciones... Un resumen en piloto automático que muestra las distintas pantallas. Del principio hasta el final, como una síntesis tralereada de

¹⁰ Ernest Cline publicó en el 2011 la exitosa novela *Ready Player One*, cuya versión castellana se publicó en el mismo año por Ediciones B. Ahí, los protagonistas viven, justamente, en casas rodantes y acceden a aventuras en mundos virtuales mediante gafas de realidad virtual.

¹¹ Mantenemos la cursiva del original.

lo que experimentará el jugador cuando se digne a poner una moneda en la ranura de la máquina. (2012: 54)¹²

En el último capítulo se ahonda en la idea del ser cautivo, que no puede escaparse del *loop* del videojuego: “*Mientras tanto, seguimos aguardando en la sala de espera de una vida que aún no ha comenzado*” (2012: 55)¹³.

Esta novela retoma de esta manera una lógica narrativa de un videojuego, ya que hace *como si* fuera uno. El narrador extra y heterodiegético se encarga de narrar las partes en las que el jugador no está activo o expone la acción desde un enfoque exterior: lo que se ve en la pantalla. En cambio, las partes narradas con el narrador intra y homodiegético ofrecen una vista desde el interior, que corresponde en un principio tanto con la simbiosis del personaje y del jugador como, al final, con un enfoque desde el otro lado de la pantalla, es decir desde el ángulo de vista del personaje digital.

Como demostró nuestro análisis, el·la lector·a comprende poco a poco que lo que está leyendo es la acción de un videojuego. Gracias al campo léxico, al desdoblamiento del enfoque narrativo, a los marcos lógicos por las invitaciones en inglés —*insert coin, continue?*— y finalmente a las reflexiones sobre la condición del personaje digital, el·la lector·a entiende y puede interpretar los últimos capítulos, así como la historia hilarante de manera correcta. Otra vez, la relación intermedial cobra sentido y aporta informaciones necesarias para la comprensión de la historia. A diferencias de la estética de la página en la que la lógica narrativa es inherente, aquí tenemos un caso en el que es la lógica narrativa lo que determina la relación intermedial con internet. La consecuencia es que el·la lector·a tiene que hacer un esfuerzo de interpretación mayor.

El tucumanazo no es la única novela que intenta retomar la lógica de un videojuego, aunque se trata, para nosotros, de la más drástica. El mexicano Eduardo de Gortari publicó en 2015 la novela *Los suburbios*. Esta novela no se ambienta en un videojuego: trata de un adolescente que aprende a manejar y descubre el amor durante el último verano que pasará en la Tampiquera, un barrio de clase media de Veracruz. Es por ende una novela de iniciación. No obstante, el autor moviliza la misma imagen de los niveles del videojuego para hacer avanzar la historia. Así, los capítulos se llaman

¹² Mantenemos la cursiva del original.

¹³ Mantenemos la cursiva del original.

“Nivel 1”, “Nivel extra”, “Nivel 2”, etc. En el primer “Nivel extra”, se nos explican las primeras instrucciones —del juego, lo que corresponde en este caso a la vida—:

Start

Este videojuego no tiene passwords, no tiene mundos secretos, no tiene vidas extras, no tiene trucos. Es importante que entienda este último punto: nadie puede enseñarle a jugar este juego. Nadie puede revelar el motivo de por qué está jugando ni las razones del programador. Todo lo que aprenda lo hará por sí mismo. Nunca encontrará un botón que diga reset. Ni los errores ni los avances pueden borrarse. Al no haber vidas extras usted debe entender un peligro latente e ineludible: este juego es un juego a morir. (Gortari, 2015: 13)

Aquí la metáfora del videojuego sirve para reflexionar y explicar el funcionamiento de la vida. El programador ocupa entonces el lugar del creador del mundo —Dios, el azar, o lo que sea—, enfermedades como el cáncer son *bugs* aún no resueltos, cargar el juego dura nueve meses, etc.

Estos ejemplos muestran que hay una búsqueda de renovación de las metáforas y esquemas narrativos. Se movilizan imágenes y lógicas tecnológicas actuales, como es el caso de los videojuegos. La ventaja de los videojuegos es su similitud con la literatura en términos narratológicos: se narra una historia y el personaje-jugador debe avanzar en esta narración.¹⁴ Cuestiones como el enfoque narrativo y la construcción de la historia son entonces muy importantes. A ello se añade el atractivo de la interactividad,¹⁵ una cuestión que está igualmente en el corazón de la literatura intermedial ya que requiere un·a lector·a más activo·a, pero que en el mundo del videojuego constituye obviamente la lógica operativa: se trata de explorar otros universos y/o de jugar, es decir interactuar. Por otro lado, movilizar esta clase de imaginario se dirige a un tipo de lectorado familiarizado con los videojuegos por pertenencia generacional o por afición.

¹⁴ En la feria del libro de Buenos Aires del 2019 hubo de hecho igualmente una exposición sobre literatura y videojuego, como anunció la página Facebook de la editorial Clase Turista.

¹⁵ Netflix está igualmente examinando en la experiencia interactiva. Su primera experiencia fue el capítulo “Bandersnatch” de la serie *Black Mirror*, publicado en diciembre de 2018, y en 2019 lanzó la serie (¿documental?) “You vs. Wild” con Bear Grylls. El·la espectador·a debe tomar decisiones sobre cómo la historia va a seguir y debe hacerlo presionando botones del control remoto. Obviamente, los predecesores de las historias interactivas en libros provienen de la literatura infanto-juvenil, como por ejemplo la colección de hiperficción explorativa *Choose Your Own Adventure* (conocidos en español como “Elige tu propia aventura”) que comenzó a publicar en 1979 la editorial Bantman.

15.2 LA LÓGICA DE LOS HIPERENLACES

Más allá de las lógicas narrativas que acabamos de analizar, se puede notar, tanto a nivel de una novela, como a nivel de una obra, un uso de la lógica de los hiperenlaces que permiten que varios fragmentos se conecten. Para retomar la imagen del rizoma, estos puntos de conexión serían nudos, concentraciones temáticas, poéticas o estéticas en un punto dado. Sin lugar a duda, esta lógica de los hiperenlaces no es nada más que una actualización, o una lectura con nuestro trasfondo ultracontemporáneo, de las reflexiones de Deleuze y Guattari sobre los rizomas: “Un rhizome ne commence et n’aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*” (Deleuze y Guattari, 1980: 36). Sin embargo parece —y nuestro corpus lo demuestra— que la forma actual de pensar, de organizar, de escribir y de crear está tan vinculada a internet, al copiar y pegar, al saltar de página en página que las reflexiones sobre los rizomas se corresponden con las prácticas llevadas a cabo en internet.

El primer ejemplo que analizaremos es *sistema* de Sagrado Sebakis. En este caso, la lógica de los hiperenlaces rige la construcción del texto: el·la lector·a salta de enlace en enlace. En un segundo momento abarcaremos la lógica de los hiperenlaces a nivel de una obra. Hay que evocar los enlaces que se crean entre *blog* y libros, caso que ilustremos más abajo con el ejemplo de Claudia Apablaza.

15.2.1 A NIVEL DE UNA NOVELA: SAGRADO SEBAKIS, SISTEMA

Sistema (2015) de Sagrado Sebakis —cuya novela *Gordo* ya analizamos más arriba— atestigua una lógica de Internet: el·la lector·a está sometido·a a un sistema hipertextual del cual no puede escapar. Se lo ubica pasivamente y debe seguir el movimiento de lectura del narrador que salta de ventana en ventana, de discurso en discurso, de pensamiento en pensamiento.

Sagrado Sebakis intenta reconstituir con *Sistema* mediante un texto largo de unas cuarentas páginas, los movimientos *psicológicos* de un ser humano que se halla en un espacio compuesto de una cama, una radio, un balcón y probablemente un ordenador, aunque todo esto sea suposición, ya que nada se explicita nunca verdaderamente. Este ser humano se imagina un nuevo espacio social, del cual sería el presidente. En la contratapa, el libro está clasificado como “literatura postdramática”, y “a la idea de post se anuda la idea del fin de las vanguardias” (2015). En este texto

explicativo se subraya igualmente la falta de distancia de esta literatura para con el mundo, causada entre otros elementos por la imbricación del mundo analógico y del digital. En un mundo capitalista-analógico-digital, todo se situaría a un mismo nivel.

De manera general, el peritexto de este libro cobra importancia para el análisis intermedial. Varios símbolos (Ilustración 56; emoticones, el botón para prender/apagar el ordenador, el dibujo de una vieja computadora, líneas de código, un cursor, etc.), cierta estética entre “dadá contemporáneo” y *pop*, así como el texto en la contratapa ofrecen un marco que introduce de entrada una lectura tecnológica, que se puede clasificar junto a Claudia Kozak como *tecnopoética*, *poética tecnológica*, o aún *poética mediológica* (Kozak, 2011, 2012, 2014). El subtítulo ahonda en esta poética tecnológica, indicando además, *Sistema. ¡No ingresar! Clasificado [en proceso]*. El texto propiamente dicho se titula “Métrica de escape” y está seguido por un ensayo sobre nuestro mundo posmoderno actual, otro peritexto entonces, lo que lo acerca en la manera de proceder al libro *La ansiedad. Una novela trash* de Daniel Link en cuanto a la estrategia con los peritextos. Sin embargo, la novela de Daniel Link es perfectamente comprensible sin las entrevistas antepuestas. *Sistema* en cambio no se entiende sin estos discursos explicativos. Es más: cabe preguntar si se entiende *Sistema* incluso después de la lectura del ensayo pospuesto. La interpretación que ofrecemos sería que *Sistema* formula una crítica de nuestro sistema actual utilizando un discurso que intenta captar y mostrar justamente este mismo discurso.

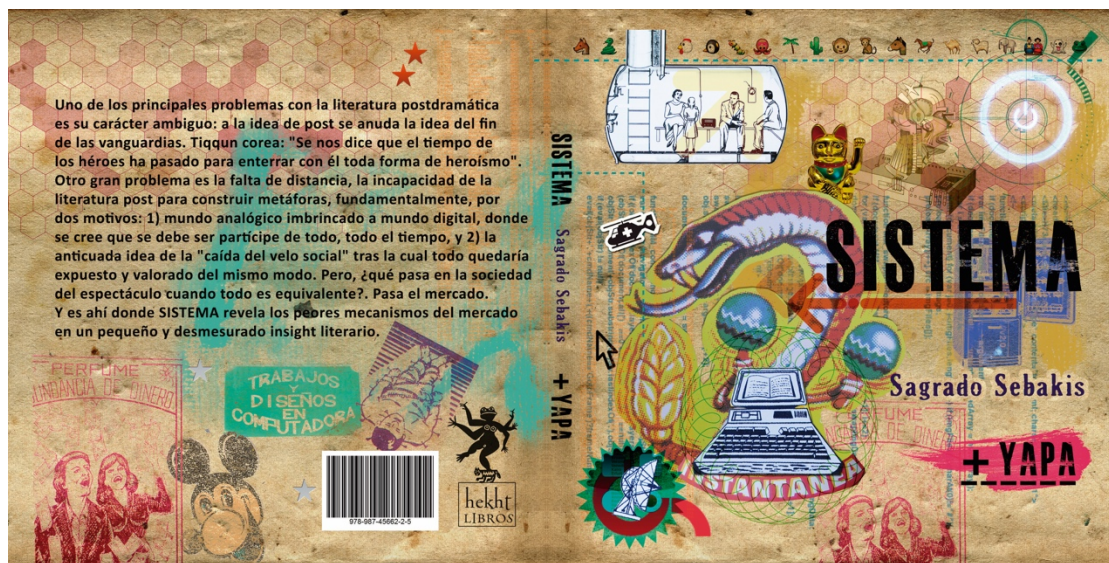


Ilustración 56. Tapa de *Sistema* (2015) de Sagrado Sebakis

Este discurso empieza así:

Quienes lean este textine [pieza literaria regida bajo la métrica de los textons] como un canto cultural a la ~~nueva era~~TM o un tiro por elevación, ya están condenados de antemano... Hay un barrio en la Capital Federal [me acabo de dar cuenta que Federal lleva dentro a Fedra y por ende una traición /// : Sarah Kane, la dramaturga inglesa, también tuvo adentro a Fedra y por consecuencia una traición: /// ensayo, entonces para mis adentros una posible Capital Kane o Sarah Federal]. (Sebakis, 2015: 13)

En este *incipit* se emplean varios recursos. Se pospone la definición del neologismo *textine*, creado por el mismo autor, entre paréntesis, como si se tratara de un enlace. La definición intensifica la idea del medio tecnológico utilizando el término *texton* y, a su vez, se puede entender como una guía de lectura: componer una entidad, a partir de mosaicos textuales —que vemos justo después con la inserción sobre Sarah Kane—. La tachadura de la “marca depositada” *nueva era* reenvía a los gestos de las vanguardias, mientras que el hecho de incorporar “TM” hace alusión al mercado capitalista. Como postulamos a lo largo de este trabajo de investigación, se puede efectivamente notar un linaje claro que va de las vanguardias latinoamericanas hasta las tecnopoéticas ultracontemporáneas. Efectivamente, un trabajo intensivo con la intermedialidad, tanto a nivel de las materialidades, como a nivel de una experimentación más intelectual, conlleva, en cuanto a la literatura hispanoamericana de lo ultracontemporáneo, un uso de estrategias, una clasificación y reivindicación genérica que reenvía a las vanguardias y neovanguardias.

En la cita siguiente podemos, de nuevo, notar que el autor lleva a cabo un importante trabajo estético con la materia textual. Sagrado Sebakis juega tanto con las mayúsculas y minúsculas, como con el texto en negrita, la inserción de símbolos, así como con los diferentes tamaños y estilos de letras. Como ya lo hemos mencionado, Sagrado Sebakis no es el primero en la historia literaria en dar peso a la materialidad del texto; hemos visto ya otros ejemplos de una estética digital. La plasticidad del texto induce una búsqueda de significado: jerarquizar los discursos en diferentes niveles para alejarse de la confusión generada por los múltiples discursos del mundo y darles orden. En esta profusión de voces se encuentran las ventanas de un ordenador (*cf.* al final de la cita el *Loading*):

TODA ENFERMEDAD ES UNA ENFERMEDAD DE MERCADO (((_____
_____**ESTE UNIVERSO ES LA RECREACIÓN A GRAN ESCALA DEL**
_____**EGO DE ALGUNO DE ESTOS** /// ¿Qué botón tengo que apretar para ya no estar

acá? este @ /// Hay algunos sueños en los que la pantalla tiembla @@@@ ÉSTE ES 1Cherashny en un momento, en la cabeza de Gustavo, se convierte en una metáfora de la liberad. /// Hay un lugar en el mundo donde todo se susurra, pero nadie sabe dónde. /// ¿Sabes qué es lo gracioso? /// No /// Que sos todo un organismo vivo, pero nadie te lo cree. [LOADING... LOADING... LOADING...] (Sebakis, 2015: 25-26)

En este ejemplo, como en otros, el·la lector·a asume que los diferentes discursos escritos (¿chats?, citas no marcadas de Wikipedia,¹⁶ etc.) y orales (¿radio?¹⁷, ¿televisión?, ¿personas que hablan?) provenientes de distintas fuentes surgen de otra medialidad. Sin embargo, es difícil diferenciarlos ya que todos estos discursos no marcados forman una nueva masa, indescifrable, lo que reconoce igualmente el narrador al preguntar, al final del texto “¿Me estás hablando? Lo siento, pero no escucho nada” (2015: 42).

Los dos fragmentos citados demuestran cómo el narrador cambia rápidamente una temática por otra, como si estuviera frente a una pantalla en la que salta de una página web a otra, poniendo, entre dos, una canción en YouTube —por ejemplo “-----:----- PSY – GANGNAM STYLE (□□□□) M/V¹⁸-----:-----” (2015: 16)—. Se trata así de una estética del *zapping*: se pasa, constante y velozmente, de una cosa a otra. El protagonista no puede estar quieto. No obstante, es posible encontrar nudos temáticos sobre los que vuelve. Por ejemplo el barrio Terrazas de la Capital Federal fundado después de la primera presidencia de Guillermo Cherashny,¹⁹ una relación amorosa, el delirio de ser presidente de Sarah Federal, la relación entre Vanda y Nico, etcétera. Estos nudos se entrecortan por referencias literarias, musicales, definiciones de palabras, chistes, y divagaciones.

El producto de la intermedialidad es complejo aquí en su multiplicidad de relaciones que generan una suerte de materialidad simbólica para hacer visible y materializar la sobrecarga de discursos en nuestra sociedad del espectáculo (Debord, 1983). Si es cierto que el·la lector·a recibe el texto a partir de un marco tecnológico, y hasta cibernético, es igualmente seguro que este marco no permite una clave de lectura

¹⁶ Como por ejemplo en la página 22: “A veces se compara los axiomas con semillas, porque de ellos surge toda la teoría de la cual son axiomas”, o: “Lumpenbourgeoisie is a term used primarily in the context of colonial and neocolonial elites in Latin America” (2015: 22-23). Este procedimiento de escritura que recurre al copiar y pegar se discutirá más profundamente en adelante.

¹⁷ La radio se menciona en numerosas ocasiones, como: “La radio asegura que el pueblo de Sarah Federal está de mi lado. Naturalmente lo creo. Levanto la mano y saludo, del otro lado de la pantalla todo un pueblo me devuelve correctamente el saludo. Pienso, mientras bajo el brazo desvanecido, que el otro lado del espejo soy multitudes” (2015: 23).

¹⁸ M/V en este contexto significa “Music Video”.

¹⁹ Guillermo Chershny es un periodista argentino.

única y clara del texto. Sin embargo, nos parece posible afirmar que este texto está pensado a partir de la lógica narrativa de los hiperenlaces: un elemento lleva a otro, se intercala otro más, se sigue el primer hilo, para volver sobre otro.

15.2.2 INTERCONEXIONES EN EL ESPACIO DE UNA OBRA. EL EJEMPLO DE CLAUDIA APABLAZA

Dentro de nuestro corpus es posible hallar ejemplos en los que los/as escritores/as conectan en sí sus publicaciones a través de referencias y republicaciones de fragmentos, ya sean indicadas o no. De esta manera se construye una lógica de hiperenlaces entre las publicaciones que fomenta, en algunos casos, la creación de un espacio ficticio que se autoalimenta. El ejemplo más obvio es la edición de un *blog* en formato libro: si el/la lector/a sabe que el espacio de la primera publicación fue otro, puede ir a consultarlo para, en la mayoría de los casos, extender la lectura con textos que no se habían incluidos en el libro o con material audiovisual, imposible de reproducir. También puede seguir los hiperenlaces en la página web. El *blog* de Claudia Ulloa Donoso constituye en este sentido un verdadero archivo. Otro ejemplo sería reenviar el/la lector/a hacia páginas de internet, como a través de los códigos QR que insertaron Tálata Rodríguez y Iván Castiblanco en sus poemarios, o el hecho de incluir enlaces a nivel diegético. En *Tratado del movimiento* (2014), por ejemplo, Mariana Docampo describe y reflexiona repetidas veces sobre videos de YouTube. Para algunos, incluye la dirección web. Finalmente es posible aplicar la metáfora de los hiperenlaces a una obra que no se vincula explícitamente con internet, como es el caso de la obra Mario Bellatin: la obra fue escrita en un contexto mediático y emplea técnicas potenciadas por la irrupción del ordenador y los comandos que allí se utilizan, como es el copiar y pegar. Mario Bellatin potencia así la construcción de un espacio virtual a nivel de la obra entera.

Claudia Apablaza, adepta a la escritura en línea y defensora de la idea que la literatura del siglo XXI debe tomar en cuenta las evoluciones e impactos tecnológicos, elabora dos sistemas que crean una suerte de mapa en las novelas aquí analizadas: uno que se conecta con sus publicaciones en internet, otro que crea un recorrido de reutilizaciones dentro de la obra novelística.

De los diversos *blogs* que se mencionan en la novela *Diario de las especies* de Claudia Apablaza, vamos a centrarnos en uno: mujerdegoma.blogspot.com, *blog* que

realmente existe, creado por la escritora en 2007, y que consta de una sola entrada, “Zumbido AM”. Se trata de un texto publicado el 19 de enero de 2007:

Esta mañana he despertado con un zumbido porno en mi oreja. ¿Qué será? Bien.
Me aventuro a caminar por el jardín de mi casa. Las abejas emiten zumbidos. No
doy con uno similar. Saldré esta noche a buscar uno en los callejones del barrio.
Estoy preparada para enfrentarlo.
Las abejas se marcharon esta mañana.
La miel se acabó en casa y las necesito.
Los corderos saltaron al patio vecino y los necesito.
Las avispas nunca vinieron. Y las necesito.
La temperatura de mis pies sube.
El zumbido continúa.
Necesito a los animales para esta noche.
Marco el fono de un Zoo.
Se venden animales a domicilio.
Son las 12. del día.
Me daré un baño.
Me desnudo y no hay arañas de rincones.
Las hormigas se murieron con el tanax de ayer.
Necesito animales para esta noche. (Apablaza, 2007: en línea)

En *Diario de las especies* la narradora afirma: “Escribo además otro *blog*: mujerdegoma.blogspot.com. El lector puede armarse de un mapa de mis escrituras si recorre estos dos. El otro es una novela porno. ¿Qué tiene que ver? Mucho, creo yo. Todos somos un poco pornos e idiotas a la vez.” (2010: 12). En otra ocasión, este *blog* se comenta igualmente por una lectora del *blog Diario de las especies*, es decir dentro de la diégesis:

No estoy de acuerdo con algunos en la idea de que es mejor *mujerdegoma*. Es porno puro. ¿Es eso literatura? O bien, dónde está la ficción ahí. En éste tampoco sé dónde está, da igual, pero sé que en algún punto agarras el hilito y lo descubres. Bien, cuando ese hilito se tira, desinflas al escritor. Lo dejas en cueros. Y él dice: Sólo estaba jugando o sólo es ficción. (Apablaza, 2010: 98)

Al contrario de lo que se afirma, la entrada en el *blog* de *mujerdegoma* no es pornográfico: se trata de un juego. Claudia Apablaza publicó *Diario de las especies* por primera vez en el 2008. Es decir que abrió el *blog* *mujerdegoma* mientras estaba escribiendo *Diario de las especies*. El adentro-afuera de la novela se conecta mediante enlaces. Llama la atención que Apablaza comenta ella misma este post subido a *mujerdegoma* dos años más tarde, en 2009, con el perfil de su verdadero *blog* <http://claudiaapablaza.blogspot.com>.²⁰ Publicó como comentario el *incipit* de la novela

²⁰ Claudia Apablaza publicó la última entrada el 3 de agosto del 2015. Su centro de actividad y presencia en línea se desplazó primero hacia Facebook, luego a Twitter y finalmente a Instagram.

Diario de las especies. Se interconectan las instancias virtuales con el espacio de la obra, creando un mapa en el que se relacionan los diferentes soportes de publicación. Se borran las fronteras entre lo digital y lo analógico, como en cierto sentido entre la realidad-ficción (cf. Ludmer, 2011). El espacio de publicación se expande, como lo demostramos en el capítulo sobre la literatura expandida.

Para ejemplificar aún más esta idea, conviene citar el verdadero *blog* de Claudia Apablaza. En cuanto a la novela *Goø y el amor*, la escritora actúa de otra manera al hacer visible la escritura: se publicaron varios fragmentos de esta novela antes y después de ganar el premio Alba en el 2012. En septiembre del mismo año, es decir antes de la publicación de la novela en Cuba, la escritora subió el siguiente post:

1. te enamoras de un hombre cubano en 2011.
2. terminan. lo dejan.
3. le escribes una novela al cubano, amorosa, dolorosa. (vamos, te desangras...)
4. envías la novela a un premio cubano.
5. el hombre cubano se empareja con una mujer llamada **alba**, en 2012.
6. te ganas con esa novela el premio cubano de literatura, el premio llamado **alba de novela**.
hasta ahí ya todos alucinan o algo similar
y acá va lo que he agregado, o lo que se me ha agregado a esta experiencia vital:
7. estoy en bogliasco, italia. vine a hacer una residencia de escritores y a terminar la novela que comencé en 2009, **antes de conocer al cubano**. la novela se llama **CUADERNO DE LA GRAN VÍA**
8. me instalo en la residencia y abro el archivo que no abría hace años.
9. dice lo siguiente en la página 38:
Mi fractura se llama Alba. Le acabo de poner así. Encontrar así todos los sentidos en un punto. Todo se congrega a veces, todo se desintegra al minuto siguiente, y se congrega, se arma un todo, un nodo y soy todo, ese nudo y estoy reunida en ese todo y el todo me congrega, me reúne, y al minuto después me desintegro y no hay nada, vacíos, pedacitos que van cayendo a otra nada y a otra en que no hay posibilidades de volver a reunirse, pero de ello vuelve a salir todo y Alba soy nuevamente y ella.
tan tan!!!
(en fin... esto seguro se llama **GOD, dios**) (Apablaza, 2012)

Vemos cómo se construye en este ejemplo, de manera abierta, consultable para todos·as los·as lectores·as, una localización de lo autobiográfico en la ficción. Es una ida y vuelta que termina anclando la novela en una escritura autoficcional encubierta. Notamos también cómo se superponen las instancias, los·as lectores·as pueden “viajar” en estos mapas, entre la esfera digital y la analógica. Hay, como lo recalca Müller (2014), una actualización del género autoficcional a través del *blog*, y al mismo tiempo se trata de una lectura interactiva en doble sentido. Por un lado, el·la lector·a puede ir a buscar esta información, seguir los enlaces propuestos en las novelas y perderse entre los links. Es en estos momentos cuando el libro se expande y abarca el “fuera de campo”

(cf. Speranza, 2006): ya no se limita a su materialidad de libro impreso, sino que se sale de ella para continuar en otra materialidad, como lo vimos igualmente en la parte 3 “La expansión como estrategia”.

Por otro lado, encontramos la elaboración de un mapa de las publicaciones, republicaciones y reubicaciones de los textos. Se trabaja con el copiar y pegar, con una escritura *no-creativa* pues (cf. Goldsmith, 2015), que crea una suerte de mapa: en notas a pie de página en *EME/A* se indica seis veces que tal texto es un fragmento de otro, que se puede consultar en el “archivo original” (2010: 37, 39, 41, 45, 46, 48). Son enlaces internos en la obra de Claudia Apablaza y ella va “linkeando” cada vez más a través de los textos sucesivos. Por un lado, estas reubicaciones generan diversos contextos, que son determinantes para la recepción: un texto no se entiende de la misma manera cuando fue publicado como un Tweet, en un *blog* o en un libro. Por otro lado, Claudia Apablaza crea así una suerte de espacio virtual construido por los enlaces dentro de su obra. Fuera del libro material (con un recorrido marcado por la impresión y las formas de leer tradicionales de la cultura occidental) se crean libros virtuales pero en tanto hipotéticos, que podrán venir, al seguir esos enlaces de esa manera o bien de otra, resultando en artefactos diversos.

Además es necesario subrayar el gesto del copiar y pegar, que significa dejar de escribir pero seguir con la producción de texto, un procedimiento que podríamos calificar, junto a Mario Bellatin, como un *escribir sin escribir*. En el siguiente subcapítulo veremos otros casos donde los/as autores/as escriben sin escribir, citando y/o plagiando a otros. Elaborar un texto a partir de los propios archivos, o de los ajenos, parece inscribirse entonces en la ecología cultural actual. ¿Qué es escribir y cómo se escribe, después de 2000, en un tiempo en el que la comunicación escrita goza de un auge incomparable? En un mundo en el que el texto está extremadamente presente, reciclar, tanto material propio como ajeno, parece ser una de las respuestas de la literatura ultracontemporánea. En este contexto cabe recordar también la estrategia “Escribir sin escribir” de Mario Bellatin que analizamos en el cap. 7.5, tanto como la charla TEDx “Como crear poesía cortando y pegando” (2018) que dio Tálata Rodríguez, en la que reivindica la escritura no-creativa.

La creación de enlaces a nivel de la obra se puede llevar a cabo de distintas formas: insertar efectivamente hiperenlaces que reenvían al lector/a a otra página donde puede ahondar en una idea, seguir un hilo o ver la producción literaria bajo otro formato (como video, por ejemplo). Pero también se puede construir un espacio cerrado

sobre sí mismo y autorreferencial. El·la mismo·a autor·a, como lo hace Claudia Apablaza, puede indicar que un fragmento se conecta con otro. Mario Bellatin sin embargo no indica cuando recicla. Su ‘escribir sin escribir’ conlleva por ello un sentimiento de *déjà-vu/déjà-lu* por parte del·la lector·a, induce una duda al mismo tiempo que fortalece el universo de la obra. Se construyen así nudos, para movilizar la imagen del rizoma, que se conectan entre ellos, o una “*poética de la relación*”, la cual, según Graciela Speranza, “deja ver lo uno y lo múltiple, la variedad inagotable de lo diverso preservado de la asimilación que lo disuelve, alumbrado en la red caótica de las relaciones” (2017: 95).

La idea de “escribir sin escribir” se ha normalizado a través de teclas como “compartir” en las redes sociales lo que cuestiona las categorías de cita y plagio. Al mismo tiempo se vincula ampliamente con una escritura intermedial: el texto de origen se hallaba en internet y si bien no conserva necesariamente la estética digital de la página, ni una tematización, la lógica de escritura se conecta inherentemente con este otro espacio mediático. De la lógica de los hiperenlaces a nivel de una obra que emularía entonces en cierto sentido el ciberespacio, pasamos a una lógica de la escritura que se origina en internet.

16. ESCRIBIR SIN ESCRIBIR: CITAS, PLAGIO Y “ESCRITURA NO-CREATIVA”¹

El último caso de relación intermedial que queremos discutir en esta sección es el que maneja textos hallados en internet. Si retomamos a Gérard Genette (1982), se podrían calificar estos libros como casos de hipertextualidad, donde el hipertexto —el texto B, es decir el texto final— se apodera en un gesto de “escritura no-creativa” (Goldsmith, 2015) de un hipotexto. Este hipotexto o texto A proviene de Internet, razón por la cual integra inherentemente una lógica digital que se traduce a través de marcas lingüísticas (por ejemplo: “k” por “que”), y una cultura digital. Esta se expresa a través de la normalización de la apropiación y mezcla de discursos ajenos: las redes sociales con sus opciones de “compartir” una publicación ajena —en el sentido amplio: tanto el compartir que indica la fuente, como el copiar y pegar sin mencionar el origen— volvieron común y corriente tal procedimiento.

En el contexto que nos interesa —es decir los estudios inter- y transmediales—, se suele usar el término “hipertexto” para referirse a textos publicados en internet, que tienen como característica la lectura interactiva y la escritura no-secuencial. El hipertexto ya no sería un texto aislado, como en un libro, sino un texto generador de múltiples posibilidades. Según Charly Gradin (Kozak, 2012: 150), a partir de la segunda ola de hipertextos, los/as autores/as usaban más material multimedial (imágenes, sonido), por lo cual se tendría que hacer la diferencia entre hipertexto e hipermedia. El término ‘hipertexto’ surgió en el año 1965 acuñado por Ted Nelson, pionero en cuestiones informáticas, que lo define de la siguiente manera:

una escritura no-lineal, textos que se bifurcan y permiten al lector tomar decisiones, para ser leídos en una pantalla interactiva. Con el hipertexto podemos crear nuevas formas de escritura que reflejan la estructura de aquello sobre lo que escribimos; y los lectores pueden elegir diferentes caminos de acuerdo a su interés y el flujo de sus pensamientos. (Gradin, 2015: 149)

Los tres ejemplos de literatura argentina que analizaremos aquí son libros, es decir textos en soportes fijos y circunscritos, que usan sin embargo en alto porcentaje

¹ Las siguientes páginas retoman y amplían nuestro artículo “¿Citar es escribir? Internet como plataforma creativa en la literatura argentina de lo ultracontemporáneo”, publicado en el número 14 de la revista *Pandora*.

hipertextos (en el sentido de Ted Nelson) como textos de partida. Los·as autores·as navegan por Internet, se dejan llevar por el flujo de la palabra en la pantalla y saltan de página en página, reteniendo algunos fragmentos textuales. Charly Gradin, autor de (*spam*) que comentamos a continuación, recalca en el artículo sobre “Hipertexto”, publicado en *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, cómo la lógica del hipertexto “contamina y deforma la escritura” en el *blog* de Rafael Cippolini, Cippodromo: “La respiración de la Web se intuye en estas palabras, plagadas de enlaces, pero que sobre todo parecen flotar encima de los océanos de datos asediadas por referencias a mundos distantes, que obligan a interrogar los supuestos en los que se apoyan” (2015: 150). Nuestra hipótesis es que los textos publicados como libros que manejan el material de un discurso, la autoría y un soporte textual ajeno originado en internet dejan traslucir esta otra medialidad y lógica del hipotexto.

16.1 COPIAR, PLAGIAR

En nuestro corpus, varios personajes afirman copiar o ser defensores del plagio. Así por ejemplo la narradora de *Oro*, “i.e.”, que afirma en el *incipit*: “He tomado varios libros de mi casa para copiar sus inicios y comenzar a escribirte, pero ninguno me sirve” (Elordi, 2015: 11). Si bien no se copian incipits de otros libros, se copian en el capítulo “Wikipedia” informaciones de dicha enciclopedia en línea acerca de las palabras “Pez dorado” y “Oro” para mezclarlos y hacer emerger algo nuevo: “Especie de pez de agua preciosa también llamado brillante amanecer” (2015: 74). En este caso se muestra abiertamente el procedimiento de escritura, que se reafirma en el capítulo “Soy una copiona”: i.e. lee durante la noche la novela que su padre está escribiendo en busca de frases para copiar. La reflexión que elabora alrededor de ello se vincula a su vez con las redes sociales:

Es cierto que mucho de lo que escribo lo copio de otros, pero qué importa, todos deben hacer lo mismo. Total, la literatura es una realidad virtual que se comparte y te hace caer en cuenta de que lo que a ti te pasa también le pasó a otro, y que no eres tan único, ni estás tan solo.

Si te encuentras con un párrafo que describe algo que tú ya sabías, aunque no te habías dado cuenta hasta antes de leerlo, entonces te pertenece. ¿Qué importa copiarlo? Si mal que mal, fue escrito precisamente para ti. Copiarlo es una forma de agradecimiento, de decir que lo comprendes y que quieres abrir aún más su mensaje. (Elordi, 2015: 97)

Elordi —que estudió Artes Visuales en la Pontificia Universidad Católica de Chile— plasma en esta cita la concepción del plagio que se cristalizó a partir de la Revolución Francesa, es decir a partir del momento en el que la originalidad, el *genio* y la cuestión del estatuto del escritor y de sus derechos empezaron a cobrar importancia:

La era del plagio, autorizado aunque vergonzante, culmina con la Revolución y la emergencia de todas las formas de la propiedad individual. Si bien todavía en el siglo XVIII la lista de plagios sigue siendo larga, se trata del último aliento de copiadore impunes. Hasta entonces, el arte era un homenaje de la creación al Creador, una repetición imitativa de la creación. El siglo XVIII asiste a la llegada del individuo, que reivindica para sí la propiedad de su obra. (Maurel-Indart, 2014: 33)

Es como si el hecho de las prácticas de compartir elementos en Internet y en especial las redes sociales engendrara una vuelta sobre prácticas que formaban integralmente parte de la literatura en otras épocas y que forman parte, de todas maneras, de las artes plásticas (cf. Goldsmith, 2015: 163-182).

En la ya analizada novela *Diario de las especies* de Claudia Apablaza, la narradora afirma igualmente usar la función “copiar y pegar” como técnica narrativa y de escritura: “Para terminar este post me quedaré con algunas ideas que plagué de un escritor polaco” (2010: 15), y: “Pero aún estoy en la etapa de la manualidad; es decir, cuando chateo, estoy con un traductor abierto, hago *copy and paste* y siempre me entienden” (2015: 50). En suma, a la narradora le interesa “el gesto del plagio universal” (2015: 113). Copiar y plagiar se reivindica entonces como técnica para escribir. Claudia Apablaza lo afirma no solamente a nivel de la diégesis, sino también en entrevistas, donde subraya claramente la conexión entre esta reivindicación y el contexto del *world wide web*:

María José Ferrada: Tu protagonista usa el “copiar pegar” para recopilar información y hacer una reflexión sobre el panorama literario y el acto de escribir. ¿Piensas que hay una nueva posibilidad de reflexión sobre este tema luego de la aparición de internet?

Claudia Apablaza: Pienso que sí. Internet es un gran espacio de libre uso y abuso. Es decir, su existencia nos propone (y en cierta medida exige) una nueva forma de ejecutar los textos, usar los discursos de otros, intervenirlos, apropiárselos, reciclarlos, ir más allá de ese supuesto sujeto que imaginó o escuchó las voces interiores en un lindo paisaje bucólico o en su propio desierto. (Apablaza, s. f.: en línea)

Se puede observar una evolución de la noción de “creatividad”: de una invención propia hacia un intervenir en textos ajenos para la gestación de la obra propia. Nuestro mundo

actual se caracteriza por la sobreproducción, tanto de mercancías como de contenidos culturales y artísticos. En una época en la que se afirma con frecuencia que todo el mundo escribe y publica, se transforma igualmente la composición del campo cultural, o la *ecología cultural* (Zapf, 2016). Tal vez resulte incluso más natural reciclar todos los residuos que uno tiene acumulados en el inconsciente por el aumento del consumo de contenidos culturales a través de la televisión, internet, los museos, la literatura, etc.; contenidos muchas veces disponibles y consultados masivamente en las pantallas de los distintos dispositivos tecnológicos (celular, tablets, ordenadores, etc.).

Los tres ejemplos que analizamos a continuación van sin embargo más allá de la mera afirmación del recurso en el copiar y pegar por parte de las narradoras en el seno de los textos. Algunas propuestas literarias recientes escritas por autores·as argentinos·as exhiben el texto ajeno como núcleo de significación: escriben la lectura, como dijo Piglia acerca de Borges (2013),² con la diferencia de que esta lectura ya no proviene del espacio del libro consagrado sino de la acumulación aleatoria de materiales provenientes de internet. Estamos pensando en el poemario (*spam*) (2011) de Charly Gradin³, quien escribió sus textos con los resultados de búsquedas en Google, el texto⁴ *Red social* (2011) de Ana Laura Caruso⁵, en el que se describen los hábitos de varias personas en Facebook, y *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* (2012) de Luciano Lutereau⁶, quien compuso esta novela corta sirviéndose de publicaciones en el muro de Facebook de la escritora argentina Guadalupe Muro. Estas

² “Ahora, al mismo tiempo, él es consciente de que hay como una frontera ahí, que ya es como una frontera legal. Está la cita por acá, que es digamos el uso legítimo, y está el plagio por acá. Y él se mueve en ese movimiento y pone todo lo que es... ¿qué tienen en común la cita y el plagio? son escribir una lectura. Es una lectura de segundo grado. Son iguales, digamos. En un caso hay un nombre y en otro no hay pero el movimiento es el movimiento básico de Borges que es *Voy a escribir lo que leo*.” (Piglia, 2017: en línea)

³ Carlos (Charly) Gradin nació en Buenos Aires en 1980. Es investigador —forma parte del colectivo Ludió— y escritor. Escribió durante varios años el *blog* “Diario de un viaje a Misiones” (<http://diariodeunviajeamisiones.blogspot.com/>).

⁴ Si bien los dos otros títulos no parecen, a primera vista, causar mayor problema a la hora de clasificarlos genéricamente, *Red social* cae por fuera de toda clasificación genérica tradicional. Se trata de un texto de extensión breve, que repite siempre la misma estrategia narratológica: la descripción de un perfil de Facebook. (*Spam*) en cambio es un poemario que contiene igualmente textos en prosa y *Escribir en Canadá* trabaja con algunos rasgos de la novela corta/ *nouvelle* como se la entiende en la tradición crítica hispánica; sin embargo igualmente en estas dos obras se mezclan géneros. Por estas características transgenéricas, incluimos estas escrituras en la *TransLiteratura*.

⁵ Ana Laura Caruso nació en 1985. Estudió Comunicación en la UBA y profesorado de inglés. Gracias a una beca, realizó un posgrado en literatura británica en 2015 en Escocia. Desde el 2019 es analista de contenidos de ficción y entretenimiento en Viacom International Media Networks. Antes trabajó como editora en Penguin Random House. Escribió varios *blogs*. Para más información, véase su página web: <http://www.analauracaruso.com/es/inicio/>.

⁶ Luciano Lutereau nació en Buenos Aires en 1980. Es escritor, editor de la editorial Pánico al Pánico y sicoanalista.

obras se pueden clasificar como “escrituras no-creativas” (Goldsmith, 2015), como un trabajo con el “fuera de campo” (Speranza, 2006), como una estética de la cita en algunos casos, o si no del copiar y pegar y de la apropiación. La cita del material discursivo de la red se vuelve así parte fundamental de la concepción textual y de la estética literaria; sin embargo, veremos que no se trata necesariamente de una cita en el sentido clásico del término porque, precisamente, muchas veces carece de los rasgos formales de lo que se entiende como cita. El material de la red se vuelve el proceso de escritura mismo; este se exhibe también como una escritura en red y no solo *de* la red. Esta idea remite a modos de sociabilidad artística que, como proponía Ileana Elordi, son anteriores a la concepción individualista del escritor.

“Mi idea”, declara Luciano Lutereau en *Escribir en Canadá*, “era escribir un libro del que no fuese técnicamente el autor, [...] es decir, ser escritor sin ser teóricamente el autor, sin producir obra, pero también sin caer en el mero gesto ingenioso de *cutipaste* [sic], porque eso es renunciar a escribir” (2012: 42). Sin embargo, la novela corta se compone casi enteramente de citas, planteando así la pregunta sobre la concepción de lo que representa, hoy en día y en un mundo dominado por la cultura digital, citar o incluso escribir. Los tres ejemplos que analizamos aquí emergen justamente a partir de un lenguaje usado en Internet, que tiene un soporte medial y una lógica medial propia.

Nos proponemos interrogar la *cita como escritura* —es decir con sus lógicas, procedimientos y mecanismos— en estos casos de “poéticas tecnológicas” (Kozak, 2011, 2014), o “poéticas trans” (Chiani, 2014) a partir de preguntas como, por ejemplo: ¿es esta *otra* medialidad la que induce el cambio de paradigma de la cita?⁷, ¿qué repercusión tienen estas estéticas del copiar y pegar sobre las concepciones de la literatura y del autor?, ¿se podría afirmar que internet induce un *escribir sin escribir*?, y finalmente ¿por qué la literatura ultracontemporánea se vuelca sobre tendencias que estaban por un lado en el origen de la literatura, como en este caso la cita en la Antigüedad, y por otro lado se hallan fuertemente enraizadas en la tradición literaria

⁷ Hasta se podría preguntar si esta otra medialidad induce igualmente un cambio de paradigma en cuanto a los derechos de autores, pero esta cuestión merece un análisis distinto, más histórico y sociológico.

argentina,⁸ y en la actualidad parecen formar parte de una nueva oleada neo-vanguardista?⁹

16.2 CHARLY GRADIN, (*SPAM*)

Entre mayo de 2007 y julio de 2011, Gradin, escritor e investigador argentino¹⁰ —ya hemos evocado unas de sus contribuciones al estudio/diccionario *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* editado por Claudia Kozak—, realizó búsquedas en Google a partir de las cuales compuso el libro (*spam*) (2011). Los seis poemas que lo integran fueron “realizados”, “compilados y editados”, como Gradin escribe en el *Disclaimer* del libro, a partir de las búsquedas “cae la tarde y”, “y veo a los”, “y veo a las”, “eran los tiempos de”, “serán días”, “voy buscando”, “un saludo a los” y “un saludo a las”.¹¹ Con el empleo de los verbos *realizar*, *compilar* y *editar*, Gradin subraya entonces la dimensión técnica: los poemas no se *escribieron*, por lo menos no por su propia mano. Su intervención fue a partir de una materia prima ya disponible en internet, más precisamente en Google, una materia prima a partir de la cual trabajó en un proceso de reciclaje. Se trata entonces de residuos lingüísticos que

⁸ En la literatura argentina ocupa un lugar importante el “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939) de Borges, volviendo así la cuestión de la copia y del plagio intrínseca a la tradición. Pero también se pueden mencionar los textos “El plagio y la literatura infinita” (1944) de Macedonio Fernández y *Por favor, plágienme* (1991) de Laiseca. O aún *Palabras ajenas: conversaciones de Dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con Dios* (1967) del artista plástico León Ferrari, quien lo realizó usando fragmentos de textos de diversas proveniencias (noticias, libros de historia, Biblia, etc.).

⁹ También es de mencionar la instalación *Los diarios del odio* de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny que se exhibió en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes en el 2014. En este mural (carbonilla sobre pared), los dos artistas recolectaron los comentarios de lectores-as de las ediciones digitales de los periódicos argentinos *La Nación* y *Clarín* entre el 2008 y el 2015, esto es, bajo la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner. Luego lo publicaron como poema y en el 2017 se realizó a partir de este poema de “escritura no-creativa” una performance con intérpretes de la Organización Grupal de Investigaciones Escénicas (ORGIE).

Más allá de los ejemplos de índole intermedial que analizamos aquí se pueden nombrar las propuestas del escritor argentino Pablo Katchadjian *El aleph engordado* (2009), donde Katchadjian aumenta el texto inicial de Borges por más de 5600 palabras —propuesta que, dicho esto de paso, conllevó un juicio por plagio de la parte de la viuda de Borges—; el libro *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), y *La cadena del desánimo* (2013), donde recopila fragmentos de los diarios *Clarín*, *Página/12*, *Perfil* y *La Nación*. Otro homenaje a Borges, esta vez hecho por un escritor español, es el título *El hacedor (de Borges)*, *remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo.

¹⁰ Gradin está escribiendo una tesis de doctorado sobre las revistas que publicaban Miguel Grinberg y Edgardo Antonio Vigo en los años sesenta y forma parte del *Ludión, exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas*.

¹¹ Los textos de prosa “Mau Mau”, “Egipcios” y “oldie games” en cambio solo se inspiraron en y tomaron como punto de partida las búsquedas, es decir que no todo el texto de prosa se compone de citas, como es el caso de los poemas. Por ello nos enfocamos aquí en los poemas-*spam* propiamente dicho.

se hallan en la nube digital y que responden a ciertas lógicas informáticas. ¿Qué hace este otro médium con el lenguaje? ¿Qué tensiones y distorsiones provoca?

El crítico Groys dedica un capítulo de su libro *Arte en flujo* (2016) al lenguaje en Google. Según Groys, este lenguaje sería agramatical, ya que el programa informático busca por palabras privadas de su sentido léxico, para buscar contextos lingüísticos donde aparecen estas palabras. Así disuelve el sentido léxico primario: “Google disuelve todos los discursos al convertirlos en nubes de palabras que funcionan como colecciones de términos más allá de la gramática” (2016: 169). Gradin opera entonces con unos resultados diversos que no siguen una lógica gramatical (aunque los fragmentos recopilados son gramaticales). Las afirmaciones o negaciones, por ejemplo, no son tomadas en cuenta por el programa informático, estas operaciones lingüísticas son sustituidas, según Groys, por “las operaciones extralingüísticas¹² de inclusión o exclusión de ciertas palabras en ciertos contextos” (2016: 173). La creación artística está entonces condicionada por los resultados de la máquina que están directamente relacionados con los contextos de aparición en la red de la palabra buscada; estos resultados solo incluyen la palabra, y excluyen cualquier sinónimo o asociación más libre. Este es un primer condicionamiento de la creación, que se inscribe en una tradición artística de la *contrainte* iniciada por las vanguardias. Groys concluye el capítulo indicando que

se puede decir que Google —con su enfoque metalingüístico, operativo y manipulador del lenguaje— se consolida más en la tradición del arte de vanguardia del siglo XX que en la tradición de la filosofía avanzada. Pero, al mismo tiempo, es precisamente esta tradición artística la que desafía las prácticas de Google. La lucha por la liberación de las palabras es también una lucha por la igualdad. (2016: 174)

No obstante, Google no hace una búsqueda abierta, sino restringida. Es a partir del momento en que la lengua se convierte en una nube de palabras (al utilizar un motor de búsqueda) cuando

se puede formular la pregunta acerca del capital simbólico de cada palabra individual, porque solo en este caso el capital simbólico de las palabras individuales

¹² Nos parece que la formulación de Groys carece de claridad y tiene por debajo una concepción muy limitada de lo que es la lengua: una operación extralingüística se refiere a algo que no está vinculado a la lengua, aunque esta operación pueda tener incidencias sobre ella (por ejemplo: una variación dialectal o sociolingüística puede estar sometida a factores extralingüísticos, estos son históricos, geográficos, económicos, etc.). Google opera sobre la lengua a partir de algoritmos que están vinculados a la lengua.

llega a ser el resultado de prácticas extralingüísticas de inclusión y exclusión.
(2016: 177)

A pesar de esta aparente democratización del capital simbólico, es interesante observar que Gradin —que además de explicar el proceso de composición del libro en el *Disclaimer*, incluso agradece a “todos lxs escritorxs, bloggers y navegantes que dejaron sus palabras en la web” (2011: 73)— diferencia sin embargo en algunos casos entre citas procedentes de la llamada cultura letrada y otras fuentes. Indica así, con comillas y con el nombre del autor entre paréntesis, que usa por ejemplo versos de Théophile Gautier [sic.], Gabriel Miró y Oneidaw en “cae la tarde”, de Khalil Gibrán y Fina Warschaver en “y veo”.¹³ ¿En qué medida se diferencian estas citas de las otras? ¿Acaso se trata del peso de la cultura letrada que requiere citar “correctamente”? El poeta lo explica de la siguiente manera:

Es cierto que a veces incluí la cita con el nombre del autor. Pero muchas veces no lo hago. La mayoría no lo incluyo. No lo decidí ni me propuse hacerlo según un sistema. A veces señalé al autor o autora cuando me gustaba el nombre, o me parecía interesante cómo quedaba incluido dentro del verso. Otras eran poetas o escritores que no conocía y me parecía que le agregaban un poco de intriga al poema. A veces me daba culpa, llanamente, robar tantas palabras, y prefería dejar asentado que estaba todo armado.¹⁴

Vemos en esta cita cómo coexisten dos culturas en la concepción de Charly Gradin: por un lado la del poeta que se inscribe en una estética *under*, o incluso *geek*¹⁵, que indica abiertamente su procedimiento para producir los poemas y textos, estos a su vez vinculados a una cultura en la que tanto la cita como el flujo de palabras están comúnmente aceptados; y por otro lado la del investigador que trabaja con otra ética, en la que la cita y el plagio tienen justamente otro valor. Sirva de ejemplo el poema “Cae la tarde”:

Cae la tarde y las sombras
De la noche
Se apoderan de la ciudad.
Cae la tarde y una fina lluvia apaga las hogueras
De la noche; a su paso
El vapor escupe hollín

¹³ En los textos en prosa, se indica más seguido la fuente, es decir que cambia la manera de trabajar la cita.

¹⁴ Correspondencia privada, correo electrónico del 01.02.2017.

¹⁵ En cuanto a lo *geek* o lo *nerd*, palabras que utilizamos para indicar que Gradin se apasiona e interesa sumamente por el mundo informático, cabe mencionar que el autor tradujo y compiló en el 2004 el libro *{ :|:& } ;: Internet, hackers y software libre*.

Y abate
Su penacho largo y negro. (Th. Gautier [sic])
Antes de sumergirnos
En la marea incesante de Benarés (Gradin, 2011: 9-10)

En este fragmento del poema, no se sabe dónde termina una cita y empieza la otra, que en este caso aparece, incluso, señalada; el lector a solo recibe la información de que un fragmento proviene del poeta francés Th. Gautier —uno supone que por lo menos el verso delante de su nombre es de su autoría—. Originalmente, se trata de unos versos del poema “Tristeza en mar” que Gradin modifica a nivel de la disposición de los versos:

Cae la tarde y una fina lluvia
Apaga las hogueras de la noche;
A su paso el vapor escupe hollín
Y abate su penacho largo y negro¹⁶

En el poema de Gradin cambia, obviamente, el sentido gracias al nuevo contexto. Es en el acto de composición (aquí tanto el contexto, como la intervención en la métrica) como se realiza la apropiación de la cita, del texto ajeno encontrado en la nube.¹⁷

Al mismo tiempo, este trabajo de escritura no-creativa permite en el caso de búsquedas realizadas en Google una suerte de mirada panorámica de la actualidad. En el caso del poema “eran tiempos de” y el poema multimedia online “El Peronismo (Spam)”, respectivamente sobre el siglo XX y las definiciones del peronismo, la escritura se compone del “coro” de Google. No obstante, también esta técnica está en diálogo con la tradición, para distanciarse y para rendir tributo. Según Mendoza y Llach se puede leer a “Peronismo Spam” en un linaje con *Alambres* (1987) de Néstor Perlongher y *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini, ya que, al emprender una escritura a partir de los resultados de Google, Gradin ofrece también una relectura del peronismo.

¹⁶ Para poder comparar mejor, citamos también las estrofas que abrazan la estrofa citada por Gradin. La primera estrofa del poema dice así: “Vuelan como jugando las gaviotas;/ y los blancos corceles de la mar,/ encabritados sobre el oleaje/ sus despeinadas crines dan al aire” y la tercera: “Más pálido que el cielo sin color,/ me dirijo a la tierra del carbón,/ donde reinan la niebla y el suicidio;/ -Hace un tiempo ideal para matarse”. Gautier (traductor desconocido) en línea [consultado el 22.07.2019]: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/347.pdf>.

¹⁷ Esta técnica no es, por supuesto, nueva. Piénsese por ejemplo en *Composiciones* (1986) de Juan Gelman. El poeta compone poemas a partir de textos ajenos traducidos del hebreo original al inglés y pasados al castellano por Gelman. Ese proceso es diferente del de Gradin, pero cuestiona claramente la noción de autoría y de originalidad. Para ahondar en el libro de Gelman, véase por ejemplo el artículo “*Composición* de Juan Gelman o cómo traducir los mil rostros de la realidad” (1995) de María del Carmen Sillato.

A partir de la observación que “la vida humana puede describirse como un diálogo prolongado con el mundo” (2016: 167), Groyes destaca que este diálogo se sostiene actualmente con Internet, y sobre todo con Google, como gran máquina interrogatoria, que tiene así el rol que antes tenían la filosofía y la religión. El acto del copiar y pegar transforma así los residuos (el “spam”) de la comunidad cibernética en expresiones subjetivas, al mismo tiempo que se inscribe precisamente en esta comunidad al indicar la procedencia foránea (de ese gran flujo lingüístico que se halla en Internet).

La técnica de *escritura spam* de Gradin se puede entender como escritura automática según Mendoza y “[se acopla] con una serie de escrituras contemporáneas que ponen el énfasis en los procedimientos” (Mendoza, 2011: 73). Pero se trata también de

una teoría de la reproducción de los enunciados en la era digital. Por las formas de parodiar y *pastichizar* discursos sociales y políticos; por la forma de licuarlos en la ‘transtextualidad contemporánea’. (2011: 73)

Liquidándolo todo, la cita hace el (inter)texto, y se vuelve entonces escritura. Así, “Gradin propone una escritura que ‘acontece’: la poesía ES una cosa que sucede” (2011: 75). Con esta suerte de poesía-en-proceso, en la que el poeta trabaja como un *Lumpensammler*,¹⁸ para retomar la imagen de Walter Benjamin,¹⁹ con estos *Lumpen* encontrados —y el lugar para hallar los *Lumpen* es, hoy en día, también la red, la calle virtual— el·la autor·a se inscribe en una ecología cultural (Laddaga, 2007; Zapf, 2016) del arte contemporáneo, que se compone de la emergencia, del proceso, de lo efímero, de la basura; de un residuo que, como resto, también resiste y permanece. En tanto

¹⁸ Gradin afirma en una revista que “[l]os resultados, algunas de las frases que se pueden leer en esas búsquedas, remiten a lugares remotos, momentos imperceptibles, que quizás sólo tuvieron sentido para grupos muy reducidos de personas, como las que pudieron haber compartido un viaje que comentan en algún foro perdido de la web. La web es un océano de textos, muchos de ellos absurdos y opacos, pero también existen en algún lugar textos escritos por personas que sienten nostalgia, y comparten sus recuerdos sobre lugares que también carecen de sentido para nadie, salvo unos pocos destinatarios con los que comparten una misma jerga. La web guarda testimonios que son como destellos de mundos que nunca vamos a conocer. Por ejemplo, las entradas de *blogs* dedicadas a hacer catarsis por la belleza incomprensible de las baladas de un grupo de pop portugués de la década del ‘70 del que casi no quedan rastros. Podemos sentir el fraseo melancólico de esos temas con solo hojear unas pocas entradas de esos *blogs*, que se vuelven significativas como se vuelven significativas las fotos viejas o los pedazos de papel manuscritos que encontramos desparramados en la vereda por la noche.” (2014).

¹⁹ Walter Benjamin utilizó la imagen del trapero en la reseña de *Die Angestellten* (1930) de Siegfried Kracauer. Al final afirma que Kracauer es un autor que recoge los trozos lingüísticos y los trapos idiomáticos con su bastón, en el alba de la revolución (Benjamin, 1972: 219-225). Lingüísticamente, la palabra alemana se compone de *Lumpen* (harapo) y *Sammler* (coleccionista, recolector).

residuo puede evidenciar su trayectoria, y en cierta medida también su pasado. Esta “basura” se puede constituir, en el campo de la literatura, de frases ya existentes que se citan, es decir una concepción de la lengua como materia que se constituye a partir del reciclaje de los restos. En este contexto, el título mismo del poemario, (*spam*), que significa correo basura, cobra gran importancia y se vincula a su vez con lo *trash*,²⁰ por ejemplo. Gradin “[museifica] residuos” lo que sería entonces un “trash art” (Mendoza, 2011: 75).

En el caso de Gradin, los residuos lingüísticos son los *Lumpen*, los harapos, que se recogen en la calle virtual. La cita funciona aquí como reciclaje; al limpiarla de su procedencia, al quitarle las indicaciones de sus fuentes (tanto autorial como de soporte), hace circular el lenguaje/discurso-(del)-otro al crear nuevos contextos lingüísticos. Así, los poemas son un tejido de intertextos opacos; opacos porque el lector a difícilmente podrá reconocerlos, ya que no se trata de referencias cultas, y entonces potencialmente conocidas, sino de frases de una masa más bien anónima. Esta técnica también remite al *collage*, que es recuperación y reubicación de un material ajeno, técnica también propia de las vanguardias históricas.

16.3 ANA LAURA CARUSO, *RED SOCIAL*

Ana Laura Caruso, escritora, artista y editora, trabaja de manera general con los residuos y las listas: fragmentos escuchados en la calle,²¹ frases encontradas en Internet que recolecta y organiza en listas bajo varias formas. Vemos entonces un procedimiento técnico similar al anterior. Se puede asociar el libro *Red social* (2011) con el género de las listas, ya que se trata de una sucesión de descripciones de perfiles de Facebook que

²⁰ Otros ejemplos del campo literario argentino, formando igualmente parte de nuestro corpus, para un trabajo con este tipo de basura y lo *trash* serían: *La ansiedad. Una novela trash* (2004) de Daniel Link, *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, o los trabajos poéticos de Tálata Rodríguez, particularmente con sus performances *Padre Postal* y *Corazón Nube Rayo*. También son dignos de mención los/as escritores/as “cartoneros”, como Washington Cucurto —fundador de la editorial Eloísa Cartonera—, Dalia Rosetti o Cecilia Pavón. Los círculos académicos empiezan a interesarse cada vez más en este tipo de procedimiento, como lo demuestra el ensayo de Cecilia Palmeiro *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher* (2011), la jornada “Archives de la quotidienneté et ‘littérature poubelle’: regards croisés France – Amérique Latine”, organizada por Paula Klein y Benoît Coquil en diciembre del 2017 en la Universidad Paris-Est-Créteil. O el taller “literatura basura” que impartió Tálata Rodríguez en el Laboratorio de performances escriturales (Departamento Artes del Movimiento, UNA) en el 2015.

²¹ También esta técnica tiene su precursor, piénsese por ejemplo en el poema “Lundi rue Christine” de Guillaume Apollinaire, publicado en sus *Caligrammes* (2018 [1918]: 166-167).

se extiende durante 22 páginas, en las cuales el·la lector·a sigue los saltos de la narradora, de perfil en perfil, sin detenerse nunca mucho —el tiempo de un párrafo—; como si se necesitara descansar, saciar el cosquilleo del *voyeur* y seguir el recorrido por el próximo hiperenlace llamativo. Este libro utiliza por consiguiente la lógica del hiperenlace que analizamos en el subcapítulo anterior: se podría iniciar la lectura por cualquier párrafo y seguir *ad infinitum*, saltar de perfil en perfil a la menor señal de aburrimiento.

Red social ofrece una suerte de pantallazo, de instantánea de Facebook. La escritura nace de un impulso lúdico al ver las absurdidades que la gente pone en Facebook —aunque la meta no era, como nos cuenta la autora, mostrar lo absurdo, sino la dimensión lúdica—. Navegando en Facebook, Caruso describía lo que veía y citaba lo que leía, y esto que dio lugar al libro. Sirva de ejemplo este fragmento:

A Analía Mora también le gusta *Desayuno en Tiffany's*. Analía es amiga de Nicolás Bolotnikoff, a quien le gusta mucho el tenis y es fanático de David Nalbandian y de Andy Roddick. En su foto de perfil, Nicolás posa junto a un títere con forma de conejo. Tiene puesta una remera de Lego. Nicolás es amigo de Julieta Bliffed, que tiene 32 años y está casada, con tres hijos. El último mensaje que le dejaron en su muro dice: “Hola Juli! ¿Cómo estás? Yo estrenando mi maternidad ¡chocha! Te quiero ver y que conozcas a Sibel. Besotes”. Julieta, por su parte, transcribió en su muro un comentario que le hizo el marido durante una cena: “Te hacés la teen”, le dijo. Esteban Cobasky también escribió en el muro de Julieta: “Sigo siendo el mismo rubio sutil de siempre sólo que ahora con una sutil barba imberbe. Vos parecés morocha en la foto. ¿Photoshop?”. Julieta le contestó: “Estuve morocha unos años y ahora volví a un castaño sutilmente colorado. Ya ni sé cuál es mi color original...” (Caruso, 2011: 9).

En este párrafo, tenemos un primer momento de descripción, que contiene una *écfrasis*, la cual desemboca en las transcripciones de frases publicadas en los muros de Facebook. Las transcripciones se citan de manera clásica, introduciéndolas con las comillas junto con la indicación del autor. Cabe mencionar que estos nombres de autores·as usados en el libro no son ficticios: Caruso decidió usar las verdaderas identidades de las personas. El conflicto de autoría y en este caso de privacidad no es entonces el mismo que en el caso de (*spam*), donde todo es cita, pero solo raras veces se indica la fuente. Aquí se *expone* la fuente y aunque esa misma fuente se haya autoexpuesto en la red, el hecho de retomar este material para (re)fabricar un objeto cultural con él, hirió a algunos de los sujetos involucrados. Según Caruso:

de las personas puse el nombre, no le pedí autorización a nadie. No les escribí para preguntar si les parecía bien. La idea era jugar con esto, que la gente pone esta

información que es pública y después es verdad que muchos se ofenden, pero la están poniendo en un sitio donde la información ya está, si lo escribiste ahí no es más privado. Hubo algunos, no muchos, pero dos que de casualidad vieron el libro y que se ofendieron. (Entrevista personal, octubre 2016)

Se nota claramente que hay un cambio de paradigma en la concepción de privacidad y de autoría. Si bien Gradín solo indica la fuente cuando alude a gente conocida (autores·as)²², Caruso democratiza la costumbre de solo citar a autores reconocidos y avalados por la comunidad y le otorga el estatus de autor a todas sus fuentes, a personas que solamente proponen sus “perfiles” en la red.

La escritora estudió Ciencias de la Comunicación en la UBA y por ello decidir usar los nombres verdaderos no debe entenderse como un gesto ingenuo o accidental. Sin embargo, la reacción de la gente indica que el binomio privacidad-publicidad en las redes sociales sigue siendo un punto conflictivo para algunos. En cambio otros —nuestros·as autores·as forman parte de estos *otros*— asumieron que los contenidos que están en Internet forman parte de una esfera pública, visible y accesible para todos, donde la información introducida deja de ser de uno para volverse de todos. Es en este sentido que tanto el plagio como la cita cambian su estatus aquí. La naturaleza de lo citado no proviene de una cultura letrada e impresa (literatura, periodismo, etc.), o de las artes en otro soporte medial (cuadro, película, etc.), sino de una medialidad diferente, cuya cultura permite citar las intervenciones de una comunidad (aquí las publicaciones en Facebook) con los nombres verdaderos/sus pseudónimos, sin pedir permiso o sentir la necesidad de anonimizarlos con nombres ficticios. No se reúnen entonces dos obras, sino dos medialidades a través de la cita. Como el otro medio no se puede reproducir materialmente, se trata de una evocación del otro medio.

A propósito de la composición y de la proporción de la cita contenida en *Red social* dice Caruso que:

hay mucha cita, de hecho son todas citas. La intervención, o sea, el trabajo es más el recorte que uno hace y por dónde lo va acortando. Traté de respetar lo más fiel posible lo que había ahí. Cambié ciertas expresiones o ciertas palabras que no estaban bien, pero traté de respetar todo esto. Y la intervención tuvo más que ver con el recorte, por dónde me metía, y por dónde no, o más, no sé, en la descripción de una foto, o de una película que estaba mirando [...]. Yo creo que podés citar de mil maneras. Desde tomar una frase más literal hasta esta cosa más descriptiva. De hecho esto: ¿dónde empieza y dónde termina la cita? Todas estas son decisiones de

²² No hay que olvidar que Gradín es un *homo academicus* y que tal vez lo hace justamente por cuestiones de derechos de autor y para evitar acusaciones de plagio.

la transcripción. Desfilando todo esto y conectándolo. (Entrevista personal, octubre 2016)

Para la autora, aunque todo sea cita, estas se diferencian entre citas literales y descriptivas (*écfrasis*, datos recopilados, etc.) que dan lugar a la parte más enumerativa. El conjunto se inscribe de esta manera en un proceso de escritura colaborativa donde se desdibuja la noción de autor como entidad individual, reconocible y asociable a cierta propiedad verbal; las fuentes primarias desconocen, por otra parte, este uso “secundario” de sus escrituras. En cierto modo, se vuelven colaboradores a pesar de ellos y algunos de ellos se sienten autores/as con derechos sobre su discurso citado (de lo contrario, no reclamarían a Caruso). Sin embargo, el nombre que figura en la tapa del libro, sobre el cual recae la autoría, es el de Caruso y no el de cada uno de los citados dentro del libro. Aquí dos mundos se enfrentan: el del círculo y mercado literario, que necesita a la figura autoral,²³ donde existen los derechos de autor, y el mundo digital donde las prácticas son otras, sobre todo en redes sociales como Facebook o Twitter donde se comparten publicaciones de otros, donde se cita y se “plagia”.

16.4 LUCIANO LUTEREAU, *ESCRIBIR EN CANADÁ. UNA BIOGRAFÍA DE GUADALUPE MURO*

El texto *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* se diferencia de los otros dos ejemplos porque se trata aquí de un escritor (L. Lutereau) que cita a otra escritora (G. Muro); la materia prima no es anónima y licuada, sino localizable y en cierto sentido estable, ya que se enfoca en una única figura, la de Guadalupe Muro. *Escribir en Canadá* se puede considerar como “un ensayo acerca de cómo circula la literatura hoy en día” (Lutereau, 2012: 8) como indica Guadalupe Muro en el prólogo, a partir de una cita de Luciano Lutereau, y continúa así el juego de citas que propuso el “escritor-productor” del libro, Lutereau.

El subtítulo de la novela corta —*Una biografía de Guadalupe Muro*— subraya la dimensión biográfica del texto, que se compone de citas del muro de Facebook de Guadalupe Muro, es decir un espacio que se asocia a publicaciones cotidianas, sometido

²³ Si pensamos en *80 días*, se borró esta figura, ya que no se indica el nombre del autor y del fotógrafo en la tapa. La autoría recae en cierto sentido en las voces plurales de Santiago de Chile, motivo e impulso de las fotos y de los textos, espacio por el que se transitó.

al flujo que rige el presente. Goldsmith argumenta que a través de las épocas, nuestro interés se vuelca cada vez más sobre lo cotidiano —en la televisión se puede comprobar este giro a través de la transformación de las *sitcoms* ficticias en los *realityshows*— y también un movimiento que tiende a archivar lo cotidiano. Así, “[n]os hemos convertido en autobiógrafos obsesivos y, al mismo tiempo, en biógrafos de terceros, pues coleccionamos cientos de datos ínfimos e impresiones de cualquiera a quien decidamos enfocar a través de nuestra lente” (2015: 273-274). *Escribir en Canadá* parece ejemplificar esta afirmación en su totalidad.

El libro se compone de un prólogo escrito por la misma Muro, de una selección de las publicaciones de su Facebook, compilados por Lutereau, que abarcan el período del 21 de septiembre al 2 de diciembre. Las publicaciones están agrupados en capítulos con los títulos-topónimos “Buenos Aires”, “Bariloche”, “Banff”, “Toronto”, “Montreal”, “Texas”, “Houston”, “Diario aéreo (somewhere over the rainbow)”, “Buenos Aires (Ezeiza)”, “Bariloche”, “Las Grutas”, “Bariloche”, lo que da de antemano un mapa de los lugares por los que Guadalupe Muro transita. Gracias a las publicaciones, el lector/a descubre que la escritora acude al centro de arte canadiense BANFF, que luego regresa a Bariloche desde donde vuelve a postular para una beca del BANFF, y que se la conceden pero que esta beca no cubre todos los gastos. Para poder financiar el viaje, rifa un cuadro de su padre, que es pintor.

Es a partir del 28 de noviembre cuando el libro adquiere otra dimensión, más meta-literaria: Lutereau manda un email a Muro, donde le explica su proyecto (es decir, “escribir” este libro): “Me interesa la idea de un diario íntimo escrito por otra persona. Es decir, yo escribo tu diario sobre tu novela” (2012: 36). Después de lo cual se reproduce un *chat* entre los dos (capítulo “Diario virtual (*stock inside a cloud*)”), donde Guadalupe afirma:

Es como que vos escribís un diario sobre mi novela que a su vez es un diario sobre mi novela, y como si fuera poco en la mitad del libro aparece R. Que es una escritora que trata de escribir una novela pero no le sale así que lleva un diario acerca de la novela que no está escribiendo que es justamente mi novela. (2012: 40)

La inflexión metaliteraria conlleva otro tratamiento de la cita: en el siguiente capítulo, “Mar del Plata”, cita Lutereau el “final de la biografía” que Muro subió este mismo día a su muro de Facebook. La cita se introduce con tres líneas de Lutereau, un doble punto y comillas, lo que es significativo, ya que anteriormente, las publicaciones nunca se

marcaron como texto foráneo. Después de la reproducción del correo electrónico que Lutereau había mandado a Muro, hay un cambio en el tratamiento del texto ajeno: entramos en una metareflexión sobre lo que es escribir. Por ello, el siguiente capítulo, fechado el 5 de diciembre en Buenos Aires, reproduce una discusión entre Belén Iannuzzi y Lutereau, quien le quiere presentar su proyecto para poder editarlo eventualmente, pasaje que ya hemos citado parcialmente más arriba:

Mi idea era escribir un libro del que no fuese técnicamente el autor, casi como ocurre con la biografías [sic] o en la antologías [sic], es decir, ser escritor sin ser teóricamente el autor, sin producir obra, pero también sin caer en el mero gesto ingenioso de *cutipaste*, porque eso es renunciar a escribir. (2012: 42)

Belén Iannuzzi contesta, apoyándose en el cantante argentino Indio Solari, que “al final, el que habla en una entrevista es el editor” (2012: 43), y sostiene que ocurre lo mismo con las traducciones, ante lo cual Lutereau pregunta si lo propio de su proyecto no sería entonces “¿[e]scribir con la voz de otro, por ejemplo, escribir con el Facebook de otro; en este caso, el de Guadalupe?” (2012: 43). Su interlocutora califica este procedimiento como *posmoborgeano*. Este comentario indica que hay una actualización de la concepción de la cita; sin embargo, se sigue concibiendo dentro de ciertas líneas de la tradición literaria como Borges, en este caso, o las vanguardias históricas más ampliamente. Gracias a este linaje histórico, las apuestas literarias aquí analizadas se reciben como neo-vanguardistas y encuentran así su nicho en el campo literario; o buscan, gracias a la mención de Borges, ser entendidas correctamente.²⁴

La novela corta se cierra con un epílogo que consta de las traducciones al español, hechas por Lutereau, de dos fragmentos de la novela de Muro, escrita en inglés, y citados anteriormente en el libro (2012: 18). La primera cita-traducción es una reflexión sobre los *déjà vu* y la segunda sobre los motivos que llevaron a Guadalupe Muro a ser escritora. Inducir estas traducciones en el epílogo es una manera de hacer eco tanto de la observación de Iannuzzi sobre la traducción y la escritura, como también de señalar el original de Muro; estas traducciones se convierten en una suerte de *déjà vu* dentro del mismo espacio del libro —una suerte de *mise en abyme* encontrado igualmente en el trabajo de Mario Bellatin—. El trabajo con la cita en este caso se

²⁴ Para ahondar en lo *posmo* en este contexto, véase el artículo “El plagio literario postmoderno: tradición, ilegitimidad y nuevas tecnologías” de W. Chávez Vaca. Cabe subrayar, además, que estos textos, a diferencia de la exhaustivamente analizada obra borgeana, no tuvieron un gran éxito, razón por la cual hablamos de un *nicho* que estos/as autores/as ocupan, reivindicando su afiliación literaria: aquí el *posmoborgeano* y en el caso de Caruso el grupo literario OuLiPo.

despliega a varios niveles: apropiación de la cita, indicación de que se trata de un texto ajeno a través del uso de los signos de puntuación o metacomentarios, metareflexiones y hasta traducciones que hacen eco a los planteamientos sobre la problemática de la autoría en casos de entrevistas y traducciones.

16.5 ESCRIBIR EN LA ERA DE LA POSPRODUCCIÓN: PRODUCIR PRESENTE

Escribir en Canadá se compone, como los dos otros títulos *Red social* y *(spam)*, de material preexistente. Se trata de una recomposición de citas engastadas —Guadalupe que cita en su muro a John Irving, a Wikipedia, a una entrevista hecha a Roberto Bolaño, entre otros—; este material que se vuelve a citar por Lutereau en el libro y que más allá de poner en tela de juicio el problema de la autoría en términos de propiedad intelectual, plantea la cuestión sobre qué es escribir en nuestra época y la resemantización de evaluativos caros a la historia literaria como la “creatividad”. Ariel Idez, en un artículo titulado “Apología de la literatura breve”, publicado en la *Revista Ñ* en enero del 2013, pregunta:

¿A quién pertenecen esos libros que parecen celebrar menos el perfil heroico de una pluma solitaria que la porosa inteligencia colectiva de una red? Del autor como productor al escritor como editor, las operaciones de selección, captura, recorte, combinación, se vuelven mucho más cruciales que la mera y agotada invención. En la sociedad en la que todos escriben, más importante que saber escribir es saber leer en los intersticios de la red de escrituras. (Idez, 2013)

Claramente se traslada la noción de autor del libro hacia la noción de compositor y editor. Se podrían tildar estos libros como *posproducción*, ya que no se trata de una mera cita, sino de reciclar un material preexistente e insertarlo en un nuevo contexto, donde cobra otro significado y estatus. El historiador y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud toma la noción *posproducción* del ámbito de la televisión, del cine y del video, donde la posproducción denomina el tratamiento después de la grabación. El crítico observa que desde los años ochenta, cada vez más artistas trabajan a partir de elementos ya existentes, lo que vuelve entonces la creación de una materia prima innecesaria: “Il ne s’agit plus pour eux d’élaborer une forme à partir d’un matériau brut, mais de travailler avec des objets d’ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c’est-à-dire déjà *informés* par d’autres” (Bourriaud, 2004: 5). Lo importante no es crear algo nuevo desde cero, sino reciclar lo existente en la era de internet: la cuestión ya no

es qué hacer, sino cómo hacer con lo ya producido. Las obras de arte que trabajan con formas preexistentes

témoignent d'une volonté d'inscrire l'œuvre d'art au milieu d'un réseau de signes et de significations, au lieu de la considérer comme une forme autonome ou originale. Il ne s'agit plus de faire table rase ou de créer à partir d'un matériau vierge, mais de trouver un mode d'insertion dans les innombrables flux de la production. (2004: 9)

Así, la trayectoria de los artistas a través del flujo de informaciones es lo que se vuelve importante y productivo.²⁵ Bourriaud califica esta forma de cultura como *culture de l'usage* o *culture de l'activité*, en la que “l'œuvre d'art fonctionne donc comme la terminaison temporaire d'un réseau d'éléments interconnectés, tel un récit qui prolongerait et réinterpréterait les récits précédents” (2004: 9). Cada obra de arte es entonces solo un estado y no un punto final. Al mismo tiempo, el estatus de la obra de arte cambia, se vuelve activa en cierto modo, ya que se dispone a ser reutilizada y puede ser generadora de otras formas: es un devenir constante.²⁶

Los libros *Escribir en Canadá*, *Red social* y *(spam)* se insertan en una cultura digital; el hipotexto (Genette, 1982) fue producido en Internet, encontrado a través de Google y en páginas de Facebook y trasladado a otro soporte donde aparece como cita marcada —con o sin comillas, indicando la fuente— o como cita no-marcada. En el caso extremo de *(spam)* se genera un intertexto opaco porque no se pueden reconocer las fuentes, al contrario de *Escribir en Canadá...*, donde se sabe que la cita no-marcada proviene del muro de Facebook de Guadalupe Muro. Esta traslación de Internet al libro

²⁵ Kenneth Goldsmith aplica esta idea en sus intervenciones, libros y talleres: uno de sus talleres en octubre del 2015 en el MALBA se titulaba “Perder tiempo en internet”. También el museo parisino Centre Pompidou empieza a proponer una “web session” a partir de febrero del 2017 para contestar las preguntas siguientes: “Comment les artistes, les écrivains, les penseurs, naviguent-ils sur le web? Quels sites visitent-ils fréquemment et inspirent leur regard? Que pensent-ils de toutes les images qui circulent sur Internet, et comment vivent-ils avec elles? Nouvelle forme de conférences au Centre Pompidou, les web-sessions vous conviennent à accompagner une personnalité invitée, artiste, penseur, auteur, musicien, cinéaste..., dans sa navigation en direct sur le web. Une séance de plongée numérique.” en línea [consultado el 22.07.2019]: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R3dac6edc457dbf81e1042f3441f23c¶m.idSource=FR_E-3dac6edc457dbf81e1042f3441f23c.

²⁶ Gerardo Jorge entiende esta noción del devenir, que encontramos igualmente en el prefijo de *trans-*, como referencia para pensar la actualidad el eje del desplazamiento: “del ámbito de producción al de recepción; del paradigma de las formas y las técnicas al de la experiencia y los conceptos; de la idea de construcción a la de deconstrucción; de la obra al texto; y de la artesanía al gesto. Todo hacia la vida, la inmediatez y la espontaneidad” (Jorge, 2006: 108-109; *Mantenemos la cursiva del original*). Incluso cuando un artefacto cultural se presenta como obra, subraya Jorge, es consciente de la historia cultural del siglo XX, notablemente con el movimiento Dadá y la idea del arte como acción, como proceso: “el proceso de una experiencia” (Jorge, 2006: 109; *mantenemos la cursiva del original*).

conlleva una intermedialidad que se nota en ciertos residuos del otro soporte, como por ejemplo: la indicación de fechas, aunque esto remita también naturalmente a la escritura de un diario; los enlaces que pone Guadalupe Muro; las indicaciones de la fecha y la hora al escribirse en el *chat* (*Escribir en Canadá*); el lenguaje usado, con ciertos términos específicos; ciertos signos de la cibercultura (*spam*), entre otros. Pero también se rastrea cierta lógica del otro medio: la apropiación. Las voces se solapan, el discurso se “comparte” sin que se trate de plagio, ni de una cita tal y como se la define comúnmente. Forman parte de un lenguaje en la red, que a su vez genera redes. ¿En qué consiste escribir en este contexto? Estos libros son ejemplos clarísimos de lo que Goldsmith considera “la escritura no-creativa”: volver a usar un discurso, posproducirlo, y darle un nuevo significado gracias a una recontextualización. ¿Es importante si la mayoría de las páginas han sido escritas por una masa anónima, por gente desconocida o por Muro? ¿Quién cuenta aquí como autor·a: el·la autor·a de las palabras dejadas en Internet o él·la que tuvo la idea de retomarlas en una obra? En este sentido, los tres libros aquí analizados se asemejan mucho más a una lógica del arte contemporáneo que a una lógica clásica de la literatura.²⁷ Laddaga, en su conocido libro *Espectáculos de realidad*, propone que

toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo. Toda literatura, en todo caso, que sea fiel a la tradición de la cultura moderna de las letras en lo que en ella había de más ambicioso, pero que al mismo tiempo reconozca que el escritor que se encuentra en la descendencia de un Borges, un Lezama Lima, una Lispector, opera ahora en una ecología cultural y social muy modificada. (Laddaga, 2007: 14)

Lo atractivo del arte contemporáneo, retiene Laddaga, es el hecho de proponer perspectivas, puntos de vista y marcos —es decir un objeto inconcluso—. El libro como medio parece, sin embargo, un obstáculo para ello:

Por eso es que estos escritores escriben sus libros un poco contra esta forma material, este vehículo, como si quisieran forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite la conmoción de individuos (que conciben como un agregado de sistemas, prótesis, ideas, afecciones, aparatos) situados en el tiempo y el espacio, conmoción que se prolonga y se despliega en construcciones veloces de lenguaje que se publican sin reserva o correcciones. Se trata de libros

²⁷ A su vez se puede sostener que esta literatura no-creativa (Goldsmith, 2015) teje igualmente una relación más amplia con el arte y la literatura de las vanguardias y neo-vanguardias en general, donde prácticas como la repetición creativa, la copia y el *détournement* eran usuales (piénsese en los *ready-mades* de Duchamp, la poesía concreta, el arte correo, los happenings, etc.). Para ahondar en estas cuestiones, véase: G. Speranza, *Fuera de campo* (2006); M. Perloff, *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century* (2010); C. Kozak, *Poéticas/ políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)* (2014).

del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita, y que aquí quisiera que transportara esbozos que tuvieran el porte de aquello que se ha realizado bajo presión, bloques imperfectos, irregulares, como si fueran hechos por alguien que fuera fiel a esta otra fórmula: *toda literatura aspira a la condición de la improvisación.* (2007: 14-15)

Y a su vez es justamente el libro lo que otorga a estas producciones el estatus de *obra*, que fija el flujo de lenguaje, y ofrece la instantánea. Al cambiar de soporte, el texto ajeno se convierte en un núcleo de significado que pone en crisis las acepciones tradicionales de “cita”, “plagio” y “autor” para producir presente en un anhelo de inscribirse en una lógica del arte contemporáneo, sin por lo tanto poder abandonar el soporte que le otorga su estatus: el libro. Las poéticas *trans* que trabajan con las nuevas tecnologías de la comunicación tensionan de esta manera la literatura más tradicional y capitalista —tanto a nivel del capital mercantilista como simbólico—, situándose en el umbral entre diferentes medialidades con sus lógicas y sistemas de valor propios. Al actualizar procedimientos familiares a las vanguardias, subvierten otra vez el campo literario y lo atacan desde una periferia intermedial que se origina tanto en aquella tradición literaria como en las actuales estéticas y lógicas de internet. De esta forma, estos·as escritores·as-editores·as-compiladores·as proponen continuidades y filiaciones genealógicas específicas en cuanto a la tradición literaria argentina y las tendencias del arte contemporáneo en general.

RECAPITUALCIÓN IV

Esta última parte de nuestro trabajo de investigación se centra en la evocación mediática a través de la imitación y emulación de la estética de distintas páginas web en la página de papel, y las repercusiones de internet sobre la lógica narrativa. Muchos·as escritores·as que escriben en la actualidad tienen que lidiar con un entorno mediático con el cual están constantemente conectados y que los empuja a usar técnicas de escritura comúnmente empleadas en internet y en las pantallas. La tecnología forma parte de la vida y resulta por ende para algunos más natural elevarla a una temática y una estética digna de ser tratada y reproducida en la literatura, que volcarse sobre el pasado y reflexionar, para retomar la idea de Elsa Drucaroff (2012), sobre las dictaduras latinoamericanas. Aunque se puedan enumerar contraejemplos para esta afirmación en cuanto a la combinación mediática —por ejemplo *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez o *Magdalufi* de Verónica Sánchez Viamonte, ambas H.I.J.O.S.—, las publicaciones que trabajan estructural y drásticamente con internet como las de nuestro corpus se inscriben en nuestra ultracontemporaneidad e imponen una lectura del presente.

La informática e internet emplean técnicas como el montaje y el *collage*, y conllevan no solamente un cambio en la forma de escribir literatura y en la figura del autor, sino también en el papel del lector. Para Graciela Speranza, estas nuevas formas de *escribir sin escribir* conllevan una defensa del arte ante la sobrecarga de información y contenidos:

Si los medios de masas modelan las estructuras temporales de la cultura contemporánea, si rige un tiempo ‘producido’ que mina el tiempo individual, la apropiación busca hoy crear nuevas máquinas del tiempo que desbaraten los relojes tiránicos del consumo, inviertan la dirección unívoca del flujo sonoro y visual, lo recompongan con la libertad que dan el montaje, el azar y la elección, y lo abran a la participación activa del espectador o del lector. (Speranza, 2017: 113-114)

Nuestro corpus dialoga de una manera constante con un presente informático y tecnológico: ambientar la trama en un mundo poblado de celulares, computadores, e internet conlleva una reflexión —o por lo menos una consideración— sobre este presente tecnológico y la subjetividad. No todos los·as autores·as, como vimos, caen en la crítica, apuntan una desolación o un individualismo creciente: la dimensión política es, a menudo, poco explorada o incluso inexistente —al final, ser apolítico·a, en el sentido de una

voluntad de romper con una literatura comprometida como aquella que marcó los setenta y aún las décadas posteriores, también forma parte de la literatura ultracontemporánea—. Sobre todo al principio de la irrupción de internet, se pudo constatar una fascinación por esta dimensión (piénsese por ejemplo en Marcelo Raimon, *Mi amiga Olga*), la cual decae, sin embargo, con el transcurso de los años. Los/as autores/as, al trabajar una *poética tecnológica*, proponen igualmente una lectura de nuestra actualidad.

Saber leer los marcos gráficos del presente es igualmente importante, como lo vimos en el contexto de la estética digital de la página. La otra medialidad, es decir internet, se *lee con*, a través de la gráfica emulada por la página: la utilización de internet marca una estética de recepción actual. La literatura se lee igualmente en línea, como en el caso de los *blogs*, plataforma que tiene una repercusión sobre la escritura y la lectura. Se privilegian poéticas de la brevedad e intermediales. Se trata de plataformas y laboratorios de expresión donde quien escribe no tiene que limitarse a lo verbal. Como demostramos, se pueden observar algunos ejemplos en los que se publicaron los *blogs* como libros, abriéndoles así un espacio para otros circuitos y cierta perennidad—un libro puede ingresar en una biblioteca y un catálogo, una página web en cambio puede cerrarse o caer—. En estos traslados se pierden elementos como la hiperficción y la interactividad que permiten los formatos en internet. Otros elementos en cambio, como a veces la estética digital, las marcas lingüísticas del otro medio a nivel de la ortografía o aun la combinación mediática, se conservan. Hay que subrayar que se mantiene sobre todo un ritmo de la brevedad y una mezcla de géneros. La noción del presente se vincula igualmente con la lógica narrativa: por un lado se inspira la lógica narrativa en procedimientos actuales—como los videojuegos o los hipervínculos de internet—, por otro lado leemos textos y hasta obras enteras que funcionan de manera rizomática a través de la metáfora de internet. Crear enlaces, y a través de ellos un espacio propio, no conlleva ciertamente ningún procedimiento literario nuevo; sin embargo experimenta una actualización a través del funcionamiento de internet y de un/a lector/a acostumbrado/a a ello. En este caso la copia—el *escribir sin escribir*— se vuelve operativa, evocando otros fragmentos de la obra del/la escritor/a y siendo, a su vez, un procedimiento que se democratiza, se vuelve común, en internet.

Internet tuvo un impacto fuerte sobre nuestro manejo de producciones verbales y visuales de autoría ajena. Las posibilidades técnicas de apropiarse de esas producciones son diversas y fáciles: la lengua se comprende como material reciclable. Como hemos

visto más arriba, aunque no esté visible la relación intermedial a primera vista, los textos que trabajan con residuos verbales originales de internet guardan, sin embargo, marcas de este otro medio, como la lógica de la apropiación. En este caso, el procedimiento de escritura y composición es tan importante como el texto mismo. Lo conceptual cobra un papel importante en estas publicaciones y es, a veces, más interesante en su propuesta que en su calidad del texto literario.

Las distintas categorías aquí propuestas se distinguen de los casos que se consideran habitualmente como evocación intermedial, cuyo mayor representante es la tematización. El presente análisis demuestra cuán variada puede ser la evocación: de la estética digital de la página a la dimensión conceptual de una obra a través de su hipotexto. Las lógicas y dimensiones de estas *TransLiteraturas* fueron potenciadas, como hemos verificado a través de nuestra investigación, con internet: puede configurar un modelo para la escritura, influenciar en el ritmo de escritura/lectura/producción, y determinar cómo y con qué se escribe hoy en día. Es origen, fuente, inspiración, espacio de publicación y difusión y tuvo un impacto profundo sobre la escritura ultracontemporánea, tal como quedó demostrado en estas páginas. Queda por ver cómo se leerán dentro de cincuenta años, para retomar el epígrafe de Borges.

CONCLUSIONES

En el año 2016, la Academia Sueca otorgó por primera vez a un cantautor como Bob Dylan el Premio Nobel de Literatura, cuestión que desató una vasta polémica en la esfera pública: ¿dónde se hallan los lindes de la literatura?, ¿qué es literatura *hoy*? Uno de los argumentos que sostuvo esta polémica fue que las letras de las canciones —que representaban la principal producción de Dylan—, no se asimilaban suficientemente al “arte literario” porque eran interpretadas y no publicadas en un libro de soporte tradicional por parte de un·a autor·a, que, de hecho, nunca había *escrito* una línea de literatura. Este Nobel indica que la percepción de lo literario ya no se encuentra solo vinculada al libro, su soporte clásico y canónico desde hace siglos: transgrede las fronteras de su soporte físico para reconectarse con una noción más móvil, escurridiza y performática, como es el caso de, por ejemplo, la literatura oral. Se puede advertir cómo la literatura —cualquiera sea su género— publicada a partir del año 2000 busca y moviliza estrategias *trans-* (mediáticas, genéricas, etc.). Por un lado, en estas producciones se vuelven a utilizar estrategias ya empleadas en las vanguardias y neovanguardias, como aquellas que proponen, de una u otra forma, una interacción con lo visual. Por otro lado, la literatura, publicada o no en forma de libro tradicional, se expande hacia nuevos y potencialmente ilimitados horizontes gracias al desarrollo y la masificación de internet. Esta proliferación de medialidades y materialidades tiene repercusiones sobre la literatura misma, pero también sobre las nociones de autor y de

lector: ¿qué sucede cuando ya no se trabaja solamente con la lengua verbal —material *sine qua non* de la literatura— y se integran, yuxtaponen y/o mezclan a través de diferentes estrategias diversos medios y materialidades en un mismo soporte o en varios soportes a veces recónditos, o que incluso funcionan discontinuamente?

La presente investigación analizó tres estrategias intermediales en un corpus restringido de diecinueve publicaciones que forma parte de un corpus amplio de unas cincuenta publicaciones —un recorte que se produjo a partir de la relación inter- y/o transmedial que estos libros publicados en papel mantienen con la fotografía, el video e internet— de autores·as argentinos·as, chilenos·as y peruanos(-mexicanos)·as. Aunque el corpus de este trabajo se haya delimitado dentro de un marco temporal que se extiende entre los años 2000 y 2015, al igual que sus estrategias intermediales, se expande incesantemente: hasta hoy se siguen publicando libros con las mismas características, lo que demuestra, por un lado, la actualidad de esta reflexión y, por otro, que se trata de prácticas naturalizadas en las literaturas ultracontemporáneas. En otras palabras: no se trata de una moda pasajera.

A raíz del análisis del corpus se puede afirmar que estas prácticas literarias van más allá del texto verbal, aunque lo verbal —y a menudo su formato de libro impreso, aunque expandido— provee a estas actividades de un marco institucionalizado. No obstante, hemos demostrado a lo largo de la tesis que estas expresiones y experiencias literarias —que llamamos *TransLiteraturas*— tensionan el campo de la Literatura desde el umbral. Apelamos a la imagen de un espacio del intersticio, una noción clave para la intermedialidad, para evocar visualmente el lugar que permite el traspaso entre dos ámbitos; esto es una suerte de suspensión espacial donde no se está ni adentro ni afuera, sino en el umbral. En nuestro imaginario, este umbral separa y a la vez conecta a la *TransLiteratura* con lo canónico y, consecuentemente, con lo institucionalizado; en definitiva, al centro con su periferia, con lo que queda afuera, con lo no-institucionalizado, lo no-literario. En una escala más medial/material, conecta también lo verbal con los otros medios que consideramos en este trabajo: la foto, el video, internet. El umbral es el hábitat de la *TransLiteratura*, el lugar donde se despliega entre géneros, estéticas, medios y semióticas.

Así, internet y su lógica potenciaron el surgimiento de las *TransLiteraturas*: la construcción y concepción de sentido y narración se transformó desde la irrupción de la web participativa que pone a disposición una cantidad infinita de contenidos, dispuestos

a ser reciclados. En este océano digital, la palabra cohabita de manera natural con lo visual, lo auditivo o lo audio-visual. La lógica de escritura de este tipo de textos se basa en los hiperenlaces y en la yuxtaposición e interacción con otros medios, así como en una comunidad de lectores·as: la inter- y transmedialidad son inherentes a estas escrituras desjerarquizadas.

La primera parte de este trabajo de tesis propuso una contextualización teórica. En el contexto de la literatura latinoamericana ultracontemporánea pareció necesario ofrecer primero un estado de la cuestión acerca de la relación entre literaturas hispanoamericanas, tecnología/medios y las vanguardias/neovanguardias, instancias todas que a menudo se entrelazan y retroalimentan, en ocasiones incluso sin que los·as escritores·as tengan conciencia clara de su origen histórico. La recontextualización y puesta en perspectiva de los textos estudiados a la luz de la historia literaria resultó importante para emprender retrolecturas y para definir y delimitar, con ellas, el campo en el cual las *TransLiteraturas* se inscriben. A continuación destacamos la proximidad de estas expresiones literarias con el arte contemporáneo y por consiguiente con nociones como la performance y la instalación, una cercanía que, en definitiva, parecería ser una de las principales características del paradigma del presente. Estas *TransLiteraturas* se gestan con el fuera de campo —un fuera de campo que transgrede los límites institucionalizados de la literatura— y tensionan la definición misma de lo que pertenece a la literatura y, de este modo, de aquello que queda afuera. Las otras materialidades y medialidades —en nuestro contexto, la imagen, lo auditivo e internet— construyen y hacen la *TransLiteratura*, una literatura en mutación y en devenir, que se elabora a través de la renovación y del reciclaje y que, al alimentarse de los residuos del pasado e inscribirse en un sistema de ecología mediática, crea un presente que se autoactualiza. En este sentido, la *TransLiteratura* funciona como un ecosistema que se erige sobre el resto, en otras palabras, una constelación de materiales y residuos, una especie de espectro de esa ultracontemporaneidad fragmentada que se renueva constantemente sin nunca llegar a una pieza completa. Utiliza, produce y deja a su vez harapos, *Lumpen*, y con su propia presencia en ruinas pone en duda su existencia: esta literatura a-travesía y está en un porvenir, en vez de permanecer estática. Las prácticas literarias que trabajan con el fuera de campo, bajo cualquier forma, engendran una literatura compuesta —poéticas transversales de las que la correspondencia, oposición y fricción entre materialidades y

medialidades son partes constituyentes— difícil de analizar con las teorías y las herramientas literarias clásicas.

La fricción se traduce en nuestro corpus mayormente por la oposición entre lo verbal y lo no verbal, el soporte libro en oposición a una literatura que nace y se desarrolla (y cae en olvido) en internet, entre una estética más tradicional que se contrapone a una estética (neo)vanguardista, etcétera. La alteridad se vuelve una instancia generadora y transformadora de la escritura que se transmuta, de esta forma, en *TransLiteratura*. Por ello es importante adoptar otros prismas de lectura, poner entre interrogantes ciertas categorías como realidad, ficción o valor literario y pensar a partir de lo *trans-*. Se trata de una literatura que va hacia el espectáculo —por ejemplo, a través de una puesta en escena de la figura del autor, de performances, videoclips, eventos sociales, etc.— y que se inscribe en lógicas de la posproducción, es decir, que trabaja a partir de un material ya existente que recicla al informarlo, transformarlo o deformarlo en otra cosa. La intermedialidad propone otras perspectivas o marcos semióticos que obligan al lector a cambiar de registro de lectura.

En un segundo momento de la primera parte propusimos una discusión de las teorías de la intermedialidad. En ese marco, nuestro trabajo presenta la intermedialidad como una categoría de análisis para pensar y analizar de manera estructurada las relaciones que el corpus mantiene con el fuera de campo. Trabajar con una definición restringida del *texto* fue entonces necesario: todo lo que no era verbal fue considerado como perteneciente a otro medio para poder así comenzar a discutir los vínculos, traspasos y superposiciones. Las distintas categorías intermediales que hemos propuesto —combinación mediática, literatura expandida y evocación de medios— nos han permitido clasificar los fenómenos, analizarlos en su tipología y, por último, compararlos. Gracias a la intermedialidad, abordamos con herramientas teóricas las producciones literarias ultracontemporáneas que se hallan en un entre-dos y esta noción nos reenvía igualmente al umbral: la noción de entre-dos se visibiliza de hecho ya en la misma palabra *intermedialidad*. El acento se pone en el intersticio, un espacio donde nociones tales como “distancia” y “diferencia” se pueden desplegar libremente. El sufijo de la palabra, en cambio, hace referencia a la medialidad y por lo tanto convoca a la tecnología. Como señala Méchoulan (2003: 15), es necesario valorar la raíz *tecné* al hablar de tecnología, es decir, explicitar la producción de sentido que se produce a través de ella. En momentos

como los que vivimos, de grandes cambios mediológicos es lógico que cambien también los modos de pensar y la fabricación de sentido.

En este trabajo, hemos entendido la intermedialidad como una imbricación de la literatura con otro medio que no es textual (pero que puede contener texto), es decir, la combinación de la literatura con el arte gráfico (pintura, ilustración, fotografía), el internet, el cine, la música, etc. Es posible hallar una intermedialidad *in praesentia* (por ejemplo en casos de reproducción directa u otras formas concretas de reenvíos visuales, como un video en YouTube), e *in absentia* (evocación, tematización, etc.). La intermedialidad es un fenómeno cultural o medial “de base” (cf. Rajewsky, 2015) que pone de relieve el hecho de que no existen medios, formatos o percepciones puros. Es a partir de la discusión de los modelos intermediales de Rajewsky, de Toro, Kozak y Gil González y Pardo, que se consideró la necesidad de abrir nuestro modelo *intermedial* (una copresencia de por lo menos dos medios distintos en un mismo soporte) hacia una *transmedialidad* (una obra se expande a través de distintos medios y soportes).

Asimismo, en un tercer momento, propusimos la categoría de las *TransLiteraturas* para pensar las estrategias, dinámicas y políticas de las producciones literarias hispanoamericanas de lo ultracontemporáneo. Una de sus dinámicas sería la inter- y transmedialidad. Postulamos en un primer momento que el contexto de producción de dichas literaturas es un contexto híbrido, lo que produce, también, un objeto híbrido, y definimos las *TransLiteraturas* como literaturas que ponen en tensión y/o atraviesan el espacio literario canónico e institucionalizado. El prefijo *trans-* abarca, entonces, tanto la transgenericidad como la transmedialidad, la transnacionalidad, el translingüismo, etc. Así, acentúa el movimiento —rizomático, horizontal y nómada— y apela al fuera de campo, a un más allá del espacio institucionalizado como *literario*. Consideramos entonces como *TransLiteraturas* las literaturas ultracontemporáneas (posteriores al 2000) que se inscriben en dinámicas del *devenir* y de transgresión de fronteras. Estas se encuentran en una zona intersticial: desde el umbral entre dos o más regímenes estéticos, semióticas, materiales y/o institucionales, ponen en crisis el campo literario.

Propusimos para el análisis del corpus tres categorías operativas: (1) la combinación mediática que puede transformarse en una (2) literatura expandida y la (3) evocación mediática. La combinación mediática requiere que por lo menos dos medios percibidos como distintos estén materialmente presentes en el seno de un mismo soporte: los medios presentes influyen en la construcción de la historia y/o de la narración y/o el mundo ficticio; la experiencia de lectura cambia, ya que varias semióticas son utilizadas;

el argumento se transmite a través de los medios presentes. En estas combinaciones se puede tratar de texto verbal y fotografía u otras ilustraciones. La literatura expandida sería entonces una combinación entre texto verbal y video, música, etc., es decir, casos en los que el libro tradicional representa un límite para reunir en un solo soporte dos o más medios. Sin embargo, estos medios conforman conceptualmente una obra y por ello argumentamos que se trata de una intermedialidad que utiliza estrategias transmediales. Es el otro medio el que guía la lectura y propone una/otra narración, una/otra experiencia, una/otra estética, etc.; a la vez que tiene repercusión sobre el valor referencial, estético, o sobre la percepción que de él tiene el lector·a. En cuanto a la evocación mediática, se distingue, por su parte, en dos categorías. Por un lado, la evocación temática (evocación verbal) en la que las referencias intermediales proporcionan el marco de la historia, como por ejemplo las precisiones temporales y materiales que pueden caracterizar a los personajes. A ello se añaden fenómenos como la reflexión/tematización de los medios. Por otro lado, existe la evocación estética, que nos interesó en este trabajo, y que se manifiesta, según argumentamos, en la estética de la página (evocación visual) y la lógica narrativa (evocación estructural).

La segunda parte del presente trabajo de investigación se enfoca en la primera categoría de interés: la combinación mediática, a partir del estudio de la relación entre fotografía y texto verbal en cinco publicaciones de Mario Bellatin. Comenzamos el análisis del corpus con esta combinación mediática porque además de la relevancia del autor en el campo de la literatura latinoamericana, la relación entre fotografía y literatura es el fenómeno tecnopoético más antiguo del corpus y propone modelos para las relaciones intermediales estudiadas en las dos partes siguientes. Mostramos en un primer esbozo que la relación entre imagen y literatura se remonta a los principios mismos de la historia literaria y se ha manifestado en una amplia gama de posibilidades. En cuanto al medio fotográfico, este llegó en 1840 a América Latina, donde se implementó rápidamente y pronto también los·as escritores·as latinoamericanos·as escribieron sobre este medio y algunos incluyeron a partir del inicio del siglo XX fotografías documentales o ilustrativas en sus libros. A partir de los años sesenta, se nota un auge en las publicaciones que presentan una intensa combinación mediática foto-texto, tendencia que coincide con una segunda oleada vanguardista a nivel mundial y que se refuerza en el siglo XXI acompañada por nuevos medios y tecnologías. En segundo lugar, hemos discutido el potencial narrativo de la fotografía y establecimos que una sola fotografía

difícilmente pueda narrar por no presentar, en la mayoría de los casos, una línea temporal que permita constituir una narración propia. Al confrontarse empero con la palabra, la narración puede establecerse, e incluso desdoblarse porque el·la lector·a la lee en el conjunto de una historia y trata de crear enlaces hacia el universo narrativo. La combinación fotografía-texto puede narrar algo, incluso algo distinto a lo verbalmente afirmado en la narración. Esta combinación intermedial interviene en la construcción del universo ficcional, instalando atmósferas y guiando la imaginación del·la lector·a, al imponer una mirada y un ritmo de lectura diferente, característica que volvimos a destacar en cuanto a los videos. Estas composiciones, más habituales en otros ámbitos como la prensa, desplazan la materia literaria hacia una periferia del discurso literario institucionalizado. Entre el año 2000 y el año 2015, encontramos 31 publicaciones argentinas, chilenas y peruanas de todos los géneros que introducen fotografías. La mayoría de estas fotografías son en blanco y negro y no llevan pie de foto, lo que potencia la libre asociación y la participación del lector en la construcción del sentido. El proyecto, la estética y la estrategia varían fuertemente según el·la autor·a y las siguientes posiciones, susceptibles a interconectarse, se cristalizaron en el corpus: (1) un uso de la fotografía para generar un efecto de verosimilitud, a pesar de que la fotografía contemporánea solo puede remitir a la subjetividad del·la escritor·a, y no a una veracidad absoluta; (2) un uso des-realizante que suscita extrañeza y cuestiona la representación; (3) un uso más lúdico y deformador que engendra un subtexto, ya que contradice o aumenta las informaciones del texto verbal; (4) un uso de fotografías procedentes de archivos que se relacionan con la memoria que puede ser tanto personal como histórica. Cabe recordar, además, que la calidad fotográfica a menudo no busca la perfección. Muchos·as escritores·as prefieren trabajar con una estética de bajo presupuesto que emula la cotidianeidad, una estética casera y de laboratorio, que en ocasiones corresponde a una escritura efímera y volátil, que aparenta espontaneidad.

Decidimos entonces encauzar la discusión hacia la obra de Mario Bellatin para indagar la relación entre texto y fotografía por ser uno de los autores quien más ha utilizado esta estrategia intermedial en el ámbito hispanoamericano. Además, se podría decir que este autor representa en toda su dimensión el concepto de *TransLiteratura*, ya que mediante sus gestos, performances, intervenciones y publicaciones busca en forma permanente poner en tensión la literatura institucionalizada. Bellatin escribe su obra a través de situaciones y manifestaciones que van más allá de lo que se entiende comúnmente por literatura, para ampliar las posibilidades narrativas. El recurso de la

intermedialidad le permite explorar la palabra escrita a partir del otro medio e instaurar, de tal manera, una distancia. La primera novela del autor que exhibe una combinación mediática entre foto y texto es *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) que inicia un ciclo que se extenderá hasta el año 2012, con la publicación de *El libro uruguayo de los muertos*. Si bien Bellatin colabora, en un primer momento de este ciclo, con las fotografías Ximena Berecochea y Graciela Iturbide, las novelas que nos interesaron forman parte de un segundo momento, en el que texto e imagen son sometidos a una misma estética y lógica dado que es el propio Bellatin quien toma las fotografías, sirviéndose para ello de cámaras estenopeicas. La utilización de este tipo de cámara implica un proceso manual que impide, sin embargo, dominar el resultado. El interés de estas cámaras reside en su capacidad para transformar la realidad en otra cosa, menos real, más sensible y fantasmagórica. El procedimiento mecánico importa entonces tanto como el proceso físico de la escritura: ambos se interpretan como una práctica de creación, un actuar, un *hacer*. Se trata de deformar la realidad a través del otro medio para construir otros universos. Bellatin no busca una mimesis sino una intervención técnica y/o narratológica, sobre la realidad. En consonancia, el autor llama a estas combinaciones *texto-foto-amalgama*, un concepto que en su agrupación indivisible de medios refuerza la intermedialidad inherente al proyecto de Bellatin. Se elabora un universo narrativo dislocado y extraño, en el que predomina lo fantasmagórico y cuyo esqueleto es, de hecho, una estructura visual: el texto se trasluce a través de la imagen y viceversa. Las fotos inducen o potencian una atmósfera ya presente en el texto verbal. A menudo acentúan un detalle periférico del texto gracias al pie de foto, que indica con qué parte del texto-fuente asociar la imagen: funcionan como instrucción o guía de lectura que señala el contexto. La narración se establece en el juego entre fotografía, pie de foto y texto-fuente que el lector-a tiene que reconstruir. El *texto-foto-amalgama* desjerarquiza o rejerarquiza los elementos de la narración, apunta a elementos a menudo periféricos en el texto verbal. Esta recuperación de lo periférico en las fotos, suerte de restitución material (corporal), se encuentra en sintonía con ese universo de cuerpos mutilados, enfermos y moribundos que forman parte habitual del universo del autor.

En el ciclo bellatineano analizado encontramos varias migraciones entre los libros, tanto motivos temáticos, como fotografías y aún fragmentos más o menos extensos de texto, lo que provoca la creación de una red, pero también la percepción de una obra plural, que va más allá o que incluso traspasa las fronteras no ya de un texto-fuente, sino también de una obra individual. Las migraciones subrayan que ningún elemento es estable

y absoluto: en cada recontextualización cambia de sentido. El sistema de autoalimentación que se crea a partir de la recuperación, del reciclaje y de la lógica de hiperenlaces se transforma de este modo en una de las estrategias principales del autor y definen una poética *transliteraria*. Las fotografías usadas en este sistema de migración exhiben una generalidad y ambigüedad que permite reutilizarlas. La fotografía se emplea con cierto humor, y hasta ironía, al deconstruir la referencialidad, particularmente documental, que se le atribuye habitualmente. No obstante, las fotos forman nudos de un rizoma —potenciado gracias a la intermedialidad— en los cuales se concentran e interconectan temáticas. Las interconexiones y migraciones conllevan asimismo una construcción de sentido en una zona intersticial: el·la lector·a se confronta con una experiencia intermedial cuyo sentido, nunca absoluto, se libera cuando lee más allá de los límites de un solo libro, es decir en el umbral donde se despliega el sistema rizomático de Bellatin. El escritor construye un universo oblicuo mediante la retroalimentación constante que se lleva a cabo a partir de técnicas del “escribir sin escribir”, como el copiar y pegar, práctica escritural importante para la literatura ultracontemporánea y que volvimos a analizar, ya relacionada específicamente a internet, en la cuarta parte. El universo bellatineano se crea mediante los impulsos asociativos del *déjà-vu* y *déjà-lu*.

En la tercera parte analizamos las literaturas expandidas, es decir, una literatura que sale de su soporte libro para *hacer* literatura en otros soportes (o sin soporte). Limitamos el corpus de análisis a casos que se entrelazan explícitamente con su material expandido, obras que transgreden los límites del soporte físico del libro impreso para continuar con videos o páginas propias en la web. La literatura expandida va más allá de las fronteras institucionalizadas del libro, sin que esta expansión sea un caso de *transmedia storytelling*, sino una combinación mediática que trabaja con estrategias transmediales. Estas literaturas se relacionan con el espacio público y social. Por otra parte, la elaboración de estos dispositivos narrativos/poéticos expandidos constituye una estrategia de deconstrucción desde el espacio del espectáculo. En este contexto, emergen nuevas figuras interconectadas que cambian tanto el papel del·la autor·a —figuras más colectivas y anónimas— como el del·la lector·a, que se transforma en lectoespectador·a. Los libros del corpus dialogan con la propuesta de los libros-objetos y una literatura *en exposición* (Rosenthal y Ruffel, 2010, 2018): expandir el libro, “sacar” la literatura a otros espacios. Precisamente, la idea de “expansión” de un campo institucionalizado proviene

inicialmente de las artes plásticas y del cine. El trabajo con el fuera de campo implica entonces para la literatura una infracción que corresponde a una puesta en tela de juicio de la legitimidad de esta literatura frente a la institución. Ello permite por un lado que nuevos procesos y producciones literarias sean considerados como literatura y, por otro, que otros y nuevos tipos de autores·as produzcan formas diferentes y no-canónicas. Por consiguiente, se difuminan los límites de la literatura, de la figura del autor y del libro mismo. Nuevas formas, como la *LiteraTube*, interrogan los límites de la literatura a través de una medialidad tradicionalmente ajena a la literatura. Así, la literatura expandida se adscribe más a una índole del *hacer* que del *escribir* (como expresión institucionalizada de lo literario); como subrayamos en la segunda parte, se trata de prácticas de creación (texto, foto, video, performance, música) que diversifican la experiencia, tanto de elaboración del artefacto literario como de su recepción. El problema del soporte libro es que no admite todos los medios, como por ejemplo el video o la performance/lectura en música. La noción de libro es entonces abstracta y entendida como obra; integra tanto un componente que podríamos asociar al libro tradicional y “libresco” como un componente virtual.

El primer ejemplo analizado fue *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, novela *trash* que fue recibida de forma disímil por la crítica argentina. Como publicación inicialmente concebida para visualizarse en la pantalla, conservó finalmente solo unos videos en internet. Gracias a los videos, que generan un efecto de verosimilitud, los personajes “toman cuerpo” y el·la lector·a duda del régimen ficcional. Sin embargo, Alejandro López reprodujo todo lo verbalmente enunciado en los videos en la novela publicada de forma impresa, por lo cual el·la lector·a no pierde el hilo de la narración si no los consulta: no se trata entonces de una verdadera transmedialidad. Este artefacto es el resultado de un trabajo de equipo. El autor mismo es un artista polifacético (se mueve entre el cine, las artes plásticas, la literatura) y se autodefine como *outsider* del campo literario institucionalizado. Es a partir de este lugar periférico que se manifiesta, publica y construye su figura de autor, no exenta de cierta voluntaria provocación —otra forma, tal vez, de buscar o de trabajar el margen. El siguiente ejemplo analizado ha sido *Primera línea de fuego* (2013) de Tálata Rodríguez, poeta y *performer* quien propone para los poemas narrativos de este compendio nueve videoclips, consultables en YouTube. El poemario se expande a internet gracias al uso de códigos QR que se encuentran entre los títulos y poemas, lo que engendra una lectura expandida, es decir conectada a y extendida en internet. Los videoclips se realizaron en lugares públicos poco comunes para la

literatura (estadio de fútbol, taller mecánico, subte, etc.) y en ellos la poeta afirma un protagonismo similar al de los cantantes de la cadena MTV, lo que repercute, también en este caso, sobre la construcción de su figura de autora. A su vez, Rodríguez compone sus poemas a partir del *collage/remix* de otros textos, razón por la cual su propuesta se inscribe de manera ejemplar en nuestra definición de ultracontemporaneidad, regida por lógicas como la presencia y la representación de sí mismo·a en las redes sociales y el hecho de compartir en la red material discursivo y visual de autoría ajena: su propuesta responde a y juega con la ecología cultural actual. Sus videoclips trabajan con la llamada estética MTV (duración, rapidez en los cambios de planos, etc.) y se entienden como un verdadero dispositivo poético que propone una segunda narración, aunque nunca idéntica a la narración poética verbal. El videoclip crea otra experiencia sensorial y visual que guía, aumenta y explicita el texto verbal. El trabajo intermedial constituye así un elemento disruptivo que puede generar un traslado de asociaciones y de creaciones poéticas a través de resemantizaciones y metarreferencias. Aquí, la poesía sale del libro, requiere la situación contextual, la performance, y el cuerpo de la poeta —como otro medio— para materializar su poesía, incorporarla al mundo de lo visual y sonoro. Poner el cuerpo como otro medio de la obra, tal como lo hace Rodríguez es, por un lado, volver la presencia del·la creador·a indispensable y, en el caso de la performance, subrayar que en un mundo capitalista, globalizado e hiperconectado, donde todo se repite en serie, no todo se puede consumir siempre bajo demanda. Aquí se acerca la literatura a otras artes, como las escénicas. La literatura expandida significa así una diversificación de las prácticas —que incluye a la escritura, entre otras— que pueden constituir artefactos literarios. Esto vale también para *80 días*, colaboración entre el escritor Jaime Pinos, el fotógrafo Alexis Díaz y el músico Carlos Silva. Se trata de un libro compuesto por textos y fotografías que emergieron durante las caminatas por una zona determinada de Santiago de Chile durante ochenta días en 2004. La página de internet ligada a esta obra alberga, además de este material, la lectura en vivo con las piezas musicales. Sin embargo, el orden entre temas musicales y textos no concuerda, por lo cual el·la lector·a se pierde entre propuestas como un *flâneur* en la ciudad y tiene que trazar su propio camino/mapa entre los distintos espacios y semióticas de la obra. De este modo, incluso puede componer otro texto a partir de la superposición de un texto leído y uno escuchado: se trata de un entramado de relaciones intertextuales e intermediales. Por un lado, encontramos la combinación mediática *en* el libro; por el otro, la combinación mediática en expansión, por *fuera* del

libro. Esta obra interroga la noción de lectura, fragmentada por otros discursos. La obra es una crítica de la sociedad y del Estado neoliberal y capitalista chileno de la posdictadura: es la obra más política de nuestro corpus. Ese llamado a reapropiarse del espacio supone, también, un cuestionamiento retrospectivo de prácticas autoritarias relacionadas con el espacio público y la imposibilidad de actuar en él, vigentes en la dictadura, como el toque de queda, la prohibición de manifestarse y de reunirse. Se trata de un deseo de reapropiación que se vuelve a expresar, de un nuevo modo, en el Chile neoliberal de comienzos del siglo XXI.

En estos ejemplos, leer se vuelve ver. La literatura en expansión reactiva la oralidad y la performance. La figura de autor se traslada hacia una concepción más bien colectiva: la literatura se *hace* entre varios. Gracias a la intermedialidad, se sale del libro como soporte institucionalizado y los lugares canónicos de la literatura se revierten. El acento se pone en la materialidad y la plasticidad del espacio para dialogar, entre otros, con los discursos dominantes de la sociedad. Si bien la combinación mediática aumenta la información básica del texto al integrar otro medio, este no se usa únicamente para confirmar lo verbalmente afirmado, por lo cual no hay necesariamente concordancia entre un medio y otro, sino continuidad narrativa, y la creación de otro nivel narrativo. Los/as artistas buscan guiar y profundizar la interpretación a través del desplazamiento y la intermedialidad crea una nueva experiencia sensorial que pretende dar cuenta de la polifonía de nuestro mundo actual. De hecho, esta literatura expandida se relaciona con el espacio público precisamente por su carácter intermedial, que lo capta a través del ojo de la cámara y lo reproduce como fotografía o video que circula por internet y/o las redes sociales. Estos tres ejemplos, a diferencia de la mayor parte de las novelas analizadas en la segunda y en la cuarta parte que se referían a una cultura global, exhiben lugares específicos y por ende una cultura local. Aunque cuestionan y tensionan la definición misma del libro por su carácter expandido es, paradójicamente, este artefacto cultural el que otorga al/la autor/a el estatus de escritor/a, y transforma la propuesta en literatura en el campo literario.

En la cuarta parte estudiamos, a partir del prisma intermedial de la evocación mediática, libros que se relacionan con internet a través de su estética o su lógica de composición. La evocación se aparenta más bien a una dinámica de la traducción e interpretación del otro medio por parte del/la escritor/a que a una inserción material del otro medio. Por ello, es posible diferenciar en este caso entre un medio fuente (internet)

y otro meta (el libro en papel). Cuando se imita visualmente una página de internet en un libro, hablamos de estética digital de la página. Como “lógica digital” consideramos la construcción y el funcionamiento de la trama —por ejemplo, en el caso de la imitación de un videojuego—, así como también la génesis de la obra, al reciclar material textual encontrado en la red. La estética digital de la página retoma una microforma del otro medio —aquí, las funcionalidades digitales—, que es posible reproducir en papel; esto tiene repercusiones sobre la tipografía y la paginación que incluyen, entre otros, la indicación de datos de comunicación (hora, fecha, correo electrónico, etc.). Estos indicadores intermediales pueden entenderse como marcos y estructuras que ayudan al lector a completar posibles lagunas en la comprensión de la historia narrada. Funcionan como un esquema en el que el medio de contacto se “lee con”. La referencia a otro medio es parte integrante del significado de la obra, ya que modula de distintas formas su comprensión. La intervención sobre la tipografía en una novela —poco común, aunque también aquí se puedan encontrar antecedentes— pone el acento en la materialidad de la lengua y su potencial disruptivo. De los doce libros del corpus ampliado que exhiben una estética digital de la página, decidimos concentrarnos primero en las novelas epistolares digitales.¹ Gracias a este análisis pudimos comprobar que las representaciones son homogéneas y que no están ligadas a ámbitos culturales o nacionales específicos. Se imita visualmente a los programas realmente existentes de correo electrónico y *chat*. En los elementos más antiguos del corpus, especialmente, se acentúan la estética digital y el ciberhabla de los personajes-internautas (abreviaturas, errores ortográficos, emoticones). Con el transcurso de los años se nota cómo la representación se normaliza y naturaliza, en gran medida a causa de la masificación del acceso a internet y del hecho de que las generaciones que crecieron con la *web* han empezado a publicar. La concepción de la tecnología pasa de un estatus de modernidad tecnológica —excitante, lúdica y experimental por su novedad— a una fuente de inquietudes en cuanto a los problemas que conlleva para la comunicación y la relación del ser humano con el mundo tecnológico. En estos ejemplos destacamos que un narrador extradiegético se vuelve obsoleto y que la tarea de situar las instancias y situaciones de enunciación de los personajes es propia de la estética digital. El lector tiene que desarrollar estrategias de lectura para interpretar, por un lado, el marco digital y, por el otro, para hacer

¹ Estas son: *Mi amiga Olga* (2000) de Marcelo Raimon, *La ansiedad. Una novela trash* (2004) de Daniel Link, *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, *Interferencias. Nouvelle digital* (2013) de Gonzalo Viñao y *Oro* (2015) de Ileana Elordi.

abstracción de la repetición de las informaciones de comunicación. Algunas novelas epistolares digitales se acercan además al *chat* por la rapidez en los intercambios de los correos electrónicos. Asimismo, estos fragmentos se aproximan a una escritura más teatral, donde los metacomentarios (fecha, hora, emoticonos) se transforman casi en didascalías. Las novelas que introducen los *chats*, mensajes instantáneos y Twitter usan un lenguaje desarticulado, que se emplea con fines narrativos para generar un efecto de rapidez e inmediatez. El marco visual, como narración plástica, propone un pacto de lectura intermedial: la estética digital genera un nuevo realismo tecnológico que se inscribe en nuestra contemporaneidad —surge de ella y la emula—. Las nuevas tecnologías ejercen una presión sobre la literatura que se escribe hoy en día, lo que se puede igualmente observar en el caso de la literatura en los *blogs*, y por consiguiente, en los *blogs* que prosperan y que se publican luego como libros. La recepción de estos tecnotexto (cf. Saum-Pascual, 2018) publicados como libro no es la misma: no se trata de un (con)texto clásico sino de uno ligado a lo digital y tecnológico. Las repercusiones intermediales del *blog* sobre el libro en papel apuntan a una poética de la brevedad, a la mezcla de géneros, a una combinación intermedial y a una evocación medial a través del uso de la estética de la página. De este modo, se adscribe a una *TransLiteratura*: móvil e intermedial, esta se opone a una clasificación en términos de géneros literarios.

El siguiente capítulo ha analizado narraciones que tienen una lógica intermedial, es decir una lógica narrativa determinada por internet. El primer ejemplo, *El tucumanazo* (2012) de Esteban Castromán, exhibe la acción de un videojuego, lo que el·la lector·a entiende gracias al campo léxico, al desdoblamiento del enfoque narrativo, y finalmente por las reflexiones sobre la condición del personaje digital. Se trata de una búsqueda de renovación de las metáforas y esquemas narrativos. Otra figura explorada es la lógica de los hiperenlaces. Permite que varios fragmentos se conecten, como en un rizoma —imagen ya movilizada en el contexto de Mario Bellatin—, donde los puntos de conexión son nudos, concentraciones de temáticas, poéticas o estéticas. La forma actual de pensar, organizar, escribir y crear se relaciona con internet, con el copiar y pegar y con el gesto de saltar de una página (web) a otra de manera similar al “zapping” televisivo que, con la llegada del cable, se había masificado en las décadas anteriores, en que se pasa(ba) de un canal a otro. Sagrado Sebakis intenta reproducir esta dimensión en *Sistema* (2015): un elemento engendra otro, un tercero se intercala para volver sobre un componente anterior en una estética del zapping o de aquella que sigue el internauta cuando navega de un enlace a otro. La lógica de los hiperenlaces se explora, sin embargo,

de tal manera que el lector·a apenas puede comprender algo. En cambio, tanto Claudia Aplaiza como Mario Bellatin despliegan esta lógica de los hiperenlaces en el seno de su obra, a través de conexiones de publicaciones (en línea y en papel) y mediante enlaces y republicaciones. De esta manera se crea una lógica que provoca un espacio ficticio (una obra) que se retroalimenta y que expande permanentemente sus fronteras.

En el último capítulo de la tesis analizamos tres casos de una “escritura sin escribir”, para retomar la expresión de Bellatin, es decir una literatura que se compone de textos ya existentes, encontrados esta vez en internet y reciclados con la función del copiar y pegar. El origen del texto puede ser visible en el plano de la (ciber)lengua, pero lo es sobre todo en lo que se refiere a la cultura digital, en la que las nociones de “plagio” y “cita” han sido cambiadas por el botón “compartir”. Desde un punto de vista temático, existen de hecho varios personajes del corpus que afirman sin descaro plagiar. Se puede notar cómo hoy en día conceptos tales como originalidad, genio y creatividad, o aún la cuestión del estatuto del escritor, se han trasladado hacia gestos como la intervención en otros textos para el desarrollo de la propia obra. El mundo actual se caracteriza por la sobreproducción, tanto de mercancías como de contenidos culturales y artísticos (a veces, y en particular después del “Pop art”, sin que esta distinción quede del todo clara). Reciclar los residuos se convierte, entonces, en una práctica que se inserta en la lógica de la ecología cultural ultracontemporánea. Así, el libro (*spam*) (2011) de Charly Gradin se compone a partir de los resultados de búsquedas en Google; *Red social* (2011) de Ana Laura Caruso es una sucesión de descripciones y transcripciones de perfiles de Facebook; y *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* (2012) de Luciano Lutereau se compila y escribe con las publicaciones de la escritora argentina Guadalupe Muro de su muro Facebook. En estos contextos, la noción de autor·a se acerca a la de compositor·a/editor·a/DJ. Esta forma de escribir/producir obra se puede calificar de posproducción: no se trata de crear algo nuevo sino de reciclar materias que ya circulan. En nuestro contexto, las publicaciones se insertan en una cultura digital. El hipotexto se ha encontrado en internet, lo que implica una intermedialidad visible en los residuos del otro soporte (indicaciones de fechas, hiperenlaces, lengua usada, etc.). Además, la lógica de la apropiación es inherente a la concepción del otro medio. Las voces se superponen, los discursos se “comparten” sin que se trate ni de cita ni de plagio. Estos libros son ejemplos de una escritura no-creativa: se trata de reutilizar un discurso, de posproducirlo y de darle una nueva significación gracias a la recontextualización.

El título de este trabajo sugiere que las literaturas que constituyen el corpus extendido se trasladan hacia una *TransLiteratura*. En numerosos ejemplos destacamos una *TransAutoría* que puede observarse en el trabajo en equipo o de estrategias escriturales como la escritura no-creativa (Goldsmith, 2015). Es el caso de Mario Bellatin quien se asoció con varios·as fotógrafos·as y dibujantes para la realización de, entre otros, *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001), *Demerol: sin fecha de caducidad* (2008) o *Bola negra* (2017). Igualmente Alejandro López colaboró para *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) con una diseñadora, los actores, y de forma más amplia con el equipo de edición de su novela; Tálata Rodríguez requiere siempre de un equipo de filmación para sus videopoemas; y para realizar el proyecto multimedia *80 días* cooperaron el escritor Jaime Pinos, el fotógrafo Alexis Díaz y el músico Carlos Silva. En estos ejemplos, se *hace* la literatura entre varios y el papel del·la autor·a se traslada hacia una entidad más colectiva y/o anónima.

En varias ocasiones subrayamos que el concepto de autoría se cuestiona igualmente cuando se practica una escritura no-creativa. Mario Bellatin y Claudia Apablaza vuelven a utilizar fragmentos en otros contextos, la narradora homodiegética de Ileana Elordi afirma que es “una copiona” (2015: 97), y Tálata Rodríguez, Charly Gradin, Luciano Lutereau y Ana Laura Caruso escriben con las palabras de una comunidad de autores·as, originalmente escritas en internet. La copia y el plagio, estrategias comunes y corrientes en la ecología de internet, se reclaman —casi de manera política— para escribir. Así se potencian nociones caras a los estudios literarios, como el intertexto, inherente a cada texto según Barthes (2002: 451). Los·as autores·as se inscriben por consiguiente tanto en una ecología textual —Mario Bellatin satura incluso este juego con la intertextualidad de una manera borgeana: parte de los intertextos fueron inventados por él—, como en una ecología mediática. Alex Saum-Pascual subraya en *#Postweb! Crear con la máquina y en la red* que es imprescindible leer estos textos que se vinculan con mecanismos de internet “dentro de su ecología mediática y social: de la red en sentido amplio” (2018: 15). Estas literaturas se tienen que recibir con el trasfondo de la cultura actual, es decir una cultura que se erige sobre la confluencia de contenidos audiovisuales y verbales en los medios en general y en particular en la web.

Esta confluencia conlleva igualmente la superposición y tal vez disolución —para movilizar un lenguaje más “moderno”: un *remix*— de distintas capas históricas y, en este sentido, nuestro corpus es igualmente una *TransLiteratura*. Se trata de una literatura atravesada por los espectros de corrientes, reflexiones y nociones, tales como las vanguardias, los personajes del *flâneur* y *Lumpensammler*, los rizomas, y otros, del pasado siglo. En el reciclaje, se puede no obstante perder la profundidad, complejidad e historicidad inicial de los conceptos, de los cuales algunos surgieron en los momentos de pre, entre o posguerra, es decir momentos de una coyuntura política muy densa. El material teórico que aparece en estas *TransLiteraturas* no es por ende necesariamente nuevo y las propuestas del corpus, si bien utilizan nuevos canales, a veces propicias para nuevas poéticas, no siempre suponen una verdadera visión personal o renovación conceptual o literaria. La historia del arte muestra que mucha producción se desvanece por su uniformidad y es difícil saber cuáles artefactos del amplio abanico que propusimos sobrevivirán al momento en que surgieron —cuestión inherente a todo trabajo sobre lo ultracontemporáneo—, y tal vez este punto de la posible falta de trascendencia se relaciona igualmente con la desaparición de la figura del intelectual de antaño.

La puesta a disposición de una enorme cantidad de información en internet conlleva por un lado una saludable democratización del saber, y por el otro, requiere nuevos modos de gestionarlo: se trata, hoy en día, menos de un “saber de memoria” que de un “saber acceder a un conocimiento puntual”. Además, por la puesta a disposición de contenidos culturales muy diversos en internet, el propio conocimiento se inscribe a menudo menos en una problemática sociocultural local que en ciertos círculos subculturales globales. En otras palabras, antes se podía acceder a aquellos contenidos ligados al espacio en el que uno·a se encontraba; hoy en día uno·a puede acceder a cualquier contenido en cualquier lado, en cualquier momento, con solo estar conectado·a a internet. De cierta forma, se sabe más (en contenido), pero también menos (en profundidad, críticamente). Es también en esta coyuntura que se escriben/inscriben estas *TransLiteraturas*: se *googlea*, se consulta Wikipedia, se mira un video en YouTube; es un esfuerzo distinto del de desplazarse a una biblioteca y consultar un libro: la temporalidad es otra.

Ahora bien, se puede igualmente evidenciar que algunos de los·as autores·as aquí estudiados·as no provienen de un ámbito, estrictamente, literario: Ileana Elordi estudió Bellas Artes; Mario Bellatin y Alejandro López pertenecen al mundo del cine; Marcelo Raimon y Gonzalo Viñao son periodistas, entre otros. Se observa una tendencia a ser

polifacético·a en lugar de especializado·a. Ya no se tiene miedo a la escritura, potenciado por la coyuntura de internet, donde todo el mundo escribe, y proliferan los talleres de escritura, como antaño talleres de pintura o fotografía: la escritura ya no es sagrada, sino un medio de expresión entre otros que pasó a ser un arte de diletantes o incluso, en los últimos años, una carrera universitaria. Se proponen, en distintos países, maestrías de “Escritura creativa”.² En las descripciones de la carrera, se hace hincapié en la orientación práctica de estas formaciones, que a menudo se complementan con enseñanzas de índole intermedial. La escritura, entonces, se puede enseñar, como cualquier otro oficio —*los poetas bajaron del Olimpo*, para parafrasear a Nicanor Parra (1969)—. En otro orden de cosas, Tálata Rodríguez (2016) sostiene además que el miedo a la página en blanco quedó obsoleto en un mundo conectado al “gran oráculo” de Google que pone a disposición tantos disparadores de escritura. Cabe señalar empero que estos planteos también tienen su linaje, o como diría el antipoeta Parra, quien se adelantó, de hecho, con sus artefactos a los memes:

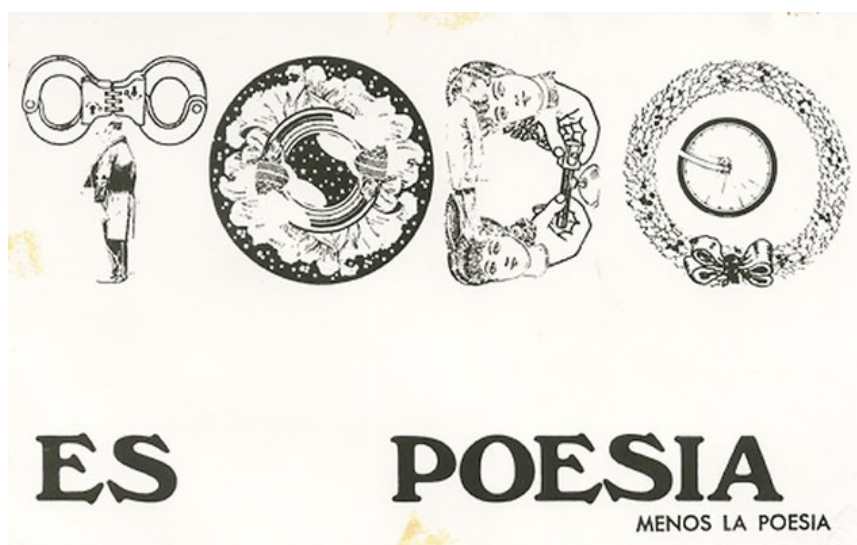


Ilustración 57. Nicanor Parra, Artefactos (1972)

En las *TransLiteraturas*, la representación de la literatura se reconfigura en “momentos” o en “situaciones” literarias que se pueden manifestar tanto en un *tweet* como en una declamación de un texto en algún transporte público, en ocasiones filmada

² Por ejemplo en la Universidad Nacional Tres de Febrero (dirección: María Negroni), en la Universidad Diego Portales (dirección: Kurt Folch), en la Pontificia Universidad Católica del Perú (dirección: Giovanna Pollarolo) o aún el “Master Création littéraire” de la Universidad Paris 8 Vincennes-Saint Denis (dirección: Olivia Rosenthal y Lionel Ruffel).

y expuesta, archivada por unos instantes, en ese otro espacio público que son las redes sociales. Aquí se reconfigura también el soporte/canal de transmisión de lo literario en una *TransLectura*: se sale del libro hacia internet para un “consumo” que puede realizarse a través de cualquier dispositivo conectado; el·la lector·a se vuelve lectoespectador·a y es su mirada la que crea, o determina, el objeto literario, que se extiende a espacios no institucionalizados. Las redes sociales, como Instagram y Facebook, invitan a los·as usuarios·as a crear historias efímeras (tienen una duración de 24 horas antes de borrarse), que a menudo son una combinación entre texto y foto o video, lo que fomenta la creación constante de narraciones intermediales. Otra exploración narrativa de las redes sociales aparece, por ejemplo, en los “Instapoemas” (que sin embargo existían antes también en Facebook y Twitter), constituidos por una imagen acompañada de un breve texto. Estas “pausas poéticas” o narrativas se inscriben en un *habitus* (Bourdieu, 2014) de lectura muy distinto al de leer un libro: las redes sociales se consultan en cualquier momento de dispersión, en pequeñas pausas cotidianas sin la necesidad de cargar con un libro, el que además requiere una atención de largo plazo. Asimismo, las redes fomentan una interactividad imposible en formato libro *fuera de línea*. Permiten interactuar con el·la autor·a de la historia o del posteo mediante un comentario o una reacción en clave de emoticón. También se pueden volver creativos·as y expresarse mediante una publicación propia. Estas *TransLecturas* no buscan a un·a lector·a silencioso·a, sino a uno·a participativo·a. En este sentido, hay una contigüidad de *realidadficción* que ya no sería solamente a nivel del contenido, como lo proponía (Ludmer, 2011), sino también a nivel de los soportes. Si las redes pasan a ser el soporte de la literatura, no hay una frontera entre el momento de la literatura y el de lo cotidiano, lo “real”. En este contexto, el libro en papel gana en peso simbólico y se convierte, tal vez, en un objeto de resistencia cultural, a la manera de las performances de poesía en lugares cotidianos cuando logran captar la atención del·la espectador·a.

Sin embargo, el libro en papel se relaciona también con la esfera digital y la refleja. La mayoría de los·as escritores·as se enfrenta al contexto mediático que influye en su manera de escribir y de pensar la literatura, tanto en términos estéticos como en su concepción/lógica. Cabe mencionar en este contexto que nuestro corpus no muestra diferencias en cuanto a las estrategias estéticas empleadas si se compara con un corpus angloparlante (*cf.* Maziarczyk, 2011) o de producción peninsular (*cf.* Saum-Pascual, 2018): efectivamente, se puede comprobar que se recurre a las mismas estéticas digitales. En este sentido, la estética digital de la página inscribe el libro en nuestra modernidad, en

cierta ecología mediática, cuya dimensión política sería una que se construye justamente en torno al avance de la tecnología. El corpus dialoga constantemente con el presente informático/tecnológico, lo que conlleva una reflexión sobre la actualidad mediante su reflejo, cuestión que, en alguna medida, también determina (o limita) el público al que se dirige o que accede a él.

Esta ecología tecnológica define, en parte, nuestro presente. El corpus analizado no propone un presente utópico, ni distópico: es puro presente mediático que se actualiza cada vez que el·la lectoespectador·a lo mira (lo lee). Incluso puede volverse una literatura 2.0 en el caso en que circule por los *blogs* o las redes sociales, es decir que el·la lector·a se puede volver un·a participante en la creación de la obra, por ejemplo mediante comentarios que influyen en el desarrollo de la trama. Aunque algunas novelas del corpus puedan parecer ya obsoletas por los programas de correo electrónico o chat que usan, exhiben sin embargo una ecología mediática que nos reenvía constantemente a esta vida cotidiana y a nuestra propia interacción con los medios digitales; estos funcionan como instantáneas, pero también como espejos. Estas literaturas se inscriben en y producen presente, más que trascendencia, porque lo reflejan, a menudo sin una actitud crítica con el sistema.

En cierto sentido, los artefactos aquí considerados exponen escenografías: en ellos, se acentúa la materialidad y plasticidad de la lengua, del libro, de las corporalidades (textuales, visuales, físicas) y de los medios. Esto puede generar tanto un realismo tecnológico o una verosimilitud digital, como nuevos dispositivos literarios-poéticos-narrativos. El otro medio contiene un potencial poético y/o narrativo: puede generar un marco, acentuar otros aspectos que el texto verbal o componer una suerte de segunda narración. En una ecología cultural de estímulos diversos y constantes, cuyo consumo se hace mediante estrategias como el *zapping*, la literatura pluraliza su propuesta e interpela desde su rareza y espectacularidad. Propone una experiencia literaria expandida que va más allá de la mera palabra, sus connotaciones, imaginarios evocados y sonidos.

Estas literaturas son *TransMediales*, es decir que están atravesadas por otros medios —que no es lo mismo que una transmedialidad (*cf.* Jenkins, 2007)—. Nuestro corpus se focalizó en la fotografía, el video y la misma plasticidad del texto. No se trata entonces de una literatura que gira solamente alrededor de lo verbal, sino de una literatura que erige su poética a través de una otredad construida por otros soportes, medialidades y semióticas. Se trata, por lo tanto, de lo que llamamos unas *TransEscrituras* ya que se “escriben” con el otro medio: la noción de *escribir* se traslada hacia otros procesos, se

vuelve una componente posible entre otras prácticas literarias. Por ello, es una literatura que se lee y se mira, que se experimenta de distintas formas en diferentes medialidades y materialidades. Estas *TransLiteraturas* ponen el acento en el cuerpo y la materialidad: tanto la del libro y de su espacialidad (que también invita a una exploración visual), como en la corporeidad que se exhibe a través de instancias tales como la voz de los·as poetas, sus cuerpos y presencias. Ambas dimensiones se relacionan, a nuestro parecer, con una observación igualmente hecha por Alex Saum-Pascual:





Surge ahora, precisamente en este momento en el que la publicación digital parece eclipsar el mercado de la imprenta, un renacer de la práctica del libro de artista [o del libro-objeto, o del *bookwork*, o el tecnotexto] que enfatiza, si no fetichiza, las cualidades analógicas, tangibles y materiales del objeto de papel. (2018: 98)





Añade la crítica que Florian Cramer, en su ensayo *Anti-Media*, lee estos objetos como un adelanto de la transformación futura del mercado editorial, en el que el libro pasará a ocupar “un nicho artesanal” como “*libro-como-objeto-tangible*” (Saum-Pascual, 2018: 99). En este sentido, nuestro corpus sería un posible índice de cómo evolucionarán los libros que continúan con las formas de publicación en papel en un mundo digitalizado y globalizado: la corporeidad importa, y mediante el objeto, o la presencia física del·la autor·a en una performance, se hace presente. A su vez, esta corporeidad de lo literario es sumamente llamativa: ya por su aspecto material/físico capta la atención del·la lectoespectador·a. De acuerdo con esto, cabe preguntarse si la literatura exclusivamente verbal, es decir vinculada a ciertas tradiciones y prácticas, será en un futuro cercano el último lugar de resistencia al espectáculo mediático. O bien, si, por el contrario, las *TransLiteraturas* sabrán acentuar su potencial de subversión, que en algunas ocasiones subrayamos, para transformarse en una instancia que deconstruye el discurso mediático, desde el espectáculo mismo, precisamente gracias a estrategias intermediales.


ANEXOS





MARIO BELLATIN, BIOGRAFÍA ILUSTRADA DE MISHIMA

Tabla 23. Anexos - Biografía ilustrada de Mishima




<p><i>Biografía ilustrada de Mishima</i>, nº Foto</p>	<p>Relación con el texto principal</p>	<p>Entropía (a). Fotos: ©Mario Bellatin</p>	<p>Alfaguara (b). Fotos: ©Mario Bellatin</p>	<p>Relación con el texto principal</p>
<p>1</p>	<p>“Hay personas de diferentes edades. Señoras ya mayores. Niños alemanes. Dos amigas de Mishima se encuentran al borde de un mirador.”, p. 9</p>	 <p>1. Niños alemanes.</p> <p>Foto 1a: Niños alemanes</p>	 <p>Niños alemanes.</p> <p>Foto 1b: Niños alemanes</p>	<p>“Hay personas de diferentes edades. Señoras ya mayores. Niños alemanes. Dos amigas de Mishima se encuentran al borde de un mirador.” P. 515</p>
<p>2</p>	<p>“Mishima está al lado de un muchacho. Minutos después los dos abandonan la terraza. Mientras caminan encuentran a un sujeto, ante el cual el muchacho se arrodilla. A Mishima le molesta verlo asumiendo semejante posición. Regresa solo.”, p. 9</p>	 <p>2. Sujeto frente al que el amigo de Mishima se arrodilló.</p> <p>Foto 2a: Sujeto frente al que el amigo de Mishima se arrodilló.</p>	 <p>Sujeto frente al que el amigo de Mishima se arrodilló.</p> <p>Foto 2b: Sujeto frente al que el amigo de Mishima se arrodilló.</p>	<p>“Mishima está al lado de un muchacho. Minutos después los dos abandonan la terraza. Mientras caminan encuentran a un sujeto, ante el cual el muchacho se arrodilla. A Mishima le molesta verlo asumiendo semejante posición. Regresa solo.” P. 515</p>

<p>3</p>	<p>“Aparece de pronto en la sala un maestro que da la impresión de ser japonés. Mishima advierte que trae consigo una suerte de aparato a través del cual, una vez instalado, se comienza a mostrar una especie de película de la realidad. Los asistentes miramos fijamente la pantalla. Se ve como primera imagen el patio de la escuela donde nos encontramos reunidos. Se trata de una institución de alto prestigio. Los asistentes descubrimos, en forma intempestiva, el escudo que le sirve de símbolo.”, p. 9 – 10</p>	 <p><small>1. Escudo que sirve de símbolo a la institución donde se impartió una conferencia sobre Mishima.</small></p> <p>Foto 3a: Escudo que sirve de símbolo a la institución donde se impartió una conferencia sobre Mishima.</p>	 <p><small>Escudo que sirve de símbolo a la institución donde se impartió una conferencia sobre Mishima.</small></p> <p>Foto 3b: Escudo que sirve de símbolo a la institución donde se impartió una conferencia sobre Mishima.</p>	<p>“Aparece de pronto en la sala un maestro que da la impresión de ser japonés. Mishima advierte que trae consigo una suerte de aparato a través del cual, una vez instalado, se comienza a mostrar una especie de película de la realidad. Los asistentes miramos fijamente la pantalla. Se ve como primera imagen el patio de la escuela donde nos encontramos reunidos. Se trata de una institución de alto prestigio. Los asistentes descubrimos, en forma intempestiva, el escudo que le sirve de símbolo.” p. 515</p>
<p>4</p>	<p>“El recuerdo de su mujer enterándose de la noticia a través del radio de su auto. Después empieza a desvariar imaginándose a sí mismo de viejo. Se ve relatando una serie de anécdotas clásicas donde la imagen de un ratón le sirve a modo de parábola.”, pp. 10 – 11</p>	 <p><small>4. Ratón del que se vale Mishima para realizar una parábola de la existencia.</small></p> <p>4 a: Ratón del que se vale Mishima para realizar una parábola de la existencia.</p>	 <p><small>Ratón del que se vale Mishima para realizar una parábola de la existencia.</small></p> <p>4 b: Ratón del que se vale Mishima para realizar una parábola de la existencia.</p>	<p>“El recuerdo de su mujer enterándose de la noticia a través del radio de su auto. Después empieza a desvariar imaginándose a sí mismo de viejo. Se ve relatando una serie de anécdotas clásicas donde la imagen de un ratón le sirve a modo de parábola.”, p. 516</p>


<p>5</p>	<p>“En sus páginas se presenta la foto de un objeto con un texto corto al lado. Sólo un objeto. En medio del vacío. Y un texto de tres o cuatro palabras. Algo delicado. Mishima planifica realizar un ejercicio similar. Quiere editar un libro semejante. Con un texto y un objeto. Piensa primero en láminas escolares para llevarlo a cabo. Siente, sin embargo, que debe ser algo más limpio. Decide entonces fotografiar objetos con una cámara que le obsequiaron durante la infancia. Desea buscar un espacio de ausencia, blanco, y allí ir colocando uno a uno los elementos escogidos.”, p. 11</p> <p>“Mishima sabe que las imágenes que tomó con la cámara que le regalaron cuando era niño nunca fueron vistas por nadie.”, p. 12</p>	 <p><small>Cámara de fotos que recibió Mishima durante la infancia.</small></p> <p>5 a: Cámara de fotos que recibió Mishima durante la infancia.</p>	 <p><small>Cámara de fotos que recibió Mishima durante la infancia.</small></p> <p>5 b: Cámara de fotos que recibió Mishima durante la infancia.</p>	<p>“En sus páginas se presenta la foto de un objeto con un texto corto al lado. Sólo un objeto. En medio del vacío. Y un texto de tres o cuatro palabras. Algo delicado. Mishima planifica realizar un ejercicio similar. Quiere editar un libro semejante. Con un texto y un objeto. Piensa primero en láminas escolares para llevarlo a cabo. Siente, sin embargo, que debe ser algo más limpio. Decide entonces fotografiar objetos con una cámara que le obsequiaron durante la infancia. Desea buscar un espacio de ausencia, blanco, y allí ir colocando uno a uno los elementos escogidos.”, p. 516</p> <p>“Mishima sabe que las imágenes que tomó con la cámara que le regalaron cuando era niño nunca fueron vistas por nadie.”, p. 516</p>
<p>6</p>	<p>“<i>Datsun</i>: Auto producido por la firma Mitsubishi, muy de moda en cierta clase social que encontró en esos vehículos el símbolo de la recuperación económica de la posguerra. <i>Sendagaya</i>: Barrio de Tokio. <i>Furin</i>: Campanilla que suele colgarse en las vigas y hace un agradable sonido al soplar el viento.”, p. 11</p>	 <p><small>6. Sendagaya: Barrio de Tokio.</small></p> <p>6 a: Sendagaya: Barrio de Tokio.</p>	 <p><small>Aspecto de la sociedad donde era posible conseguir rollos pero no revelarlos.</small></p> <p>6 b: Aspecto de la sociedad donde era posible conseguir rollos pero no revelarlos.</p>	<p>“Casi veinte años más tarde, Mishima realizó en otro país un ejercicio semejante: fotografiar sin ver luego las copias resultantes. En esa ocasión lo hizo en una ciudad regida por un sistema político particular, donde era posible conseguir rollos pero no existía manera de revelarlos.”, p. 517</p>

<p>7</p>	<p>“Casi veinte años más tarde, Mishima realizó en otro país un ejercicio semejante: fotografiar sin ver luego las copias resultantes. En esa ocasión lo hizo en una ciudad regida por un sistema político particular, donde era posible conseguir rollos pero no existía manera de revelarlos.”, p. 12</p>	 <p>7. Aspecto de la sociedad donde era posible conseguir rollos pero no revelarlos.</p> <p>7 a: Aspecto de la sociedad donde era posible conseguir rollos pero no revelarlos</p>	 <p>Ejemplos de las “fotos espectro” realizadas por Mishima.</p> <p>7 b: Ejemplos de las “foto espectro” realizadas por Mishima</p>	<p>“Mishima dedicó casi dos años de su vida a tomar una serie de imágenes a las que denominó <i>fotos espectro</i>. Los rollos se fueron acumulando en grandes bolsas. Muchas de esas fotos deben haber sido perfectas. Al momento de la toma, Mishima acostumbraba respetar todas las precauciones. Realizó una serie que realmente le entusiasmó. El trabajo consistió en sumergir pequeñas láminas de pinturas clásicas –en su mayoría religiosas– en los charcos que formaba el agua de mar cuando quedaba atrapada en las rocas de la costa.”, p. 517</p>
<p>8</p>	<p>“Mishima dedicó casi dos años de su vida a tomar una serie de imágenes a las que denominó <i>fotos espectro</i>. Los rollos se fueron acumulando en grandes bolsas. Muchas de esas fotos deben haber sido perfectas. Al momento de la toma, Mishima acostumbraba respetar todas las precauciones. Realizó una serie que realmente le entusiasmó. El trabajo consistió en sumergir pequeñas láminas de pinturas clásicas –en su mayoría religiosas– en los charcos que formaba el agua de mar cuando quedaba atrapada en las rocas de la costa.”, p. 12</p>	 <p>8. Ejemplo de las “fotos espectro” realizadas por Mishima.</p> <p>8 a: Ejemplo de las “foto espectro” realizadas por Mishima.</p>	 <p>Autobús en el que Mishima y sus compañeros de religión sintoísta acostumbraban realizar sus travesías.</p> <p>8 b: Autobús en el que Mishima y sus compañeros de religión sintoísta acostumbraban realizar sus travesías.</p>	<p>“La situación de encontrarse entre vivos y muertos – que era como Mishima se sentía en ese momento – le resultó similar a la que se presentó cuando él y otros monjes sintoístas viajaron algunos meses atrás en un autobús amarillo.”, p. 518</p> <p>“Durante el trance de los monjes, el autobús amarillo siguió inmóvil en la explanada donde había sido estacionado.”, p. 518</p>


<p>9</p>		 <p>9. Serie de sombras expuestas a la vista.</p> <p>9 a: Serie de sombras expuestas a la vista.</p>	 <p>Cuerda con la que ataron a Dios en el mástil de un velero.</p> <p>9 b: Cuerda con la que ataron a Dios en el mástil de un velero.</p>	<p>“Mishima volteó entonces hacia el estanque y descubrió a Dios. Lo vio amarrado de cabeza al mástil de un velero de gran calado.”, p. 519</p>
<p>10</p>	<p>“La situación de encontrarse entre vivos y muertos – que era como Mishima se sentía en ese momento – le resultó similar a la que se presentó cuando él y otros monjes sintoístas viajaron algunos meses atrás en un autobús amarillo.”, p. 14</p> <p>“Durante el trance de los monjes, el autobús amarillo siguió inmóvil en la explanada donde había sido estacionado.”, p. 15</p>	 <p>10. Autobús en el que Mishima y sus compañeros de religión sintoísta acostumbran realizar sus travesías.</p> <p>10a: Autobús en el que Mishima y sus compañeros de religión sintoísta acostumbran realizar sus travesías.</p>	 <p>Vasija en la que Mishima acostumbra inspirarse para escribir su inacabado libro sobre una mujer que cocina arroz.</p> <p>10 b: Vasija en la que Mishima acostumbra inspirarse para escribir su inacabado libro sobre una mujer que cocina arroz.</p>	<p>“En situaciones semejantes – oyendo la descripción de esa manera de encontrarse situado en la realidad–, Mishima ha comenzado más de una vez la redacción de una novela. De una en particular. De cierto texto que siempre ha deseado escribir, pero le parece estar incapacitado para llevar a cabo en su totalidad. Uno que trate de una mujer que prepara una olla de arroz. ‘Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto’, ha escuchado Mishima repetir ininidad de veces al personaje inexistente. ‘Todos conocen también’, contesta otra voz que parece provenir del fondo del texto.”, p. 519</p>



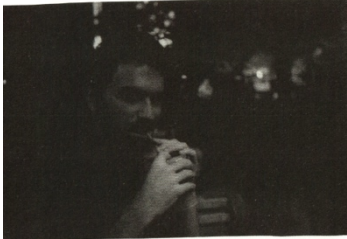

<p>11</p>	<p>“Mishima volteó entonces hacia el estanque y descubrió a Dios. Lo vio amarrado de cabeza al mástil de un velero de gran calado.”, p. 15</p>	 <p>11. Cuenta con la que ataron a dios en el mástil de un velero.</p> <p>11 a: Cuerda con la que ataron a dios en el mástil de un velero.</p>	 <p>Agente literario de Mishima.</p> <p>11 b: Agente literario de Mishima.</p>	<p>“Quien se encontraba más atenta a los acontecimientos era su agente literaria. Ella parecía encargarse de la situación. El salón de la casa de su agente guardaba para Mishima una extraña relación con la estancia de su abuela en los tiempos de esplendor familiar.”, p. 519</p>
<p>12</p>	<p>“En situaciones semejantes – oyendo la descripción de esa manera de encontrarse situado en la realidad–, Mishima ha comenzado más de una vez la redacción de una novela. De una en particular. De cierto texto que siempre ha deseado escribir, pero le parece estar incapacitado para llevar a cabo en su totalidad. Uno que trate de una mujer que prepara una olla de arroz. ‘Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto’, ha escuchado Mishima repetir infinidad de veces al personaje inexistente. ‘Todos conocen también cuál es el destino de cada ración’, contesta otra voz que parece provenir del fondo del texto.”, p. 16</p>	 <p>12. Vasija en la que Mishima acostumbra inspirarse para escribir su inacabado libro sobre una mujer que cocina arroz.</p> <p>12 a: Vasija en la que Mishima acostumbra inspirarse para escribir su inacabado libro sobre una mujer que cocina arroz.</p>	 <p>Cabaña donde Mishima leyó sus primeros textos.</p> <p>12 b: Cabaña donde Mishima leyó sus primeros textos.</p>	<p>“En la parte trasera de aquella universidad existían tres cabañas de madera, rústicas, donde se refugiaban en las tardes los estudiantes con inclinaciones artísticas. En una de las cabañas había un piano, que era tocado de manera incansable por un muchacho que trataba de fusionar lo clásico con lo contemporáneo. En otra existía un espejo y una barra de ballet, donde una maestra intentaba que los cuerpos de los alumnos lograsen movimientos precisos. En la tercera cabaña Mishima leyó por primera sus textos literarios.”, pp. 520 – 521</p>



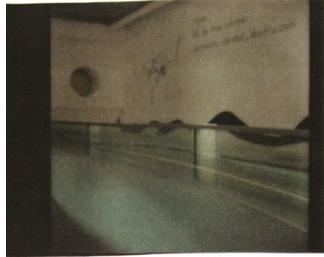

<p>13</p>	<p>“Quien se encontraba más atenta a los acontecimientos era su agente literaria. Ella parecía encargarse de la situación. El salón de la casa de su agente guardaba para Mishima una extraña relación con la estancia de su abuela en los tiempos de esplendor familiar.”, p. 17</p>	 <p><small>3. Agente literaria de Mishima.</small></p> <p>13 a: Agente literaria de Mishima</p>	 <p><small>Boceto de las imágenes del Poeta Ciego y su mujer fotografiado por Mishima.</small></p> <p>13 b: Boceto de las imágenes del Poeta Ciego y su mujer fotografiado por Mishima.</p>	<p>“Parece que ya desde entonces tenía la idea no sólo de recrear a una mujer cocinando una olla de arroz, sino de hacer un relato cuyo personaje principal fuera un poeta ciego. Deseaba en el libro del poeta construir un personaje que fuera una suerte de estudiante de teología de alguna institución de Europa Central. Sin embargo, siempre que intentaba crearlo aparecía, en lugar del estudiante, un hombre ciego y anciano.”, p. 521</p>
<p>14</p>	<p>“En la parte trasera de aquella universidad existían tres cabañas de madera, rústicas, donde se refugiaban en las tardes los estudiantes con inclinaciones artísticas. En una de las cabañas había un piano, que era tocado de manera incansable por un muchacho que trataba de fusionar lo clásico con lo contemporáneo. En otra existía un espejo y una barra de ballet, donde una maestra intentaba que los cuerpos de los alumnos lograsen movimientos precisos. En la tercera cabaña Mishima leyó por primera sus textos literarios.”, pp. 18 – 19</p>	 <p><small>14. Cabaña donde Mishima leyó sus primeros textos.</small></p> <p>14 a: Cabaña donde Mishima leyó sus primeros textos.</p>	 <p><small>Asociación de personas que velan por los intereses de los talidomídicos.</small></p> <p>14 b: Asociación de personas que velan por los intereses de los talidomídicos.</p>	<p>“Es por eso que el ansiado viaje se inició en la ciudad de Seúl, donde llegó para ponerse de acuerdo con aquel médico sobre la estrategia a seguir con respecto al laboratorio demandado. Desde allí tomó contacto con una serie de instituciones que se crearon durante los años del juicio para velar por los intereses de los talidomes.”, p. 521</p>





<p>15</p>	<p>“Parece que ya desde entonces tenía la idea no sólo de recrear a una mujer cocinando una olla de arroz, sino de hacer un relato cuyo personaje principal fuera un poeta ciego. Deseaba en el libro del poeta construir un personaje que fuera una suerte de estudiante de teología de alguna institución de Europa Central. Sin embargo, siempre que intentaba crearlo aparecía, en lugar del estudiante, un hombre ciego y anciano.”, p. 19</p>	 <p>Boceto de las imágenes del Poeta Ciego y su mujer fotografiado Mishima.</p> <p>15 a: Boceto de las imágenes del Poeta Ciego y su mujer fotografiado por Mishima.</p>	 <p><i>¿Por qué pedir como favor que alguien consiga algo que no se desea?</i></p> <p>15 b: ¿Por qué pedir como favor que alguien consiga algo que no se desea?</p>	<p>“En ese momento Mishima le susurró a Morita en el oído: ‘¿Por qué pedir como favor que alguien consiga algo que no se desea?’. En aquel instante Mishima sintió – lo dijo directamente a la pantalla que estábamos observando – que no podía desperdiciar la madura belleza de la hermana de su madre en una empresa semejante.”, p. 528</p>
<p>16</p>	<p>“Es por eso que el ansiado viaje se inició en la ciudad de Seúl, donde llegó para ponerse de acuerdo con aquel médico sobre la estrategia a seguir con respecto al laboratorio demandado. Desde allí tomó contacto con una serie de instituciones que se crearon durante los años del juicio para velar por los intereses de los talídomes.”, p. 20</p>	 <p>16. Asociación de personas que velan por los intereses de los talídomes.</p> <p>16 a: Asociación de personas que velan por los intereses de los talídomes.</p>	 <p><i>Cementerio desde Mishima acostumbra alimentarse.</i></p> <p>16 b: Cementerio donde Mishima acostumbra alimentarse.</p>	<p>“Mishima debía realizar, en la población quimérica donde suponía contaba con su domicilio, visitas esporádicas al centro comercial. Se alimentaba con frecuencia, junto a su familia, en un cementerio cercano. Llevaba siempre a ese lugar su propia comida. El panteón era de estilo barroco.”, p. 523</p> <p>“En cierta ocasión fotografió algunos de los ángulos principales de las criptas, manteniendo en todo momento una actitud de respeto tanto al lugar como a su trabajo.”, p. 523</p>







<p>17</p>	<p>“Mientras iba en busca de los resultados que lo calificaran oficialmente como talidomídico, Mishima pensó – quizá porque aquella tragedia había tenido a niños como víctimas – en cierta piedra llamada <i>utchu</i> por los pobladores de algunas zonas del norte de la isla donde nació. La <i>utchu</i> es una piedra rugosa, parecida a la pómez, con la cual las mujeres de la región raspaban las piezas dentales de las niñas.”, pp. 20 – 21</p>	 <p>17. Piedra llamada "utchu".</p>	 <p>Ilustración del perico que suele causarle felicidad a Mishima.</p> <p>17 b: Ilustración del perico que suele causarle felicidad a Mishima.</p>	<p>“En determinada oportunidad, el hijo de una tía de Mishima y el propio Mishima coincidieron en una azotea. Sus casas eran contiguas. El hijo de la tía, su primo, limpiaba la jaula de un pequeño perico. En un descuido el ave salió volando. Ver a ese perico revoloteando en el aire hizo que Mishima sintiera por fin en ese momento algo parecido a la felicidad.”, p. 522</p>
<p>18</p>	<p>“Mishima debía realizar, en la población quimérica donde suponía contaba con su domicilio, visitas esporádicas al centro comercial. Se alimentaba con frecuencia, junto a su familia, en un cementerio cercano. Llevaba siempre a ese lugar su propia comida. El panteón era de estilo barroco.”, p. 22</p> <p>“En cierta ocasión fotografió algunos de los ángulos principales de las criptas, manteniendo en todo momento una actitud de respeto tanto al lugar como a su trabajo.”, p. 22</p>	 <p>18. Cementerio donde Mishima acostumbró alimentarse.</p> <p>18 a: Cementerio donde Mishima acostumbra alimentarse</p>	 <p>Hermanas de la madre de Mishima, quienes de vez en cuando lo van a visitar.</p> <p>18 b: Hermanas de la madre de Mishima quienes de vez en cuando lo van a visitar.</p>	<p>“La felicidad plena, la que Mishima creyó experimentar cuando recordaba la jaula de su primo escapando de la jaula, se le manifestaba también cuando era consciente de que los objetos perdían a veces conexión con lo real. Esa misma sensación debían haber experimentado las hermanas de su madre, muertas de manera trágica, cuando vinieron del más allá y lo vieron como a un ser deforme.”, p. 524</p>
<p>19</p>	<p>“En determinada oportunidad, el hijo de una tía de Mishima y el propio Mishima coincidieron en una azotea. Sus casas eran contiguas. El hijo de la tía, su primo, limpiaba la jaula de un pequeño perico. En un descuido el ave salió volando. Ver a ese perico revoloteando en el aire hizo que Mishima sintiera por fin en</p>	 <p>Ilustración del perico que suele causarle felicidad a Mishima.</p>	 <p>Aspecto de la casa que Mishima habitó en el año de 1993.</p>	<p>“Muchas veces Mishima dormía más de lo necesario y contestaba solamente cuando alguien lo tocaba físicamente. Mishima comenzó a escribir este texto en el año de 1993, cuando se mudó a una nueva casa.”, p. 524</p>



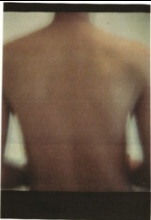

	ese momento algo parecido a la felicidad.”, pp. 21 – 22	19 a: Ilustración del perico que suele causarle felicidad a Mishima.	19 b: Aspecto de la casa que Mishima habitó en el año de 1993.	
20	“La felicidad plena, la que Mishima creyó experimentar cuando recordaba el perico de su primo escapando de la jaula, se le manifestaba también cuando era consciente de que los objetos perdían a veces conexión con lo real. Esa misma sensación debían haber experimentado las hermanas de su madre , muertas de manera trágica, cuando vinieron del más allá y lo vieron como a un ser deforme.”, p. 24	 <p>20. Hermanas de la madre de Mishima, quienes de vez en cuando lo van a visitar.</p> <p>20 a: Hermanas de la madre de Mishima, quienes de vez en cuando lo van a visitar.</p>	 <p>Modelo de pluma fuente que Mishima acostumbraba robar a sus compañeros de estudio con el fin de obsequiarlas después a los maestros para aprobar los cursos.</p> <p>20 b: Modelo de pluma fuente que Mishima acostumbraba robar a sus compañeros de estudio con el fin de obsequiarlas después a los maestros para aprobar los cursos.</p>	“Nunca quise robar nada’, gritó Mishima cierta madrugada cuando caminaba por una calle desierta. Ni las plumas de sus compañeros de estudio, ni las botellas de licor que debía obsequiar a fin de año a los maestros de la escuela para aprobar los cursos .”, p. 524
21	“Muchas veces Mishima dormía más de lo necesario y contestaba solamente cuando alguien lo tocaba físicamente. Mishima comenzó a escribir este texto en el año de 1993 , cuando se mudó a una nueva casa .”, p. 24	 <p>Aspecto de la casa que Mishima habitó en el año de 1993.</p> <p>21 a: Aspecto de la casa que Mishima habitó en el año de 1993.</p>	 <p>Primo de Mishima cuyo oficio consiste en subirse a los postes de luz.</p> <p>21 b: Primo de Mishima cuyo oficio consiste en subirse a los postes de luz.</p>	“Mishima tenía también un cuarto primo, que trabajaba en los Estados Unidos. Su trabajo consistía en treparse a los postes de luz para cambiar los focos fundidos. “, p. 525





<p>22</p>	<p>“Nunca quise robar nada, gritó Mishima cierta madrugada cuando caminaba por una calle desierta. Ni las plumas de sus compañeros de estudio, ni las botellas de licor que debía obsequiar a fin de año a los maestros de la escuela para aprobar los cursos.”, p. 25</p>	 <p>22 a: Modelo de pluma fuente que Mishima acostumbraba robar a sus compañeros de estudio con el fin de obsequiarlas después a los maestros para aprobar los cursos.</p>	 <p>22 b: Morita.</p>	<p>“Durante cierto amanecer, Mishima recordó en forma repentina a su abuelo materno. Lo vio acostado en su cama de enfermo con las extremidades cercenadas. Primero los médico intervinieron una pierna. Meses después, la otra. Luego de un tiempo el brazo derecho y poco más tarde el izquierdo. Cuando Mishima lo contaba, nadie le creía semejante historia. Ni siquiera Morita, el compañero que estuvo a su lado hasta el final.”, p. 525</p> <p>“Morita, personaje que terminó cortando la cabeza de Mishima con una espada, recibió durante su vida una educación que podría considerarse inadecuada. Su madre no contaba ni con el tiempo ni con el dinero suficientes como para ocuparse de ciertos aspectos de su hijo, quien desde pequeño se empeñó en leer todo aquello que tuviera a su alcance.”, p. 525</p>
<p>23</p>	<p>“Mishima tenía también un cuarto primo, que trabajaba en los Estados Unidos. Su trabajo consistía en treparse a los postes de luz para cambiar los focos fundidos.”, p. 26</p>	 <p>23 a: Primo de Mishima cuyo oficio consiste en subirse a los postes de luz.</p>	 <p>23 b: Aspecto de la institución donde se educa a niños con problemas respiratorios.</p>	<p>“Físicamente no tenía posibilidades de un desplazamiento pleno, pues una enfermedad en los bronquios lo atenazaba de manera constante. (...) Morita asistía a una institución donde se educaba a los niños con problemas respiratorios. Contaba con una enfermería premunida con algunos tanques de oxígeno y distintas dosis de medicamentos inyectables.”, p. 525</p>





<p>24</p>	<p>“Durante cierto amanecer, Mishima recordó en forma repentina a su abuelo materno. Lo vio acostado en su cama de enfermo con las extremidades cercenadas. Primero los médico intervinieron una pierna. Meses después, la otra. Luego de un tiempo el brazo derecho y poco más tarde el izquierdo. Cuando Mishima lo contaba, nadie le creía semejante historia. Ni siquiera Morita, el compañero que estuvo a su lado hasta el final.”, p. 25</p> <p>“Morita, personaje que terminó cortando la cabeza de Mishima con una espada, recibió durante su vida una educación que podría considerarse inadecuada. Su madre no contaba ni con el tiempo ni con el dinero suficientes como para ocuparse de ciertos aspectos de su hijo, quien desde pequeño se empeñó en leer todo aquello que tuviera a su alcance.”, pp. 25 – 26</p>	 <p>24 a: Morita.</p>	 <p>24 b: Personaje creado por Morita: un padre que abandona la casa familiar.</p>	<p>“El texto que Morita publicó en el boletín médico mencionaba a un padre sumamente religioso que huía de su familia en momentos difíciles.”, p. 526</p>
<p>25</p>	<p>“Físicamente no tenía posibilidades de un desplazamiento pleno, pues una enfermedad en los bronquios lo atenazaba de manera constante. (...) Morita asistía a una institución donde se educaba a los niños con problemas respiratorios. Contaba con una enfermería premunida con algunos tanques de oxígeno y distintas dosis de medicamentos inyectables.”, p. 27</p>	 <p>25 a: Aspecto de la institución donde se educa a niños con problemas respiratorios.</p>	 <p>25 b: Pastillas que salvaron a Mishima de la muerte.</p>	


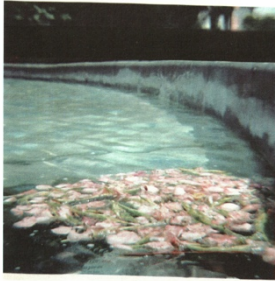


		25 a: Aspecto de la institución donde se educa a niños con problemas respiratorios.		
26	“El texto que Morita publicó en el boletín médico mencionaba a un padre sumamente religioso que huía de su familia en momentos difíciles.”, p. 28	 <p>26. Personaje creado por Morita: un padre que abandona la casa familiar.</p> <p>26 a: Personaje creado por Morita: un padre que abandona la casa familiar.</p>	 <p>Estación de la empresa de ferrocarriles propiedad del amigo del hermano de la madre de Mishima.</p> <p>26 b: Estación de la empresa de ferrocarriles propiedad del hermano de la madre de Mishima.</p>	“Mishima dijo que podía recordarla, muy bien vestida, solicitándole al hermano de su madre su recomendación para proponerle ciertos negocios a un amigo millonario, dueño de una empresa de ferrocarriles.”, p. 528
27		 <p>27. Mameluco de mecánico que Mishima usó durante uno de sus viajes a París.</p> <p>27 a: Mameluco de mecánico que Mishima usó durante uno de sus viajes a París.</p>	 <p>El hombre-poema en el momento de mostrar una espalda sin cicatrices.</p> <p>27 b: El hombre-poema en el momento de mostrar una espalda sin cicatrices.</p>	“Al volverse, el hombre-poema mostró una espalda gris cubierta de signos. Parecían pequeñas heridas causadas por una aguja.”, p. 530






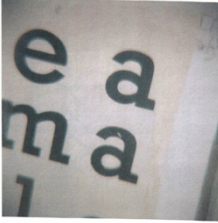
<p>28</p>		 <p>28. Pastillas que salvaron a Mishima de la muerte.</p> <p>28 a: Pastillas que salvaron a Mishima de la muerte.</p>	 <p>Huevo que cierta mujer de faldas largas dejó caer sobre las gradas de un templo.</p> <p>28 b: Huevo que cierta mujer de faldas largas dejó caer sobre las gradas de un templo.</p>	<p>“Por eso las autoridades de poblado enviaron esa mañana un huevo al hogar. Un huevo que cierta mujer de faldas negras había dejado caer contra las gradas del templo principal.”, p. 530</p>
<p>29</p>	<p>“Mishima dijo que podía recordarla, muy bien vestida, solicitándole al hermano de su madre su recomendación para proponerle ciertos negocios a un amigo millonario, dueño de una empresa de ferrocarriles.”, p. 34</p>	 <p>29. Estación de la empresa de ferrocarriles propiedad del amigo del hermano de la madre de Mishima.</p> <p>29 a: Estación de la empresa de ferrocarriles propiedad del amigo del hermano de la madre de Mishima.</p>	 <p>Ciudad en la que atiende el único científico autorizado para dar fe de la aparición de algún nuevo caso de talidomida.</p> <p>29 b: Ciudad en la que atiende el único científico autorizado para dar fe de la aparición de algún nuevo caso de talidomida.</p>	<p>“Mishima arribó finalmente a la ciudad donde atendía el único científico autorizado para dar fe de la aparición de nuevos casos de víctimas de aquel fármaco. Antes de acudir a la consulta, lo hospedó en su departamento una joven pareja.”, p. 531</p>
<p>30</p>	<p>“<i>Saetoko</i>: Acción mediante la cual somos protegidos de nuestras propias visiones. <i>Furashu</i>: Aprendiz de vidente sin la experiencia necesaria para discernir a cuál de los estados pertenece cada aparición que se les suele presentar a los consultantes.”, p. 34</p>	 <p>30. Furashu: “vidente” en situación de retiro.</p>	 <p>Enfermera que le negó a Mishima su certificado.</p>	<p>“Ni siquiera pudo ser revisado personalmente por el especialista. Tuvo que enfrentar a su enfermera, a quien le bastó darle un vistazo para descubrir que aquel cuello trunco no era obra de la naturaleza. Menos aún de una sustancia como la talidomida. La enfermera no permitió que pasara al siguiente consultorio. <i>Decapitado</i>,</p>



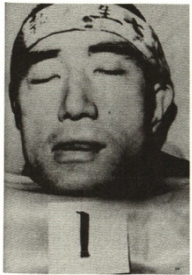
		30 a: Furushu: “vidente” en situación de retiro.	30 b: Enfermera que le negó a Mishima su certificado.	escribió en un papel que le extendió.”, p. 532
31	“Por eso las autoridades de poblado enviaron esa mañana un huevo al hogar. Un huevo que cierta mujer de faldas negras había dejado caer contra las gradas del templo principal. ”, p. 35	 <p>31. Huevo que cierta mujer de faldas largas dejó caer sobre las gradas de un templo.</p> <p>31 a: Huevo que cierta mujer de faldas largas dejó caer sobre las gradas de un templo.</p>	 <p>Vista que Mishima alcanzaba a tener desde el bungalow que trató de construir en la cima de una colina.</p> <p>31 a: Vista que Mishima alcanzaba a tener desde el bungalow que trató de construir en la cima de una colina.</p>	“Cuando se acostumbró a vivir nuevamente en su lugar de origen, y con el dinero que obtuvo por los derechos de ciertos libros publicado en vida, Mishima no dijo que compró un pequeño terreno situado en las afueras de la ciudad. Estaba ubicado en la cima de una colina. Con el tiempo construyó ahí un bungalow . Tenía pensado utilizarlo para trabajar con tranquilidad. También para mirarlo todo desde las alturas. Panoramas infinitos. Bosques. Campos de cultivo. Desiertos que muchas veces llegaban hasta el mar. En esas circunstancias lo ofrecido a la vista nunca se mostraba tal cual era realmente, nos expresó en forma contundente.”, p. 532
32	“Al volverse, el hombre-poema mostró una espalda gris cubierta de signos. Parecían pequeñas heridas causadas por una aguja.”, p. 36	 <p>32. El hombre-poema en el momento de mostrar una espalda sin cicatrices.</p> <p>32 a: El hombre-poema en el momento de mostrar una espalda sin cicatrices.</p>	 <p>Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida.</p> <p>32 b: Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida.</p>	“Allí, encerrado en su bungalow, llegó a convencerse de que lo único cierto en la vida era un hueco . Un espacio vacío, insondable e infinito.”, p. 533

<p>33</p>	<p>“Mishima arribó finalmente a la ciudad donde atendía el único científico autorizado para dar fe de la aparición de nuevos casos de víctimas de aquel fármaco. Antes de acudir a la consulta, lo hospedó en su departamento una joven pareja.”, p. 37</p>	 <p>33. Ciudad en la que atiende el único científico autorizado para dar fe de la aparición de algún nuevo caso de talidomida.</p> <p>33 a: Ciudad en la que atiende el único científico autorizado para dar fe de la aparición de algún nuevo caso de talidomida.</p>	 <p>Rincón del adoratorio sintoísta situado al lado de la granja del tío de Mishima.</p> <p>33 b: Rincón del adoratorio sintoísta situado al lado de la granja del tío de Mishima.</p>	<p>“La granja quedaba casi en la cumbre de una colina. Estaba situada al lado de un adoratorio sintoísta, que seguramente había sido edificado para bendecir la vida de los alrededores.”, p. 533</p>
<p>34</p>	<p>“Ni siquiera pudo ser revisado personalmente por el especialista. Tuvo que enfrentar a su enfermera, a quien le bastó darle un vistazo para descubrir que aquel cuello trunco no era obra de la naturaleza. Menos aún de una sustancia como la talidomida. La enfermera no permitió que pasara al siguiente consultorio. <i>Decapitado</i>, escribió en un papel que le extendió.”, p. 38</p>	 <p>34. Enfermera que le negó a Mishima su certificado.</p> <p>34 a: Enfermera que le negó a Mishima su certificado.</p>	 <p>Mishima visto por sí mismo como un pez detenido.</p> <p>34 b: Mishima visto por sí mismo como un pez detenido.</p>	<p>“Poco después de la muerte del tío, a Mishima comenzó a presentársele de manera recurrente cierta imagen. La figura representaba a unos peces atrapados en un acuario. Suspendidos en una suerte de espacio artificial. La imagen de los peces detenidos apareció muchos años antes de que Mishima consumiera cierta sustancia química conocida como <i>sildenafil citrate</i>. Nos aclaró que nos daba esa explicación porque notaba cierta similitud entre ambos estados. La contemplación de peces y la toma de la sustancia le produjeron casi los mismos efectos.”, p. 534</p>



<p>35</p>	<p>“Cuando se acostumbró a vivir nuevamente en su lugar de origen, y con el dinero que obtuvo por los derechos de ciertos libros publicado en vida, Mishima no dijo que compró un pequeño terreno situado en las afueras de la ciudad. Estaba ubicado en la cima de una colina. Con el tiempo construyó ahí un bungalow. Tenía pensado utilizarlo para trabajar con tranquilidad. También para mirarlo todo desde las alturas. Panoramas infinitos. Bosques. Campos de cultivo. Desiertos que muchas veces llegaban hasta el mar. En esas circunstancias lo ofrecido a la vista nunca se mostraba tal cual era realmente, nos expresó en forma contundente.”, pp. 39 – 40</p>	 <p>35. Vista que Mishima alcanzaba a tener desde el bungalow que trató de construir en la cima de una colina.</p> <p>35 a: Vista que Mishima alcanzaba a tener desde el bungalow que trató de construir en la cima de una colina.</p>	 <p>Casa con techo de doble agua.</p> <p>35 b: Casa con techo de doble agua.</p>	<p>“Allí está el bungalow que cierta vez construí en la punta de una colina”, prosiguió diciendo. En la pantalla no apareció en aquel momento ninguna imagen. Afirmó que debía tener un techo de doble agua. Azul con rojo. Con una puerta y dos ventanas con marcos en forma de cruz. La puerta luciría una manija. Frente a la casa debía existir un pequeño sendero que cortara el jardín por la mitad. Dijo que veía dos árboles. El tronco era marrón y las hojas verdes. La base del tronco mostraba un círculo trazado sobre la tierra.”, p. 537</p>
<p>36</p>	<p>“Allí, encerrado en su bungalow, llegó a convencerse de que lo único cierto en la vida era un hueco. Un espacio vacío, insondable e infinito.”, p. 40</p>	 <p>36. Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida.</p> <p>36 a: Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida.</p>	 <p>Ciudad devastada durante los bombardeos extranjeros.</p> <p>36 b: Ciudad devastada durante los bombardeos extranjeros.</p>	<p>“Desde que llegó sintió el rechazo de la gente que habitaba ese lugar. Algunos desviaban la vista ante su presencia, otro lo trataban como a un ser disminuido. Aquella ciudad había sido una de las más devastadas durante los bombardeos extranjeros. En ese tiempo Mishima llevaba una cabeza provisional que le había confeccionado cierto artesano que se dedicaba a la manufactura de vestimentas de guerra.”, p. 536</p>

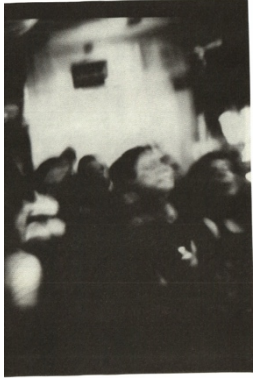

<p>37</p>	<p>“La granja quedaba casi en la cumbre de una colina. Estaba situada al lado de una adoratorio sintoísta, que seguramente había sido edificado para bendecir la vida de los alrededores.”, p. 40</p>	 <p><small>37. Rincón del adoratorio sintoísta situado al lado de la granja del tío de Mishima.</small></p> <p>37 a: Rincón del adoratorio sintoísta al lado de la granja del tío de Mishima</p>	 <p><small>Aguas capaces de sumergir a quien se arroje en ellas a profundidades insondables.</small></p> <p>37 b: Aguas capaces de sumergir a quien se arroje en ellas a profundidades insondables.</p>	<p>“Se trataba de un viaje que se iba a realizar por etapas. Cuando lo llevaron a cabo, en una de las primeras paradas encontraron un gran estanque, casi un lago, de aguas azul verdoso. En un letrero leyeron que tenía la particularidad de sumergir a profundidades sorprendentes a quien se lanzase en ellas. Mishima discutió sobre ese asunto con sus compañeros de viaje. Sostuvo que usualmente no importaba la distancia de las inmersiones. Que normalmente los cuerpos llegaban sólo a cierto nivel – con independencia de lo hondo que pudieran ser los estanques – y subían de inmediato. Los otros monjes afirmaron que aquí las aguas eran diferentes. De allí su particularidad y el motivo de incluirlas dentro del itinerario. El asunto fundamental no era sumergirse a profundidades insondables, sino que el milagro se encontraba presente en el interminable proceso de regreso a la superficie.”, p. 518</p>
<p>38</p>	<p>“Poco después de la muerte del tío, a Mishima comenzó a presentársele de manera recurrente cierta imagen. La figura representaba a unos peces atrapados en un acuario. Suspendidos en una suerte de espacio artificial.”, p. 42</p>	 <p><small>38. Peces atrapados en un acuario.</small></p> <p>38 a: Peces atrapados en un acuario.</p>	 <p><small>Grupo de escritores muertos.</small></p> <p>38 b: Grupo de escritores muertos.</p>	<p>“Poco después del estreno de la obra – una vez que el actor terminó con su proceso de despojamiento y fue expulsado del entorno del autor –, Mishima comenzó a preguntarse si después de muestrados los escritores se encuentran ya preparados para entender los símbolos a partir de los cuales construyeron su trabajo.”, p. 539</p>


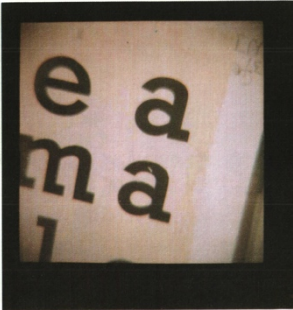
<p>39</p>	<p>La imagen de los peces detenidos apareció muchos años antes de que Mishima consumiera cierta sustancia química conocida como <i>sildenafil citrate</i>. Nos aclaró que nos daba esa explicación porque notaba cierta similitud entre ambos estados. La contemplación de peces y la toma de la sustancia le produjeron casi los mismos efectos.”, p. 42</p>	 <p>39. Mishima visto a sí mismo como un pez detenido.</p>	 <p>39 b: Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima.</p>	<p>“Alrededor de veinte días después, Mishima cayó víctima de la depresión. En un principio trató de controlarla sin hacer uso de medicamentos. Sufrió repetidos ataques de pánico, que lo obligaron a buscar la ayuda de una pareja de terapeutas aficionados a un psicoanálisis ortodoxo. Bajo la influencia de ese método debió experimentar varios meses de intenso sufrimiento.”, p. 540</p>
<p>40</p>		 <p>40 a: Amigo inoportuno de Mishima.</p>	 <p>40 b: Mesa de madera sobre la que Mishima dejó olvidados sus textos.</p>	<p>“Después de permanecer un tiempo viviendo en el bungalow, no tardaron en aparecer en el cuerpo de Mishima algunos malestares físicos, principalmente un creciente nerviosismo, que lo obligaron a abandonar cierta mañana su vivienda con todo lo escrito dentro. Nunca se atrevió a regresar. No quiso volver a leer los textos que quedaron amontonados sobre una mesa de madera.”, p. 541</p>
<p>41</p>	<p>“Allí, encerrado en su bungalow, llegó a convencerse de que lo único cierto en la vida era un hueco. Un espacio vacío, insondable e infinito.”, p. 40</p>	 <p>41 a: Otra mitad de la equidad en la que Mishima pensaba se sostenía la vida.</p>	 <p>41 b: Imagen de la impronunciable palabra amén.</p>	<p>“Con el tiempo empezó a escribir. Fue alternando sus lecturas con momentos esporádicos de creación. Primero fueron algunos relatos cortos con dibujos que ilustraban las escenas. En uno de sus primeros textos se describía a la familia de un leñador sentada a la mesa. El padre, presente en la cabecera, parecía imposibilitado para pronunciar la palabra amén. Su hijo – un adolescente que minutos después se transformaría en algo así como un ser de fantasía – acababa de salvar a una joven en el bosque.”, p. 525</p>

42		 <p>2. Manos de amarillentas pieles que suelen ofrecerse en las tiendas de ortopedia.</p> <p>42: Manos de amarillentas pieles que suelen ofrecerse en las tiendas de ortopedia.</p>
43	<p>“Desde que llegó sintió el rechazo de la gente que habitaba ese lugar. Algunos desviaban la vista ante su presencia, otro lo trataban como a un ser disminuido. Aquella ciudad había sido una de las más devastadas durante los bombardeos extranjeros. En ese tiempo Mishima llevaba una cabeza provisional que le había confeccionado cierto artesano que se dedicaba a la manufactura de vestimentas de guerra.”, p. 45</p>	 <p>3. Ciudad devastada durante los bombardeos extranjeros.</p> <p>43 a: Ciudad devastada durante los bombardeos extranjeros.</p>
44	<p>“Sé que para nadie es un secreto que Mishima tuvo conocimiento siempre de quién le cortó la cabeza.”, p. 51</p>	 <p>44. Cabeza cortada de Mishima.</p> <p>44 a: Cabeza cortada de Mishima.</p>

N.B.: La fotografía 44a, retirada de la edición de Alfaguara, es la única no tomada por Bellatin.

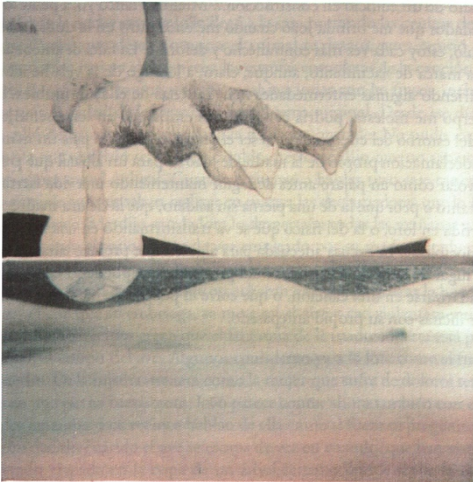


45	<p>“Allí está el bungalow que cierta vez construí en la punta de una colina”, prosiguió diciendo. En la pantalla no apareció en aquel momento ninguna imagen. Afirmó que debía tener un techo de doble agua. Azul con rojo. Con una puerta y dos ventanas con marcos en forma de cruz. La puerta luciría una manija. Frente a la casa debía existir un pequeño sendero que cortara el jardín por la mitad. Dijo que veía dos árboles. El tronco era marrón y las hojas verdes. La base del tronco mostraba un círculo trazado sobre la tierra.”, p. 48</p>	 <p data-bbox="840 475 974 491">45. Casa con techo de doble agua.</p> <p data-bbox="817 507 1137 571">45 a: Casa con techo de doble agua.</p>
46	<p>“Se trataba de un viaje que se iba a realizar por etapas. Cuando lo llevaron a cabo, en una de las primeras paradas encontraron un gran estanque, casi un lago, de aguas azul verdoso. En un letrero leyeron que tenía la particularidad de sumergir a profundidades sorprendentes a quien se lanzase en ellas. Mishima discutió sobre ese asunto con sus compañeros de viaje. Sostuvo que usualmente no importaba la distancia de las inmersiones. Que normalmente los cuerpos llegaban sólo a cierto nivel – con independencia de lo hondo que pudieran ser los estanques – y subían de inmediato. Los otros monjes afirmaron que aquí las aguas eran diferentes. De allí su particularidad y el motivo de incluirlas dentro del itinerario. El asunto fundamental no era sumergirse a profundidades</p>	 <p data-bbox="840 1109 1048 1141">46. Aguas capaces de sumergir a quien se arroje en ellas a profundidades insondables.</p> <p data-bbox="795 1149 1160 1241">46 a: Aguas capaces de sumergir a quien se arroje en ellas a profundidades insondables.</p>

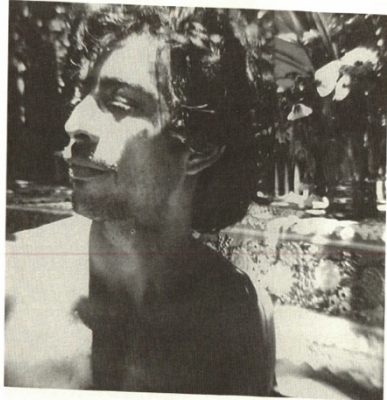


	<p>insondables, sino que el milagro se encontraba presente en el interminable proceso de regreso a la superficie.”, pp. 14 – 15</p>	
<p>47</p>	<p>“Poco después del estreno de la obra – una vez que el actor terminó con su proceso de despojamiento y fue expulsado del entorno del autor –, Mishima comenzó a preguntarse si después de muertos los escritores se encuentran ya preparados para entender los símbolos a partir de los cuales construyeron su trabajo.”, p. 51</p>	 <p><small>47. Grupo de escritores muertos.</small></p> <p>47 a: Grupo de escritores muertos.</p>
<p>48</p>	<p>“Alrededor de veinte días después, Mishima cayó víctima de la depresión. En un principio trató de controlarla sin hacer uso de medicamentos. Sufrió repetidos ataques de pánico, que lo obligaron a buscar la ayuda de una pareja de terapeutas aficionados a un psicoanálisis ortodoxo. Bajo la influencia de ese método debió experimentar varios meses de intenso sufrimiento.”, p. 52</p>	 <p><small>48. Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima.</small></p> <p>48 a: Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima.</p>


49	<p>“Después de permanecer un tiempo viviendo en el bungalow, no tardaron en aparecer en el cuerpo de Mishima algunos malestares físicos, principalmente un creciente nerviosismo, que lo obligaron a abandonar cierta mañana su vivienda con todo lo escrito dentro. Nunca se atrevió a regresar. No quiso volver a leer los textos que quedaron amontonados sobre una mesa de madera.”, p. 54</p>	 <p><small>49. Mesa de madera sobre la que Mishima dejó olvidados sus textos.</small></p> <p>49 a: Mesa de madera sobre la que Mishima dejó olvidados sus textos.</p>
50	<p>“Con el tiempo empezó a escribir. Fue alternando sus lecturas con momentos esporádicos de creación. Primero fueron algunos relatos cortos con dibujos que ilustraban las escenas. En uno de sus primeros textos se describía a la familia de un leñador sentada a la mesa. El padre, presente en la cabecera, parecía imposibilitado para pronunciar la palabra amén. Su hijo – un adolescente que minutos después se transformaría en algo así como un ser de fantasía – acababa de salvar a una joven en el bosque.”, p. 27</p>	 <p><small>50. Imagen de la impronunciable palabra AMEN.</small></p> <p>50 a: Imagen de la impronunciable palabra AMEN.</p>



MARIO BELLATIN, LOS FANTASMAS DEL MASAJISTA




Tabla 24. Anexos - Los fantasmas de mi masajista

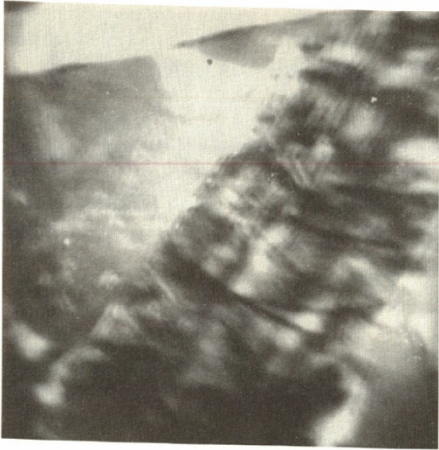


Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
<p>1. Clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro</p>	 <p><i>Clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro.</i></p>	<p>“Entre la cantidad de métodos terapéuticos a los que me acostumbro someter, en Brasil hago que me revisen el desequilibrio que me produce, especialmente en la espalda, la falta de antebrazo derecho. Para esa clase de terapia acudo a una clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro. La institución está ubicada en Vila Madalena y cuenta con un piso exclusivo para este tipo de paciente. Tiene una poza premunida de chorros subacuáticos que brindan potentes masajes a los usuarios.”, p. 587</p>
<p>2. Espacio para las camillas individuales</p>	 <p><i>Espacio para las camillas individuales.</i></p>	<p>“En otra esquina del piso se encuentran los consultorios acondicionados para las terapias individuales. Se trata de espacios pequeños que cuentan con camillas para masaje, separadas unas de otras sólo por unas cortinas delgadas. En esa sección puede atenderse hasta seis pacientes en forma simultánea. Incluso un solo terapeuta es capaz al mismo tiempo de ofrecer sus servicios a todos los necesitados, yendo de una camilla a otra cada pocos minutos...” , p. 587</p>
<p>3. Lugar vacío dejado por la pierna mutilada.</p>	 <p><i>Lugar vacío dejado por la pierna mutilada.</i></p>	<p>“Me tocó, en el espacio contiguo al mío, el caso de una mujer a la que apenas unos días atrás le habían cercenado una pierna. Sin embargo, a pesar de la intervención, se quejaba de un dolor profundo en el miembro inexistente. Parecía incapaz de soportar el sufrimiento que se producía en un espacio que era ahora ajeno a su cuerpo, en el lugar vacío que había dejado la pierna mutilada. Por sus quejas daba la impresión de no tener la capacidad de comprender la situación por la que estaba pasando.”</p>


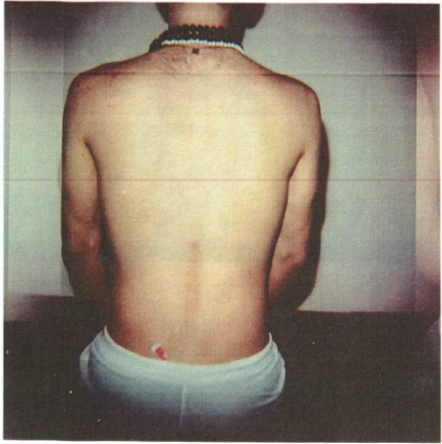

Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
<p>4. Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo.</p>	 <p><i>Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo.</i></p>	<p>“Si el lugar donde se originaba el dolor era irreal, ningún método conocido podría ayudarla. Ninguna droga, tratamiento o terapia podía servirle. La ciencia médica completa sería incapaz de resolver un caso semejante. Yo sabía que algunos investigadores sugieren colocar espejos en el lado opuesto a la zona cercenada, para que el paciente tenga la ilusión de que todavía es un ser completo. Pero ninguna de esas terapias cuenta con un sustento científico definido, y por eso no eran aceptadas de manera universal.”, p. 588</p>
<p>5. Madre de mi terapeuta favorito.</p>	 <p><i>Madre de mi terapeuta favorito.</i></p>	<p>“Cuento con un terapeuta preferido, que es quien suele atender también a la mujer con el dolor en la pierna. Aquel profesional en una época adelgazó de manera considerable. Como en ese entonces yo me encontraba subido de peso, le pregunté cómo había logrado de pronto aquel cambio en su figura. Me contestó que su flacura repentina se debió a la tristeza que le produjo la muerte de su madre. Mientras frotaba mi espalda –en aquella oportunidad no había otros pacientes a los cuales debía atender– me fue relatando que su madre había sido una declamadora bastante destacada, que tuvo incluso durante una época su propio programa de radio. Me dio su nombre y me preguntó si la conocía. Mentía al afirmar que me sonaba de alguna parte. Continuó diciendo que todo el tiempo realizaba giras de declamación, que consistía en no utilizar para las presentaciones versos de poemas clásicos sino que usaba las letras de canciones que todo el mundo conocía.”, p. 589</p>
<p>6. Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular.</p>	 <p><i>Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular.</i></p>	<p>“Continuó diciendo que todo el tiempo realizaba giras de declamación, que consistía en no utilizar para las presentaciones versos de poemas clásicos sino que usaba las letras de canciones que todo el mundo conocía. Generalmente hacía sesiones con las baladas de Roberto Carlos, Odair José y Waldick Soriano, famoso por su canción donde un joven asesina a su tatarabuela.”, pp. 589 – 590</p> <p>“Sin saber exactamente por qué, João en su sueño recordó de pronto que el tema principal que interpretaba el cantante Waldick Soriano –tan apreciado por su madre– narraba la fábula de alguien que llega a tener relaciones con su tatarabuela. La letra no era de ninguna manera realista, parecía ser más bien una crítica a la creciente cantidad de muchachas a las fiestas que se organizaban en las afueras de los poblados. La balada de Waldick Soriano, en la que un joven malandro acaba entregándose al embrujo de una</p>




Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
		<p><i>tractiva y misteriosa mujer –arreglada como una joven por acción del uso excesivo de maquillaje, de pelucas y de implantes en el cuerpo–, fue un éxito rotundo durante varios meses. En todo Brasil parecía no escucharse otra melodía que no fuera La sorpresa, que era el nombre de la canción.”, p. 598</i></p> <p><i>“Aunque en apariencia se trataba de un tema bufo, de una historia que podía ser contada en clave humorística, la letra que interpretaba Waldick Soriano era extremadamente dramática. Sobre todo al final, cuando después de descubrir la situación en la que se encuentran involucrados el malandro mata a la anciana utilizando un puñal. La tatarabuela, lo dice la canción, había sido hermosísima en la juventud y todavía ahora, a los ochenta y dos años, conservaba la estatura majestuosa, la escultural cabeza, los hermosos ojos y la nariz griega. Con ayuda de ello, polvos de arroz, carmín, peluca, dentadura postiza y el trabajo de las más hábiles modistas del poblado lograba mantener una aceptable posición entre las mujeres que acudían a los bailes. El tataranieto, mientras asestaba las cuchilladas, iba despojando, poco a poco, a la víctima de sus abalorios hasta dejarla mostrando su verdadera dimensión.”, p. 599</i></p> <p><i>“Cuando le pregunté al terapeuta cómo se había enterado el malandro de que la mujer con quien se había adentrado a los arbustos que se extendían alrededor de la pista de baile era su tatarabuela, me respondió que se trataba tan sólo de una canción más de Waldick Soriano, donde los sucesos que se van presentando no requieren nunca de una explicación mayor...”, p. 599</i></p>
<p>7. Cantantes brasileños.</p>	 <p><i>Cantantes brasileños.</i></p>	<p><i>“Continuó diciendo que todo el tiempo realizaba giras de declamación, que consistía en no utilizar para las presentaciones versos de poemas clásicos sino que usaba las letras de canciones que todo el mundo conocía. Generalmente hacía sesiones con las baladas de Roberto Carlos, Odair José y Waldick Soriano, famoso por su canción donde un joven asesina a su tatarabuela.”, pp. 589 – 590</i></p> <p><i>“Le decía que las historias que se entrecruzaban en la serie le recordaban las narraciones que difundió durante sus años de esplendor como declamadora, cuando era conductora de su propio programa de radio. Recordaba la esencia de las letras de las canciones de Roberto Carlos, Odair José, Waldick Soriano, incluso el sentimiento que expresaban Reginaldo Rossi, Sidney Magal y hasta los temas que cantaba Gretchen, quien nunca le terminó de gustar del todo.”, p. 596</i></p>

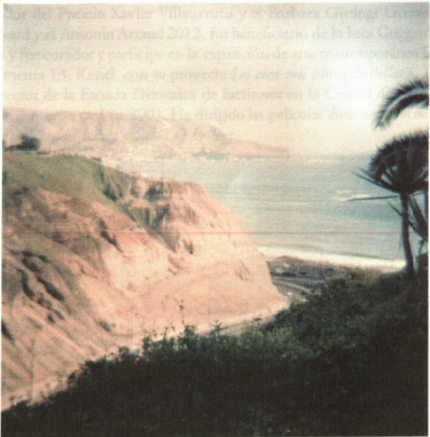
Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
<p>8. Edificio del que cae el protagonista de la canción "Construcción".</p>	 <p><i>Edificio del que cae el protagonista de la canción Construcción.</i></p>	<p>"Incluso en cierta ocasión, no mucho tiempo antes de morir, cruzó la frontera e hizo una presentación en español, idioma que no dominaba del todo. Su empresario parece que le aconsejó de manera inadecuada, y le sugirió que en el lugar de utilizar las acostumbradas letras de sus cantantes de siempre presentara algo más complejo, algo que atrajera a otro tipo de público. Prácticamente la obligó a declamar un tema de Chico Buarque. El terapeuta sabía que su madre no se sentía cómoda con la letra de esa canción. No hablaba de amor, o al menos no de la forma como estaba acostumbrada a expresarlo. La madre sólo comprendió que el tema que le fue impuesto se refería a un albañil que luego de despedirse de su mujer se dirigía a su centro de trabajo —un edificio en construcción—, y después de tomar algunos tragos de cachaza resbalaba y caía desde un piso alto. Su muerte era instantánea. Lo que la madre no terminaba de entender eran los juegos de sentido que la canción proponía una vez que la historia era contada de manera lineal. Estas variantes, si bien narraban la misma anécdota, le iban añadiendo matices que la dejaban desconcertada. La madre no tenía el hábito de declamar algo que no sintiera en toda su plenitud. Una de las reglas de oro que se había impuesto para su oficio era que no lograría transmitir nada al otro mientras ella no se sintiera conmovida. Y sí, le daba lástima que el albañil hubiera caído de un piso tan alto, pero no creía que eso bastara. Recordó la época cuando en Brasil casi todo giraba alrededor de la idea de la construcción. Por todas partes podían verse obras a medio hacer, camiones mezcladores de cemento circulando por las calles, albañiles comiendo con sus mujeres en los parques. En la televisión pasaban a cada momento <i>spots</i> publicitarios que mostraban el logro de haber construido en tiempo récord grandes edificios destinados a cientos de familias.", p. 590</p>
<p>9. Lora que João le regaló a su madre.</p>	 <p><i>Lora que João le regaló a su madre.</i></p>	<p>"La madre estaba condenada a quedarse en casa la mayor parte del tiempo, sin la presencia de su hijo, porque el oficio de declamadora nunca fue lo suficientemente rentable como para que João dejara de atender a sus pacientes. Al ver a su madre tan solitaria, João decidió regalarle una pequeña lora para que estuviera acompañada mientras él salía a trabajar. Había visto unas bastante simpáticas en manos de un vendedor ambulante que se solía apostar en una esquina de la institución que acostumbro visitar cada vez que viajo a São Paulo. La lora llegó a la casa precisamente cuando la madre estaba en mitad de los ensayos para presentarse en la ciudad extranjera a la que había sido invitada. Arribó en la época en que la madre repetía sin cesar ciertas frases dichas en un idioma que no entendía del todo.", p. 591</p>

Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
<p>10. Juguete para loros.</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Juguete para loros.</i></p>	<p>“La madre se quejó de que la lora ensuciaba la estancia, que picoteaba los muebles, y que la imitaba agitando las alas cuando ella movía los brazos en los momentos más intensos de los ensayos, sobre todo cuando describía la manera en que el albañil iba cayendo al vacío. Con el tiempo sus quejas fueron disminuyendo. Incluso cuando regresó de su presentación en el extranjero trajo consigo algunos juguete para loros que curiosamente encontró en una tienda de la frontera. Para el hijo compró una contestadora automática con el fin de no tener que apuntar los mensajes de sus pacientes. Desde ese momento, la madre y la lora comenzaron a pasar más tiempo juntas en el departamento.”, p. 592</p>
<p>11. Punto de la ciudad donde comenzaron a instalarse los karaokes.</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Punto de la ciudad donde comenzaron a instalarse los karaokes.</i></p>	<p>“Creo que el último año de su vida fue algo triste’, me dijo João <i>mientras frotaba mi carne...</i> Aparte del declive personal de la madre, el oficio de declamadora también pasó de moda. De un momento a otro, el público que habitualmente asistía a las sesiones de declamación comenzó a experimentar un creciente interés por los karaokes que empezaron a instalarse en diversos puntos de la ciudad. João no podía explicarse cómo los aficionados a oír letras de canciones que ya conocían pero dichas de una manera exquisita —era un breve resumen de la técnica ideada por la madre— se entusiasmaron repentinamente con la posibilidad de cantar y de oír a otros cantar en público. Quizá se trató de algo semejante a un fenómeno de modernización del arte de la voz.” Pp. 592 – 593</p>
<p>12. Parque donde suelen reunirse los declamadores.</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Parque donde suelen reunirse los declamadores.</i></p>	<p>“Su madre no visitó nunca ninguno de esos locales de origen japonés. Si salía de casa por cuenta propia era sólo para encontrarse en cierto parque con sus antiguas colegas, quienes decidieron, quizá como señal de protesta, declamar de manera semanal, al aire libre y en forma gratuita.”, p. 593</p>

Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
<p>13. Mortaja que las declamadoras ofrecieron a João.</p>	 <p data-bbox="400 842 687 869"><i>Mortaja que las declamadoras ofrecieron a João.</i></p>	<p data-bbox="831 264 1433 741">“El marido de una de las mujeres era un químico que había desarrollado una sustancia capaz de hacer del papel una textura prácticamente inalterable y, sin embargo, logró que conservara al mismo tiempo una flexibilidad tal que permitiera hacer sencilla su adhesión a la piel cuando ésta se fuera descomponiendo. Las mujeres incluso llevaron una foto de la mortaja ya terminada. João pudo entrever –la imagen se mostraba algo borrosa– un traje largo, con las mangas vacías extendidas en toda su amplitud, también un par de sandalias colocadas al lado. Pensó que las declamadoras habían intuido que, en algún momento del trance de su muerto, la madre las podría necesitar. Cuando lo preguntó, las mujeres le dijeron que las habían puesto allí sólo para dar una idea de la dimensión real del traje.”, p. 594</p> <p data-bbox="831 779 1433 999">“El terapeuta ignora la manera en que las integrantes de la Sociedad de Declamadoras se enteraron del asunto. Hace pocas semanas lo llamaron para pedir una cita. Querían se recibidas en el departamento y llevar la mortaja que confeccionaron en su momento para la madre. Deseaban que el hijo la guardara. Quizá podría servir, haciéndole ciertos arreglos, para cuando la lora muera.”, p. 600</p>
<p>14. Presidenta de la Sociedad de Declamadoras.</p>	 <p data-bbox="437 1485 743 1512"><i>Presidenta de la Sociedad de Declamadoras.</i></p>	
<p>15. Urna donde depositaron las cenizas de la madre muerta.</p>	 <p data-bbox="387 1946 783 1973"><i>Urna donde depositaron las cenizas de la madre muerta.</i></p>	<p data-bbox="831 1592 1433 1973">“Como la mayor parte de las declamadoras no podían demostrar su tristeza más que declamando, el velorio se extendió por casi dos días para dar cabida a tantas voces. Las que no obtuvieron turno para brindar su homenaje en ese momento pidieron mostrar su arte los días siguientes, frente a la pequeña urna en la que iban a ser depositadas las cenizas de la madre muerta. Al ver que no había podido convencer al hijo, muchas se dieron por vencidas con respecto al pedido de no incinerar a la declamadora. João las citó en la sala del departamento. Colocaría la urna sobre el sofá amarillo. Pondría las declamadoras al frente.”, p. 595</p>

Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
<p>16. Habitación de la madre de João.</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Habitación de la madre de João.</i></p>	<p>“Al pasar hacia su cuarto miró de reojo la habitación de su madre. La cama estaba sin hacer. Le pareció entrever entre las sábanas su silueta dormida. La lora daba la impresión de estar acompañándola. Miró bien y advirtió que lo que se presentaba como ave era sólo una esquina de la almohada. En la mesa de noche se mantenía un vaso de agua con la dentadura en su interior. Le asombró sentir de manera intempestiva un olor cotidiano. Percibió el aroma de la mujer con la que había convivido desde su nacimiento. Se mantenía inalterable. Flotando en el ambiente. Era un aroma peculiar. Era un aroma peculiar: una mezcla de agua de colonia con ungüentos medicinales.”, p. 597</p>
<p>17. Espalda de João dentro del sueño.</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Espalda de João dentro del sueño.</i></p>	<p>“Curiosamente me dijo que sintió durante el sueño que le faltaba un brazo y que la parte superior de la espalda le dolía en forma constante. Advirtió entonces que se había excedido en las actividades que la muerte repentina de la madre lo obligó a realizar. Con una sola mano debió trajinar con el cuerpo de la difunta. Ofreció esa mando a la infinidad de declamadoras que se dieron cita en la funeraria. Sirvió decenas de café. La espalda le dolía como nunca. Era necesaria una sesión de masajes. (...) A pesar de los químicos que solían irritarle la piel extrañaba la tina de chorros subacuáticos, acostarse en las camillas para los tratamientos, sentir las manos duras del especialista tratando a toda costa de desnudar el entramado de nervios que se formaba en la parte superior de su espalda.”, p. 597</p>
<p>18. Local de karaoke por el cual João pagó una cuota inicial.</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Local de karaoke por el cual João pagó una cuota inicial.</i></p>	

Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
<p>19. Mujeres de edad madura que acostumbran acudir vestidas de muchachas a las fiestas populares.</p>	 <p data-bbox="389 689 783 741"><i>Mujeres de edad madura que acostumbran acudir vestidas de muchachas a las fiestas populares.</i></p>	<p>“Sin saber exactamente por qué, João en su sueño recordó de pronto que el tema principal que interpretaba el cantante Waldick Soriano –tan apreciado por su madre– narraba la fábula de alguien que llega a tener relaciones con su tatarabuela. La letra no era de ninguna manera realista, parecía ser más bien una crítica a la creciente cantidad de mujeres de edad madura que solían acudir disfrazadas de muchachas a las fiestas que se organizaban en las afueras de los poblados. La balada de Waldick Soriano, en la que un joven malandro acaba entregándose al embrujo de una tractiva y misteriosa mujer –arreglada como una joven por acción del uso excesivo de maquillaje, de pelucas y de implantes en el cuerpo–, fue un éxito rotundo durante carios meses. En todo Brasil parecía no escucharse otra melodía que no fuera <i>La sorpresa</i>, que era el nombre de la canción.”, p. 598</p>
<p>20. Cantante Waldick Soriano.</p>	 <p data-bbox="491 1361 671 1391"><i>Cantante Waldick Soriano.</i></p>	<p>“Continuó diciendo que todo el tiempo realizaba giras de declamación, que consistía en no utilizar para las presentaciones versos de poemas clásicos sino que usaba las letras de canciones que todo el mundo conocía. Generalmente hacía sesiones con las baladas de Roberto Carlos, Odair José y Waldick Soriano, famoso por su canción donde un joven asesina a su tatarabuela.”, pp. 589 – 590</p>
<p>21. Vecinos de João que aseguran escuchar en forma constante a la madre.</p>	 <p data-bbox="395 1861 783 1912"><i>Vecinos de João que aseguran escuchar en forma constante a la madre muerta.</i></p>	<p>“Me dijo que la lora lo despertaba todas las mañanas a las seis, utilizando el tono exacto de voz empleado por su madres para hacerlo. Que cuando regresa del trabajo, tarde y cansado, algunos vecinos del edificio le cuentan que esa tarde escucharon a su madre narrar la historia de un albañil que se embriaga, se mece en el aire y cae violentamente al suelo. Muchos vecinos creen que el fantasma de la madre muerta está presente en el cuerpo del ave. Algunos consideran ya a la lora como si fuera su madre. De la misma manera como la mujer que sufre de dolores terribles en una pierna inexistente, João <i>parece contar ahora también con una madre fantasma</i>. Los vecinos hablan de ella como si fuera su progenitora. Suelen decirle, cuando el ave se escapa de vez en cuando, que han visto a su madre trepada en la copa de un árbol cercano donde repite la frase “João, es hora de levantarse”, hasta el infinito.”, p. 600</p>

Pie de foto	Foto (edición Alfaguara, 2013)	Texto-fuente
22. Lugar perfecto para saltar al vacío.	 <p data-bbox="443 766 651 788"><i>Lugar perfecto para saltar al vacío.</i></p>	<p data-bbox="826 295 1436 801">“La falta de antebrazo es una marca de nacimiento, aunque, claro, a lo largo de la vida he ido adquiriendo algunas enfermedades más, muchas de ellas incurables. Este cuerpo me molesta, podría concluir. Sin embargo, un tema semejante, el del estorbo del cuerpo, podría ser el pretexto perfecto para un número de declamación propio de la madre de João, o para un albañil que prefiere volar como un pájaro antes de seguir manteniendo una vida fantasma –tanto o peor que la de una pierna sin asidero, que la de una madre convertida en loro, o la del físico que se va transformando en una masa irreconocible–. La excusa adecuada para alguien que prefiere saltar al vacío en lugar de llevar una existencia tan previsible que puede ser capaz de estandarizarse en una canción, o que corre el peligro de mantener relaciones ilícitas con su propio antepasado.”, p. 601</p>

80 DÍAS

Todas las fotografías son propiedad de © Alexis Díaz.



Ilustración 58. "Caminata" (2014: 6)



Ilustración 59. (2014: 8-9)

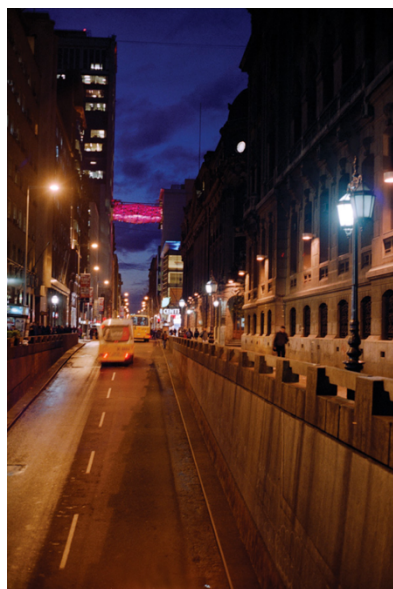


Ilustración 60. "Vista general" (2014: 10)



Ilustración 61. "Ventana" (2014: 13)



Ilustración 62. Humo” (2014: 14)



Ilustración 63. “Pánico” (2014: 17)



Ilustración 64. “Intramuros” (2014: 18)



Ilustración 65. 80 días (2014: 20-21)



Ilustración 66. “Domicilio” (2014: 22)



Ilustración 67. “Pasajes”(2014: 25)



Ilustración 68. (2014: 26-27)



Ilustración 69. (2014: 30-31)



Ilustración 70. 80 días (2014: 34)



Ilustración 71. 80 días (2014: 37)



Ilustración 72. 80 días (2014: 38-39)



Ilustración 73. 80 días (2014: 40)

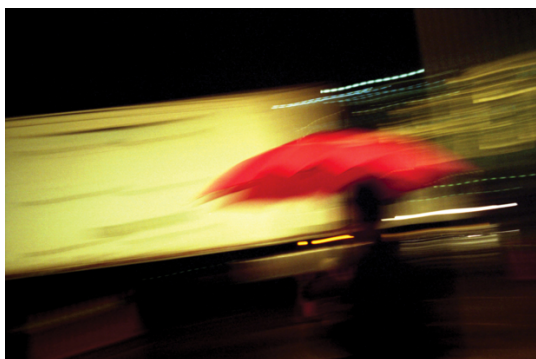


Ilustración 74. 80 días (2014: 43)



Ilustración 75. 80 días (2014: 44)



Ilustración 76. 80 días (2014: 46)



Ilustración 77. 80 días (2014: 48)



Ilustración 78. 80 días (2014: 51)



Ilustración 79. 80 días (2014: 54)

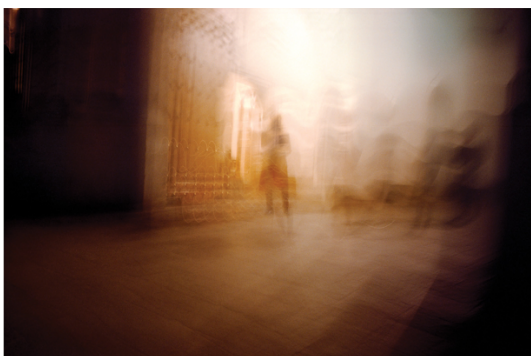


Ilustración 80. 80 días (2014: 55)

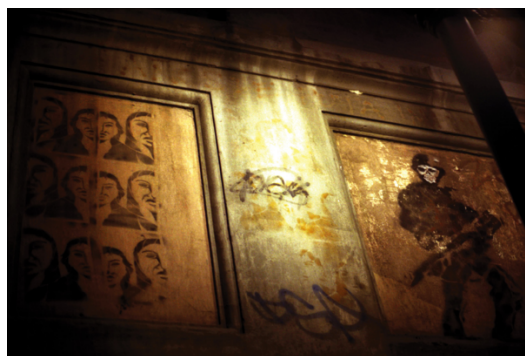


Ilustración 81. 80 días (2014: 56)



Ilustración 82. 80 días (2014: 58)



Ilustración 83. 80 días (2014: 60-61)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- A**
- Aarseth, Espen, 18
 Abad Faciolince, Héctor, 41, 80
 Aballea, Martine, 233
 Abramovic, Marina, 233
 Abril, Xavier, 50
 AC/DC, 279, 286, 287, 289, 306
 Adamowics, Elza, 234
 Adorno, Theodor W., 66
 Aerosmith, 300, 302
 Aguilar, Gonzalo, 36, 37, 39, 55, 155, 359, 403
 Agustín, José, 61, 115, 166
 Aira, César, 19, 62, 68, 73, 77, 78, 235, 241, 315
 Alberdi Soto, Begoña, 52, 143
 Alberola, Jean-Michel, 234
 Alejandro, Álvaro, 8, 15, 23, 34, 35, 37, 39, 56, 62, 68, 73, 96, 134, 136, 152, 155, 158, 229, 230, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 276, 292, 318, 338, 341, 366, 368, 373, 377, 379, 380, 381, 382, 386, 389, 394, 395, 447, 470, 473, 476, 478, 539, 543, 544
 Alejo García, Federico, 266, 267
 Alonso, Rodrigo, 238
 Álvarez, Marta, 24, 149
 Amar Sánchez, Ana María, 18, 375
 Apablaza, Claudia, 5, 6, 7, 8, 15, 35, 37, 39, 73, 131, 347, 350, 356, 357, 367, 387, 396, 397, 399, 404, 412, 413, 414, 415, 416, 428, 432, 433, 434, 435, 436, 439, 475, 476, 540, 544
 Apollinaire, Guillaume, 49, 233, 360, 447
- Aragón Bermúdez, Emilio, 369
 Aragón, Alfonso, 369
 Aragón, Gabriel, 369
 Araya Díaz, Carlos, 201
 Ardila Jaramillo, Alba Clemencia, 24, 91
 Arias, Lola, 38, 75, 237, 263
 Aristóteles, 86
 Arlt, Roberto, 63, 65, 142
 Arte Concreto Invención, 64, 65
 Asher, Elise, 234
 Aubertin, Denise, 234
 Audran, Marie, 8, 16, 46, 122, 126, 130, 131
- B**
- Baer, Alexandre, 144
 Baetens, Jan, 163
 Bal, Mieke, 14, 261
 Balcells, Fernando, 58
 Barbero, Jesús Martín, 60
 Barisone, Ornela, 56, 234
 Barrera, Trinidad, 50, 51, 53
 Barret Browning, Elisabeth, 145
 Barry, Robert, 233
 Barthes, Roland, 81, 88, 146, 147, 153, 160, 179, 188, 195, 201, 229, 240, 241, 242, 346, 374, 476
 Bartolini, Luciano, 233
 Bartual, Manuel, 395
 Baudelaire, Charles, 143, 145, 148, 327
 Baudrillard, Jean, 32, 150
 Bauman, Zygmunt, 124, 334, 383, 389
 Beckett, Samuel, 66, 266, 273
 Béguelin-Argimón, Victoria, 25
 Belgrano Rawson, Eduardo, 143, 149
 Bellatin, Mario, 5, 6, 7, 8, 15, 20, 28, 34, 36, 37, 38, 56, 57, 61, 68, 69, 73, 74, 78, 96, 103, 109, 131, 134, 137, 141, 142, 143, 147, 149, 151, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 232, 235, 241, 315, 321, 340, 407, 421, 432, 435, 436, 452, 466, 468, 469, 475, 476, 478, 484, 485, 509, 538, 539, 542, 545
 Belting, Hans, 77
 Beltrán Peña, José, 50
 Benes, Barton Lidice, 234
 Benjamin, Walter, 137, 151, 319, 327, 331, 332, 338, 446
 Berakha, Jazmín, 237
 Berder, Hans, 86
 Berecochea, Ximena, X., 36, 37, 155, 156, 165, 169, 171, 178, 468
 Berenguer, Carmen, 59
 Berg, Walter Bruno, 91
 Bernard, 124
 Bernhart, Walter, 99, 355
 Bernstein, Jay, 89
 Bessière, Jérôme, 234, 239
 Besson, Rémy, 24
 Beuys, Joseph, 169, 233
 Bhabha, Homi, 124, 125, 126, 127
 Bianchi, Carlos, 298, 299, 301, 314
 Bicicletas, 237
 Bidaseca, Karina, 126
 Bignozzi, Juana, 19
 Bioy Casares, Adolfo, 145, 146
 Bishop, Claire, 75
 Black, Ezequiel, 237, 427

- Blake, William, 233
Blatt, Mariano, 39, 271, 403
Böhn, Andreas, 99
Bolaño, Roberto, 142, 146, 387, 453
Boltanski, Christian, 233
Bolter, Richard, 24, 62, 93, 102, 111, 115
Bongers, Wolfgang, 47, 49, 91
Bonnard, Pierre, 233
Bonnet, Gilles, 239, 269
Bordwell, David, 88
Borges, Jorge Luis, 19, 20, 23, 52, 61, 62, 68, 74, 76, 83, 105, 108, 109, 115, 146, 148, 149, 168, 222, 343, 440, 442, 452, 455, 459, 477
Borrès Castanyer, Laura, 383
Borsò, Vittoria, 61
Bourdieu, Pierre, 28, 29, 45, 247, 382, 479
Bourriaud, Nicolas, 36, 73, 83, 119, 453, 454
Braidotti, 126
Braque, Georges, 49, 233
Braunsein, Terry, 234
Brecht, George, 233
Breitbach, Julia, 150, 160
Breton, André, 54, 139
Breton, Dominique, 24, 54, 91, 123, 239, 336, 337
Brito, Eugenia, 59
Brizuela, Leopoldo, 36, 155
Brodsky, Marcelo, 162
Broich, 22
Broodthaers, Marcel, 233
Brown, J. Andrew, 18, 60, 353
Bruner, Jerome, 89
Brunner, José Joaquín, 334
Brus, Gunter, 233
Bruzzese, Sebastián, 350
Bry, Théodore de, 144
Burastero, Valentina, 265, 281
Buren, Daniel, 233
Bürger, Peter, 43, 56
Burgin, Victor, 233
Burnham, Jack, 238
Bush, Matthew, 19, 43, 48, 96
Bustos, David, 159
Butler, 126, 268, 286
- C
- Cabrera Infante, Guillermo, 142
CADA (Colectivo de Acciones de Arte), 58
Cadava, Eduardo, 203
Camenen, Gersende, 163, 165, 171, 186, 213
Cameron, Juan, 59
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 387, 388
Carlyle, Thomas, 145
Caroll, Lewis, 63, 145
Carpentier, Alejo, 148
Carr, Nicholas, 336
Carrasco, Germán, 416
Carrera, Arturo, 18, 57, 75
Carricaburo, Norma, 19, 20, 32, 48, 62, 250, 260, 377, 378, 381, 382, 402
Carrillo Martín, Francisco, 165, 213
Carrión Carrión, Edwin Fernando, 163
Carrión, Jorge, 115, 347
Carrión, Ulises, 163, 229, 234, 275, 339, 353, 366
Caruso, Ana Laura, 5, 7, 8, 15, 35, 38, 62, 73, 96, 137, 393, 440, 447, 448, 449, 450, 452, 475, 476, 545
Casas, Fabián, 239, 270, 331
Casciari, Hernán, 37, 251, 399, 400, 401, 402, 403, 416
Castañeda, L.H., 43, 48, 96
Castells, Mario, 39, 158
Castiblanco Ramírez, Iván, 363, 364, 367, 410, 539
Castillo, Debra, 17, 18, 58, 60
Castillo, Juan, 17, 18, 58, 60
Castro, Kourdes, 233, 268
Castromán, Esteban, 5, 6, 7, 15, 35, 38, 137, 397, 422, 474
Centro de Arte y Comunicación, 57, 64
Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, 64
Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), 28
Cerro, 57
- Céspedes, 146
- Ch
- Chamchinov, Serge, 231, 232
Chang-Rodríguez, Eugenio, 50
Char, René, 233
Chatman, Seymour, 88
Chávez Vaca, Wladimir, 411, 452
Chejfec, Sergio, 39, 77, 146, 159, 397, 410, 418
Cherri, Leonel, 159, 165, 175, 200, 213
Chiani, Miriam, 8, 17, 18, 19, 45, 70, 122, 129, 130, 131, 441
Chiappe, Doménico, 18
Chiappe, Matías, 85
Chico Buarque, 174, 191, 192, 384, 514
Chihaia, Matei, 19
Chklosvcki, 88
Chol, Isabelle, 231
Chopin, Henri, 233
Churata, Gamaliel, 50
- C
- Cippolini, Rafael, 263, 306, 438
Cisneros, Renato, 404, 414
Cline, Ernest, 425
Clüver,, 94
Cocteau, Jean, 268
Coetzee, 114
Cohen, Marcelo, 19
Colby, Sas, 234
Coleridge, Samuel Taylor, 85
Comune, Victoria, 266
Conan Doyle, Arthur, 145
Conti, Ulises, 237
Copacabana, Lola, 37, 403
Coquil, Benoît, 327, 447
Cordone, Gabriela, 25
Cortázar, Julio, 20, 24, 56, 57, 61, 62, 68, 83, 142, 146, 149, 248, 319, 322, 338, 377
Costa, Flavia, 71
Cote Botero, Andrea, 166, 204, 210, 213
Courtoisie, Rafael, 32, 214, 269
Covindassamy, Mandana, 194

Cremona, Ulises, 348, 350
Crespo, Martín, 231
Cuartas, Juan Pablo, 168,
203
Cucurto, Washington, 80,
447
Cueco, 233

D

da Cunha, Euclides, 148
da Vinci, Leonardo, 365
Dacal, Pablo, 262, 277
Dalmaroni, Miguel, 81
Damas Gratis, 300
Danto, Arthur, 89
Darboven, Hanne, 233
Darío, Rubén, 50, 146
Dayrell Porto, Sérgio, 374
de Antonio Porchia, 263
de Ceos, Simónides, 143
de Gortari, Eduardo, 426
De Grandis, Rita, 124
de Jong, Irene, 89
de las Casas, Bartolomé, 144
de los Ríos, Valeria, 25, 142,
145, 146, 148, 166, 181,
203
de Luján Gutiérrez, Jorge,
56, 361
de Rokha, Pablo, 55
de Toro, Alfonso, 33, 46, 61,
99, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 120, 122,
124, 125, 126, 127, 128,
129, 133, 465, 538, 542
Debord, Guy, 150, 289, 322,
431
Degas, Edgar, 233
Delacroix, Eugène, 233
Deleuze, Gilles, 11, 22, 70,
108, 119, 123, 125, 126,
127, 128, 130, 215, 371,
428
Delmar, Seraffín, 50
Den Tandt, 160
Derrida, Jacques, 126, 183
Desnos, Robert, 268
Desportes, Virginie, 267
Di Cesare, Juan Pablo, 266
Di Cesare, Mariano, 266
Díaz, Alexis, 5, 6, 7, 34, 39,
68, 158, 222, 230, 235,
272, 317, 318, 319, 471,
476, 520, 544
Díaz, Marcelo, 222, 270
Dibbets, Jan, 233
Dickinson, Kay, 269

Didi-Hubermann, Georges,
69
Dietman, Erik, 233
Diz, Hugo, 56
Djoufack, 107
Docampo, Mariana, 351,
432
Doherty, Lillian, 89
Donoso, José, 146, 406
Dorr, Mariano, 248
Dos Passos, John, 105
Drucaroff, Elsa, 32, 250,
346, 350, 381, 457
Duarte, Rodrigo, 253
Dubois, François, 144
Duchamp, Marcel, 19, 67,
68, 85, 169, 170, 238,
268, 339, 365, 455
Dufy, Raul, 233
Dujov, Simja, 237
Dumas (padre), 145
Dunlop, Carol, 149
Dylan, Bob, 306, 461

E

Echeverri, Juan Pablo, 266
Eco, Umberto, 92, 250
Ehrlicher, Hanno, 51
Eikhenbaum, Boris, 88
Eisenstein, Serguéi, 63
Eliot, George, 147, 414
Elizondo, Salvador, 61, 142,
146, 166
Elordi, Ileana, 5, 6, 7, 15,
35, 39, 97, 367, 368, 387,
388, 389, 391, 393, 394,
438, 439, 441, 473, 476,
478, 540, 544
Elordi, Santiago, 393
Eltit, Diamela, 58
Eluard, Paul, 233
Epplin, Craig, 32, 75, 166,
204, 235, 250
Escajadillo, Tomás G., 50
Escandell Montiel, Daniel,
19, 399, 400, 401, 402
Espinoza, Dani, 266
Esteban, Ángel, 15, 18, 35,
38, 137, 422, 448, 474
Ette, Ottmar, 145
Ezquerro, Milagros, 125

F

Facio, Sara, 142, 149
Fantin, Sol, 38, 157, 160,
164, 403
Faulkner, William, 105

Feierstein, Ricardo, 149
Felipe, Paula Mónaco, 152,
218, 265, 389
Felten, Uta, 23, 61, 91
Fernández de Lizardi, José
Joaquín, 144
Fernández Mallo, Augustín,
115, 442
Fernández Porta, Eloy, 18,
19
Fernández, Macedonio, 62,
442
Fernández, Nona, 39, 158
Fernández, Paula, 265, 281
Fernandez-Meardi, Hernan,
60
Ferrada, María José, 439
Ferrari, León, 267, 442
Ferreira, Ana Paula, 268,
269, 273
Fiegl, Matthias, 161
Figueroa, Alexis, 59
Filliou, Robert, 233, 234
Fischer, Caroline, 85, 120
Flaubert, Gustave, 105, 229
Florenchie, Amélie, 22, 23,
24, 31, 91, 366
Fludernik, Monika, 89
Fluxus, 64, 85, 111, 238,
268, 464
Foltinek, Herbert, 99
Foster, Hal, 54, 56
Foucault, Michel, 374
Fray Mocho, José Sixto
Álvarez Escalada, 62
Freud, Sigmund, 229, 374
Froger, Marion, 90
Fuentes Lemus, Carlos, 149
Fuentes, Carlos, 149
Fuguet, Alberto, 59
Fülöp, Erika, 240
Fulton, Hamish, 233
Fusillo, Massimo, 119

G

Gache, Belén, 238, 242, 271,
339
Galíndez, Bartolomé, 51
Galindo V., Oscar, 54, 56,
58, 59
Gancedo, Omar, 56, 361,
362, 539
Gandolfo, Elvio, 56
Garamona, Francisco, 267
García Canclini, Néstor,
106, 124, 126, 127, 334
García Garrido, Lola, 237

- García Márquez, Gabriel, 149, 266
García Vega, Lorenzo, 418
García, Carlos, 51
García, Charly, 297, 384
García, Mariano, 106, 113, 124, 126, 127, 149, 166, 178, 179, 237, 266, 273, 334, 416, 418
Gaudreault, 93
Gautier, Théophile, 145, 445
Gavras, Romain, 289
Genette, Gérard, 22, 24, 42, 84, 87, 88, 89, 108, 115, 174, 270, 275, 283, 412, 437, 454, 464
Gentic, Tania, 19
George, Stefan, 147, 233, 319
Gernalzick, Nadja, 104
Gerz, Joren, 233
Gette, Paul-Armand, 233
Gibrán, Khalil, 444
Gil González, Antonio, 24, 91, 100, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 152, 465, 538, 542
Gil González, Antonio J., 24, 91, 100, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 152, 465, 538, 542
Giordano, Alberto, 19
Girondo, Oliverio, 51, 64, 106
Glantz, Margo, 61, 149, 166, 210, 214, 217
Godzich, Wlad, 182
Goebel, Rolf J., 331
Goethe, Johann Wolfgang von, 86, 161
Gojowczyk, Hubertus, 233
Goldchluk, Graciela, 166, 203
Goldsmith, Kenneth, 26, 32, 168, 220, 263, 341, 346, 359, 360, 373, 392, 435, 437, 439, 441, 451, 454, 455, 476
Golondrina, Felipe, 152
González de Canales, Júlia, 24
González y los Asistentes, 59, 235, 263
González, José Luis, 143
Gossmann, Lionel, 89
Gradin, Carlos, 5, 6, 7, 8, 15, 35, 38, 54, 62, 73, 80, 96, 137, 277, 393, 437, 438, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 475, 476, 544
Graham, Dan, 233
Gramajo, Chiquita, 75
Grandmontagne, Francisco, 63
Grandville, Jean-Jacques, 233
Greebaum, Marty, 234
Greimas, Algirdas Julius, 88
Grinberg, Miguel, 442
Gris, Juan, 49
Groys, Boris, 443, 446
Grusin, Richard, 93, 102, 111, 115
Gruzinski, Serge, 124
Grylls, Bear, 427
Guattari, Félix, 11, 70, 123, 125, 127, 128, 130, 215, 371, 428
Guillén, Claudio, 374
Guillén, Nicolás, 381
Guillermoprieto, Alma, 159
Guiné, 60
Gunia, Inke, 24, 91
Guns N'Roses, 279
Gutiérrez Martínez, 123
Gutiérrez, Camila, 417
Gutiérrez, César, 37, 60, 156, 160, 163, 230
Gutiérrez, Miguel, 36, 57, 149, 155
- H**
Haraway, Donna, 119
Harris, Tomás, 59
Harvey, 124
Haya de la Torre, Víctor Raúl, 53
Heidegger, Martin, 98
Heidsieck, Bernard, 233
Henobarbo (Nicolás Letelier), 39, 158, 163
Henry, William, 22, 145, 147, 230, 244
Herder, Johann Gottfried von, 86
Herlinghaus, Hermann, 23, 91
Herman, David, 88, 89
Hernández, Elvira, 59
Hidalgo, Alberto, 50, 51, 54
Higgins, Dick, 85, 94, 111, 120, 464
Hiller, Susan, 233
- Hoeg, Jerry, 18
Hoffmann, Kai, 61
Holmberg, Eduardo Ladislao, 146
Homero, 86
Horacio, 23, 51, 57, 65, 86, 142, 143, 145, 146
Houellebecq, Michel, 351
Huenún, Mauricio, 56
Huidobro, Vicente, 23, 51, 52, 53, 55, 142
- I**
Iannuzzi, Belén, 452
Idez, Ariel, 453
Immendorff, George, 233
Indij, Guido, 252
Indio Solari, 452
Irving, John, 453
Isernhagen, 89
Iturbide, Graciela, 37, 149, 155, 156, 178, 185, 468
- J**
Jackson, Bernard S., 89
Jacoby, Roberto, 442
Jacques, Alain, 81, 144, 233
Jagger, Mick, 290, 293, 295, 306
Jahn, Manfred, 89
Janicot, Françoise, 233
Jenkins, Henry, 22, 24, 134, 135, 230, 244, 257, 258, 480
Jiménez, José, 19, 124
Jitrik, Noé, 18
Jodorowsky, Alejandro, 56
Johnston, 17
Jorge, Gerardo, 20, 23, 50, 52, 56, 58, 59, 61, 62, 68, 115, 146, 148, 168, 237, 347, 361, 454
José José, 305
José Osorio, María, 39, 367, 403
- K**
Kafka, Franz, 374
Kahlo, Frida, 37, 149, 155, 156, 173, 185, 194, 195, 197, 205, 206, 207, 216, 221, 538
Kane, Sarah, 430
Katchadjan, Pablo, 38, 236, 395, 410
Kawabata, Yasunari, 168

- Kay, Ronald, 58, 145, 269
Kern, Sergio, 56
Kertész, 153
Khalifa, Jean, 231
Klein, Paula, 327, 447
Klich, Kent, 149
Kolar, Jiri, 233
Koolhaas, Rem, 76
Kosice, Guyla, 65
Kossoy, Boris, 145
Kosuth, Joseph, 233
Kozak, Claudia, 17, 18, 19,
21, 33, 45, 48, 53, 64, 66,
67, 70, 71, 72, 83, 90,
100, 110, 120, 129, 131,
132, 133, 141, 243, 274,
377, 429, 437, 441, 442,
455, 465, 542
Kracauer, Siegfried, 446
Krauss, Rosalind, 239
Kreiswirth, 89
Krimko, Stuart, 416
Kristeva, Julia, 84, 87, 94,
464
Krochmalny, Syd, 442
Kuitca, Guillermo, 19, 68
Kumbia Queers, 279
Kunz, Marco, 24
- L
- La Renga, 290, 305
Labov, William, 89
LaCapra, Dominick, 89
Laddaga, Reinaldo, 13, 17,
18, 46, 72, 73, 74, 75, 76,
77, 83, 95, 163, 241, 372,
446, 455
Ladislao Holmberg,
Eduardo, 146
Lagoutte, Claude, 234
Lahmi, Julien, 80
Laiseca, Alberto, 65, 442
Lalo, Eduardo, 145
Lamborghini, Osvaldo, 235,
445
Lang, Abigail, 267
Lastiri, Victoria, 265
Lauer, 53
Lautréamont (Isidore Lucien
Ducasse, *alias* Conde de
Lautréamont), 277, 392
Le Corre, Hervé, 8, 144, 154
Le Gac, Jean, 233
Le Moyne, Jacques, 144
Lecaros, Félix, 319
Ledesma, Germán, 32, 250,
261, 376, 377, 378, 379
- Leitgeb, 99
Lessing, Gotthold Ephraim,
86, 143
Lewitt, Sol, 233
Lezama Lima, José 8, 36, 37,
38, 39, 53, 74, 156, 192,
366, 367, 371, 403, 404,
405, 455
Libertella, Héctor, 77, 241
Lihn, Enrique, 56
Link, Daniel, 5, 6, 7, 15, 35,
37, 41, 62, 68, 80, 136,
168, 204, 249, 366, 368,
370, 371, 372, 373, 374,
375, 376, 377, 378, 384,
386, 394, 429, 447, 473,
539, 544
Lira, Rodrigo, 59
Lispector, Clarice, 74, 455
Liuzzi, Álvaro, 133, 395
- LI
- Llach, 445
Lloret, Bruno, 39, 134, 158,
161
- L
- Long, Richard, 233
López, Alejandro, 5, 6, 7, 8,
15, 23, 34, 35, 37, 62, 68,
73, 96, 131, 134, 136,
152, 155, 229, 230, 237,
245, 247, 248, 249, 250,
251, 252, 253, 254, 255,
256, 257, 258, 259, 260,
261, 276, 292, 318, 338,
341, 366, 368, 373, 377,
378, 379, 380, 381, 382,
386, 394, 395, 447, 470,
473, 476, 478, 539, 543,
544
López, Milton, 271
Los Piojos, 290
Loti, Pierre, 148
Ludmer, Josefina, 15, 17, 18,
19, 40, 41, 46, 66, 72, 77,
78, 79, 80, 81, 82, 83, 95,
140, 202, 257, 372, 412,
434, 479
Lugones, Leopoldo, 65, 142,
146
Lumann, 94
Luna, Mario, 58, 149, 271,
345
Lutereau, Luciano, 5, 6, 7,
15, 35, 38, 62, 73, 96,
137, 393, 395, 441, 450,
- 451, 452, 453, 475, 476,
545
- M
- Macciuci, Raquel, 19, 24,
63, 64, 91
Madí, 55, 64
Maglione, Milva, 234, 271
Magritte, René, 49, 409
Maíz Arévalo, Carmen, 380
Maldonado, Lorena G., 400
Mallarmé, Stéphane, 49, 50,
233, 360
Man Ray, 268
Manet, Édouard, 233
Manguel, Alberto, 39, 158,
178
Mann, Thomas, 374, 376
Manon, 93
Maquieira, Diego, 59
Mariasch, Marina, 248, 249
Mariátegui, José Carlos, 49,
53
Marinetti, Filippo
Tommaso, 49, 50, 51, 64,
283, 378
Mariniello, Silvestra, 23, 90,
98, 99, 182
Marquez, 265, 281
Martí, José, 145, 146
Martin, 239
Martínez, Juan Luis, 8, 58,
142, 146
Marwan, 272
Más y Pi, Juan, 50
Maurel-Indart, Hélène, 439
Maurer Queipo, Isabel, 23,
61, 91
Mavrakis, Nicolás, 348
Mayer, Urs, 104
Maziarczyk, Grzegorz, 355,
356, 358, 480
McCloskey, Donald, 89
McLuhan, Marshall, 97, 374
Méadel, Cécile, 244
Méaux, Danièle, 163
Méchoulan, Eric, 22, 82, 95,
97, 101, 118, 465
Mecke, Jochen, 104
Meier, Jürgen, 61
Mekas, Jonas, 238
Méndez, Elena, 412
Mendieta, Ana, 86
Mendoza, Juan José, 19, 39,
445, 446, 447
Messenger, Annette, 233, 234
Messi, Lionel, 298

- Metz, 88
Middleton, Peter, 235, 239,
280, 286, 292, 293
Miró, Gabriel, 444
Miró, Joan, 233
Mishima, Yukio, 37, 142,
151, 157, 163, 169, 172,
173, 174, 175, 179, 181,
185, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 192, 199, 200,
201, 206, 207, 208, 209,
210, 212, 213, 214, 215,
216, 217, 218, 219, 484,
485, 486, 487, 488, 489,
490, 491, 492, 493, 494,
495, 496, 497, 498, 499,
500, 501, 502, 503, 504,
505, 506, 507, 537, 538,
539, 545
Mitchell, W.J.T., 113, 183
Moeglin-Delcroix, Anne,
233, 234
Moiseeff, Iván, 38, 237
Molina, Cristian, 235
Monik, Lenin, 28
Montiel Figueras, Mauricio,
395
Montoya Juárez, Jesús, 18
Montoya, Pablo, 18, 144
Mora, Tulio, 18, 19, 58,
264, 317, 353, 354, 366,
400, 448
Mora, Vicente Luis, 18, 19,
58, 264, 317, 353, 354,
366, 400, 448
Morellet, François, 233
Moro, César, 54, 207
Morris, Adam, 204, 215
Müller, Jürgen E., 86, 90,
91, 94, 99, 118, 120, 231,
434
Müller-Oberhäuser,
Gabriele, 231
Muñoz, Gonzalo, 59
Muro, Guadalupe, 35, 38,
57, 62, 73, 96, 268, 393,
395, 440, 450, 451, 452,
454, 475, 545
- N**
Nachtergaele, Magali, 235,
241, 243
Nadar, 145
Nájar, Jorge, 58
Nanucci, Maurizio, 233
- Negroni, María, 39, 134,
158, 160, 161, 162, 163,
226, 346, 403, 407, 478
Nelson, Ted, 437, 438
Neruda, Pablo, 52, 55, 148,
149, 236, 318
Nerval, Gérard de, 145
Nitsch, Wolfram, 19
Noemí, Daniel, 18
Noguerol, Francisca, 18
Noigrandes (grupo), 360
Nothomb, Amélie, 413
Nouzeilles, Gabriela, 203
Nünning, Vera y Ansgar, 89,
99
- O**
Ocampo, Silvina, 19, 263
Ockerse, Tom, 233
Oldenburg, Claes, 233
Olivari, Nicolás, 148
Olivarria Novoa, José, 36,
155
Olivier, Florence, 8, 150,
191, 277
Ollé, Carmen, 58
Olmos, Pedro, 148
Oloixarac, Pola, 37, 156, 348
Oneidaw, 444
Onetti, 76
Onís, Manuel, 262
Opazo, Jorge, 237
Oquendo de Amat, Carlos,
54
Orensanz, Marie, 234
Orlan, 71
Orrego, Antenor, 53
Ortega, Alicia, 220
Ortel, Philippe, 148, 152,
153
Osborn, Kevin, 233
Osorio, Nelson T., 51, 52,
417
Otaño, Suyai, 267
Oubiña, David, 61
OuLiPo, 242, 452
Oyola, Leonardo, 38, 236,
237
- P**
Paech, Joachim, 99
Palaversich, Diana, 166, 181,
184
Palmeiro, Cecilia, 447
Pantin, Adela, 367
Pappo, 279, 296, 297
Parant, Jean-Luc, 233
- Pardo, Pedro Javier, 24, 33,
100, 112, 113, 115, 116,
117, 118, 120, 152, 465,
538, 542
Parra de Riego, Juan, 50, 54
Parra, Nicanor, 50, 54, 56,
58, 478, 540
Patricio Rey y sus
Redonditos de Ricota,
290, 299
Pauls, Alan, 37, 156, 241,
242, 315, 339
Pavón, Cecilia, 39, 162, 403,
416, 447
Payen, Emmanuèle, 234,
239
Paz Soldán, Edmundo, 17,
18, 60, 146
Paz, Octavio, 17, 18, 60,
146, 149, 298
Pazos, Luis, 56, 361
Peach, 21, 94
Penck, A.R., 233
Peña, Enrique, 50
Perec, Georges, 414
Perednik, 57
Peres Alós, Anselmo, 32,
250, 377
Pereyra, Soledad, 8, 77, 78,
80, 81
Pérez Bowie, José Antonio,
24, 113, 114
Perez, Mariana Eva, 38, 157,
162, 163, 346, 403
Pérez, Mirtha, 24, 113, 114,
160, 305, 457
Perkowska, Magdalena, 142,
143, 145, 146, 147, 148
Perloff, 378, 455
Perlongher, Néstor, 57, 445,
447
Péru, 45
Pethö, 89
Pettoruti, 64
Peyraga, Pascale, 180
Peyré, Yves, 144
Pfister, 22
Phillips, Tom, 233
Picard, Alfred, 234
Picasso, Pablo, 49, 85, 233
Picotto, Diego, 351
Piglia, Ricardo, 68, 146, 440
Pignatari, Décio, 359, 360,
539
Pimentel, Jorge, 58
Pinos, Jaime, 5, 6, 7, 8, 15,
34, 39, 68, 75, 158, 159,
178, 226, 229, 230, 235,

- 317, 318, 319, 321, 322,
324, 336, 339, 389, 410,
471, 476, 544
Pinto, 45
Pitman, Thea, 60
Pitol, Sergio, 61, 166
Planas, Enrique, 192, 217
Poblete, Felipe, 389
Podestá, Juan José, 322
Poe, Edgar Allan, 145, 233,
323, 327, 338
Poirier, Anne y Patrick, 233
Polansky, Lois, 234
Polar, Julio, 50, 58
Polverini, 91
Poniatowska, Elena, 24, 142,
149
Porrúa, Ana, 238, 271
Porta, Liliana, 19
Portal, Magda, 50
Pound, Ezra, 360
Prebisch, 64
Preciado, Paul B., 126
Premat, Julio, 47, 48, 81,
169
Propp, Vladimir, 88
Pujante Hernández, Pedro,
166, 213
Pulido Ritter, Luis, 125
- Q**
- Quiroga, Horacio, 23, 65,
142, 145, 146
- R**
- Rabb, Jane, 148
Racine, Bruno, 234
Raetz, Markus, 233
Raimon, Marcelo, 5, 6, 7,
15, 35, 36, 366, 368, 369,
370, 458, 473, 478, 539,
544
Rajewsky, Irina, 10, 32, 33,
42, 85, 87, 89, 91, 92, 93,
94, 96, 97, 98, 99, 100,
101, 102, 103, 104, 105,
106, 109, 110, 111, 112,
114, 115, 116, 118, 120,
134, 183, 184, 236, 353,
355, 356, 421, 464, 465,
542
Ramírez Ruiz, Juan, 58
Ramírez, Sergio, 58, 143,
146
Ramos, Julio, 238, 306
Ramsa, 234
Ratones Paranoicos, 290
Ray, Charles, 86
Recchia Paez, Juan, 9, 167
Reginato, Mike Wilson, 60
Reiser, Frank, 91
Renoir, Auguste, 233
Reyes, Sifía, 266
Richard, Keith, 290
Richard, Nelly, 142
Ricoeur, Paul, 89
Rieger, 91
Rimbaud, Arthur, 66, 145
Rimoldi, Julieta, 262
Rimsky, Cynthia, 36, 38,
134, 152, 155, 157, 159,
162
Ríos, Carlos, 167
Ríos, Damián, 251, 252
Rivera, Diego, 54, 148, 163
Rivera, José Eustasio, 54,
148, 163
Roa Fuentes, Federico, 266
Robbe-Grillet, Alain, 105
Robert, Jörg, 10, 21, 22, 49,
86, 87, 91, 96, 118, 120,
141, 233, 234, 268
Robles, Sebastián, 38, 348,
403
Rodenbach, Georges, 148
Rodríguez, Fermín, 193
Rodríguez, José Carlos, 58
Rodríguez, Tálata, 5, 6, 7, 8,
15, 34, 39, 68, 73, 75, 78,
93, 96, 119, 135, 193,
229, 230, 232, 235, 239,
243, 245, 261, 262, 263,
265, 266, 267, 271, 272,
273, 274, 275, 276, 277,
278, 279, 280, 282, 283,
284, 285, 287, 289, 290,
291, 292, 293, 296, 298,
299, 300, 305, 306, 309,
310, 314, 315, 316, 318,
321, 324, 336, 338, 339,
340, 341, 378, 392, 394,
395, 423, 432, 435, 447,
471, 476, 478, 543
Rolling Stones, 282, 283,
284, 285, 290, 292, 310
Roloff, Volker, 23, 61, 91,
104
Romero, Ivana, 39, 158
Roncallo Dow, Sergio, 270
Ronsino, Hernán, 39, 157
Rosenfeld, Lotty, 58
Rosenthal, Olivia, 21, 234,
235, 236, 239, 275, 276,
478
Rosetti, Dalia, 447
Rot, Dieter, 233
Roth, Joseph, 171, 222
Ruffel, Lionel, 21, 234, 235,
236, 239, 275, 276, 340,
478
Ruiz, Facundo, 170
Rulfo, Juan, 24, 61, 76, 145,
146
Ruscha, Edward, 233
Ruskin, John, 145
Russo, Edgardo, 251
Ryan, Marie-Laure, 31, 89
- S**
- Sadier, Emilio, 351
Sáenz, Inés, 166
Saer, Juan José, 24, 61
Salgado, Sebastião, 142
Sánchez García, Remedios,
273
Sánchez Viamonte,
Verónica, 162, 346, 457
Sanguinetti, Carla, 265
Sanguinetti, Juan Martin,
265
Santana, 57
Sarlo, Beatriz, 18, 60, 67, 72,
77, 79, 80, 249, 261, 334,
377, 381
Sastre, Elvira, 400
Saum-Pascual, Alex, 344,
347, 354, 357, 383, 474,
477, 480, 481
Sauze, Max, 233
Schiller, Friedrich, 86, 87
Schlickers, 24, 91
Schliebener, Catalina, 237
Schlünder, 19
Schmitter, Gianna, 3, 9, 16,
46, 122, 126, 130, 131,
167, 172, 181, 226, 247,
248, 251, 252, 253, 258,
262, 263, 273, 274, 275,
276, 277, 278, 290, 316,
319, 321, 322, 395, 416
Schneider, 99, 100
Schwartz, Jorge, 50, 51, 54
Schwartz, Marcy E., 145,
150
Scillamá, Tomás, 265, 266
Scolari, 24
Scott, Walter, 147
Sebakis, Sagrado *alias*
Sebastián Kirzner, 5, 6, 7,
15, 35, 38, 40, 68, 73,
137, 157, 348, 349, 350,

- 351, 428, 429, 430, 431,
475, 540, 544
Sebald, W.G., 114, 164,
171, 179, 194
Sedaka, Neil, 279
Selva Ruiz, David, 273
Silva, Carlos, 34, 39, 163,
318, 319, 471, 476, 544
Simónides, 86, 143
Skuber, Berty, 234
Sleiman, Julio, 265
Sobchack, 218
Solá, Felipe, 265
Soler Frost, Pablo, 149
Solt, Mary Ellen, 360
Sonnac, Nathalie, 244
Sontag, Susan, 145
Soriano, 61, 512, 513, 518
Speciale, Lucinia, 144
Speidel, Klaus, 151, 181
Spelucín, Alcides, 53
Speranza, Graciela, 14, 17,
19, 41, 45, 48, 65, 66, 67,
68, 69, 70, 83, 132, 166,
273, 412, 435, 436, 441,
455, 457
Spiderman, 93
Spielmann, 94
Spinelli, Ezequiel, 265
Staeck, Klaus, 233
Steinberg, Alan, 222, 266
Stranzinger, Wolfgang, 161
Streitberger, 163
Stubrin, Lucía, 71
- T**
- Tabarovsky, Damián, 251
Tarcus, Horacio, 51
Tardieu, Jean, 329
Taylor Coleridge, Samuel,
86, 120, 464
Taylor, Claire, 60, 86, 120,
464
Tennina, Miguel, 265, 281
Ternicier Espinosa,
Constanza, 387
Terranova, Juan, 19, 38, 236,
376
Thérond, 239
Théval, Gaëlle, 239, 240,
316
Thoreau, Henry, 145
- Tierney-Tello, Mary Beth,
142, 145
Tinchant-Benrahho, Sabine,
123, 336, 337
Tizón, Héctor, 149
Todorov, Tzvetan, 88
Tomachevski, 88
Tonger-Erk, Lily, 87
Toolan, Michael J., 89
Torrás Francés, Meri, 218
Torres, Jorge, 59
Toulet, Jean, 239
Trahdorff, Karl Friedrich
Eusebius, 87
Tremlett, David, 233
Trotsky, León, 54, 207
Túnica, Rodrigo, 267
Turner, Victor, 89, 146
Tzara, Tristan, 233
- U**
- Ulay, 233
Ulloa Donoso, Claudia, 5, 6,
7, 15, 35, 37, 68, 80, 96,
134, 156, 162, 366, 399,
403, 404, 405, 406, 408,
409, 410, 411, 416, 432,
540, 544
Uribe-Jongbloed, Enrique,
270
- V**
- Vallejo, César, 50, 53, 54
Vallejo, Raúl, 369
van Dijk, Teun, 89
Varela, Blanca, 298
Vargas Llosa, Mario, 58,
105, 146, 149
Vargas, Esther, 38, 58, 105,
146, 149, 403
Vatter, 90
Védrine, Hélène, 144
Veertz, Clifford, 89
Venegas, Julieta, 349
Vera Barros, Tomás, 18,
260, 377, 383
Verástegui, Enrique, 58, 364
Vergara, Pablo, 213
Verlaine, Paul, 233
Verne, Jules, 148, 319, 328,
338
Vidal, Guedán, 8
- Viejas Locas, 290
Vignoli, Beatriz, 38, 157
Vigo, Edgardo Antonio, 55,
56, 65, 234, 339, 361, 442
Vila-Matas, Enrique, 413
Villacorta, Carlos, 60
Viñao, Gonzalo, 5, 6, 7, 15,
35, 39, 97, 367, 368, 384,
394, 473, 478, 544
Volpi, Jorge, 61, 168
Von Maltzan, Gudrun, 233
Vostell, Wolf, 233
Vray, Jean-Bernard, 163
- W**
- Wagner, Richard, 86, 87
Waldo Emerson, Ralph, 145
Waletsy, Joshua, 89
Warburg, Aby, 69
Warschaver, Fina, 444
Webern, Anton, 319
Weiner, Lawrence, 233
Welsch, 128
Wild, Gerhard, 61, 427
Williams, Emmett, 233
Wittgenstein, Ludwig, 374
Wolf, Werner, 10, 22, 42,
90, 91, 93, 97, 99, 103,
118, 136, 184, 185, 203,
233, 355, 356, 382
Wolfe, Judith, 234
- X**
- Xul Solar, 65
- Y**
- Yarmolinsky, Sirpa, 234
Youngblood, Gene, 85, 238
- Z**
- Zabala, Horacio, 57
Zambra, Alejandro, 389
Zapf, Hubert, 164, 263, 440,
446
Zaza, Michel, 233
Zola, Émile, 145
Zooey, J.P., 78, 348
Zurita, Raúl, 58, 59, 235

ÍNDICE TABLAS

Tabla 1. Corpus extendido	35
Tabla 2. Cartografía combinación mediática texto-foto	155
Tabla 3. Comparación de “habitación con ventana”	205
Tabla 4. “Figura sentada junto a una vidriera”	206
Tabla 5. El camposanto. Comparación entre dos fragmentos similares	212
Tabla 6. Misma foto, otra unidad-texto	214
Tabla 7. Videopoemas de <i>Primera línea de fuego</i>	265
Tabla 8. Autopista al infierno, min. 00:00 — 00:48.....	280
Tabla 9. Autopista al infierno, min. 00:49 — 01:15.....	282
Tabla 10. Autopista al infierno, min. 01:15 — 01:46.....	283
Tabla 11. Autopista al infierno, min. 01:47 — 02:00.....	284
Tabla 12. Autopista al infierno, min. 02:00 — 02:21.....	285
Tabla 13. Autopista al infierno, min. 02:22 — final	287
Tabla 14. Como una rolinga, min. 0:00 — 0:58.....	293
Tabla 15. Como una rolinga, min. 0:58 — 2:13.....	296
Tabla 16. Como una rolinga, min. 2:13 — 3:19.....	300
Tabla 17. Como una rolinga, min. 3:19 — 4:08.....	303
Tabla 18. Como una rolinga, min. 4:08 — 5:18.....	306
Tabla 19. Como una rolinga, min. 5:18 — final	310
Tabla 20. Transitar por <i>80 días</i>	323
Tabla 21. Cartografía estética digital de la página	368
Tabla 22. Cartografía (blog)novelas	405
Tabla 23. Anexos - <i>Biografía ilustrada de Mishima</i>	487
Tabla 24. Anexos - <i>Los fantasmas de mi masajista</i>	513

ÍNDICE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Gráfico publicado en El espacio iberoamericano del libro 2018 (2019: 29)	29
Ilustración 2. de Toro (2013: 62).....	108
Ilustración 3. Gil González y Pardo (2018: 20).....	117
Ilustración 4. Gil González y Pardo (2018: 24).....	117
Ilustración 5. Gil González y Pardo (2018: 23).....	117
Ilustración 6. Gil González y Pardo (2018: 27).....	118
Ilustración 7. Gil González y Pardo (2018: 33).....	118
Ilustración 8. Gil González y Pardo (2018: 36).....	118
Ilustración 9. La imbricación de lo híbrido, la trans- y la intermedialidad.....	133
Ilustración 10. Casos de combinaciones mediáticas.....	135
Ilustración 11. Los casos de la evocación mediática.....	136
Ilustración 12. Modelo para el corpus.....	138
Ilustración 13. <i>Las dos Fridas</i> (2008a: 5).....	174
Ilustración 14. <i>Las dos Fridas</i> (2008a: 13).....	174
Ilustración. 15. <i>Las dos Fridas</i> (2008a: 17).....	174
Ilustración 16. Cortesía de Mario Bellatin ©Mario Bellatin.....	178
Ilustración 17. Mario Bellatin, <i>Biografía ilustrada de Mishima</i> , foto 1-2 ©Mario Bellatin	188
Ilustración 18. Mario Bellatin (2008a: 11, 12, 18). ©MarioBellatin.....	195
Ilustración 19. Mario Bellatin, <i>Las dos Fridas</i> , (2008a: 31). © Mario Bellatin.....	196
Ilustración 20. Mario Bellatin, <i>Libro fantasma</i> , (2012b: 10). © Mario Bellatin.....	198
Ilustración 21. Vista de la habitación de Frida Kahlo. ©Mario Bellatin.....	205
Ilustración 22. 16. Habitación de la madre de João. Edición Eterna Cadencia ©Mario Bellatin.....	205
Ilustración 23. 16. Habitación de la madre de João. Edición Alfaguara. ©Mario Bellatin	205
Ilustración 24. “Hermanas de mi madre conservando intacta su belleza”, en “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto” (2008d: 63). © Mario Bellatin.....	209

Ilustración 25. Cabaña donde leí en voz alta mis primeros textos. ©Mario Bellatin... 214	214
Ilustración 26. Cabaña donde Mishima leyó sus primeros textos. ©Mario Bellatin.... 214	214
Ilustración 27. “Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida”, <i>Biografía ilustrada de Mishima</i> , Entropía. © Mario Bellatin..... 217	217
Ilustración 28. “Otra mirada de la oquedad en la que Mishima pensaba se sostenía la vida”, <i>Biografía ilustrada de Mishima</i> , Entropía. © Mario Bellatin..... 217	217
Ilustración 29. “Lugar vacío dejado por la pierna mutilada”, <i>Los fantasmas del masajista</i> , Alfaguara. © Mario Bellatin 217	217
Ilustración 30. Alejandro López, <i>Keres cojer? = Guan tu fak</i> , video “El negocio I”, https://www.youtube.com/watch?v=NPxr3C_HOWM , ‘00’43 min..... 256	256
Ilustración 31. Alejandro López, <i>Keres cojer? = Guan tu fak</i> , video “El negocio II”, https://www.youtube.com/watch?v=DrNrSX9BvGw , ‘01’37 min..... 256	256
Ilustración 32. Alejandro López, <i>Keres cojer? = Guan tu fak</i> (2005: 246)..... 259	259
Ilustración 33. Proceso de lectura expandida. Del libro al video YouTube pasando por el scan del código QR. 264	264
Ilustración 34. Página internet de <i>80 días</i> 320	320
Ilustración 36. <i>80 días</i> (2014: 4-5) 325	325
Ilustración 37. Ronald Kay (1975: 28 - 29) 326	326
Ilustración 38. Índice en la página web de <i>80 días</i> 327	327
Ilustración 39. Décio Pignatari, “(beba) coca-cola” 362	362
Ilustración 40. Portada del número 20 de la Revista <i>Diagonal Cero</i> 363	363
Ilustración 41. La experiencia poética “IBM” de Omar Gancedo (1966: 15-18) 363	363
Ilustración 42. Poema IBM (Gancedo, 1966: 16-17) 364	364
Ilustración 43. Iván Castiblanco Ramírez, <i>Nilengua</i> , “Código binario”, (2015: 36-37) 366	366
Ilustración 44. Tapa de la edición original del poemario <i>Leonardo</i> (1988) de Enrique Verastegui 366	366
Ilustración 45. Enrique Verastegui, el poema “9. Programa para combinatoria de 12 signos” (1988) 367	367
Ilustración 46. Marcelo Raimon, <i>Mi amiga Olga</i> (2000: 29)..... 372	372
Ilustración 47. Daniel Link, <i>La ansiedad. Una novela trash</i> (2004: 54-55)..... 378	378
Ilustración 48. Alejandro López, <i>Keres cojer? = Guan tu fak?</i> (2005: 103)..... 381	381
Ilustración 49. Alejandro López, <i>Keres cojer? = Guan tu fak?</i> (2005: 177)..... 382	382
Ilustración 50. Ileana Elordi, <i>Oro</i> (2015: 18-19)..... 390	390

Ilustración 51. Ileana Elordi, <i>Oro</i> (2015: 46-47).....	393
Ilustración 53. Claudia Ulloa Donoso, <i>Séptima madrugada</i> (2007: 154-155).....	408
Ilustración 54. Claudia Ulloa Donoso, <i>Séptima madrugada</i> (2007: 111).....	410
Ilustración 55. Claudia Ulloa Donoso, <i>Séptima Madrugada</i> (2007: 152).....	413
Ilustración 56. Claudia Apablaza, <i>Diario de las especies</i> (2010: 35)	415
Ilustración 57. Claudia Apablaza, <i>Diario de las especies</i> (2010: 32-33)	417
Ilustración 58. Tapa de <i>Sistema</i> (2015) de Sagrado Sebakis	431
Ilustración 59. Nicanor Parra, <i>Artefactos</i> (1972).....	480
Ilustración 60. “Caminata” (2014: 6) Ilustración 61. (2014: 8-9)	522
Ilustración 62. “Vista general” (2014: 10) Ilustración 63. “Ventana” (2014: 13) ...	522
Ilustración 64. Humo” (2014: 14) Ilustración 65. “Pánico” (2014: 17).....	523
Ilustración 66. “Intramuros” (2014: 18) Ilustración 67. 80 días (2014: 20-21)	523
Ilustración 68. “Domicilio” (2014: 22) Ilustración 69. “Pasajes”(2014: 25).....	523
Ilustración 70. (2014: 26-27) Ilustración 71. (2014: 30-31).....	524
Ilustración 72. 80 días (2014: 34) Ilustración 73. 80 días (2014: 37).....	524
Ilustración 74. 80 días (2014: 38-39) Ilustración 75. 80 días (2014: 40).....	524
Ilustración 76. 80 días (2014: 43) Ilustración 77. 80 días (2014: 44).....	525
Ilustración 78. 80 días (2014: 46) Ilustración 79. 80 días (2014: 48).....	525
Ilustración 80. 80 días (2014: 51) Ilustración 81. 80 días (2014: 54).....	526
Ilustración 82. 80 días (2014: 55) Ilustración 83. 80 días (2014: 56).....	526
Ilustración 84. 80 días (2014: 58) Ilustración 85. 80 días (2014: 60-61).....	526

BIBLIOGRAFÍA

I. CORPUS

1. CORPUS RESTRINGIDO

A.

Apablaza, Claudia. (2010a). *Diario de las especies*. Sevilla: Ediciones Barataria.

B.

Bellatin, Mario. (2008a). *Las dos Fridas*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes Lumen.

Bellatin, Mario. (2008d). "Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada". *Letras Libres*, agosto.

Bellatin, Mario. (2009a). *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Editorial Entropía.

Bellatin, Mario. (2009b). *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia

Bellatin, Mario. (2012a). *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Madrid: Narrativa Sexto Piso.

Bellatin, Mario. (2012b). Libro-fantasma de El libro uruguayo de los muertos. Mexico: Sexto Piso.

C.

Caruso, Ana Laura. (2011). *Red Social*. Buenos Aires: Spiral Jetty.

Castromán, Esteban. (2012). *El Tucumanazo*. Buenos Aires: Clase Turista.

E.

Elordi, Ileana. (2015). *Oro*. Santiago de Chile: Emecé.

G.

Gradin, Charly. (2011). *(spam)*. Buenos Aires: Ediciones Stanton.

L.

Link, Daniel. (2004). *La ansiedad. Novela trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

López, Alejandro. (2005). *Keres cojer?=Guan tu fak*. Buenos Aires: Interzona.

López, Alejandro. (2012 [2005]). *Keres cojer = Guan tu fak. El negocio 1*. [Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=NPxr3C_HOWM

López, Alejandro. (2012 [2005]). *Keres cojer = Guan tu fak. El negocio 2*. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DrNrSX9BvGw>

López, Alejandro. (2012 [2005]). *Keres cojer = Guan tu fak. El negocio 3*. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=H-0sC-j0Pls>

- López, Alejandro. (2012 [2005]). *Keres cojer = Guan tu fak. El negocio 3*. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=H-0sC-j0Pls>
- López, Alejandro. (2012 [2005]). *La reunion alma*. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=C8tyZ0OwR2o>
- López, Alejandro. (2012 [2005]). *La reunion alma*. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=C8tyZ0OwR2o>
- López, Alejandro. (2012 [2005]). *Tatuaje*. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-1BzZS1JVEU>
- Lutereau, Luciano. (2012). *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro*. Buenos Aires: Pánico el Pánico.

P.

- Pinos, Jaime, Díaz, Alexis y Silva, Carlos. (2014). *80 días*. Santiago de Chile: Alquimia.

R.

- Raimon, Marcelo. (2000). *Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki y una historia de amor por internet*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Rodríguez Tálata. (2013). *Primera línea de fuego – Trailer*. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=j8lOddki0VY>
- Rodríguez, Tálata. (2013). *Primera Línea de Fuego*. Buenos Aires: Tenemos las máquinas.
- Rodríguez, Tálata. (2014) *Como una rolinga*. [Videopoema]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3bPsXkFqR2Q>
- Rodríguez, Tálata. (2017). *Autopista al infierno*. [Videopoema]. Recuperado de: <https://vimeo.com/200879591>

S.

- Sebakis, Sagrado. (2011). *Gordo*. Buenos Aires: milena caserola.
- Sebakis, Sagrado. (2015). *Sistema*. Buenos Aires: Hekht Libros.

U.

- Ulloa Donoso, Claudia. (2007). *Séptima madrugada*. Lima: Estuendomundo.
- Ulloa Donoso, Claudia. (s. f.-b). “séptima madrugada (sanseacabó)”. Recuperado de: <http://septimamadrugada.blogspot.fr/>

V.

- Viñao, Gonzalo. (2013). *Interferencias. Nouvelle digital*. Mar del Plata: La Bola.

2. CORPUS EXTENDIDO

A.

- Apablaza, Claudia. (2013). *Goø y el amor*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
Arias, Lola. (2010). "Los que no duermen". En *Mental Movies*. Buenos Aires: Clase Turista.

B.

- Bellatin, Mario. (2001). *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
Bellatin, Mario. (2003). *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*, México D.F.: Aguilar
Bellatin, Mario. (2006b). *Jacobo el mutante*. Buenos Aires: Interzona Ed.
Bellatin, Mario. (2009c). *Demerol: sin fecha de caducidad. El baño de Frida Kahlo*, México: ED. RM
Brizuela, Leopoldo. (2002). *Los que llegamos más lejos*. Buenos Aires: Alfaguara.

C.

- Casciari, Hernán. (2003-2005). *Weblog de una mujer gorda/ Más respeto, que soy tu madre*. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20051016002119/http://mujergorda.bitacoras.com:80/2/>.
Casciari, Hernán. (2005). *Más respeto que soy tu madre*. Mondadori.
Castells, Mario. (2014). *Trópico de Villa Diego*, Rosario: Municipal de Rosario.
Chejfec, Sergio. (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.
Cisneros, Renato. (2008). *Busco Novia. El libro del blog*. Lima: Aguilar.
Copacabana, Lola. (2006). *Buena leche: diarios de una joven (no tan) formal*. Buenos Aires: Sudamericana.

F.

- Fantin, Sol. (2012). *Decime que soy linda*. Buenos Aires: milena cacerola.
Fernández, Nona. (2015). *Chilean Electric*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.

G.

- Gutierrez, Camila. (2013). *Joven y Alocada: La Hermosa y Desconocida historia de una Evangelais*. Penguin Random House Grupo Editorial Chile.
Gutiérrez, César. (2007). *80M84RD3R0*. Tomahawk.
Gutiérrez, César. [blog]. 80M84RD3R0****:-:Cz_6u713rr3Z ((:-:ESTELIBROESLACRUZDETODOS:-:)). Recuperado el 30 de agosto de 2019 de: <http://80m84rd3r0.blogspot.com/>
Gutiérrez, Miguel. (2001). *El mundo sin Xóchitl*. Lima: Fondo de cultura económica.

H.

- Henobarbo. (2014). *Al sol invicto*. Chile: Lecturas Ediciones.

K.

- Katchadjian, Pablo. (2010). "120 horas". En *Mental Movies*. Buenos Aires: Clase Turista.

L.

- Lloret, Bruno. (2015). *Nancy*. Santiago de Chile: Editorial Cuneta

M.

- Manguel, Alberto y Alejandro, Álvaro. (2014). *Para cada tiempo hay un libro*. México D.F.: Sexto Piso
- Moiseeff, Iván. (2010). "Mazinger Z. Contra la dictadura militar". En *Mental Movies*. Buenos Aires: Clase Turista.

N.

- Negrón, María. (2015). *Cuaderno alemán*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.

O.

- Oloixarac, Pola. (2010). *Las teorías salvajes*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Osorio, María José. (2013). *Soltera codiciada*: Aguilar.
- Osorio, María José. (2015). *#Click*. Penguin Random House Grupo Editorial Perú.
- Oyola, Leonardo. (2010). "Poison Heart. Un corazón para Amelia". En *Mental Movies*. Buenos Aires: Clase Turista.

P.

- Pantin, Adela. (2014). *Transparent como lo digital*. Paraná: Gigante.
- Pauls, Alan. (2006). *La vida descalzo: playas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Pavón, Cecilia. (2018). *Once sur*. Buenos Aires: Mansalva.
- Perez, Mariana Eva. (2012). *Diario de una princesa montonera -110% verdad-*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

R.

- Rimsky, Cynthia. (2001). *Poste Restante*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Rimsky, Cynthia. (2011). *Ramal*. Chile: FCE.
- Robles, Sebastián. (2011). *Los años felices*. Buenos Aires: Pánico el Pánico.
- Romero, Ivana. (2014). *Las hamacas de Firmat*. Rosario: Municipal de Rosario.
- Ronsino, Hernán. (2013). *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

T.

- Terranova, Juan, Katchadjian, Pablo, Arias, Lola, Oyola, Leonardo, y Moiseeff, Iván. (2010). *Mental Movies*. Buenos Aires: Clase Turista.
- Terranova, Juan. (2010). "Paranoia Verde". En *Mental Movies*. Buenos Aires: Clase Turista.

V.

- Vargas, Esther. (2009). *No busco novio. El libro del blog sex o no sex: El lado les*. Lima: Calato Editores.
- Vignoli, Beatriz. (2009). *Kozmik tango*. Rosario: Municipal de Rosario.

3. OTRAS OBRAS MENCIONADAS

A.

- Aguirre, Carolina. (2011). *Ciega a citas: 227 días para conseguir novio*. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.
- Aira, César. (2016). *Las noches de Flores*. Barcelona: Penguin.
- Aira, César. (2019). *El juego de los mundos*. Grupo Planeta - Argentina.
- Apablaza, Claudia. (2010b). *EME/A: la tristeza de la no historia*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Apollinaire, Guillaume. (2018). *Alcools suivis de Caligrammes*. Paris: Pocket.
- Araya Díaz, Carlos. (2014). *Ejercicios de encuadre*. Santiago de Chile: Editorial Cuneta.
- Araya Díaz, Carlos. (2016). *Historial de navegación*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.

B.

- Bartual, Manuel. (2017). "Todo está bien". [Página web]. Recuperado de: <https://manuelbartual.com/todo-esta-bien>.
- Baudelaire, Charles. (2003). *Obra poética completa*. Ediciones AKAL.
- Beckett, Samuel. (1973). "Not I". [Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/results?search_query=samuel+beckett+not+i
- Belgrano Rawson, Eduardo. (1991). *Fuegia*.
- Bellatin, Mario, y Link, Daniel. (2008c, abril 13). "Linkillo (cosas mías): La Nación no gana para sustos". *Linkillo (cosas mías)*. [Blog] Recuperado de: <http://linkillo.blogspot.fr/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html>.
- Bellatin, Mario. (1994). *Salón de belleza*. Perú: Jaime Campodónico Editor.
- Bellatin, Mario. (2005). *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Bellatin, Mario. (2006a). *El Arte de enseñar a escribir*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Bellatin, Mario. (2007a). "Epílogo/ Mario el Mutante/ de Jorge Volpi". En Uta Felten & Maurer Queipo (Eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg Verl.
- Bellatin, Mario. (2007b). *El gran vidrio: tres autobiografías*. Barcelona: Anagrama.
- Bellatin, Mario. (2007c). "Biografía fantasma". *Letras libres*
- Bellatin, Mario. (2008b, abril 12). "Kawabata: el abrazo del abismo". *La nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1002472-kawabata-el-abrazo-del-abismo>.
- Bellatin, Mario. (2008e). "Una cabeza picoteada por los pájaros. Una crónica de filme didáctico en el que Pierre Cabanne recoge confesiones post mórtem de Marcel Duchamp.". *Otra parte. Revista de letras y artes*. Recuperado de: <http://www.revistaotraparteimpresa.ml/n%C2%BA-13-verano-2007-2008/una-cabeza-picoteada-por-los-p%C3%A1jaros>
- Bellatin, Mario. (2011). *Disecado*. Madrid: Sexto Piso.
- Bellatin, Mario. (2012c). *Bola negra*. Película musical. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LZkj2joj9YM>
- Bellatin, Mario. (2012d). "100 Notes – 100 Thoughts No. 018: Mario Bellatin: Die hunderttausend Bücher von Bellatin". Performance. Dokumenta 13.
- Bellatin, Mario. (2013). *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara.
- Bellatin, Mario. (2014a). *Jacobo reloaded*. Madrid: Sexto Piso.
- Bellatin, Mario. (2014c). *Obra reunida 2*. México: Alfaguara.
- Bellatin, Mario. (2014d). *Flores*. La Paz: Perra Gráfica Taller.
- Bellatin, Mario. (2017a). *Bola Negra*. México: Sexto Piso.

- Bellatin, Mario. (2017b). *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver*. México: Alfaguara.
- Berenguer, Carmen. (1986). *Huellas de siglo*. Santiago de Chile: Ed. Sin Fronteras.
- Berenguer, Carmen. (1987). *A media Asta: poesía*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- Berenguer, Carmen. (1999). *Naciste pintada*. Providencia, Santiago: Ed. Cuarto Propio.
- Berenguer, Carmen. (2002). *La gran hablada*. Santiago: Ed. Cuarto Propio.
- Beuys, Joseph. (1965). "Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt". Performance. Düsseldorf: Galerie Schmela.
- Bioy Casares, Adolfo. (1940). *La invención de Morel*. Argentina: Editorial Losada.
- Blatt, Mariano. (2012). "Papelitos de locura". [Videopoema]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xRPDq8m3dgA>
- Blatt, Mariano. (2013). "No existís". [Videopoema]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Mp9IGROfz4g&xt=41s>.
- Blatt, Mariano. (2014a). "Ahora". [Videopoema]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=k4aKMdjhNIQ>
- Blatt, Mariano. (2014b). *Ahora*. [Página web]. Recuperado de: <http://ahora.surwww.com/>.
- Borges, Jorge Luis. (1952 [1951]). "Notas sobre (hacia) Bernard Shaw". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- Borges, Jorge Luis. (1990). *Evaristo Carriego*. Madrid Buenos Aires: Alianza Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (2010). *Obras completas: edición crítica, II: 1952-1972*. (Rolando Costa Picazo, Ed.). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (2013 [1939]). "Pierre Menard, autor de Don Quijote". *Cuentos completos* (pp. 108-117). Barcelona: Random House/Debolsillo.
- Borges, Jorge Luis. (2013 [1940]). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Cuentos completos* (pp. 91-107). Barcelona: Random House/Debolsillo.
- Borges, Jorge Luis. (2013 [1941]). "El jardín de los senderos que se bifurcan". *Cuentos completos* (pp. 146-157). Barcelona: Random House/Debolsillo.
- Borges, Jorge Luis. (2013 [1941]). "Examen de la obra de Herbert Quain". *Cuentos completos* (pp. 131-136). Barcelona: Random House/Debolsillo.
- Borges, Jorge Luis. (2013 [1941]). "La biblioteca de Babel". *Cuentos completos* (pp. 137-145). Barcelona: Random House/Debolsillo.
- Borges, Jorge Luis. (2013 [1975]). "El libro de arena". *Cuentos completos* (pp. 506-510). Barcelona: Random House/Debolsillo.
- Breton, André. (2007). *Nadja*. Paris, France: Gallimard, impr. 2007.
- Brito, Eugenia. (1984). *Vía pública*. Santiago de Chile: Ed. Univ.
- Buenaventura, Ramón. (2013). *NWTY*. Madrid: Alianza Editorial.

C.

- CADA. (1979). "Para no morir de hambre en el arte". *Hemispheric Institute*. Recuperado de: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/499-cada-para-no-morir.html>.
- CADA. (1981). "Ay Sudamérica". *Hemispheric Institute*. Recuperado de: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/503-cada-ay-sudamerica.html>.
- CADA. (1983 - actualidad). "No +". *Hemispheric Institute*. Recuperado de: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/501-cada-no-mas.html>.
- Cameron, Juan. (1985). *Cámara oscura*. Santiago de Chile: Ed. Manieristas.
- Carpentier, Alejo. (2010). *¡Écue-Yamba-Ó!* Ediciones AKAL.
- Carrión, Jorge. (2010). *Los muertos*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Carrión, Jorge. (2014). *Crónica de viaje*. Córdoba: Aristas Martínez.
- Carrión, Ulises. (1975). *Dear reader. Don't read*.
- Caruso, Ana Laura. Recuperado de: <http://www.analauracaruso.com/es/inicio/>

- Casas, Fabián. (2014). "Lectura de Fabián Casas". Festival Internacional de Poesía de Rosario. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=4wbbIt17XUQ.
- Castiblanco Ramírez, Iván. (2015). *Nilengua. Traducciones de ninguna lengua a otra*. Buenos Aires: 27 pulqui.
- Chaparro Madiedo, Rafael. (1992). *Opio en las nubes*. Bogotá: Colcultura.
- Chejfec, Sergio. (2011). *Boca de lobo*. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.
- Cline, Ernest. (2011). *Ready Player One*. España: Ediciones B.
- Cocteau, Jean, y Masour, Sacha. (1947). *Le sang d'un poète: film*. Paris: les Éditions des Quatre vents.
- Cortázar, Julio. (1968). "El otro cielo". *Todos los fuegos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio, D'Amico, Alicia, y Facio, Sara. (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio, Dunlop, Carol, y Hébert, Stéphan. (1996 [1983]). *Los aeronautas de la cosmopista: o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio, Facio, Sara, y D'Amico, Alicia. (1976). *Humanario*. Buenos Aires: La Azotea.
- Cortázar, Julio. (1970). *La Vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Cortázar, Julio. (1972a). "Las babas del diablo". En *Relatos: Bestiario, 1951, Las armas secretas, 1959, Final del juego, 1964, Todos los fuegos el fuego, 1966*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio. (1972b). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen.
- Cortázar, Julio. (1972c). *Relatos: Bestiario, 1951, Las armas secretas, 1959, Final del juego, 1964, Todos los fuegos el fuego, 1966*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio. (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial sud-americana.
- Cortázar, Julio. (1994 [1969]). *Último round*. Madrid: Ed. Debate.
- Cortázar, Julio. (2016). *62 Modelo para armar*. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.
- Cortázar, Julio. (2019 [1963]). *Rayuela*. Barcelona: Real academia española.
- Cremonte, Ulises. (2015). *Selfie*. La Plata: Club Hem Editores.
- Cunha, Euclides da. (2001). *Os sertões: campanha de Canudos*. (Leopoldo Bernucci, Ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.

D.

- Despentes, Virginie. (2018). *Teoría King Kong*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Díaz, Alexis. (2019). *Portfólio*. Recuperado de: <http://alexisdiazbelmar.com/Portafolio-AlexisDiazBelmar2019.pdf>.
- Díaz, Marcelo. (2009). "Díptico para ser leído con máscara de luchador mexicano". Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?time_continue=178&v=oRg_P2uljUY
- Docampo, Mariana. (2014). *Tratado del movimiento*. Buenos Aires: Bajo La Luna.
- Duchamp, Marcel. (1925). *Anémic cinema*.
- Duchamp, Marcel. (1934). *La Boîte verte (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)*. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/id/cj75n4y/r9ad6e/fr>

E.

- Eimbcke, Fernando, Pereda, Nicolás, Castañeda, Karla, y Novaro, María. (2011). *Mental Movies*. Ciudad de México: Clase Turista.
- Eliot, George. (1871). *Romola, by George Eliot. A new edition*. London: Smith, Elder and C°.

F.

- Faciolince, Héctor Joaquín Abad. (2000). *Basura*. Lengua de Trapo.
- Feierstein, Ricardo. (1988). *Mestizo*. Buenos Aires: Milá.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. (2017). *El Periquillo Sarniento*. (Felipe Reyes Palacios, Ed.). México: Universidad nacional autónoma de México.
- Fernández Mallo, Agustín. (2011). *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara.

- Ferrari, León. (1967). *Palabras ajenas: conversaciones de Dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con Dios*. Falbo.
- Ferré, Juan Francisco. (2009). *Providence*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Figueroa Aracena, Alexis. (1986). *Virgenes del Sol Inn Cabaret: segunda elaboración*. Ciudad de La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Franzetti, Silvana. (2006). "Capas Foliadas". [Videopoema]. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de: <https://vimeo.com/14177904>
- Franzetti, Silvana. (2016). "Si X". [Videopoema]. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de: <https://vimeo.com/178100464>
- Fuentes, Carlos, y Lemus, Carlos Fuentes. (1998). *Retratos en el tiempo*. Aguilar Editorial.
- Fuguet, Alberto. (1994). *Por favor, rebobinar*. Santiago (Chile): Ed. Planeta Chilena.
- Fuguet, Alberto. (1996). *Tinta roja*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- Fuguet, Alberto. (1999). *Mala onda*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ed.

G.

- Gache, Belén, Romano, Gustavo, Haro, Gustavo, y Trilnick, Carlos. [Página web]. "Fin del mundo - Arte actual desde Argentina - Net art". Recuperado de: <http://findelmundo.com.ar/>
- Gache, Belén. (s.f). "Belen Gache. Literatura experimental. Escritora y poeta española-argentina. Electronic literatura". [Página web]. Recuperado de: <http://belengache.net/>
- García Márquez, Gabriel. (1994 [1967]). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- Gautier, Teófilo. (2003). *Tristeza en mar*. Biblioteca virtual universal. Recuperado de: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/347.pdf>
- Gelman, Juan. (1988). "Com/posiciones". En *Interrupciones I-II* (Vols. 1-2). Buenos Aires: Libros de Tierra Firme Último reino.
- Girondo, Oliverio. (1925). *20 poemas para ser leídos en el tranvía: ilustraciones del autor*. Buenos Aires: Ed. Martin Fierro.
- Glantz, Margo. (2010). *Las genealogías*. Pre-Textos.
- Gortari, Eduardo de. (2015). *Los suburbios*. Santiago de Chile: Editorial Cuneta.
- Gradin, Carlos. (s.f). *Diario de un viaje a Misiones*. [Blog]. Recuperado de: <http://diariodeunviajeamisiones.blogspot.com>
- Guillén, Nicolás. (1972). "Tengo". En *Obra poética 1920-1972*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Gutiérrez, Miguel. (1992). *La destrucción del reino*. (Carlos Milla Batres, Ed.). Lima: Milla Batres.
- Gutiérrez, Miguel. (2004 [1969]). *El viejo saurio se retira*. Lima: Promoción Cincuentenaria ed.

H.

- Harris, Tomás. (1987). *El último viaje*. Ediciones Sur.
- Harris, Tomás. (1999). *Zonas de peligro*. Chile: Lucero.
- Hernaiz, Sebastián. (2016). *Las citas*. Buenos Aires/ Bahía Blanca: 17grises editora.
- Hernández, Elvira. (2012). *La bandera de Chile*. Santiago de Chile: Cuneta.
- Houellebecq, Michel. (2014). *La posibilidad de una isla*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Huenún, Mauricio. (2005). *El Quebrantahuesos recargado*. [Blog] Recuperado de: <http://qhuesos.blogspot.com/>
- Huidobro, Vicente. (1993). *Cagliostro*. Chile: ANAYA & Mario Muchnik.

I.

- Iturbide, Graciela, Poniatowska, Elena, y Bellatin, Mario. (2010). *Graciela Iturbide: Juchitán de las mujeres, 1979-1989*. Barcelona México Oaxaca: RM Verlag Editorial RM Calamus.

J.

- Jacoby, Roberto, y Krochmalny, Syd. (2014). *Los diarios del odio*.

K.

- Kafka, Franz. (2001). *Cartas a Milena*. Alianza Editorial.
- Kahlo, Frida. (1939). *Las dos Fridas*. Óleo, 1,73 x 1,73m.
- Kahlo, Frida. (1949). *La venadita*. Óleo, 22,9 x 30cm.
- Katchadjian, Pablo. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.
- Katchadjian, Pablo. (2009). *El aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, IAP.
- Katchadjian, Pablo. (2013). *La cadena del desánimo*. Buenos Aires, Argentina: Blatt & Ríos.
- Katchadjian, Pablo. (2013). *La libertad total*. Buenos Aires, República Argentina: Bajo La Luna.
- Klich, Kent, y Poniatowska, Elena. (1999). *El Niño: Children of the Streets, Mexico City*. Syracuse University Press.

L.

- Lalo, Eduardo. (2005). *donde*. Puerto Rico: Tal Cual.
- Lamborghini, Osvaldo. (1969). *El fiord*. Ediciones Chinatown.
- Lange, Susanne. (2015). *Bonsai: Roman*. Berlin: Suhrkamp.
- Larraín, Sergio. (1966). *Una casa en la arena*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Libertella, Héctor. (2000). *El árbol de Saussure: una utopía*. Buenos Aires: A. Hidalgo.
- Link, Daniel. *Linkillo (cosas mías)*. [Blog]. Recuperado de: <http://linkillo.blogspot.com>
- Lira Canguilhem, Rodrigo. (1984). *Proyecto de obras completas*. Santiago de Chile: Ed. Minga.
- Liuzzi, Alvaro. (s. f.). “Proyecto Walsh”. [Página web]. Recuperado de: <http://proyectowalsh.com.ar/>
- López, Alejandro. (2001). *La asesina de Lady Di*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- López, Alejandro. (2003). *La asesina*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- López, Alejandro. (2010). “Cuentos putos”. En *Decálogo, indagaciones sobre los 10 mandamientos. Tomo III*. Libros del Rojas.
- López, Alejandro. (2016). *Rubias del cielo*. Buenos Aires: Mansalva.
- López, Alejandro. (2017). *Las malas lenguas*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- López, Alejandro. (Sin publicar). *Flor de chongo*.
- López, Alejandro. (Sin publicar). *Las travesuras de Vanessa en Amerika*.
- López, Milton. (2017). “Arroba”. [Videopoema]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IFEZ7QuPgAU&ct=71s>
- López, Milton. (2017b). “Colla Luna Roja”. [Videopoema]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ryUsMrJpW6Y>
- Loti, Pierre. (1884). *Les Trois dames de la Kasbah, conte oriental par Pierre Loti*. Paris, Calmann-Lévy.
- Luiselli, Valeria. (2014). *La historia de mis dientes*. Madrid: Sexto Piso.

M.

- Mallarmé, Stéphane. (1898). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: A. Volland.
- Malvinas 30: Un Documental Transmedia Interactivo*. (s. f.). [Página web]. Recuperado de: <http://www.inter-doc.org/malvinas-30-un-documental-transmedia-interactivo/>
- Man Ray, Wheeler, Rose, Prin, Alice, Rigaut, Jacques, Prin, Alice, La Rivière, André de. (2007). *Les films de Man Ray: «L'étoile de mer» (1928)*. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou [éd., distrib.].
- Mann, Thomas. (1924). *La montaña mágica*. Madrid: Unidad Editorial Sa.
- Maquieira, Diego. (1983). *La tirana*. Santiago de Chile: Ed. Tempus Tacendi.
- Martínez, Juan Luis. (1977). *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- Marwan. (2015). “Hago cosas raras”. [Videopoema]. España: Editorial Planeta. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=F5l7OobYDgs>.

- Marwan. (2016). "Compañeras". [Videopoema]. España: Editorial Planeta. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bAIt0041fqs>.
- Mavrakis, Nicolás. (2012). *No alimenten al troll*. Buenos Aires: Tamarisco.
- Montoya, Pablo. (2015). *Tríptico de la infamia*. Barcelona: Literatura Random House.
- Mora, Vicente Luis. (2010). *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral.
- Moro, César. (1989). *La tortuga ecuestre: 1938-1939*. Medellín: Fundación Otras Palabras.
- Mujeres en venta. Recorrido transmedia*. [Página web]. Recuperado de: <http://www.documedia.com.ar/mujeres/universotransmedia.html>
- Muñoz, Gonzalo. (2010). *Exit / Este*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.

N.

- Nadar. (2017). *Quand j'étais photographe*. Garches: À propos.
- Neruda, Pablo. (1942). "Tina Modotti hamuerto".
- Neruda, Pablo. (1954). *Alturas de Machu Pichu*. Editorial Nascimento.
- Neruda, Pablo. (2000). *Alturas de Macchu Picchu*. Santiago de Chile: LOM Ed.
- Neruda, Pablo. (2005 [1937]). *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra*. Madrid: Visor Libros.

O.

- Olivari, Nicolás. (1926). *El hombre de la baraja y la puñalada: y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Oquendo de Amat, Carlos. (2016 [1927]). *5 metros de poemas*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

P.

- Palmeiro, Cecilia. (2011). *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Parra del Riego, Juan. (1931). *Polirritmo dinámico del jugador de fútbol*. Barcelona: Transoceanic Trading C°.
- Parra, Nicanor. (1971). *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Parra, Nicanor. (2001). *Parra, artefactos visuales: dirección obligada*. Madrid.
- Paz, Octavio. (1976). "Cara al tiempo. A Manuel Álvarez Bravo"
- Perlongher, Néstor. (1987). *Alambres*. Ediciones Ultimo Reino.
- Pignatari, Décio. (1962). *Antología do verso à poesia concreta 1949-1962*. São Paulo: Massao Ohno.
- Pinos, Jaime. (1997). *Los bigotes de Mustafá*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pinos, Jaime. (2003). *Criminal*. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo.
- Pinos, Jaime. (2007). *Almanaque*. Chile: Lanzallamas Libros.
- Pinos, Jaime. (2015). *Visión Periférica*. Santiago de Chile: Das Kapital Ediciones.
- Pinos, Jaime. (2018). *Documental*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.
- Pinos, Jaime. *Jaime Pinos Blog*. Recuperado de: <http://jaimepinos.blogspot.com>
- Poe, Edgar Allan. (1846). *Tales, by Edgar Poe*. London: Wiley and Putnam.
- Poe, Edgar Allan. (1963). *Edgar Poe. Traduction de Charles Baudelaire. Frontispice de Henry de Waroquier. Eaux-fortes de Claude Bogratchew. L'Homme des foules ["the Man in the crowd"]. Le Roi Peste ["King Pest*. Paris: les Impénitents.
- Poniatowska, Elena y Bellatin, Mario (2010). *Graciela Iturbide: Juchitán de las mujeres, 1979-1989 / Graciela Iturbide; textos Elena Poniatowska, Mario Bellatin*. Barcelona: RM Verlag.
- Poniatowska, Elena. (2001). *Luz y lunas, las lunitas*. Tafalla: Txalaparta.
- Puig, Manuel. (1976). *El beso de la mujer araña*. Argentina: Grupo Planeta.

R.

- Ramirez, Sergio. (2005). *Mil y una muertes*. Madrid: Santillana.
- Rawson, Eduardo Belgrano. (2016). *Fuegia*. DigitalBe.

- Rimsky, Cynthia, Guillermprieto, Alma, y Emcke, Carolin. (2014). *Nicaragua [al cubo]*. Santiago de Chile: Brutus Editoras.
- Rivas, Marialy. (2012). *Joven y alcolada*. [Película]
- Rivera, José Eustasio. (2003). *La vorágine*. Madrid: Cátedra.
- Robles, Sebastián. (2014). *Las redes invisibles*. Buenos Aires: Momofuko.
- Rodenbach, Georges. (1997 [1892]). *Bruges la morte*. Lyon: Chardon bleu.
- Rodríguez, Tálata (2015a). *Padrepostal*. Performance.
- Rodríguez, Tálata (2015b). *Tanta Ansiedad*. España: Ed. Lapsus Calami-Caligrama.
- Rodríguez, Tálata (2015c). *Nuestro día llegará*. Buenos Aires: Ed. SpyralJetti.
- Rodríguez, Tálata (2018a). “Como crear poesía cortando y pegando”. Conferencia. Tedx Río de La Plata.
- Rodríguez, Tálata. “Instrucciones para escapar”. *Diario Educación. Fundación Malba* Recuperado de: <http://www.malba.org.ar/talata-rodriguez-instrucciones-para-escapar/>
- Rodríguez, Tálata. (1986). *Los pájaros de la montaña soñadora*. Sin publicar.
- Rodríguez, Tálata. (2014). *Estado dexcepcion* Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=8wwcmk46cPQ>
- Rodríguez, Tálata. (2014a). *Instrucciones para escapar*. [Performance]. MALBA.
- Rodríguez, Tálata. (2014b). “Estado dexcepción”. Videopoema. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=8wwcmk46cPQ>
- Rodríguez, Tálata. (2015d). “Todo en oro”. Videopoema. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7PpLo2A59uM&t=1s>
- Rodríguez, Tálata. (2016a). “Rana sobre piedra”. Videopoema. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0N4wBvYmanM>.
- Rodríguez, Tálata. (2016b). “Pandilla Punk Exterminada”. Videopoema. https://www.youtube.com/watch?v=mmwi9gcwm_c&t=49s
- Rodríguez, Tálata. (2017). “¿Indefinida mente joven?”. Videopoema. <https://www.youtube.com/watch?v=8nDST1FByOE&t=56s>.
- Rodríguez, Tálata. (2018b). “Chile 2”. Videopoema. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=1YBdat_S9Tc
- Rodríguez, Tálata. (2019). *Padrepostal*. PM Festival de poesía y música. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9qSP78ldyv0&t=155s>
- Rodríguez, Tálata. (2019). *Padrepostal*. PM Festival de poesía y música. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9qSP78ldyv0&t=155s>
- Rodríguez, Tálata. (2014). “Intervención. Instrucciones para escapar”. *Educación, programación 2014. Fundación Malba* Recuperado de: <http://malba.org.ar/evento/intervencion-instrucciones-para-escapar/>
- Rodríguez, Tálata. (s.f.). “Carita feliz, nube, corazón, rayo”. Performance.

S.

- Sánchez Viamonte, Verónica. (2018). *Magdalufi*. La Plata: EME (Editorial Estructura a las Estrellas).
- Scott, Walter. (1863). *The Lady of the lake, by Sir Walter Scott*. Leipzig: B. Tauchnitz.
- Silver, Katherine. (1998). *Tinisima*. New York, NY: Penguin Books.
- Soler Frost, Pablo. (1993). *La mano derecha: novela con fotografías*. México: Joaquín Mortiz.
- Sterne, Laurence. (1991). *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. (Ian Campbell Ross, Ed.). Oxford New York: Oxford university press.

T.

- Talbot, William Henry Fox. (1989). *The Pencil of nature*. New York: Hans P. Kraus.
- Tizón, Héctor. (1997). *La mujer de Strasser*. Buenos Aires: Ed. Perfil.
- Torné, Gonzalo. (2010). *Hilos de sangre*. Mondadori.
- Torres Ulloa, Jorge. (1991). *Poemas encontrados y otros pre-textos*: Valdivia, Chile: Paginadura Ed.

U.

Ulloa Donoso, Claudia. (s. f.). “Martillo (vs) Alfabeto”. Recuperado de: <http://martilloalfabeto.blogspot.fr/>

V.

Vallejo Corral, Raúl. (1999). *Acoso textual*. Quito, Ecuador: Seix Barral.
Vargas Llosa, Mario. (1988). *Elogio de la madrastra*. Barcelona: Tusquets.
Verástegui, Enrique. (1988). *Leonardo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
Verne, Jules. (1899). *Le Testament d'un excentrique*. Paris, France: Hetzel.
Verne, Jules. (1959 [1873]). *Le Tour du monde en quatre-vingts jours. Illustrations de Henri Dimppe*. Paris: Hachette.
Vilas, Manuel. (2012). *Los inmortales*. Madrid: Alfaguara.

Y.

Yampolsky, Mariana, y Poniatowska, Elena. (1993). *Mazabua*. Gobierno del Estado de México.
Yampolsky, Mariana, y Poniatowska, Elena. (2000). *Tlacotalpan*. México: Universidad Veracruzana.

Z.

Zooey, J. P. (2014). *Te quiero*. Buenos Aires: Párika.
Zurita, Raúl, y González y los Asistentes. (2011). *Desiertos de Amor*. [CD]. JC Sáez Editores.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=qnr7VQuuX_8&t=1263s
Zurita, Raúl. (1979). *Purgatorio: 1970-1977*. Santiago de Chile: Ed. universitaria.
Zurita, Raúl. (1982). *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores asociados.
Zurita, Raúl. (1990). *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Ed. universitaria.

4. MANIFIESTOS Y PROCLAMAS DE LA VANGUARDIA

Darío, Rubén. (1988 [1909]). “Marinetti y el Futurismo”. En Nelson T. Osorio (Ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
Girondo, Oliverio. (1988 [1924]). “Manifiesto de Martín Fierro”. En Nelson Osorio (Ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 134-135). Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
Hidalgo, Alberto. (1988 [1926]). “La nueva Poesía. Manifiesto”. En Nelson Osorio (Ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 48-49). Fundación Biblioteca Ayacucho.
Huidobro, Vicente. (1988 [1914]). “Non Serviam”. En Nelson Osorio (Ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
Marinetti, Filippo Tommaso. (1988 [1909]). “Manifiesto del futurismo (1909)”. En Nelson T. Osorio (Ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

5. REVISTAS (VANGUARDIAS)

- Agrella, Neftalí, Walton, Julio, Bunster, Martín, Rojas Jiménez, Alberto, Yépez, Rafael. (1922). *Rosa náutica*. (1988). En *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 119-121). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Agrella, Neftalí. (1924). *Nguillatún. Periódico de Literatura y Arte Moderno*. Valparaíso.
- Agrella, Neftalí. (1927 – 1928). *Litoral: Órgano de estética, arte moderno y ciencia*. Valparaíso.
- Agrella, Neftalí, Walton, Julio. (1922) *Elipse, ideario de Nuevas Literaturas*. Valparaíso.
- Alianza de Intelectuales Antifascistas. (1936 – 1939). *El mono azul: Madrid, agosto, 1936 – febrero, 1939, 47 números*. (1975) ([Ed. facsímil.]. Glashütten im Taunus (Alemania): Verlag Detlev Auvermann KG.
- Bayley, Edgar. (1954). *Revista Arte Concreto-Invencción*. Buenos Aires.
- Bazán, Armando. (1926). *Poliedro*. Lima.
- Benarós, León. (1944 – 1945). *Periódico Contrapunto. Buenos Aires*
- BFGV62: Barragan, Fortin, Gancedo, «del Grupo de los Elefantes», Vigo*. (1962).
- Bolaños, Federico, Portal, Magda. (1924, octubre – diciembre). *Flechas: revista quincenal de letras: órgano de las modernas orientaciones literarias y de los nuevos valores intelectuales del Perú*. Lima
- Borges, Jorge Luis. (1922). *Proa*. Buenos Aires.
- Churata, Gamaliel. (1926 – 1930). *Boletín Titikaka*. Puno.
- Dal Masetto, Antonio, Grinberg, Miguel. (1961 – 1969). *Eco contemporáneo: revista interamericana*. Argentina.
- Ferreira, D.P. (1931 – 1936). *Revista Nervio. Buenos Aires*.
- Galíndez, Bartolomé. (1920). *Los Raros*. La Plata.
- Gancedo, Omar. (1966). IBM. *Revista Diagonal Cero*, (20).
- Grinberg, Miguel. (1980 – 1987). *Mutantia: consciencia impecable*. Buenos Aires.
- Huidobro, Vicente. (1921). *Creación: revista internacional de arte*. Madrid.
- Jodorowsky, Alejandro, Lihn, Enrique, Parra, Nicanor. (1952). *El Quebrantahuesos*. Revista mural. Santiago de Chile.
- Kay, Ronald (Ed.). (1975). *Manuscritos*. Santiago de Chile.
- Lozza, Raúl. (1950 – 1953). *Revista Perceptismo. Buenos Aires*.
- Luz Brum, Blanca. (1927). *Guerrilla*. Lima.
- Luz Brum, Blanca. (1927). *Jarana. Cuaderno de arte actual*. Lima.
- Mariátegui, Juan Carlos. (1926 – 1930). *Amauta*. Lima.
- Mariátegui, Juan Carlos. (1926-1930). *Amauta*. Lima. Recuperado de: <http://archivo.mariategui.org/index.php/revista-amauta>
- Méndez, Evar. (1924 – 1927). *Martín Fierro: periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires
- Moscote, Jose dolores. (1919). *Cuasimodo*. Panamá. Recuperado de: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/cuasimodo/>
- Neruda, Pablo. (1925). *Caballo de Bastos*. Santiago de Chile.
- Oquendo de Amat, Carlos. (1927). *Hurra*. Lima
- Pellegrini, Aldo. (1928). *Qué*. Rosario.
- Pellegrini, Aldo. (1967). *A partir de cero*.
- Pellegrini, Aldo. (2014 [1953-1954]). *Letra y línea: edición facsimilar* Buenos Aires: Biblioteca nacional. En línea: https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/faf447eceb9db550c727383c5daabdb3.pdf.
- Perednik, Jorge Santiago. (1980 – 1997). *Xul: signo viejo y nuevo; revista de poesía*. Buenos Aires.

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

1. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE EL CORPUS RESTRINGIDO

A.

Alfonso, López, y José, Francisco. (2015). *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Universidad de Alicante. Recuperado de: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/53474>.

Apablaza, Claudia. (2008). "Tradición y Reciclaje". Recuperado de: <http://letras.mysite.com/ca091108.html>.

B.

Bellatin, Mario. (2014b). "Mario Bellatin: Me siento escritor cuando voy describiendo". Recuperado de: <http://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34>.

Bellatin, Mario. (2015). "Mantener el no-tiempo y el no-espacio". *Fractal*, N. 72. Recuperado de: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal72MarioBellatin.html>

Bustos, David. (2018, diciembre 12). "Documental de Jaime Pinos". Recuperado de: <http://www.lacallepassy061.cl/2018/12/documental-de-jaime-pinos-por-david.html>.

C.

Camenen, Gersende. (2013). "Les étranges texte-images de Mario Bellatin - Fiction biographique et photographie", actas del coloquio *Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*, bajo la dirección de P. Edwards; V. Lavoie; J-P. Montier; NYU, Paris, 26 & 27 octubre 2012. Recuperado el 10 de febrero de 2015 de: <http://phlit.org/press/?p=1995>.

Carrasco, Germán. (2009). "Entrevista: Claudia Apablaza". *60 Watts*. Recuperado de: <http://60watts.cl/2009/05/entrevista-claudia-apablaza/>.

Carricaburo, Norma. (2008). *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires: Circeto.

Carrillo Martín, Francisco. (2010). "La literatura como performance: Mario Bellatin y Severo Sarduy". *Hispanamérica*, 39 (115), 37-47.

Casciari, Hernán. (2005). "El blog en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela". Recuperado de: <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=5&rev=65.htm>.

Cherri, Leonel. (2015). "Formas de la imagen en Mario Bellatin: una pregunta por lo sensible". *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata.

Cherri, Leonel. (2017). "La repetición como experiencia". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 18(28). Recuperado de: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/392>.

Clarín. (2005). "Un 'Web-thriller' es la sorpresa literaria del año". *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/ediciones-antiguas/web-thriller-sorpresa-literaria-ano_0_Hk1b66UkRFl.html.

Cote Botero, Andrea. (2014). *Mario Bellatin: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*. University of Pennsylvania.

Cuartas, Juan Pablo. (2016). "Los 'sucesos de escritura': encuadre y delineado en Mario Bellatin", 3(5), 123-137.

D.

Dalmaroni, Miguel. (2010). "La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)". *BazarAmericano*. Recuperado de: <https://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=19&tabla=columnas&que=dalmaroni>

de los Ríos, Valeria. (2015). "Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin". *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, (19).

Díaz, Marcelo. (2007). "Hechos misteriosos". *Bazar americano*. Recuperado de: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=136&pdf=si>.

Dorr, Mariano. (2005). "Chateando en caliente". *Página/ 12*. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1719-2005-09-03.html>

Drucaroff, Elsa. (2012, julio 8). "El under engordado". Recuperado el 25 de octubre de 2017 de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4731-2012-07-09.html>.

Duarte, Rodrigo. (2017). "El regreso de Alejandro López y su esperpento moderno". *Infobae.com*. Recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2017/12/17/el-regreso-de-alejandro-lopez-y-su-esperpento-moderno/>.

E.

Epplin, Craig. (2015). "Mario Bellatin: Literature and the Data Imaginary". *Revista de Estudios Hispánicos, Tomo XLIX*(Número 1, Marzo 2015), 65-89.

F.

Felipe, Paula Mónaco. (2017, febrero 6). "Mario Bellatin, perruno y enfermo de varios males". *Cartón Piedra*. Recuperado el 7 de diciembre de 2018 de: <https://www.cartonpiedra.com.ec/noticias/edicion-n-275/1/mario-bellatin-perruno-y-enfermo-de-varios-males>.

Fernández Porta, Eloy. (2008). *Homo sampler: tiempo y consumo en la era afterpop*. Barcelona: Ed. Anagrama.

Fernández Porta, Eloy. (2010). *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.

Fernandez-Mearidi, Hernan. (2016). "El discurso novelesco como correlato de la catástrofe". En Marco Kunz, Rachel Bornet, Salvador Girbés, & Michel Schultheiss (Eds.), *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*. Zürich: Lit Verlag. Recuperado de: https://www.academia.edu/28275660/El_discurso_novelesco_como_correlato_de_la_cat%C3%A1strofe.pdf.

G.

García, Javier. (2008, septiembre 10). "Publican novela que nace muerta. 'Diario de las especies', de Claudia Apablaza". *La Nación*. Recuperado el 18 de noviembre de 2015 de: <http://www.letras.s5.com/ca1409081.html>.

García, Mariano. (2017). "Textoplasma: la imagen como fantasma de la escritura en la obra de Mario Bellatin". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (27).

Goldchluk, Graciela. (2015, julio 22). "¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin". *Filología UNLP*. Recuperado de: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/donde-sucede-la-literatura.pdf>.

Guiné, Anouk. (2010). "80M84RD3R0, la novela cinética de Czar Gutiérrez". *Inti: revista de literatura hispánica*, 1(71).

I.

Idez, Ariel. (2013, enero 18). "Apología de la literatura breve". *Clarín.com*. Recuperado el 16 de mayo de 2016 de: http://www.clarin.com/rn/literatura/Apologia-literatura-breve_0_850114990.html.

L.

Ledesma, Germán. (2013). "Imaginario tecnológico en la narrativa argentina del siglo XXI (Alejandro López, Daniel Link)". *Revista Pilquen*, 16(2).

Ledesma, Germán. (2016). *Imaginario mediático en la literatura argentina del siglo XXI (Alejandro Rubio, Sergio Bizzio, Alejandro López, Daniel Link y otras experimentaciones en literatura electrónica y net.art)*. Bahía Blanda: Universidad Nacional del Sur.

Link, Daniel. (2005, julio 17). "Libros recibidos". *Linkillo (cosas mías)*. Blog. Recuperado de: <http://linkillo.blogspot.com/2005/07/libros-recibidos.html>.

López, Alejandro, y Schmitter, Gianna. (2015, noviembre 6). Entrevista a Alejandro López. Sin publicar.

M.

Mariani, Victoria, y Schmitter, Gianna. (2015). "Mario Bellatin: el Oriente al servicio de un mundo literario extraño, ¿objeto del relato o recurso estilístico?". En Nohma Ben Ayad (Ed.), *La tradición orientalista en América Latina*. Valparaíso: Ediciones Altazor.

Mariasch, Marina. (2005). "La pregunta del millón". *Rolling Stone/La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/keres-cojer-guan-tu-fak-nid726470>.

Morris, Adam. (2012). "Micrometanarratives and the Politics of the Possible". *The New Centennial Review*, Volume 11(Number 3, Winter 2012), 91-117.

O.

Orssaud, Geneviève. (2010). "Pop argentino". *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, (9).

Orssaud, Geneviève. (2013). *Le roman argentin des années 1970 à nos jours. Les ombres portées de l'état d'exception*. Paris: l'Harmattan.

P.

Palaversich, Diana. (2003). "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui*, 32 (1), 25-38.

Peres Alós, Anselmo. (2010). "Heterotopias hipertextuales: Escrevendo mundos digitais em La ansiedade e Keres cojer? = Guan tu fak". *Ipotesi, Juiz da Fora*, 14(1), 69-80.

Pinos, Jaime, y Schmitter, Gianna. (2017, junio 1). Correspondencia privada.

Planas, Enrique. (2017, junio 28). "Mario Bellatin: «De Lima guardo recuerdos y lazos familiares que preferiría dejar en el olvido»". *El Comercio*. Recuperado el 15 de julio de 2019 de: <https://elcomercio.pe/luces/libros/mario-bellatin-explica-razones-vendra-fil-lima-2017-438158>.

Poblete, Felipe. (s. f.). "Ribera. Apuntes sobre «ORO», de Ileana Elordi". Recuperado de: <http://letras.mysite.com/fpob030214.html>.

Podestá, Juan José. (2014, octubre 28). "80 días, de Jaime Pinos: modelo para armar". *Letrasenlinea.cl*, Departamento de Literatura. UAH. Recuperado de: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=6823>.

Premat, Julio. (2017). "Los tiempos insólitos de Mario Bellatin: notas sobre *El Gran Vidrio* y las radicalidades actuales". En Luis Hernán Castañeda & Matthew Bush (Eds.), *Un asombro renovado: Vanguardias contemporáneas en América Latina* (pp. 149-172). Madrid: Iberoamericana.

Pujante Hernández, Pedro. (2018). *La autoficción fantástica. El yo imaginario e irreal en César Aira y Mario Bellatin*. Universidad de Murcia, Facultad de Letras.

R.

- Recchia Paez, Juan, y Schmitter, Gianna. (2016). "Estafas de la presencia: 'Mario Bellatin en primera persona en el FILBA'". *Revista Transas*. Recuperado de: <http://www.revistatransas.com/2016/10/20/estafas-de-la-presencia-mario-bellatin-en-primera-persona-en-el-filba/>
- Rodríguez, Fermín, y Bellatin, Mario. (2006). "Mario Bellatin". *Hispanérica*, 35(103), 63-69.
- Rodríguez, Fermín, y Bellatin, Mario. (2006). "Mario Bellatin". *Hispanérica*, 35(103), 63-69.
- Ruiz, Facundo. (2008). "Vitrinas narrativas. Mario Bellatín y el relato fotográfico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34(68), 201-210.

S.

- Sadier, Emilio, y Picotto, Diego. (2012). "En busca de la Literatura Blanca". Recuperado de: <http://anarquiacoronada.blogspot.com/2012/05/en-busca-de-la-literatura-blanca.html>.
- Sarlo, Beatriz. (2005, diciembre). "¿Pornografía o fashion?". *Punto de vista*, N°83.
- Schmitter, Gianna y Rodríguez, Tálata. (2016). "¿Cómo suena un libro? Entrevista a Tálata Rodríguez". *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín. Recuperado de: <http://www.revistatransas.com/2016/11/24/como-suena-un-libro-entrevista-a-talata-rodriguez/>.
- Schmitter, Gianna. (2016). "El formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales". En Pascale Peyraga, Marion Gautreau, Carmen Peña Ardid, & Kepa Sojo Gil (Eds.), *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Villeurbanne: Orbis Tertius.
- Schmitter, Gianna. (2017). "Construir sentidos en el umbral: el formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin", *Pasavento*, vol. V, n°1, 2017
- Schmitter, Gianna. (2018). "«El proyecto Walsh»: remix multimedia de Operación Masacre por Alvaro Liuzzi y Vanina Berghella". *América. Cahiers du CRICCAL*, (52), 90-102.
- Schmitter, Gianna. (en publicación). "Escribir sin escribir: la TransLiteratura de Mario Bellatin" presentada en agosto del 2018 en el V Coloquio Literatura y margen. Buenos Aires: UNTREF.
- Suda La Lengua. (2014, julio 3). "2. Charly Gradin". Recuperado el 9 de mayo de 2017 de: <http://www.sudalalengua.com/2014/07/03/dialectica-continuarlos-gradin/>.

T.

- Ternicier Espinosa, Constanza. (2017). *Sujetos y espacios en dos sistemas de preferencia de la narrativa chilena reciente: exhortar al campo literario del 2006 en adelante*. Universitat Autònoma de Barcelona y Pontificia Universidad Católica de Chile, Barcelona.

V.

- Vergara, Pablo. (2010). "El vacío como gesto: representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin". *Revista Laboratorio*. Recuperado de: <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/el-vacio-como-gesto-representacion-y-tesis-del-sentido-en-la-obra-de-mario-bellatin/>
- Villacorta, Carlos. (2017). "80M84RD3R0 o la última imagen vanguardista". En Matthew Bush & Luis Hernán (Eds.), *Un renovado asombro. Vanguardias contemporáneas en América Latina* (pp. 197-220). Madrid: Iberoamericana.

2. SOBRE LITERATURA ULTRACONTEMPORÁNEA

A.

- Aarseth, Espen. (2004). "La literatura ergódica". En Domingo Sánchez Mesa (Ed.), *Literatura y cibercultura* (pp. 117-146). Madrid: Arco/ Libros.
- Alonso, Rodrigo. (2005). "El espacio expandido". *art.es*, 6-7(nov 2004/ feb 2005). Recuperado de: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/espacio_expandido.php.
- Amar Sánchez, Ana María. (2000). *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: B. Viterbo ed.
- Audran, Marie, y Schmitter, Gianna. (2017). "TransLiteraturas". *Revista Transas*. Recuperado de: <http://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/>.

B.

- Balutet, Nicolas. (2014). *Poética de la hibridéz en la literatura mexicana posmodernista: (Laura Esquivel, Margo Glantz, Luis Zapata)*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Bascoul, Anne-Catherine. (2018). "Orfeo de Richard Powers. Vers une poétique @gène". *Traits-d'Union*, 8(Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues), 23-33.
- Berecochea, Ximena. (2014). *Texto e imagen en la narrativa contemporánea mexicana: el efecto de lo interdisciplinario en seis novelas*. Toronto: University of Toronto.
- Bessière, Jérôme, y Payen, Emmanuèle (Eds.). (2015). *Exposer la littérature*. Paris: Éditions du Cercle de la librairie.
- Bonnet, Gilles, y Thérond, Florence. (2019). "La littératube: une nouvelle écriture?", *Fabula Colloques*. Recuperado de: <https://www.fabula.org:443/colloques/index.php?id=6252>.
- Bonnet, Gilles. (2018a). "La lecture à voix autre: les lectubeurs". Recuperado de: <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01814174>.
- Bonnet, Gilles. (2018b). "Qu'est-ce que la littératube? ou: «URL & IRL sont sur un rond-point»". Recuperado de: <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01708517>.
- Borrès Castanyer, Laura. (2004). "De la estética de la recepción a la estética de la interactividad: Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual". En: Muro, Miguel Angel (Ed.). *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 272-287). La Rioja: Universidad de La Rioja.
- Bourriaud, Nicolas. (2004). *Postproduction: la culture comme scénario. Comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon: Les Presses du réel.
- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Radisant: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël.
- Brown, J. Andrew. (2007). "Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina". *Revista Iberoamericana*, 73(221), 735-741.
- Brown, J. Andrew. (2010a). *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan.
- Brown, J. Andrew. (2010b). "Estéticas digitales en «El púgil» de Mike Wilson Reginato". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14, 235-245.
- Bush, Matthew, y Castañeda, Luis Hernán. (2017). *Un asombro renovado: Vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Bush, Matthew, y Gentic, Tania (Eds.). (2016). *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America*. New York: Routledge.

C.

- Camarero, Jesús. (2004). *Metaliteratura: estructuras formales literarias*. Anthropos Editorial.
- Carrera, Liduvina. (2001). *La metaficción virtual*. Bogotá: Universidad Católica Andrés Bello.
- Castromán, Esteban. (2015). "Ruidismo". En Claudia Kozak (Ed.), *Tecnoéticas argentinas* (pp. 206-208). Buenos Aires: Caja Negra.

- Chiani, Miriam (Ed.). (2014a). *Escrituras compuestas: Letras/Ciencia/Artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo Cohen*. Buenos Aires: Katatay.
- Chiani, Miriam. (2014b). "Poéticas trans". En *Escrituras compuestas: Letras/Ciencia/Artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo Cohen*. Buenos Aires: Katatay.
- Coquil, Benoît, y Klein, Paula. (2017). "Archives de la quotidienneté et 'littérature poubelle': regards croisés France – Amérique Latine (Paris)". *Fabula*. Recuperado el 21 de marzo de 2017 de: https://www.fabula.org/actualites/archives-de-la-quotidiennete-et-litterature-poubelle-regards-croises-france-amerique-latine_77862.php.

D.

- Delafosse, Émilie. (2018). "Proyecto Walsh: experimento transmedia al margen de la ficción". *Babel. Littératures plurielles*, (37), 233-246.
- Drucaroff, Elsa. (2011). *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

E.

- Epplin, Craig. (2007). "New Media, Cardboard, and Community in the Contemporary Buenos Aires." *Hispanic Review*. 75(4), 385-398.
- Epplin, Craig. (2009). *Limits of the book: Interfaces of literary culture in contemporary Latin America*. University of Pennsylvania. Recuperado de <https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3363287/>
- Epplin, Craig. (2014). *Late Book Culture in Argentina*. Bloomsbury Publishing USA.
- Escandell Montiel, Daniel. (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y Blogosfera*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Esteban, Ángel (Ed.). (2010). *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Hildesheim, Allemagne, Suisse, Etats-Unis.

F.

- Ferreira, Ana Paula. (2004). "Videopoesia: uma poética da intersemiose". *Belo Horizonte*, 8, 37-45.

G.

- Gache, Belén. (2011). "Transgresiones y márgenes de la literatura expandida". Recuperado de: <http://belengache.net/flacso.htm>.
- Giordano, Alberto (Ed.). (2010). *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina.
- Goldsmith, Kenneth. (2011). *Uncreative writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press.
- Goldsmith, Kenneth. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gómez Trueba, Teresa. (2011). "La tecnovela del siglo XXI: internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa". En Salvador Montesa (Ed.), *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*. Málaga: Universidad de Málaga. Recuperado de: https://www.academia.edu/38303933/La_tecnovela_del_siglo_XXI_internet_como_modelo_inspirador_de_nuevas_structuras_narrativas_de_la_novela_impresa.
- Gräbner, Cornelia, y Casas, Arturo. (2011). *Performing poetry: body, place and rhythm in the poetry performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Gradin, Charly. (2015). "Hipertexto". En Kozak, Claudia (Ed.). *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (pp. 148-151). Buenos Aires: Caja Negra.

H.

Hoeg, Jerry. (2000). *Science, Technology, and Latin American Narrative in the Twentieth Century and Beyond*. Bethlehem: Lehigh University Press.

J.

Jiménez, José (Ed.). (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz/ Madrid: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo Turner.

Jitrik, Noé. (2006). *Aventuras de la crítica: escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*. Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Johnston, John. (1998). *Information Multiplicity. American Fiction in the Age of Media*. Baltimore: Johns Hopkins U.P.

K.

Kozak, Claudia (Ed.). (2006a). *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: B. Viterbo.

Kozak, Claudia (Ed.). (2011). *Poéticas/tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.

Kozak, Claudia (Ed.). (2012/2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

Kozak, Claudia. (2006b). "Los límites de la literatura. Una introducción". En *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (pp. 11-19). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Kozak, Claudia. (2014). *Poéticas políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*. Entre Ríos: Fundación La Hendija.

Kozak, Claudia. (2015). "Mallarmé e IBM. Los inicios de la poesía digital en Brasil y Argentina". *Revista Ipotesi*, 19(1), 191-200.

Kozak, Claudia. (2017). "Literatura expandida en el dominio digital". *El Taco en la Brea*, (6), 220-245.

L.

Laddaga, Reinaldo. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Laddaga, Reinaldo. (2007). *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: B. Viterbo.

Laddaga, Reinaldo. (2011). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lang, Abigail. (2018). "Que fait la performance à la poésie?". En Olivier Penot-Lacassagne & Gaëlle Théval (Eds.), *Poésie & performance*. Nantes: Éditions Cécile Defaut.

Le Bris, Michel, y Rouaud, Jean (Eds.). (2007). *Pour une littérature-monde - Hors série Littérature - GALLIMARD - Site Gallimard*. Paris: Gallimard.

Le Corre, Hervé. (2018). "Usages mémoriels de la photographie dans *Nexo, un ensayo fotográfico* (2001) de Marcelo Brodsky". *América. Cahiers du CRICCAL*, (52), 11-19.

Le Corre, Hervé. (2019). "L'entrelacs. Poésie, images et érotisme dans *retórica erótica* (2002) de Liliana Lukin". *Crisol*, (7).

Ludmer, Josefina. (2007). "Literaturas postautónomas". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n°17. Recuperado de: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

Ludmer, Josefina. (2011). *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Ludmer, Josefina. (s. f.). "Literaturas postautónomas 2.0". *Revista Z Cultural*. Recuperado de: <http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>.

Ludmer, Josefina. (s.f., Dossier 17). "Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura – Dossier". Recuperado de: <http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>

M.

Maldonado, Lorena G. (2019, febrero 5). "La aberración de Seix Barral: la editorial se rinde a la poeta de Instagram Elvira Sastre". *El Español*. Recuperado el 26 de febrero de 2019 de: https://www.elespanol.com/cultura/libros/20190205/aberracion-seix-barral-editorial-instagram-elvira-sastre/373963452_0.html.

Méadel, Cécile, y Sonnac, Nathalie. (2012). "L'auteur au temps du numérique". *Esprit*, *Mai* (5), 102-114.

Méaux, Danièle, y Vray, Jean-Bernard (Eds.). (2004). *Traces photographiques, traces autobiographiques: [actes du colloque, 15 au 16 mai 2003]*. Saint-Étienne Amiens: Publication de l'Université de Saint-Étienne IUFM, Académie d'Amiens.

Mendoza, Juan José. (2011). *Escrituras past_ . Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Bahía Blanca: 17grises editora.

Middleton, Peter. (2005). *Distant reading: performance, readership, and consumption in contemporary poetry*. Tuscaloosa: the University of Alabama press.

Molina, Cristian. (2015). "La poesía como Festival". *El jardín de los poetas*, *0*(1), 223-242.

Montiel, Daniel Escandell. (2014, abril 11). "Tecnoestética de la blogoficción: imitación y suplantación del bloguero en la narrativa del avatar". Recuperado de: <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?sessionid=4223425D44995421B259BC005F2367A3?id=14>.

Montoya Juárez, Jesús, y Esteban, Ángel (Eds.). (2008). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990 - 2006*. Madrid: Iberoamericana.

Montoya Juárez, Jesús, y Esteban, Ángel (Eds.). (2013). *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

Montoya Juárez, Jesús. (2013). *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia: Universidad de Murcia.

Mora, Vicente Luis. (2006). *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Mora, Vicente Luis. (2007). *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.

Mora, Vicente Luis. (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.

Mora, Vicente Luis. (2013a). *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Mora, Vicente Luis. (2013b). "Creación literaria y nuevas tecnologías". Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepc/pdf/congreso_48/congreso_48_06.pdf.

N.

Nachtergaele, Magali. (2015). "Visibilité, visualité et hybridation: nouveaux (en)jeux de la littérature". En Jérôme Bessières & Emmanuèle Payen (Ed.), *Exposer la littérature*. Paris: Electre - Éditions du Cercle de la Librairie.

Noemí, Daniel. (2008). "Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo xxi)". En Jesús Montoya Juárez & Ángel Esteban (Eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo* (pp. 83-98). Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

Noguerol, Francisca. (2012). "Barroco frío: la última narrativa en español (I) - El 'realismo histórico'". *Revista Imán*. Recuperado de: <http://revistaiman.es/2012/05/18/barroco-frio/>.

O.

Olivier, Florence. (2016). "De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea". *Cuadernos de Literatura*, XX (40).

P.

Palaisi-Robert, Marie-Agnès, y Torras Francés, Meri (Eds.). (2014). *El cuerpo en juego: cartografía conceptual y representaciones en las producciones culturales latinoamericanas*. Paris: Mare & Martin.

Pauls, Alan. (2012). "L'art de vivre artistiquement: Quatre exemples et un commentaire". En Françoise Moulin-Civil, Florence Olivier, & Teresa Orecchia Havas (Eds.), *La littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle: un Parnasse éclaté colloque de Cerisy [11-18 juillet] 2008* (pp. 387-410). Londres/Le Kremlin-Bicêtre: Éd. Aden.

Paz Soldán, Edmundo, y Castillo, Debra A. (Eds.). (2001). *Latin American literature and mass media*. New York: Garland.

Penot-Lacassagne, Olivier. (2018). "performance@poésie.com". En Olivier Penot-Lacassagne & Gaëlle Théval (Eds.), *Poésie & performance*. Nantes: Éditions Cécile Default

Pereyra, Soledad. (2010). *Terrorismos postautónomos en la literatura argentina actual. En torno a la obra de Washington Cucurto, escritor*. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg.

Premat, Julio. (2013). "Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo". *Cuadernos de Literatura*, XVII(34), 47-64.

Puff, Jean-François (Ed.). (2015). *Dire la poésie?*. Nantes: Éditions nouvelles Cécile Default.

R.

Racine, Bruno. (2015). "Préface". En Jérôme Bessière & Emmanuèle Payen (Eds.), *Exposer la littérature*. Paris: Éditions du Cercle de la librairie.

Ramos, Julio, y Porrúa, Ana. (2016). "Poesía en movimiento: trazos audiovisuales". *El jardín de los poetas*, II (3).

Ríos, Felipe. (2017). "Metaliteratura e ideología: Apuntes para una teoría". *Isla Flotante*, 1.

Rosenthal, Olivia, y Ruffel, Lionel. (2010). "Introduction". *Litterature*, n°160(4), 3-13.

Ruffel, Lionel, y Rosenthal, Olivia. (2018). "La littérature exposée 2. Introduction". *Littérature*. Recuperado de: https://www.academia.edu/38205554/La_litt%C3%A9rature_expos%C3%A9e_2._Introduction.

Ruffel, Lionel. (2015). "Los espacios públicos de la literatura contemporánea". *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (13).

S.

Sánchez García, Remedios. (2018). *Nuevas poéticas y redes sociales: Joven poesía española en la era digital*. Siglo XXI de España Editores.

Santos, Elena. (2009). "Últimas noticias de la narrativa latinoamericana". *Guaragua*, 13(30), 29-38.

Sarlo, Beatriz. (2006, diciembre). "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de vista*, N°86.

Sarlo, Beatriz. (2007). *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Saum-Pascual, Alex. (2018). *#Postweb!: crear con la máquina y en la red* (Vols. 1-1). Frankfurt am Main: Vervuert.

Speranza, Graciela. (2006). *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Speranza, Graciela. (2012). *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

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

T.

Terranova, Juan. (2011). *La masa y la lengua. Artículos sobre Internet, literatura y redes sociales*. Buenos Aires: CEC.

Terranova, Juan. (2013). *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires: milena caserola.

Théval, Gaëlle. (2018). “« Non-littérature »?”. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, (2017-3).

Toro, Alfonso de, y Meier, Jürgen. (2004). “Borges virtuell - Buchmesse Leipzig”. Recuperado el 29 de agosto de 2019 de: http://home.uni-leipzig.de/iafsl/IAFSLallg/Borges_virtuell.htm

Torras Francés, Meri. (2014). “La alteridad encarnada. Una experiencia de los límites corporales”. En Marie-Agnès Palaisi-Robert & Meri Torras Francés (Eds.), *El cuerpo en juego. Cartografía y representaciones en las producciones culturales latinoamericanas*. Paris: mare & martin.

V.

Vera Barros, Tomás. (2014). *Escrituras Objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.

3. SOBRE INTERMEDIALIDAD Y TRANSMEDIALIDAD

A.

Alberdi Soto, Begoña. (2016). “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y lingüística*, (33), 17-38.

Ardila Jaramillo, Alba Clemencia, Schlickers, Sabine, y Gunia, Inke (Eds.). (2015). *Estéticas de autenticidad: literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*. Hamburg: Univ. Hamburg.

B.

Berg, Walter Bruno, Reiser, Frank, Polverini, Chiara, y Romanisches Seminar (Eds.). (2012). *Literatur und die anderen Medien: Romanistik in Freiburg, eine Zwischenbilanz*. Frankfurt am Main: P. Lang.

Böhn, Andreas (Ed.). (2003). *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Bongers, Wolfgang. (2014-2018). “Una cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana” (FONDECYT Regular N° 1141215). Pontificia Universidad Católica de Chile.

Borsò, Vittoria. (2007). “Rulfo intermedial: passages entre textos, fotografías y cine”. En Uta Felten & Isabel Maurer Queipo (Eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Breitbach, Julia. (2012). *Analog fictions for the digital age: literary realism and photographic discourses in novels after 2000*. Rochester, N.Y: Camden House.

Breton, Dominique, y Tinchant-Benrahho, Sabine. (2016). “La intermedialidad en el siglo XXI: ¿hacia un nuevo receptor?”. En Gabriela Cordone & Victoria Béguelin-Argimón (Eds.),

Manifestaciones intermedias de la literatura hispánica en el siglo XXI (pp. 19-31). Madrid: Visor Libros.

C.

- Chiappe, Doménico. (2007). "Literatura hiperfónica y multimedia". *Letras Libres*, N°78. Recuperado de: http://www.domenicochiappe.com/pg_d_3b.html.
- Chiappe, Matías. (2016). "Del texto al intermedio". *Revista LUTHOR*. Recuperado de: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article116>
- Chol, Isabelle, y Khalfa, Jean (Eds.). (2015). *Les espaces du livre: supports et acteurs de la création texte/image (XXe-XXIe siècles)*. Bern: Peter Lang.
- Cisneros, James. (2007). "Remains to be seen. Intermediality, Ékphrasis and Institution". En Marion Froger & Jürgen E. Müller (Eds.), *Intermedialité et socialité: histoire et géographie d'un concept*. Münster: Nodus.
- Coleridge, Samuel Taylor. (1836). "Lecture III [3/2/1818]: On Spenser". En Henry Nelson Coleridge (Ed.), *The literary remains of Samuel Taylor Coleridge*. W. Pickering. Recuperado de: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=8488>
- Cordone, Gabriela, y Béguelin-Argimón, Victoria (Eds.). (2016). *Manifestaciones intermedias de la literatura hispánica en el siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- Courtoisie, Rafael. (2002). "Crisis o vigencia de los géneros narrativos: Literatura transgénica, transgenérica, transmediática". En Eduardo Becerra (Ed.), *Desafíos de la ficción* (pp. 67-76). Alicante: Universidad de Alicante, Centro de estudios iberoamericanos Mario Benedetti.

D.

de los Ríos, Valeria. (2011). *Espectros de luz*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

F.

- Felten, Uta (Ed.). (2005). «*Esta locura por los sueños*»: *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte Festschrift für Volker Roloff*. Heidelberg: Winter.
- Felten, Uta, y Maurer Queipo, Isabel (Eds.). (2007). *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Felten, Uta, y Roloff, Volker (Eds.). (2004). *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: Transcript.
- Fischer, Caroline. (2015). "Intermedia et intermedialité. Introduction". En Fischer, Caroline (Ed.). *Intermedialités* (pp. 7-18). Paris: SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée).
- Florenchie, Amélie, y Breton, Dominique (Eds.). (2015). *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*. Villeurbanne: Éditions Orbis tertius.
- Florenchie, Amélie. (2016). "Narrativa intermedial y poética de la mediación". En Gabriela Cordone & Victoria Béguelin-Argimón (Eds.), *Manifestaciones intermedias de la literatura hispánica en el siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- Fludernik, Monika. (2000). "Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization". *Style*, 34(2).
- Foltinek, Herbert, y Leitgeb, Christoph. (2002). *Literaturwissenschaft: intermedial - interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Froger, Marion, y Müller, Jürgen E. (Eds.). (2007). *Intermedialité et socialité: histoire et géographie d'un concept*. Münster: Nodus.
- Fusillo, Massimo. (2015). "Diffractions intermediales. L'effet rétroactif de la réception". En Carolin Fischer (Ed.), *Intermedialités*. Paris: SFLGC.

G.

- Gaudreault, André, y Marion, Philippe. (2002). "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media". *Convergence*, 8(4), 12-18.
- Gil González, Antonio J. (2013). + *Narrativa(s): intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gil González, Antonio Jesús, y Pardo García, Pedro Javier (Eds.). (2018). *Adaptación 2.0: estudios comparados sobre intermedialidad in honorem José Antonio Pérez Bowie*. Binges: Éditions Orbis tertius.
- Gómez Rocha, Sonia. (2015). "La pantalla como metáfora en la literatura actual española". En Amélie Florenchie & André Breton (Eds.), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*. Villeurbanne: Orbis Tertius.
- González de Canales, Juliá, Álvarez, Marta, y Gil, Antonio J. (Eds.). (2017). *Metamedialidad: los medios y la metaficción*. Binges: Éditions Orbis tertius.
- Grishakova, Marina, y Ryan, Marie-Laure (Eds.). (2010). *Intermediality and storytelling*. New York: De Gruyter.

H.

- Hallet, Wolfgang. (2009). "The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration". En Sandra Heinen & Roy Sommer (Eds.), *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research* (pp. 129-153). Berlin/New York: W. de Gruyter.
- Herlinghaus, Hermann (Ed.). (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Providencia, Santiago, Chili: Ed. Cuarto Propio.
- Herman, David (Ed.). (1999). *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*. Columbus: Ohio State university press.
- Higgins, Dick, y Higgins, Hannah. (2001 [1966]). "Intermedia". *Leonardo*, 34(1), 49-54.
- Higgins, Dick. (1966). "Statement on intermedia". *Dé-coll/age (décollage)*, 6.
- Hoffmann, Kai. (2007). "Ein Erzähler im Kinozeitalter: Filmisches Schreiben im Erzählwerk von Jorge Luis Borges". En Uta Felten & Isabel Maurer Queipo (Eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

J.

- Jenkins, Henry. (2007, marzo 21). "Transmedia Storytelling 101". *Henry Jenkins. Confession of an ACA-Fan*. Recuperado de: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.
- Jenkins, Henry. (s. f.). "Transmedia Storytelling". *MIT Technology Review*. Recuperado de: <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>

L.

- Lüdeke, Roger, y Greber, Erika (Eds.). (2004). *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein.

M.

- Macciuci, Raquel, y Schlünder, Susanne (Eds.). (2015). *Literatura y técnica: derivas ficcionales y materiales: Libros, escritores, textos, frente a la máquina y la ciencia*. La Plata, Osnabrück: Ediciones del lado de acá, Universidad de Osnabrück.
- Macciuci, Raquel. (2010). *Crítica y literatura hispánicas entre dos siglos: Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*. Madrid: Maia.
- Mariniello, Silvestra. (2009). "Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial". *Acta Poetica*, 30-3 (Otoño).
- Maziarczyk, Grzegorz. (2011). "Print strikes back. Typographic experimentation in contemporary fiction as a contribution to the metareferential turn". En Werner Wolf

- (Ed.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation* (pp. 169-193). Amsterdam/New York: Rodopi.
- Méchoulan, Éric. (2003). Intermédialités: le temps des illusions perdues. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°1, 9-27.
- Méchoulan, Éric. (2017). "Intermédialité, ou comment penser les transmissions". *Fabula Colloques*. Recuperado de: <https://www.fabula.org:443/colloques/document4278.php>.
- Mecke, Jochen, y Roloff, Volker (Eds.). (1999). *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verl.
- Meier, Jürgen. (2007). "Echtzeitwelt borgesvirtuell". En Uta Felten & Maurer Queipo (Eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Müller, Jürgen E. (1998). "Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept". En Jörg Helbig (Ed.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (pp. 31-40). Berlin: Schmidt.
- Müller, Jürgen E. (2000). "L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision". *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, 10(n°2-3), 105-134.
- Müller, Jürgen E. (2006). "Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence". *Médiamorphose*, n°16, 99-110.
- Müller, Jürgen E. (2008). "Intermedialität und Medienhistoriographie". *Intermedialität - Analog / Digital*, 31-46.
- Müller, Jürgen E. (2014). "Genres analog, digital, intermedial - zur Relevanz des Gattungsbegriffs für die Medien- und Kulturwissenschaft". En Volker C. Dörr & Tobias Kurwinkel (Eds.), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

N.

- Nitsch, Wolfram, Chihaiia, Matei, y Torres, Alejandra. (2008). *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*. Universität zu Köln. Recuperado de: <http://kups.ub.uni-koeln.de/2585/>
- Nünning, Vera, y Nünning, Ansgar (Eds.). (2002). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

O.

- Oubiña, David. (2007). "Cronofotografías literarias: Juan José Saer y el cine". En Uta Felten & Isabel Maurer Queipo (Eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

P.

- Paech, Joachim. (2003). "Irina O. Rajewsky: Intermedialität". *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, 0(1), 62.
- Paul, Claude. (2015). "Introduction. En quoi la littérature comparée est-elle essentielle pour comprendre et analyser les phénomènes intermédiaires?". En Claude Paul & Eva Werth (Eds.), *Comparatisme et intermédialité: réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire = Comparatism and Intermediality* (pp. 9-24). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Peach, Joachim. (2008). "Intermedialität als Methode und Verfahren". En Jürgen E. Müller (Ed.), *Media Encounters and Media Theories* (pp. 57-75). Münster. Recuperado de: <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Intermedialit%C3%A4t-als-Verfahren.pdf>

- Peach, Joachim. (2014). "Warum Intermedialität?". En Volker C. Dörr & Tobias Kurwinkel (Eds.), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pérez Bowie, José Antonio, y Gil González, Antonio Jesús (Eds.). (2017). *Ficciones nómadas: procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*. Pigmalión.
- Perkowska, Magdalena. (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Porrúa, Ana. (2010). "No todo lo sólido se desvanece en el aire: poesía y nuevos soportes en Argentina". En Raquel Macciuci (Ed.), *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*. Madrid: Maia.

R.

- Rajewsky, Irina, y Schneider, Ulrike (Eds.). (2008). *Im Zeichen der Fiktion: Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*. Stuttgart: F. Steiner.
- Rajewsky, Irina. (2002). *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Rajewsky, Irina. (2003). *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den «giovani scrittori» der 80er Jahre zum «pulp» der 90er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Rajewsky, Irina. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (6), 43.
- Rajewsky, Irina. (2010). "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality". En Lars Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 51-68). London: Palgrave Macmillan UK.
- Rajewsky, Irina. (2015). "Le terme d'intermedialité en ébullition: 25 ans de débat". En *Intermedialités* (pp. 19-54). Paris: SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée).
- Rieger, Angelica (Ed.). (2003). *Intermedialidad e hispánica: [XIV Congreso de la Asociación alemana de hispanistas, celebrado en Rastibona del 6 al 9 de marzo de 2003]*. Frankfurt am Main: P. Lang.
- Robert, Jörg. (2014). *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt, Allemagne: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ryan, Marie-Laure (Ed.). (2004). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ryan, Marie-Laure. (2005). "Media and narrative". En David Herman, Manfred Jahn, & Marie-Laure Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 288-292). New York: Routledge.
- Ryan, Marie-Laure. (2010). "Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media". En Marina Grishakova & Marie-Laure Ryan (Eds.), *Intermediality and storytelling*. New York: De Gruyter.
- Ryan, Marie-Laure. (2012, enero 13). "Narration in Various Media". En Peter Hühn (Ed.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Recuperado de: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>

S.

- Sancholuz, Carolina. (2010). "La ciudad de los ojos: Dos miradas sobre San Juan de Puerto Rico". En Raquel Macciuci (Ed.), *Crítica y literatura hispánicas entre dos siglos: Mestizajes genéricos y diálogos intermediales* (pp. 191-206). Madrid: Maia.
- Schwartz, Marcy E., y Tierney-Tello, Mary Beth (Eds.). (2006). *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*. New Mexico: University of New Mexico Press.

Speidel, Klaus. (2013). "Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures". *Diegesis*, 2(1). Recuperado de: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128>.

Spielmann, Yvonne. (2000). "Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität". En Heinz B. Heller, Mathias Kraus, & Thomas Meder (Eds.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft* (pp. 57-61). Marburg: Schüren.

T.

Toro, Alfonso de. (2004a). "Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, 'transversal' y 'transmedial'". En *Estudios Literarios & Estudios Culturales. Nuevo Texto Crítico* (pp. 275-329). Stanford: Stanford University.

Toro, Alfonso de. (2004b). "Zu einer Kulturtheorie der Hybridität als transrelationales, transversales und transmediales Wissenschaftssystem". *Iberomania*, 59, 1-42.

Toro, Alfonso de. (2006). "Hacia una teoría de la cultura de la «hibridez» como sistema científico «transrelacional», «transversal» y «transmedial»". En Alfonso de Toro (Ed.), *Cartografías y Estrategias de la «postmodernidad», «postcolonialidad» en Latinoamérica. «Hibridez» y «Globalización»* (pp. 195-242). Frankfurt am Main: Vervuert.

Toro, Alfonso de. (2007). "Borgesvirtuell. Der Schöpfer digital-virtueller Medien und der Vielen-Welten Theorie. Schrift - Wahrnehmung - Verdichtung - Implosion - Ausdehnung. Die navigierende Enzyklopädie oder The Navigation of the User in the Web". En Uta Felten & Maurer Queipo (Eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume* (pp. 267-293). Tübingen: Stauffenburg.

Toro, Alfonso de. (2009). *Épistémologies: le Maghreb hybridité, transculturalité, transmédiatité, transtextualité, corps, globalisation, diasporisation*. Paris: l'Harmattan.

Toro, Alfonso de. (2011). *Épistémologies: le Maghreb hybridité, transculturalité, transmédiatité, transtextualité, corps, globalisation, diasporisation* (Éd. élargie, complétée et corrigée). Paris: l'Harmattan.

V.

Vatter, Christoph. (2013). "Intermedialität – une affaire allemande? Interkulturelle Annäherungen an die Intermedialitätsforschung in Deutschland und Frankreich". En Manfred Schmelting, Christiane Solte-Gresser, & Hans-Jürgen Lüsebrink (Eds.), *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive* (pp. 397-410). Steiner.

W.

Wild, Gerhard. (2007). "Platon am La Plata. Der argentinische Cinéroman als Medium der Philosophie (Soriano, Puig)". En Uta Felten & Isabel Maurer Queipo (Eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Wolf, Werner (Ed.). (2011). *The metareferential turn in contemporary arts and media: forms, functions, attempts at explanation*. Amsterdam: Rodopi.

Wolf, Werner, y Bernhart, Walter (Eds.). (2006). *Framing Borders in Frame Stories*. Amsterdam: Rodopi.

Wolf, Werner. (1996). "Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung der Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs «The String Quartet»". *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 21, 85-116.

Wolf, Werner. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

- Wolf, Werner. (2002). "Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie". En Vera Nünning & Ansgar Nünning (Eds.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (pp. 23-104). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Wolf, Werner. (2005). "Intermediality". En David Herman, Manfred Jahn, & Marie-Laure Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 251-256). London New York: Routledge.

Y.

- Youngblood, Gene. (1967-1970?). "Intermedia". *Los Angeles Free Press*.

4. REFERENCIAS GENERALES

A.

- Adamowicz, Elza. (2009). "The livre d'artiste in Twentieth-Century France". *French Studies*, 63(2), 189-198.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. (1969). *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt-am-Main: Surkhamp.
- Agamben, Giorgio. (2004). *Estado de excepción: Homo sacer, II, I*. Pre-Textos.
- Aguilar, Gonzalo. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Alberdi Soto, Begoña. (2013). "Valparaíso a través de sus revistas: Un modelo de vanguardia heterogénea". *Acta Literaria, n°47, II Sem.* (35-50).

B.

- Baer, Alexandre. (1977). *Les Premiers livres illustrés*. Paris: Baer.
- Baetens, Jan, y Streitberger, Alexander (Eds.). (2011). *De l'autoportrait à l'autobiographie*. Caen: Lettres modernes Minard.
- Bal, Mieke. (2006). *A Mieke Bal Reader*. University of Chicago Press.
- Barisone, Ornella. (2017). *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Barrera, Trinidad. (2004). "Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo". *América Sin Nombre*, (5-6), 31-37.
- Barthes, Roland, Eco, Umberto, Genette, Gérard, y Todorov, Tzvetan. (1966). *Communications n°8: recherches sémiologiques, l'analyse structurale du récit*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. (1964). *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. (1970). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. (1981). *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard Seuil.
- Barthes, Roland. (1982). *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. (2002). "Théorie du Texte". En *Roland Barthes. Œuvres complètes*. (Vol. IV, pp. 447-459). Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. (2003). *La préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-80*. (Nathalie Léger, Ed.). Paris: Seuil IMEC.

- Baudelaire, Charles. (1999). "Le public moderne et la photographie". *Études photographiques*, (6).
Recuperado de: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>
- Baudrillard, Jean. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Éd. Galilée.
- Bauman, Zygmunt. (2006). *La vie liquide*. Rodez: Le Rouergue-Chambon.
- Bauman, Zygmunt. (2007). *Le présent liquide: peurs sociales et obsession sécuritaire*. Paris: Seuil.
- Beltrán Peña, José. (1998). *Poesía concreta del Perú. Vanguardia Plena*. Lima: Editorial San Marcos.
- Benjamin, Walter. (1972). "Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, 'Die Angestellten'". En *Gesammelte Schriften* (Vol. 3, pp. 219-225). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. (2012 [1931]). *Petite histoire de la photographie*. (Lionel Duvoy, Trad.). Paris: Éd. Allia.
- Bhabha, Homi K. (1990). *Nation and Narration*. Psychology Press.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The location of culture*. London New York: Routledge.
- Bhabha, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bidaseca, Karina. (2010). *Perturbando el texto colonial: los estudios (pos)coloniales en América Latina*. Buenos Aires: SB.
- Bishop, Claire. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London New York: Verso Books.
- Bolter, Jay David, y Grusin, Richard Arthur. (2000). *Remediation: understanding new media*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Bordwell, David. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.
- Bourdieu, Pierre, Péru, Jean-Michel, y Pinto, Louis. (1991). *Le champ littéraire*. Paris, France: Minuit.
- Bourdieu, Pierre, y Thompson, John Brookshire. (2014). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, France: Points, DL 2014.
- Bourdieu, Pierre. (1991). "Le champ littéraire". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89(1), 3-46.
- Braidotti, Rosi. (2006). *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Polity.
- Braidotti, Rosi. (2011). *Nomadic subject: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Broich, Ulrich, y Pfister, Manfred (Eds.). (1985). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: M Niemeyer.
- Bürger, Peter. (2013 [1976]). *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Questions théoriques.
- Burnham, Jack. (1987 [1968]). *Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century*. New York: G. Braziller.
- Butler, Judith Pamela. (2006). *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*. (Cynthia Kraus, Trad.). Paris: la Découverte.

C.

- Canclini, Néstor García. (1996). "Cultural studies questionnaire". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 5(1), 83-87.
- Carr, Nicholas. (2008). *Is Google Making Us Stupid?* Boston: The Atlantic.
- Carrión Carrión, Edwin Fernando. (2012). *La Vorágine de Jose Eustasio Rivera: Expresión de la ineficacia estatal y sus efectos en la sociedad colombiana* (Magíster en Literatura). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Recuperado de: https://www.academia.edu/24722386/LA_VOR%C3%81GINE_DE_JOS%C3%89_EUSTASIO_RIVERA_EXPRESI%C3%93N_DE_LA_INEFICACIA_ESTATAL_Y_SUS_EFECTOS_EN_LA_SOCIEDAD_COLOMBIANA
- Certeau, Michel de. (1980). *Arts de faire*. Paris: Union générale d'éditions.

- Certeau, Michel de. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chamchynov, Serge. (2013). "Le Livre d'artiste: phénomène d'expérience plastique, poétique et typographique". En Alain Milon & Marc Perelman (Eds.), *L'Esthétique du livre* (pp. 59-76). Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Recuperado de: <http://books.openedition.org/pupo/1877>.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. (1983). *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*. Madrid: J. Porrúa Turanzas.
- Chatman, Seymour Benjamin. (1978). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca London: Cornell university press.
- Chico Buarque. (1971). "Construção". *Construção*. Philips Recors. *Colectivo Ludion. Historia arte & técnica*. Recuperado de: <http://www.ludion.org/historia.php?anio=1920>
- Cornejo Polar, Antonio. (1994). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Ed. Horizonte.
- Costa, Flavia, y Stubrin, Lucía. (2015). "Bioarte". En Claudia Kozak (Ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (pp. 25-34). Buenos Aires: Caja Negra.
- Covindassamy, Mandana. (2014). *W.G. Sebald: cartographie d'une écriture en déplacement*. Paris, France: PUPS, DL 2014.
- Crespo Martín, Bibiana. (2010). "El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte". *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(1), 9-26.

D.

- Debord, Guy. (1983). *La Société du spectacle*. Paris: Éditions Champ libre.
- del Carmen Sillato, María. (1995). "Composiciones de Juan Gelman o cómo traducir los mil rostros de la realidad". *Hispanérica, Año 24(72)*, 3-14.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. (1972). *Capitalisme et schizophrénie, 1: L'Anti-Œdipe*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. (1973). *L'anti-Oedipe*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. (1976). *Rhizome: introduction*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. (1986). "Le cerveau, c'est l'écran". *Cahiers du Cinéma, n°380*(febrero).
- Díaz Belmar, Alexis. (2019). *Proyectos Fotográficos*. Recuperado de: <http://alexisdiazbelmar.com/Portafolio-AlexisDiazBelmar2019.pdf>
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. [En línea]. Recuperado de: www.rae.es
- Dickinson, Kay. (2003). "Pop, Speed, Teenagers and the 'MTV Aesthetic'". En *Movie Music, the Film Reader*. Psychology Press.
- Dictionnaire français L'internaute* Recuperado de: <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr>
- Djoufack, Patrice. (2010). *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung: zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*. Göttingen: V & R Unipress.

E.

- Eco, Umberto. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- "El CEDINCI digitalizó revistas surrealistas de Argentina, Chile y España". (2013). *Noticias Unsam*. Recuperado de: <http://noticias.unsam.edu.ar/2013/10/31/el-cedinci-digitalizo-revistas-surrealistas-de-argentina-chile-y-espana/>
- Electronic Literature Collection*. Recuperado de: <http://collection.eliterature.org>
- ELIT. (2006). *Electronic Literature Collection. Volume 1*. Recuperado de: <http://collection.eliterature.org/>.
- Escajadillo, Tomás G. (2004). *Mariátegui y la literatura peruana*. Lima: Amaru.

- Ette, Ottmar. (1994). "Imagen y poder - poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana". En Ottmar Ette (Ed.), *José Martí 1895/1995. Literatura - Política - Filosofía - Estética* (pp. 225-297). Frankfurt: Vervuert.
- Ezquerro, Milagros (Ed.). (2005). *L'hybride/lo híbrido*. Paris: Indigo - Côté femmes.

F.

- "Festival extra". (2019). *Bibliothèque Centre Pompidou* Recuperado de: <https://www.bpi.fr/agenda/festival-extra--2019>
- Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. (1995). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

G.

- Galindo V., Oscar. (2009). "Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores". *Estudios Filológicos*, 44(67-80). Recuperado de: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132009000100004&script=sci_arttext.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. (2003). "Noticias recientes sobre la hibridación". *Trans. Revista Transcultural de Música*. Recuperado el 4 de abril de 2017 de: <http://sociales.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>.
- Genette, Gérard. (1972). *Figures...*, 3. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Glissant, Édouard. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Goebel, Rolf J. (2007). "Benjamins 'Traumhäuser des Kollektivs' heute: Textlektüre und globale Stadtkultur". *Zeitschrift für Germanistik*, 17(3), 585-592.
- González, José Diego. (2019). *El espacio iberoamericano del libro 2018*. Bogotá: Cerlalc-Unesco.
- Groys, Boris. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Grusin, Richard. (2005). "Remediation". En David Herman, Manfred Jahn, & Marie-Laure Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 497-498). New York: Routledge.
- Guillén, Claudio. (1998). *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Tusquets.

H.

- H.I.J.O.S. *Capital. Hijos et hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio*. Recuperado de: <http://www.hijos-capital.org.ar>
- Herman, David, Jahn, Manfred, y Ryan, Marie-Laure (Eds.). (2005). *The Routledge encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge.
- Hocquenghem, Guy, Preciado, Beatriz, y Schérer, René. (2009). *El deseo homosexual*. Santa Cruz de Tenerife, Espagne: Melusina.

I.

- Isernhagen, Hartwig. (1999). "Amerikanische Kontexte des New Historicism: Eine Skizze". En Jürg Glauser & Annegret Heitmann (Eds.), *Verhandlungen mit dem New Historicism: Das Text-Kontext-Problem der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

K.

- Krauss, Rosalind. (1979). "Sculpture in the Expanded Field". *October*, 8, 31-44.
- Kreiswirth, Martin. (1992). "Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences". *New Literary History*, 23(3), 629-657.
- Kumbia Queers. (2007). "Chica de Calendario". *Kumbia Nena! Horario Invertido*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oGNlI2ROc6g>

L.

- La Renga. (1995). "Hoy voy a bailar a la nave del olvido". *Bailando en una pata*. Universal Music Argentina S.A.
- Lessing, Gotthold Ephraim. (1766). *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie... mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, von Gotthold Ephraim Lessing. Ier Theil*. Berlin: C. F. Voss.
- "Literatura basura: laboratorio de narrativas expandidas y performance". *Eterna cadencia*. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/agenda/item/literatura-basura.html>
- Livre d'artistes*. (12 juin – 7 octobre 1985). Recuperado de: https://tice.ac-montpellier.fr/pedagogie/arts_plastiques/CERCLE/Livre/M5050_ARCV001_CMP-1999018.pdf

M.

- Macedonio, Fernández. (1944). "El plagio y la literatura infinita". En *Papeles de Buenos Aires* 3 (p. 5).
- Maíz Arévalo, Carmen, y Santamaría, Carmen. (2013). "Hibridismo entre el lenguaje oral y el escrito". *Cuadernos hispanoamericanos*, noviembre (761).
- Martínez, Matías, y Scheffel, Michael. (2007). *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck.
- Maturo, Graciela. (1967). *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Maurel-Indart, Hélène. (2014). *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- McLuhan, Marshall. (2009). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Grupo Planeta (GBS).
- Mekas, Jonas. (1966). *Film culture--expanded arts*. New York: Film Culture.
- Mitchell, W. J. Thomas. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago (Ill.) London: University of Chicago press.
- Mitchell, William John Thomas. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago London: University of Chicago press.
- Moeglin-Delcroix, Anne. (1985). "Livres d'artistes. Dossier de presse". Recuperado de: https://tice.ac-montpellier.fr/pedagogie/arts_plastiques/CERCLE/Livre/M5050_ARCV001_CMP-1999018.pdf
- Monak Salinas, Lenin, y Valencia Castrillón, Andrés Felipe. (2016). *El libro en cifras. Boletín estadístico del libro en Iberoamérica. Junio 2016*. Colombia: Cerlalc-Unesco.
- Monak, Lenin. (2012). *El espacio iberoamericano del libro 2012*. Colombia: Cerlalc-Unesco.
- Müller-Oberhäuser, Gabriele. (2013). "Buchwissenschaft". En Ansgar Nünning (Ed.), *Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler.

N.

- Nuvolati, Giampaolo. (2009). "Le flâneur dans l'espace urbain". *Géographie et cultures*, (70), 7-20.

O.

- Ortel, Philippe. (2002). *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: J. Chambon.
- Ortel, Philippe. (2008). "Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste". En Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, & Philippe Ortel (Eds.), *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires Rennes.
- Ortiz, Fernando. (1991 [1940]). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ed. de ciencias sociales.
- Osorio, Nelson T. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Fundacion Biblioteca Ayacuch.
- Otras obras mencionadas

P.

- Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. (1993). *Lobo suelto, cordero atado*. CD. Del cielito Records.
- Peyraga, Pascale, Gautreau, Marion, Peña Ardid, Carmen y Sojo Gil, Kepa (Eds.). (2016). *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Villeurbanne: Éditions Orbis tertius.
- Peyraga, Pascale. (2016). "Introducción". En Pascale Peyraga, Marion Gautreau, Carmen Peña Ardid, & Kepa Sojo Gil (Eds.), *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Villeurbanne: Éditions Orbis tertius.
- Peyré, Yves. (2001). *Peinture et poésie: le dialogue par le livre, 1874-2000*. Paris: Gallimard.
- Piedra, por Redacción La Primera. (2017). "Las denuncias de abuso contra Sagrado Sebakis: la cultura under tampoco se calla más". Recuperado de: <https://www.laprimera piedra.com.ar/2017/11/las-denuncias-sagrado-sebakis-la-cultura-under-tampoco-se-calla-mas/>.
- Piglia, Ricardo. (2013). *Borges por Piglia, Clase 3*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=R9eBT17ABg&t=2738s>.
- Piglia, Ricardo. (2017, julio 28). "Borges por Piglia: Transcripción de la Clase 3". *Equívocos sin importancia*. Recuperado de: <http://equivocos.com/2017/07/borges-piglia-clase3-transcripcion/>.
- Pôrto, Sérgio Dayrell. (1999). *Sexo, afeto e era tecnológica: um estudo de chats na Internet*. Brasília: Editora Unb.
- Preciado, Beatriz. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo junkie: sexe, drogue et biopolitique*. Paris: B. Grasset.
- Preciado, Paul B. (2011). *Pornotopie: «Playboy» et l'invention de la sexualité multimédia*. (Serge Mestre, Trad.). Paris: Climats.
- Preciado, Paul B. (2019). *Un apartamento en Urano: crónicas del cruce*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Propp, Vladimir. (1971). *Morfología del cuento: seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Pulido Ritter, Luis. (2011). "Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un concepto". *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 9, 105-113.

Q.

- Queneau, Raymond, Perec, Georges, Calvino, Italo et al. (2016). *OuLiPo. Ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

R.

- Rabb, Jane Marjorie (Ed.). (1995). *Literature and photography: interactions, 1840-1990*. Albuquerque (N.M.): University of New Mexico press.

- Rabb, Jane Marjorie. (1998). *The short story and photography: 1880's-1980's a critical anthology*. Albuquerque: University of New Mexico press.
- Rama, Angel. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo 21 Ed.
- Roncillo Dow, Sergio, y Uribe-Jongbloed, Enrique. (2017). "La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1).

S.

- Schiller, Friedrich. (1966). *Friedrich Schiller. Theoretische Schriften. dtv-Gesamtausgabe*. München: dtv.
- Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Catedra.
- Selva Ruiz, David. (2012). "La visualización de la música en el videoclip". Recuperado de: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/67398>.
- Solt, Mary Ellen (Ed.). (s. f.). *Concrete poetry: a world view*. Recuperado de: <http://www.ubu.com/papers/solt/brazil.html>
- Sontag, Susan. (2008). *Sur la photographie*. (Philippe Blanchard, Trad.). Paris: C. Bourgois.
- Speciale, Lucinia (Ed.). (2000). *Uomini, libri e immagini: per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo*. Napoli: Liguori.

T.

- Todorov, Tzvetan. (1966). "Les catégories du récit littéraire". *Communications*, 8(1), 125-151.
- Tomachevski, Boris. (1982). *Teoría de la literatura*. Ediciones AKAL.
- Toolan, Michael J. (1994). *Narrative: a critical linguistic introduction*. London New York: Routledge.
- Toulet, Jean, Martin, Henri-Jean, y Breton, Jacques-Alexandre. (s. f.). "Livre". *Encyclopædia Universalis*. Recuperado de: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/livre/>.
- Trahndorff, Carl Friedrich Eusebius. (1827). *Aesthetik, oder, Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. Berlin: Maurer. Recuperado de: http://archive.org/details/bub_gb_h54vAAAAYAAJ

U.

- "Un festival au croisement du cinema et d'internet". *Mashup film* Recuperado de: <http://mashup-film-festival.com/presentation/>
- Utrera, Laura. (2010). Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos "El retrato" y "La cámara oscura". *Iberoamericana (2001-)*, 10(39), 125-138.

V.

- Védrine, Hélène (Ed.). (2005). *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles: passages, rémanences, innovations actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003*. Paris: Éd. Kimé.

W.

- Wagner, Richard. (1850a). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig, O. Wigand. Recuperado de: http://archive.org/details/bub_gb_tuxAAAAAcAAJ
- Wagner, Richard. (1850b). *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Wigand. Recuperado de: <http://archive.org/details/diekunstunddiere00wagn>

Warburg, Aby Moritz, y Recht, Roland. (2012). *L'atlas Mnémosyne*. (Sacha Zilberfarb, Trad.).
Paris: l'Écarquillé Institut national d'histoire de l'art, INHA.

Webern, Anton, y George, Stefan. (1908). *Opus 4 para canto y piano*.

Y.

Youngblood, Gene. (1970). *Expanded cinema*. New York: E.P. Dutton & Co.

Z.

Zapf, Hubert. (2016). *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Walter de Gruyter GmbH
& Co KG.

TABLA DE CONTENIDO

Résumé.....	5
Abstract.....	6
Resumen.....	7
Agradecimientos — Remerciements.....	8
Advertencia de la autora.....	10
<i>Introducción</i>	13
Objetivos	15
Literatura y Medios. Bibliografía existente	17
Marco teórico	20
Justificación del corpus.....	25
Estructura de la tesis	32
Reflexiones liminares en torno al corpus	39
Hipótesis	41
<i>Parte I. Entrecruzamientos Teóricos</i>	45
1. Miradas de la crítica literaria hispanoamericana de lo ultracontemporáneo	47
1.1 Retrolecturas 1: vanguardias, neovanguardias.....	47
1.2 Retrolecturas 2: relecturas académicas, elaboraciones de linajes.....	60
1.3 El trabajo con el <i>fuera de campo</i> : transgredir fronteras	65
1.4 Radiografías: estéticas de las literaturas ultracontemporáneas.....	72
Conclusión 1	83

2. El concepto de intermedialidad	85
2.1 Intermedialidad: origen del término y linajes teóricos.....	85
2.2 Origen del término intermedialidad.....	86
2.3 Genealogías intermediales. Enfoque en el linaje (pos)estructuralista	88
2.4 La intermedialidad: consolidación de una teoría.....	90
2.5 Corrientes de la crítica intermedial	92
2.6 Etimologías: inter-medialidad. Un estar entre.....	96
2.7 Definiciones de la intermedialidad.....	100
2.7.1 Las categorías de Irina Rajewsky	101
2.7.2 Alfonso de Toro: hibridez.....	105
2.7.3 Claudia Kozak: hacia lo transmedial.....	111
2.7.4 Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo: la transmedialidad como categoría de la intermedialidad	112
2.8 Límites de la intermedialidad	119
Conclusión 2	120
3. Hacia una <i>TransLiteratura</i>: Modelo intermedial para el corpus	122
3.1 Un contexto híbrido, un objeto híbrido.....	123
3.2 Las <i>TransLiteraturas</i>	130
3.3 La inter- y la transmedialidad en el contexto de las <i>TransLiteraturas</i>	133
Recapitulación I	139
<i>Parte II. Combinación mediática: fotografía y literatura. El caso de Mario Bellatin.....</i>	<i>141</i>
4. Esbozo: literatura y fotografía en América Latina.....	143
4.1 El problema de la narración y la construcción del universo narrativo.....	151
4.2 Pequeña cartografía: Combinación Mediática. Literatura y fotografía.....	154
5. El <i>texto-foto-amalgama</i> de Mario Bellatin.....	165
5.1 Breve presentación de Mario Bellatin	165
5.2 Breve presentación del corpus.....	169
5.3 Concepciones de la foto(-Bellatin).....	175
5.4 El potencial de la foto.....	180
6. El formato <i>texto-foto-amalgama</i>.....	183
6.1 Tipología de relaciones.....	185
6.1.1 El dossier fotográfico	185
6.1.2 El pie de foto.....	186
6.1.3 La cohabitación foto-texto	193
<i>Las Dos Fridas</i>	193
<i>El Libro Uruguayo de los Muertos</i> y su <i>Libro Fantasma</i>	196

6.1.4 La foto in absentia	199
Conclusión 6	201
7. Migraciones	203
7.1 Misma foto, otro motivo	204
7.2 Misma foto, mismo argumento.....	208
7.3 Otra foto, mismo motivo.....	213
7.4 Conexiones temáticas.....	215
7.5 Reflexiones liminares: escribir sin escribir	220
Recapitulación II	224
<i>Parte III. La Expansión como estrategia.....</i>	<i>229</i>
8. Del libro como objeto a una literatura sin libro	231
8.1 Literaturas expandidas.....	238
8.2 El libro expandido.....	243
9. Alejandro López, <i>Keres cojer?</i> = <i>Guan Tu Fak</i>.....	247
9.1 Concepción del libro	250
9.2 Los videos como problema de publicación	252
9.3 <i>Keres Cojer?</i> = <i>Guan tu Fak</i> : Los Videos.....	254
Conclusión 9.....	260
10. Tálata Rodríguez, <i>Primera línea de fuego</i>.....	262
10.1 Videopoesía – Videoclips – LiteraTube: breve contextualización	268
10.2 Parámetros poéticos de los videoclips.....	273
10.3 Análisis de dos casos de <i>Primera línea de fuego</i>	277
10.4 “Autopista al infierno”	278
Minuto 00:00 – 00:48.....	279
Minuto 00:49- 01:15	281
Minuto 01:15 – 01:46.....	282
Minuto 01:47 – 02:00.....	283
Minuto 02:00 – 02:21.....	285
Minuto 02:22 - final.....	286
10.5 “Como una rolinga”	290
Minuto 0:00 – 0:58	291
Minuto 0:58 – 2:13	295
Minuto 2:13 – 3:19	298
Minuto 3:19 – 4:08	302
Minuto 4:08 – 5:18	304
Minuto 5:18 – final	309

Conclusión 10.....	314
11. 80 días de Jaime Pinos, Alexis Díaz, Carlos Silva	318
11.1 Transitar por <i>80 días</i>	322
Caminatas, Escrituras.....	324
¿Domicilios?.....	330
Consumo	333
Tráfico	334
Contaminación.....	335
Escenografías	337
Conclusión 11.....	339
Recapitulación III	341
<i>Parte IV. Evocación mediática: internet en la literatura.....</i>	<i>345</i>
12. Digresión: sujetos conectados	350
13. Estéticas digitales. Acercamiento intermedial	355
13.1 Estética digital de la página. (Retro)lecturas.....	359
13.2 Pequeña cartografía: estética digital de la página	368
13.3 Novelas epistolares digitales.....	370
13.3.1 Marcelo Raimon, Mi amiga Olga.....	371
13.3.2 Daniel Link, La ansiedad. Una novela trash	373
13.3.3 Alejandro López, Keres cojer?=Guan Tu Fak.....	379
13.3.4 Gonzalo Viñao, Interferencias. Nouvelle digital.....	386
13.3.5 Ileana Elordi, Oro.....	389
13.4 Reflexiones liminares: Ritmos tecnológicos. De los correos electrónicos a <i>chat</i> y Twitter	395
14. Del <i>blog</i> al libro	401
14.1 La blogonovela.....	401
14.2 Pequeña cartografía: <i>blogs</i> publicados	403
14.3 Claudia Ulloa Donoso, <i>Séptima madrugada</i>	406
14.4 Publicar un blog ficticio: Claudia Apablaza, <i>Diario de las especies</i>	414
14.5 Reflexiones liminares.....	418
Conclusiones sobre la estética digital de la página	419
15. Internet, generador de lógicas narrativas	423
15.1 Como un videojuego	424
15.2 La lógica de los hiperenlaces.....	430
15.2.1 A nivel de una novela: Sagrado Sebakis, Sistema.....	430
15.2.2 Interconexiones en el espacio de una obra. El ejemplo de Claudia Apablaza.....	434

16. Escribir sin escribir: Citas, plagio y “escritura no-creativa”	439
16.1 Copiar, plagiar	440
16.2 Charly Gradin, (<i>spam</i>).....	444
16.3 Ana Laura Caruso, <i>Red social</i>	449
16.4 Luciano Lutereau, <i>Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro</i>	452
16.5 Escribir en la era de la posproducción: producir presente.....	455
Recapitulación IV.....	459
<i>Conclusiones</i>	463
<i>Anexos</i>	485
Mario Bellatin, <i>Biografía ilustrada de Mishima</i>	486
Mario Bellatin, <i>Los Fantasmas del Masajista</i>	511
<i>80 días</i>	522
Índice onomástico	527
Índice Tablas.....	535
Índice Ilustraciones	536
Bibliografía.....	539
I. Corpus	539
1. Corpus restringido	539
2. Corpus Extendido.....	541
3. Otras obras Mencionadas.....	543
4. Manifiestos y Proclamas de La Vanguardia.....	550
5. Revistas (Vanguardias).....	551
II. Bibliografía Crítica	552
1. Bibliografía crítica sobre el corpus restringido.....	552
2. Sobre literatura ultracontemporánea	556
3. Sobre intermedialidad y transmedialidad.....	561
4. Referencias generales.....	567
<i>Tabla de Contenido</i>	575

*Stratégies intermédiales des littératures ultra-contemporaines d'Amérique Latine.
Vers une TransLittérature*

L'objectif général de cette thèse est d'étudier les stratégies inter- et transmédiales des littératures latino-américaines émergentes en lien avec les nouvelles technologies. Le *corpus* se compose de livres (prose et poésie) d'écrivains et écrivaines d'Argentine, du Chili et du Pérou qui ont été publiés en format papier entre 2000 et 2015 et qui introduisent internet et/ou l'image — la photographie, la vidéo et la visualité du texte lui-même qui émule des interfaces. Dans la première partie, nous proposons d'abord un état des lieux sur la relation entre technologie et littérature en Amérique Latine ; puis un autre sur les théories de l'intermédialité afin d'élaborer un propre modèle de stratégies inter- et transmédiales pour le *corpus*. Nous postulons que ces littératures sont une *TransLittérature* qui ne s'écrit pas seulement avec le verbal, mais avec et à travers l'autre médialité et ses logiques inhérentes. Le *corpus* est classifié et analysé selon : (1) la combinaison médiatique entre texte et photographie dans cinq publications de M. Bellatin (partie II) ; (2) la littérature en expansion, c'est-à-dire des livres-en-papier qui s'étendent vers internet avec des vidéos sur YouTube ou leur propre page internet, à partir d'artefacts d'A. López, de T. Rodríguez et de J. Pinos/A. Díaz (partie III) ; (3) l'évocation médiatique d'internet dans la littérature à travers l'esthétique digitale de la page (M. Raimon, D. Link, A. López, G. Viñao, I. Elordi, C. Ulloa Donoso, C. Apablaza), la logique narrative d'un jeu vidéo (E. Castromán) et des hyperliens (S. Sebakis, C. Apablaza), et la logique d'un « écrire sans écrire » qui prend sa source dans le geste du copier-coller et le fait de partager le discours d'autrui, si habituel des réseaux sociaux (C. Gradin, A. L. Caruso, L. Lutereau) (partie IV).

Mots clefs : *intermédialité, transmédialité, littérature latino-américaine, littérature argentine, littérature chilienne, littérature péruvienne, 21^e siècle, littérature et photographie, littérature et internet, littérature et technique*

Intermedial strategies in ultracontemporary literature of Latin American. Toward a TransLiterature

The general objective of this thesis is to study inter- and transmedial strategies in emerging Latin American literatures in relation to new technologies. The *corpus* is composed of books by authors from Argentina, Chile and Peru that have been published in paper format between 2000 and 2015 and that introduce the Internet and/or images — photography, video and the own visuality of the text that emulates interfaces. In the first part, a status of the issue reviews the relationship between technology and literature in Latin America and a second one the theories of intermediality in order to develop a model of inter- and transmedial strategies for the *corpus*. It is postulated that these literatures are TransLiteratures that are written not only with the verbal language, but also with and through the other mediality and its inherent logics. The corpus is classified and analyzed based on: (1) the media combination between text and photography in five publications by M. Bellatin (part II); (2) expanded literature, in other words paper-books that are expanded through videos on YouTube or their own website, therefore artifacts by A. López, T. Rodríguez, and J. Pinos/A. Díaz are considered (part III); (3) the media evocation of the internet in literature through the digital aesthetics of the page (M. Raimon, D. Link, A. López, G. Viñao, I. Elordi, C. Ulloa Donoso, C. Apablaza), the narrative logic of a video game (E. Castromán) and hyperlinks (S. Sebakis, C. Apablaza), and the logic of an uncreative writing that originates in the gesture of copying and pasting and sharing foreign discourses, frequently used on social networks (C. Gradin, A.L. Cauros, L. Lutereau) (part IV).

Keywords: *Intermediality, transmediality, Latin American literature, Argentine literature, Chilean literature, Peruvian literature, 21st century, literature and photography, literature and the Internet, literature and technique*

*Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina.
Hacia una TransLiteratura*

El objetivo general de esta tesis es estudiar las estrategias inter- y transmediales en literaturas latinoamericanas emergentes en relación con las nuevas tecnologías. El corpus se compone de libros de autores y autoras de Argentina, Chile y Perú que han sido publicados en formato papel entre el 2000 y el 2015 y que introducen internet y/o la imagen —fotografía, video y la propia visualidad del texto que emula interfaces—. En una primera parte se proponen dos estados de la cuestión: uno, respecto de la relación entre tecnología y literatura en América Latina; el otro, sobre las teorías de la intermedialidad, a fin de elaborar un propio modelo de estrategias inter- y transmediales para el corpus. Se postula que estas literaturas son unas *TransLiteraturas* que se escriben no solamente con lo verbal, sino con y a través de la otra medialidad y sus lógicas inherentes. Se clasifica y analiza el corpus en torno a: (1) la combinación mediática entre texto y fotografía en cinco publicaciones de M. Bellatin (parte II); (2) la literatura expandida, *i.e.*, libros-en-papel que se expanden mediante videos en YouTube o una página de internet propia, a partir de obras de A. López, T. Rodríguez y J. Pinos/A. Díaz (parte III); (3) la evocación mediática de internet en la literatura mediante la estética digital de la página (M. Raimon, D. Link, A. López, G. Viñao, I. Elordi, C. Ulloa Donoso, C. Apablaza), la lógica narrativa de un videojuego (E. Castromán) y de los hiperenlaces (S. Sebakis, C. Apablaza), y la lógica de un escribir sin escribir que se origina en el gesto del copiar y pegar y el compartir de discursos de una autoría ajena tan habitual de las redes sociales (C. Gradin, A. L. Caruso, L. Lutereau) (parte IV).

Palabras clave: *intermedialidad, transmedialidad, literatura latinoamericana, literatura argentina, literatura chilena, literatura peruana, siglo XXI, literatura y fotografía, literatura e internet, literatura y técnica*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
PARIS 3

ED 122 — Europe latine — Amérique latine

Maison de la Recherche — 4 rue des Irlandais —
75005 Paris – France

Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación — Secretaría de Posgrado

Calle 51 e/ 124 y 125, 1925 Ensenada —
Argentina