



HAL
open science

Le roman numérique latino-américain : métamorphoses littéraires et technologiques du XXIe siècle

Diana Carolina Sierra Diaz

► **To cite this version:**

Diana Carolina Sierra Diaz. Le roman numérique latino-américain : métamorphoses littéraires et technologiques du XXIe siècle. Sciences de l'Homme et Société. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2023. Français. NNT : 2023BOR30048 . tel-04694995

HAL Id: tel-04694995

<https://theses.hal.science/tel-04694995v1>

Submitted on 11 Sep 2024

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 Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES HISPANIQUES ET
HISPANO-AMÉRICAINES »

Le roman numérique latino-américain :
*métamorphoses littéraires et technologiques du XXI^e
siècle*

Présentée et soutenue publiquement le 31 août 2023 par

Diana Carolina SIERRA DIAZ

Sous la direction de Mme Isabelle TAUZIN- CASTELLANOS

Membres du jury

M. Xavier ESCUDERO Professeur des universités, Université du Littoral – Côte d’Opale

Mme Catherine LEPAGE, Professeure des universités, Université d’Orléans

Mme Maria Dolores ROMERO LOPEZ, Professeure des universités, Universidad Complutense de Madrid

Mme Maylis SANTACRUZ, Maîtresse de conférences, Université Bordeaux Montaigne

Mme Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, Professeure des universités, Université Bordeaux Montaigne

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES HISPANIQUES ET
HISPANO-AMÉRICAINES »

Le roman numérique latino-américain :
*métamorphoses littéraires et technologiques du XXI^e
siècle*

Présentée et soutenue publiquement le JJ mois AAAA par

Diana Carolina SIERRA DIAZ

Sous la direction de Mme Isabelle TAUZIN- CASTELLANOS

Membres du jury

M. Xavier ESCUDERO Professeur des universités, Université du Littoral – Côte d’Opale

Mme Catherine LEPAGE, Professeure des universités, Université d’Orléans

Mme Maria Dolores ROMERO LOPEZ, Professeure des universités, Universidad Complutense de Madrid

Mme Maylis SANTACRUZ, Maîtresse de conférences, Université Bordeaux Montaigne

Mme Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, Professeure des universités, Université Bordeaux Montaigne

À Mathilde, quien me enseña a diario a ver el mundo con ojos de niña

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

<u>PRIMERA PARTE: LA NOVELA ELECTRÓNICA UN ANÁLISIS DESDE LA LITERATURA Y LA NOVELA</u>	10
<u>Capítulo I. Literatura electrónica: perspectivas de análisis</u>	10
<u>Capítulo II. Consideraciones preliminares sobre la definición de la novela: retos y probabilidades</u>	73
<u>Capítulo III. El contexto informático como posibilidad literaria para la novela: cartografía latinoamericana en el siglo XXI</u>	110
<u>SEGUNDA PARTE: CIBERCULTURA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y METAMORFOSIS DE LA LITERATURA EN LA ERA DIGITAL</u>	220
<u>Capítulo IV. Transfiguraciones culturales en la web 3.0</u>	220
<u>TERCERA PARTE: LA NOVELA ELECTRÓNICA LATINOAMERICANA: CARACTERÍSTICAS Y HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS</u>	314
<u>Capítulo V. Elementos de análisis literario de la novela electrónica</u>	314
<u>Capítulo VI. Características de la novela electrónica latinoamericana</u>	366
<u>Conclusión</u>	413
<u>Bibliographie</u>	421
<u>Anexos</u>	435

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera expresar particularmente mi profundo agradecimiento y respeto a la profesora Isabelle Tauzin-Castellanos mi directora de tesis. Gracias por haber creído en mí desde mis años de maestría, por haber aceptado dirigirme posteriormente esta tesis doctoral, por sus reflexiones, su apoyo, su disponibilidad y sus siempre pertinentes consejos durante la redacción de mi tesis.

De igual forma extendiendo mis más sinceros y respetuosos agradecimientos a los miembros de mi jurado de tesis, los profesores Catherine Pelage, María Dolores Romero, Maylis Santacruz y Xavier Escudero por su lectura atenta y sus acertadas sugerencias en pos de mejorar la calidad de las reflexiones aquí presentadas. Sus comentarios y consejos a partir de su amplia experiencia como docentes e investigadoras del contexto hispanoamericano iluminan mi labor investigativa.

Agradezco a Nelson Gasca, Ramzi Hidouci, Lorena Lira, Isabelle y Siegfried Maillard, Erica Morón, y Mimita por su apoyo constante y su incondicional amistad.

A mis padres Luis y Victoria quienes incluso en la distancia estuvieron siempre dispuestos con una palabra de apoyo y todo su amor. A mi esposo Fabian por esperarme tanto tiempo mientras partí a Francia en busca de lo que hoy es una realidad, y quien se convirtió en papá-mamá durante los últimos meses de redacción de esta tesis. A mi hija Mathilde, quien desde hace veintidós meses llegó a mi vida para irradiarme alegría, amor y muchas ganas de superar cualquier obstáculo.

Igualmente agradezco a los doctorandos del laboratorio AMERIBER con quienes tuve la oportunidad de trabajar en un ambiente agradable, gracias por tantos buenos momentos compartidos.

Nul ne saurait dire que le numérique n'est pas pensé, n'est pas ausculté, n'est pas diagnostiqué comme phénomène majeur de notre temps (Bouillier, 2016, p. 5).

Literature, conceptualized not just as print books but as the entire complex system of literary production – including writers, editors, readers, players, critics, designers, programmers, booksellers, readers, players, teachers, copyright laws and other legal formations, websites and other electronic dissemination mechanisms, and the technologies that enable and instantiate all of the above – is permeated at every level by computation (Hayles, 2008, p. 85).

Introducción

La tecnología en su forma más abstracta penetra progresivamente en nuestros ámbitos privados y, por tanto, crece la capacidad para ir redefiniendo quiénes somos a una velocidad nunca experimentada (Del Fresno, 2011, p. 33).

Francisca Noguerol Jiménez plantea como “hijos de la globalización” a una generación de escritores, que, como Edmundo Paz Soldán, se interrogan sobre el indiscutible rol de los medios de comunicación bajo el efecto de un signo globalizador que interpela también a la literatura. Dentro de este contexto, autores como Andrés Neuman, Claudia Ulloa o Santiago Gamboa abordan una perspectiva tecnológica desde la literatura a través de sus obras. Vemos que la presencia tecnológica en el panorama literario ha propiciado espacios en los cuales los autores la perciben no solamente como un pretexto para realizar obras literarias, sino que además la inquietud tecnológica se ha trasladado a espacio de creación que da lugar a la literatura electrónica.

Nuestra investigación se enmarca dentro de este último panorama, y tiene como objeto de estudio la literatura -particularmente el caso de la novela electrónica latinoamericana- que, enmarcada dentro del contexto digital, reside en las pantallas y que no puede ser trasladada al formato impreso. Examinar la literatura dentro de este horizonte supone analizar el resultado de la interacción entre el autor, el lector, el texto y el software (Hayles, 2006). Ahora bien, la aparición de obras de literatura electrónica dentro del panorama latinoamericano es un fenómeno aún reciente que data de inicios de la década de los noventa, momento en el que la conexión a internet y el despliegue computacional llegan paulatinamente a los hogares latinoamericanos. La difusión inicial de obras de esta naturaleza es equiparada a ciertos movimientos de vanguardia que en su etapa inicial se encuentran restringidos a un pequeño grupo de críticos y creadores (Goicochea & García Carcedo, 2013, p. 16), pero que va tomando cada vez más relevancia dada la importancia que tiene la incursión de la tecnología en nuestro día a día: “lo que está cambiando con la generalización de los medios informáticos es sobre todo la práctica y el concepto de trabajar con información¹” (Paulson, 1997, p. 231). No cabe duda que la exposición a la tecnología ha transformado completamente la sociedad hasta transformarla en sociedad de la información, es decir, una sociedad penetrada profundamente en varios aspectos (culturales, legales, sociales) etc por la tecnología.

¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “What is changing with the generalization of computer media is above all the practice and concept of working with information”.

Es en este contexto que queremos enmarcar nuestro objeto de estudio, resaltando nuestro interés por definir, describir y analizar los rasgos de la novela electrónica latinoamericana. Para ello nos adentraremos inicialmente en el concepto de la literatura; pues comprender sus características nos dará herramientas para valorar la literatura electrónica. Durante nuestra aproximación a este concepto abordaremos la literatura como puesta en relieve del lenguaje, de integración del lenguaje o como objeto estético. Posteriormente propondremos una definición de la literatura electrónica y abordaremos algunas de sus características.

Posteriormente abordaremos la intermedialidad y sus principales características deteniéndonos principalmente en la postura de Irina Rajewski. Un debate en torno a los rasgos de la novela será entonces necesario antes de realizar la transición hacia la novela electrónica. La presentación de nuestro corpus de estudio nos permitirá tener un primer contacto con la estructura de la obra, con sus elementos y con lo que la crítica ha explorado en cada una de ellas.

La segunda parte de nuestra tesis estará dedicada a la cibercultura y al estado del arte de nuestro objeto de estudio. Las investigaciones de Doménico Chiappe, Carolina Gainza, Julián Cubillos, o Daniel Escandell -entre otros-, nos darán pistas sobre la manera en que la novela de literatura electrónica latinoamericana es examinada por la crítica. Finalmente en la tercera parte de la presente investigación realizaremos un análisis literario de las obras que componen nuestro corpus de estudio intentando vislumbrar puentes entre lo literario y lo tecnológico, para consagrar la última parte de esta tesis a describir los rasgos de la novela electrónica en el contexto latinoamericano.

PRIMERA PARTE: LA NOVELA ELECTRÓNICA UN ANÁLISIS DESDE LA LITERATURA Y LA NOVELA

Capítulo I. Literatura electrónica: perspectivas de análisis

Nul ne saurait dire que le numérique n'est pas pensé, n'est pas ausculté, n'est pas diagnostiqué comme phénomène majeur de notre temps. Mieux même, tout le monde a sonavis sur la question et ne se prive de l'exprimer et de le publier
Dominique Boullier

Según un informe publicado en octubre de 2019 por las plataformas 'Hootsuite' y 'We are digital', se estima que en el mundo hay aproximadamente 4.479 millones de usuarios de internet; lo que implica a casi el 60 % de la población mundial. Su uso se ha convertido irrefutablemente, en una herramienta cotidiana para muchas personas. Así, de un método que permitía la comunicación entre agencias militares, y posteriormente entre universidades en Estados Unidos en los años setenta (Arpanet), la red informática fue desarrollándose progresivamente hasta dar origen a la "World Wide Web" en la década de los noventa. A partir de ese momento las comunicaciones, la historia, y la manera de percibir el mundo ya no volverían a ser nunca las mismas.

El despliegue tecnológico y el uso de teléfonos inteligentes han hecho de la red una herramienta casi indispensable en el día a día de buena parte de la humanidad. ¿Imaginaría la sociedad de la segunda mitad del siglo XX que en tan solo un par de décadas se estaba germinando lo que en el siglo XXI daría lugar a la cuarta revolución industrial? El internet de las cosas, la economía colaborativa, la mensajería instantánea, la información al alcance de un clic en cualquier idioma, el aprendizaje en línea, las compras, las redes sociales y la politización de ellas, son tan solo algunas de las actividades realizables en internet, y que en la década de los noventa no eran más que quimeras. Dentro del contexto creciente de internet, el antropólogo Néstor García Canclini afirma que: "Las redes virtuales cambian los modos de ver y leer, las formas de reunirse, de hablar y escribir, de amar y saberse amados a distancia...Otras formas de ser sociedad y de hacer política emergen en las 'movilizaciones relámpago'" (García Canclini 2007, 78).

En década de los sesenta, Marshall McLuhan propuso un análisis crítico sobre los medios de comunicación. Tal vez si el canadiense hubiese podido presenciar todo lo sucedido después de la década de los ochenta, modificaría sustancialmente su postura: "en la edad eléctrica, llevamos a toda la humanidad como nuestra piel" (McLuhan 1996, 67). Pero seamos

honestos; estas otras maneras de hacer sociedad no siempre han ido en pos del desarrollo humano, sino que la han llevado, asimismo – y como lo denuncia en cierta medida García Canclini- a la proliferación de mensajes de spam, noticias falsas, difusión desmesurada de la publicidad, la nomofobia, el ciberacoso, e incluso su uso irresponsable ha llegado nefastamente a tener también fines terroristas. Ahora bien, el punto de partida de esta reflexión no busca de ningún modo hacer hincapié en los diversos usos de las redes ni en los aspectos menos deseables del Internet; -ese campo de investigación se lo dejaremos a los especialistas en el tema-. Lo que proponemos a partir de este momento es intentar comprender los paradigmas que interpretan el mundo a partir de un diálogo interdisciplinar proyectado desde las redes, particularmente en el ámbito literario hispanoamericano.

En el libro *Textualidades electrónicas* (2005), Laura Borràs señala que la literatura ha ocupado también un lugar de análisis dentro del panorama de cambio sociocultural que implica el uso de internet. Por ello, considera que existen tres ejes relacionados con dicho marco de estudio: “1) el nuevo escenario literario de interacción; 2) el objeto de estudio en sí, el texto ;3) el análisis del tótem tecnológico en que se ha convertido el ordenador en la cibercultura como soporte literario” (Borràs, 2005, p. 24). A su vez, el examen de cada uno de estos ejes trae consigo un horizonte amplio y evolutivo que intenta plasmar, y dar cuenta de la manera como este fenómeno ha ido creciendo en diferentes partes del mundo. En este sentido, Borràs asegura que “La incursión de la tecnología digital en el mundo de la literatura y los estudios literarios cuenta ya con una nutrida tradición en países como Francia, Inglaterra, Finlandia y, claro está, Estados Unidos.

Hoy en día ya existen departamentos de *Media Culture* en las universidades y asignaturas como *Teoría del hipertexto*, *Cibercultura*, *Cultura o Literatura digitales* forman parte de los planes docentes de las titulaciones de Teoría de la literatura y literatura comparada” (Borràs, 2005, p. 24). Este campo investigativo continúa ampliándose cada vez más; prueba de ello es el creciente número de obras que aparecen en la Antología de literatura electrónica europea² presentada por el grupo de investigación Elmcip, las obras de ‘literatura electrónica hispánica’ de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes³, o la amplia colección de obras presentada por la Organización de literatura electrónica (ELO)⁴, que cuenta actualmente con más de 200 obras. De este modo, observaremos que el campo investigativo ligado a la literatura electrónica es un campo relativamente reciente que crece a medida que la tecnología dota a la sociedad con nuevos elementos. Por ello surge la necesidad de explorar constantemente los

² <https://anthology.elmcip.net/>

³ <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/literaturaelectronica/obras.html#hipernovelas>

⁴ <http://collection.eliterature.org/>

desafíos de un tipo de literatura cuya principal característica se encuentra marcada por el vertiginoso ritmo que implantan los cambios tecnológicos.

Con el fin de acercarnos a nuestro objeto de estudio, proponemos una serie de preguntas preliminares: ¿cómo definir la literatura electrónica?, ¿cuáles son sus características?, ¿cómo pensar la noción de género desde esta perspectiva? ¿en qué medida tanto la definición como las características de la literatura electrónica se acercan o se alejan de la literatura impresa?; ¿qué ocurre cuando leemos a través de una pantalla?, ¿qué cambios, qué hábitos, y qué competencias implica producir y leer obras electrónicas?, ¿cuál es el panorama investigativo de la literatura electrónica en Hispanoamérica?

I.1 Literatura en movimiento: consideraciones preliminares

Adentrarse en el tema de literatura electrónica, implica en primera medida comprender que los computadores, los dispositivos móviles- tabletas, iPads, teléfonos inteligentes- son sus principales medios de distribución, y que, por otra parte, esta es muchísimo más eficaz y alcanza un mayor público gracias a las redes. Esto parece totalmente evidente en nuestras sociedades tecnologizadas. No obstante, hemos asimilado y adaptado con rapidez los cambios tecnológicos sin percibir frecuentemente, la magnitud de estos mismos: en solo 8 décadas, los computadores pasaron de un peso de aproximadamente 27 toneladas (ENIAC) a tan solo un poco más de un kilo – en el caso de los computadores portátiles-. El primer teléfono móvil creado por Motorola -*Dynatac 8000x*- comercializado en los años ochenta pesaba casi 800 gramos y tenía un costo cercano a los 4000 dólares. Hoy en día el peso promedio de un teléfono móvil oscila entre los 140 y los 200 gramos y pueden obtenerse a menos del 10% de su valor inicial.

Estos hechos constatan la vigencia de la Ley de Moore, - aplicable igualmente en la telefonía móvil- la cual contempla que la velocidad del procesador de los computadores se duplica y se perfecciona cada dos años aproximadamente. Así, la historia de la literatura electrónica implica a su vez la transformación informática con el fin de comprender cómo la literatura ha sido intervenida por esta. En este sentido, Daniel Escandell afirma que “La tecnología ha tenido su impacto a lo largo de la historia de la literatura y en el propio pensamiento en torno a los procesos de creación y escritura. Los métodos de escritura y reproducción de la obra han cambiado desde el uso de la pluma y el manuscrito del copista hasta la imprenta, pero también en el ámbito privado del autor con la llegada de la estilográfica, el bolígrafo, la máquina de escribir y el ordenador; y, con el ordenador, la llegada de los procesadores de texto visuales o la conexión a internet” (Escandell 2014, 11). Sin embargo,

dicho impacto no se reduce únicamente a la manera de producir la literatura en nuestros días, sino también a la manera de acceder a ella, de leerla, y de analizarla. Por su parte, Núria Vouillamoz afirma que “abordar el impacto de la revolución tecnológica sobre la literatura significa esencialmente estudiar las implicaciones de los sistemas informáticos interactivos como modelos abstractos para el pensamiento, la escritura y la lectura del texto” (Vouillamoz 2000, 46). Al respecto cabría preguntarnos ¿hasta qué punto la tecnología ha modificado a la literatura?

En *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Esteban Angel, y Jesús Montoya, sostienen que:

La implosión del espectro digital y la presión de la cultura de la imagen contemporánea, cada vez menos representativa de la realidad cartesiana y más “presentativa” de múltiples realidades que coexisten con ella paralela o virtualmente, no sólo está transformando los modos de presentación, distribución y conexión de la literatura con los lectores... sino que también está transformando vertiginosamente, junto con el sujeto que escribe, la propia producción narrativa. (Angel et Montoya Juárez 2013, 9)

La coexistencia no solo de múltiples realidades sino de diversos medios que se fusionan, es un síntoma propio del cambio que ha traído Internet a su paso. En el plano literario y su relación con la aparición de la literatura electrónica, Jaime Rodríguez, menciona que la “palabra impresa ha perdido centralidad” y consecuentemente, algunos lugares como las bibliotecas, las editoriales o las escuelas, comienzan a percibir los efectos de ese cambio. Por ello, Rodríguez menciona la necesidad de potenciar los nuevos lenguajes y las diversas maneras de comunicar lo que estos ofrecen (Rodríguez 2005, 5).

En su tesis, Daniel Escandell menciona a Víctor Moreno quien señala principalmente la década de los ochenta y los noventa que la relación entre literatura y tecnología se hizo más “explosiva”: “Hace diez años, la prensa se planteaba la terrible pregunta de si el multimedia llegaría a asesinar el libro. Naturalmente, lo planteaban quienes procedían de las aristocracias del espíritu humanista que veían en la tecnología la destrucción absoluta del humanismo, procedente de la palabra” (Escandell 2014, 13). Ahora bien, en la época actual se puede afirmar que, la literatura electrónica no tiene como objetivo remplazar al libro, sino que más bien busca explorar nuevas posibilidades, valiéndose de la tecnología; utilizándola como instrumento para descubrir.

I.1.1 ¿Qué es literatura (electrónica)?

La littérature est une institution pleine de paradoxes
puisqu'en créant de la littérature, c'est écrire selon des formules
déjà établies – produire quelque chose qui ressemble à un
sonnet ou qui respecte les conventions du roman – mais c'est
aussi mépriser ces conventions et les dépasser
Jonathan Culler

La respuesta a este cuestionamiento presenta dos matices que requieren de un análisis fraccionado. Por una parte, ¿qué es literatura?, y por otra – siguiendo un el planteamiento de Marcelo Vitali- Rosati- ¿qué se entiende bajo el adjetivo “electrónica” dentro del contexto literario? Aspirar a una definición concisa que determine con exactitud este campo de estudio, y que además dé cuenta de la influencia de la tecnología, resulta una tentativa bastante ambiciosa puesto que hacemos referencia a dos términos que escapan a los confines de un encasillamiento definitivo. Por ello, propongo una aproximación a la noción de literatura, y posteriormente una reflexión sobre el carácter ‘electrónico’, pasando por algunas variaciones tales como ‘digital’, ‘numérico’ o ‘cibernético’.

Dentro del contexto de búsqueda de una definición de literatura, Marcello Vitali-Rosati señala que ,en lo que concierne a lo electrónico, es también una tarea “ardua”, y para plasmar dicha dificultad se basa en el adagio agustiniano relacionado con el tiempo: “si no se pide una definición, todo el mundo sabe de lo que se habla, pero en cuanto se intenta formalizar una, nadie es capaz de saber de que se trata⁵” (Confessions livre XI chapitre XIV) (Vitali-Rosati 2015, 2). Con el ejemplo de Vitali-Rosati, pretendo insistir en el hecho, que a simple vista, una definición parecería una labor simple, pero esta va tomando matices diferentes -de mayor o menor complejidad- según el contexto en que esta se aplique. Al respecto, Jonathan Culler propone:

La pregunta clave nos confronta de nuevo: “¿Qué es la literatura? Pero, ¿qué tipo de pregunta es? Si lo pregunta un niño de cinco años, la respuesta es fácil. “La literatura, respondemos, son cuentos, poemas, obras de teatro. Pero si quien pregunta es un teórico literario, es más difícil saber interpretarlo⁶ (Culler 2016, 35).

⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “si l'on ne demande pas une définition, tout le monde sait de quoi l'on parle, mais, dès que l'on veut essayer de formaliser une définition, personne n'est capable de savoir de quoi il s'agit⁵” (Confessions livre XI chapitre XIV) (Vitali-Rosati 2015, 2).

⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original : La question clé s'impose de nouveau à nous : « Qu'est-ce que la littérature ? » Mais de quel type de question s'agit-il ? Si c'est un enfant de cinq ans qui la pose, la réponse est facile. « La littérature, on lui répond, c'est des histoires, des poèmes, des pièces de théâtre. » Mais si celui qui formule la question est un théoricien de la littérature, il est plus difficile de savoir comment l'interpréter (Culler 2016, 35).

Como posibilidad de interpretación y de respuesta a esta pregunta, Miguel Ángel Garrido, presenta una serie de definiciones básicamente compuesta a partir de tres componentes: la etimología del término, las definiciones de literatura propuestas por el diccionario de la Real Academia Española, y algunas de las interpretaciones que Robert Escarpit formula en *Hacia una sociología el hecho literario* (1974). En total, Garrido reúne 16 definiciones sobre la literatura, agrupables grosso modo en tres tipos de valoración: la literatura como arte (de la palabra, de la expresión intelectual, de escribir), la literatura como referencia a la historia, la producción o la colección de libros, y en sentido metonímico como alusión a los manuales de literatura, los tratados o las instituciones que ofrecen estudios ligados con esta disciplina.

Cabe mencionar que Garrido recuerda que “El término *literatura* se deriva del latín *litteratura*, tomado de las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano (II, 1,4). Su raíz es *littera* (letra). En plural, *litterae*, letras, cosas escritas, cartas” (Garrido 2000, 19). Pero si la existencia de la literatura se redujera primordialmente al registro escrito; ¿Qué haríamos entonces con lo que hoy conocemos como literatura oral, los mitos, las leyendas o los romances, si la condición para alcanzar el estatus de ‘literatura’ fuese particularmente el propuesto a partir de su origen semántico? Vemos entonces que la condición etimológica no podría, por lo tanto, limitar mediante el ejercicio de la escritura lo que *es* o no literatura.

De este modo se abre la puerta a un debate que nos facilitaría posteriormente analizar la literatura electrónica a partir de otros paradigmas. Garrido sostiene que, de los conceptos presentados, el de “carácter de algo escrito” es el preponderante (p,21). A esto, le añade asimismo otras aclaraciones pertinentes como que “la *literatura* no nos ofrece su significado sino dentro de cada contexto y situación” (p,21). Teniendo en cuenta las diversas definiciones planteadas por Garrido, intentaré centrar mi atención en lo que tiene que ver con ‘la palabra’ y ‘la escritura’, proponiendo una reflexión preliminar enfocada en el marco de los estudios literarios.

Para Tzvetan Todorov un acercamiento a la literatura supone comenzar por la duda: “debemos comenzar por cuestionar la legitimidad de la noción de literatura: no es porque la palabra exista, o que esté en uso en la institución universitaria, que la cosa se sobreentiende ⁷” (Todorov 1987, 9). Ahora bien, poner en duda la legitimidad de la literatura nos conlleva no solamente desconfiar de lo que se considera que esta es, sino a su vez tener la posibilidad de

⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Il faut commencer par mettre en doute la légitimité de la notion de littérature: ce n'est pas parce que le mot existe, ou qu'il est en usage dans l'institution universitaire, que la chose va de soi » (Todorov 1987, 9).

buscar otras perspectivas. En este sentido, el ejercicio de la duda abre la puerta a estimar otros indicios y por ende a inferir otros principios que la caracterizan.

Por su parte, y no tan lejos de la que Todorov sugiere en este contexto, Emmanuel Fraisse y Bernard Mouralis (2001) ven la literatura como una noción en movimiento, subrayando principalmente el anhelo que surge por clasificar lo que es o no literatura. De este modo, citan el caso del Marqués de Sade: “Sade es admitido en el panteón literario después de haberlo confinado durante mucho tiempo al infierno de la pornografía y la publicación clandestina: Sade (su obra) “es” por tanto “literatura”⁸”(Fraisse et Mouralis 2001, 80).

El ejemplo anterior, plasma no solo la dificultad de definir lo literario, sino también las pruebas – o más bien juicios ajenos a su campo- a los que se deben enfrentar algunas veces las creaciones con el fin de ser concebidas como tal. ¿Imaginaría la sociedad de finales del siglo XVIII o principios del XIX que la creación de Sade tildada en su momento como ‘abominable’ cambiaría con el tiempo para revelarse como “una de las más variadas y apasionantes de nuestra época”⁹? Sin duda, algo que queda claro hasta este momento es que el contexto en el que surge una creación pensada como literaria influye directamente en su clasificación como tal, y que hay otros aspectos ajenos a la obra (canon, crítica, corrientes literarias etc.) que irán desplazándola, centrándola o rechazándola del círculo literario. Por lo que se refiere a eso, el académico estadounidense Jonathan Culler, menciona que la literatura en el sentido moderno occidental tiende siempre a citar la publicación ‘De la littérature’ de Madame Staël (1800). No obstante, señala también la dificultad que supone definir lo que es literario para las culturas no europeas, en este orden de ideas lo literario sería lo que determinada sociedad trata como tal.

Pero una suposición como esta es aún ambigua, por lo tanto, Culler advierte, que sería más pertinente, preguntarse qué hace que una sociedad valore un texto como literario (Culler 2016, 38). Ahora bien, lo que deberíamos preguntarnos tras la reflexión de Culler es ¿Dónde comienza y dónde termina una sociedad? ¿de qué manera intentar establecer lo literario, si la sociedad parece algunas veces dividida en su forma de percibir la literatura? ¿cuántas personas y de qué perfiles podrían validar la literatura?

Otro de los conceptos que Todorov aborda es que la literatura es una ficción. Si esta es un arte, es considerada como una imitación por el lenguaje: “En concreto, no se trata de una

⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “On admet Sade au panthéon littéraire après l’avoir longtemps confiné dans l’enfer de la pornographie et de l’édition clandestine : Sade (son oeuvre) “est” donc “ de la littérature” (Fraisse et Mouralis 2001, 80).

⁹ Philippe Sollers, « L’écriture et l’expérience des limites ». Éditions du Seuil, Lonrai. 1968 « Comment se fait-il que ce texte, donc, immense, cohérent, minutieux et qui est paradoxalement déclaré monotone et ennuyeux alors qu’il est un des plus variés et des plus passionnants de notre bibliothèque ? » (Sade dans le texte. P, 48)

imitación cualquiera, porque no necesariamente imitamos lo real sino también muchos seres y acciones que no existían¹⁰” (Todorov 1987, 12). No obstante, Todorov señala que, aunque algunos términos como ficción o fábula reenvían en algunos casos a la mentira, la literatura no debe someterse a pruebas de veracidad; porque no se trata de declarar si un texto es verdadero o falso, sino más bien ficcional: “la littérature est une *fiction*” (Todorov 1987, 13). Todorov cita a René Wellek quien establece tres usos principales del lenguaje; el literario, el corriente y el científico. Para Wellek, el lenguaje literario es más evidente que los otros dos, y se refiere a un mundo de ficción o de imaginación (Todorov 1987, 18). A su vez, Todorov presentará la noción de *discurso*, múltiple y variado en sus funciones, y con ciertas normas particulares de ser construido:

Todo el mundo sabe que no se debe enviar una carta personal en lugar de un informe oficial, y que las dos no se escriben de la misma manera. Cualquier propiedad verbal, facultativa dentro del lenguaje, puede hacerse obligatoria en el discurso; la elección que hace una sociedad entre todas las codificaciones posibles del discurso determina lo que se llamará su sistema de géneros. Los géneros literarios, de hecho, no son más que una elección de este tipo, convencionalizada por una sociedad. Por ejemplo, el soneto es un tipo de discurso que se caracteriza por restricciones adicionales en la métrica y la rima¹¹ (Todorov 1987, 23)

Hasta aquí entonces, la literatura es presentada como una ficción, que se encuentra dividida en géneros. Aunque exploremos otros aspectos que nos llevarán a comprenderla mejor, pareciera que, en el ejercicio de definirla, no hacemos más que ampliarla; y por lo tanto, en la medida que la particularizamos nos alejamos cada vez más de la exactitud y rigurosidad que supone una definición. Pero ¿por qué es importante definirla? Al respecto Jonathan Culler menciona:

La pregunta “¿Qué es la literatura?” surge... no porque los lectores tengan miedo de confundir una novela con la historia o confundir un horóscopo con la poesía, sino porque los críticos y teóricos esperan, al decir qué es la literatura, promover las metodologías que consideran más relevantes y rechazar los métodos críticos que descuidan los aspectos más fundamentales y distintivos de la literatura¹² (Culler 2016, 61).

¹⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “Spécifiquement, ce n’est pas n’importe quelle imitation, car on n’imite pas nécessairement le réel mais aussi bien des êtres et des actions qui n’ont pas existé” (Todorov 1987, 12).

¹¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : Chacun sait qu’il ne faut pas envoyer une lettre personnelle à la place d’un rapport officiel, et que les deux ne s’écrivent pas de la même façon. N’importe quelle propriété verbale, facultative à l’intérieur de la langue, peut être rendue obligatoire dans le discours ; le choix opéré par une société parmi toutes les codifications possibles du discours détermine ce qu’on appellera son système de genres. Les genres littéraires, en effet, ne sont rien d’autre qu’un tel choix, rendu conventionnel par une société. Par exemple, le sonnet est un type de discours qui se caractérise par des contraintes supplémentaires sur le mètre et les rimes (Todorov 1987, 23).

¹² Traducción propuesta por la autora. Texto original : La question « Qu’est-ce que la littérature ? » se pose...non pas parce que les lecteurs ont peur de confondre un roman avec l’histoire ou de prendre un horoscope pour de la poésie, mais parce que critiques et théoriciens espèrent, en disant ce qu’est la littérature, promouvoir

Respecto a la relación teoría- definición, Terry Eagleton señala que la noción de literatura viene estrechamente ligada con la de teoría literaria. Es decir que en la medida en que la teoría existe, es porque esta se puede aplicar a algo, que sería llamado literatura. Definirla como “imaginativa” u oponerla diferenciando los “hechos” y la “ficción”, es para Eagleton aún algo deficiente (Eagleton 1994, 3). De este modo el académico propone una definición inicial, determinada por el uso que esta hace del lenguaje. Así, plantea la literatura “en palabras del teórico ruso Roman Jakobson, “violencia organizada ejercida sobre el lenguaje ordinario”¹³” (Eagleton 1994, 4). Según Eagleton – y retomando el pensamiento de los Formalistas rusos-, la literatura intensifica el lenguaje ordinario.

Para los Formalistas, afirma Eagleton, la esencia de lo literario se encuentra en el “efecto de extrañeza”. Sin embargo, Eagleton nota igualmente, que no es posible valorar la literatura únicamente bajo esta hipótesis. Para demostrarlo, toma la frase “¿qué escritura horriblemente garabateada!”¹⁴ y se pregunta, ¿cómo puedo saber que [esto] es literario?, en este caso no es posible saberlo a primera vista porque el lenguaje no llama la atención de un modo particular sobre lo que anuncia. Pero el contexto se encargará de subrayar que es una frase proveniente de una novela de Knut Hamsun, un relato ficticio, reconocido como una novela y por lo tanto literario (Eagleton 1994, 8). En el mismo sentido, Culler confirma: “a veces el objeto tiene características que lo hacen literatura, pero a veces es el contexto literario el que nos lleva a tratarlo como literatura”¹⁵ (Culler 2016, 44).

Y ¿qué puede garantizar que el contexto valore correctamente lo que es literario y lo que no? En este sentido, Eagleton observa que “a definición de literatura depende de cómo uno decide leer y no de la naturaleza de lo que se escribe”¹⁶ (Eagleton 1994, 10). De este modo, notamos que la definición de literatura se encuentra además compuesta por una suerte de carácter bidireccional; por una parte, la producción y por otra la recepción (es decir qué consideran literatura los que la producen, y qué consideran literatura los que la leen); y cada

les méthodologies qu’ils jugent les plus pertinentes et rejeter les méthodes critiques qui négligent les aspects les plus fondamentaux et distinctifs de la littérature (Culler 2016, 61).

¹³ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “pour reprendre les mots du théoricien russe Roman Jakobson, une ‘violence organisée exercée sur le langage ordinaire’” (Eagleton 1994, 4).

¹⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Quelle écriture affreusement gribouillée ! » (Eagleton 1994, 8)

¹⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “parfois l’objet possède des caractéristiques qui font de lui de la littérature, mais parfois, c’est le contexte littéraire qui nous pousse à le traiter comme de la littérature” (Culler 2016, 44).

¹⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “la définition de la littérature dépend de la façon dont chacun décide de lire et non pas de la nature de ce qui est écrit” (Eagleton 1994, 10).

uno de estos componentes implica a su vez particularidades variables, como por ejemplo la noción de autor – que como veremos en el campo de la literatura electrónica- cambia en la medida que la literatura se tecnologiza con las redes.

En busca de una respuesta que dé luces sobre la literatura, Todorov se plantea la noción de la “no-literatura”: “al interrogarme de esta manera sobre la noción de literatura, daba por sentada la existencia de otra noción coherente, la de “no literatura”. ¿No deberíamos empezar por cuestionar por cuestionarla?¹⁷”(Todorov 1987, 22). En este mismo orden de ideas, tanto Jonathan Culler (Culler 2016, 38) como Terry Eagleton (Eagleton 1994, 10), recurren al ejemplo de “las malas hierbas” propuesto por Jhon M. Ellis para indicar una analogía entre estas y “literatura”. De este modo, no existe una especie particular de hierbas malas, sino que este principio se vería reducido a las plantas que un jardinero no quisiera ver en su jardín. Además, señala Culler, con el fin de acercarnos a lo que una “mala hierba” significa, sería necesario realizar encuestas de orden sociológico, histórico o posiblemente psicológico, para identificar lo qué esto quiere decir para determinada comunidad.

Hasta aquí hemos constatado que lo literario -no siempre- tiene una forma especial de ser enunciado, que el contexto y la manera como leemos nos lleva a estimar frases normales como literarias, o frases literarias como enunciados normales, y que algunas veces lo considerado como no literario en determinado momento, puede ser visto bajo otra luz y apreciado como literatura bajo otros paradigmas. Es decir, nos hemos acercado al concepto, para confirmar que es posible discutir sobre literatura pero que efectivamente el ejercicio de definirla continúa siendo una labor en construcción. Si todo esto nos corrobora de cierto modo el carácter indefinible de la literatura, ¿por qué la crítica y la teoría se agotan en semejante tarea? Considero que – aparte de lo señalado por Culler- una de las razones reside en la actualización del concepto, y la manera cómo la literatura es afectada por numerosas circunstancias ajenas a ella; las guerras, la historia, el progreso, las enfermedades, la globalización etc. De este modo, dichas circunstancias nos sirven asiduamente de pretexto para cuestionarla, y a la vez intentar otras posibles interpretaciones.

Con miras a comprender lo que supone la literatura a partir de ciertos principios teóricos, nos concentraremos ahora en cinco representaciones que Jonathan Culler reúne en *Théorie littéraire* (2016):1) la literatura como puesta en relieve del lenguaje,2) la literatura como integración del lenguaje, 3)la literatura como ficción, 4) la literatura como objeto estético y 5) la literatura como construcción intertextual o autorreflexiva.

¹⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “en m’interrogeant ainsi sur la notion de littérature, je posais comme acquise l’existence d’une autre notion cohérente, celle de “non-littérature”. Ne faut-il pas commencer par questionner déjà celle-ci ?” (Todorov 1987, 22).

Literatura como puesta en relieve del lenguaje

Culler recuerda que la literariedad del lenguaje suele residir en su organización, y que esta es una de las pistas que permite distinguir el lenguaje literario del lenguaje reservado a otros fines (Culler 2016, 45). Así, la literatura “vuelve raro al lenguaje y le permite imponerse – ‘¡mírenme yo soy lenguaje!’¹⁸. Culler sostiene que particularmente en la poesía es más evidente esta organización de lenguaje, dado el ‘plan sonoro’ de la estructura que hace el lenguaje literario totalmente evidente. De igual modo, Culler afirma también, que es menos evidente esta particularidad cuando se lee la prosa común; aunque si estamos ante un texto que se nos es presentado como literario, estaríamos de algún modo más dispuestos a detectar ciertas estructuras sonoras y otros tipos de organización del lenguaje que si fuera una lectura ordinaria (Culler 2016, 45).

Si la literariedad es presentada como una cualidad que reside principalmente en la forma de presentar el lenguaje, sería pertinente preguntarnos en la poesía concreta, o la poesía electrónica, por ejemplo, ¿podría estimarse la manera como se presenta el texto como un ejercicio potenciador de la literariedad? ¿existe una relación entre la literariedad y la representación gráfica de un poema, o de un contenido literario de otro género? y en el contexto de la literatura electrónica, ¿se altera de algún modo la literariedad con la tecnología computarizada? ¿La literariedad de las novelas electrónicas difiere de la literariedad de las novelas escritas?

Literatura como integración del lenguaje

“La literatura es un lenguaje en el que los diversos elementos y componentes del texto mantienen relaciones complejas; entre las estructuras y los diferentes planos lingüísticos, entre el sonido y el significado, entre la organización gramatical y los motivos temáticos¹⁹” (Culler 2016, 47). Para Culler, ninguna de estas primeras dos definiciones basta para especificar la literatura, porque tal como se mencionó anteriormente, no en todos los textos literarios se resalta el lenguaje, y no todos los que lo hacen pertenecen al campo literario; Culler menciona, por

¹⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « La littérature est langage qui « met en avant » le langage même : elle le rend étrange, lui permet de s’imposer – « Regardez-moi ! Je suis langage ! » – afin qu’on ne puisse pas perdre de vue que l’on a affaire au langage présenté différemment. La poésie, en particulier, organise le plan sonore du langage de telle sorte qu’il devient impossible de l’ignorer » (Culler 2016, 45).

¹⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « littérature est langage dans lequel les divers éléments et composantes du texte entretiennent des rapports complexes... entre le son et la signification, entre l’organisation grammaticale et les motifs thématiques » (Culler 2016, 47).

ejemplo, los trabalenguas, o los textos publicitarios, donde se le da importancia al lenguaje. Estas relaciones pueden tener lugar sin duda en otros contextos, pero en el campo literario hay más probabilidades de examinar y aprovechar las relaciones surgidas entre la forma, el sentido, la temática y la gramática con el fin de explorar y descubrir la manera como estos se integran, hacen parte de alguna tensión, o conforman una disonancia.

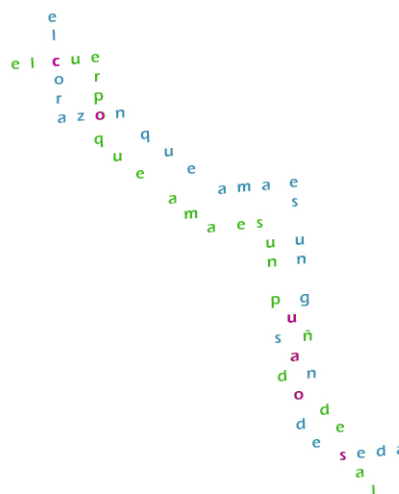


Figura 1. *Gusano*. Poema concreto José Aburto²⁰

Finalmente, Culler señala que estudiar la literatura desde estos supuestos equivale a valorar principalmente la manera como el lenguaje está organizado, y no a leerlo bajo otras perspectivas como la expresión de la psique del autor o el reflejo de la sociedad que lo produce (Culler 2016, 48) lo cual puede reducir bastante la perspectiva de análisis y de interpretación de una obra. Ahora bien, si la literatura supone la integración del lenguaje compuesto por diferentes elementos, propondré pensarla – por ahora- dentro del contexto electrónico; ¿qué lugar darle al lenguaje visual, al lenguaje tecnológico (el código) que forma parte de la literatura electrónica? ¿Qué elementos de la literatura electrónica, podrían considerarse dentro del plano de integración del lenguaje?

Literatura como ficción

Si los lectores abordan la literatura de otro modo es debido a su vínculo ficticio con el mundo. Las obras literarias presentan personajes imaginarios, más no históricos. La ficción no se limita únicamente a los personajes ni a los sucesos, sino también a algunos elementos deícticos (como los pronombres, los adverbios, etc.) Culler señala, por ejemplo, que en el

²⁰ En : <http://www.entalpia.pe>

poema de Baudelaire: “tengo más recuerdos que si tuviera mil años”, se analiza el carácter ficticio también, puesto que puede hacer referencia a la persona que anuncia el poema mas no al autor. Y esto, es lo que ocurre de manera similar, cuando en las novelas los personajes dicen “yo” y cuentan una historia, en la que pueden vivir y defender perspectivas distintas a la que sostienen el autor, frente a un tema en particular. La referencia al mundo real no es tanto una propiedad de las obras literarias sino una función que se les concede mediante la interpretación (Culler 2016, 49).

A partir de lo planteado hasta aquí, podríamos preguntarnos; si la literatura se encuentra estrechamente ligada a la ficción, ¿es necesario establecer desde la crítica el rol la relación de esta con la realidad para comprenderla mejor? En las obras electrónicas, ¿juega algún rol la presentación de formato visual dentro de panorama de la ficción literaria? ¿dota o afecta el formato electrónico a la ficción de algún modo particular?

Literatura como objeto estético

Culler sostiene que las representaciones hasta ahora mencionadas se reúnen bajo la noción de “función estética del lenguaje”, siendo la estética principalmente un concepto relacionado al arte. Con el fin de analizar este aspecto, el teórico menciona a Emmanuel Kant como punto de partida del debate, sosteniendo que, según Kant, la estética intenta unir el mundo material tanto como el espiritual, el de las relaciones físicas y el de las ideas. De este modo, Culler sugiere que una obra literaria puede ser considerada como un objeto estético, porque permite que los lectores descubran la relación entre forma y contenido (Culler 2016, 50).

En este orden de ideas, examinar un texto literario requiere cuestionarse sobre la manera cómo cada elemento contribuye al efecto creado por el todo, y no simplemente a ver el texto literario como una obra cuyo principal objetivo sea convencer o informar (Culler 2016, 51). Si los diferentes elementos por los cuales se encuentra compuesta una obra contribuyen a hallar su sentido estético, ¿existe una relación concreta entre los contextos electrónicos, el arte digital y la literatura? Desde el punto de vista literario ¿cómo definir lo estético en los contextos electrónicos?

Literatura como construcción intertextual o autorreflexiva

En cuanto a este principio, Culler asegura que, desde la perspectiva de la teoría literaria, se ha afirmado que “las obras están hechas de otras obras, y son posibles gracias a las que las

precedieron, las que retoman, repiten, refutan y transforman²¹” (Culler 2016, 52). Esta noción es conocida como “intertextualidad”; es decir “una obra existe entre otros textos, a través de las relaciones que mantiene con ellos; leer un texto como literatura, implica considerarlo como un evento lingüístico cuyo sentido se deriva de las relaciones que este mantiene con otros discursos” (Culler 2016, 52).

Siguiendo a Culler, es posible calificar la literatura como un ejercicio autorreflexivo, en la medida en que se siga renovando o “haciendo avanzar”, en términos del teórico, porque esto da cuenta de una práctica sobre ella misma. Del valor autorreflexivo de la literatura electrónica no tenemos duda alguna, puesto que las publicaciones e investigaciones al respecto nos dan cuenta de ello. En cuanto a la intertextualidad en contextos electrónicos (dado que hacemos alusión a un tipo de literatura donde intervienen varios medios), sería pertinente relacionarla con la transmedialidad -debate ya lanzado en el campo investigativo²²-, con el fin analizar la medida en que los componentes intermediales alteran esta noción de intertextualidad en el contexto de literatura electrónica.

Hasta aquí, he explorado algunas de las posibles definiciones de la literatura. Mediante este breve análisis observamos que la construcción de su definición será constantemente una labor en desplazamiento. De este modo, constatamos que, aunque etimológicamente la palabra literatura remite particularmente a un registro escrito; esta no se ciñe estrictamente a esa condición particular de producción. Este aspecto resulta relevante dentro de nuestro campo de estudio, dado que la literatura electrónica promueve diálogos interdisciplinarios donde lo literario es pensado desde otros formatos; la poesía visual, los videos, la imagen, etc. De este modo, ¿si lo oral ha sido también considerado como literatura, esta misma postura no legitimaría que otros registros no escritos - o no orales- fuesen considerados como tal? Por otra parte, notamos que pese a la dificultad de precisar de manera concisa lo que es la literatura, es posible afirmar que existe una serie de características comunes que facilitan aproximación a esta: la ficción, la particularidad del lenguaje, la integración el lenguaje, y la intertextualidad²³. Todas estas conformarían la “función estética del lenguaje”²⁴.

²¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « les œuvres sont faites d’autres œuvres : elles sont rendues possibles par les œuvres qui les ont précédées, œuvres qu’elles reprennent, répètent, contestent et transforment » (Culler 2016, 52).

²² Ver : Sistemas intertextuales transmedia : exploraciones conceptuales y aproximaciones investigativas, en : <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v10n18/v10n18a05.pdf>

²³ Término estudiado también por Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation* (1979), Gérard Genette *Palimpsestes* (1982), Julia Kristeva *Séméiotikè* (1969).

²⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (1963)

Otro de los conceptos relevantes hasta aquí mencionados, es que la sociedad juega un papel importante en el ejercicio de estimar lo que es literario o no. En ese orden de ideas, la crítica juega un papel considerable; porque es también gracias a los estudios e investigaciones realizadas sobre la literatura, que esta se expande, se modifica o se mantiene. Finalizaré subrayando la importancia de dudar sobre la legitimidad literaria (Todorov, 1987), y el desprecio a las convenciones con el fin de superarlas (Culler, 2016), sosteniendo que la literatura electrónica favorece potencialmente un espacio para generar un debate en torno a otras posibilidades no convencionales de apreciar lo literario.

I.2 Aproximación a la literatura electrónica

La littérature est une institution qui
survit en exposant au grand jour et en
critiquant ses propres limites, en examinant ce
qui se passe si l'on change sa façon d'écrire
Jonathan Culler

La literatura electrónica, denominada también como literatura digital, numérica o ciberliteratura conforma un campo de estudio ligado directamente con los cambios tecnológicos. Enmarcada dentro del área de investigación de los *Media Studies*, y de las Humanidades digitales, la literatura electrónica (de ahora en adelante L.E), ofrece un campo amplio de análisis y reflexión, que abarca no solo la manera cómo esta es designada, sino también las similitudes y diferencias entre esta y lo que se comprende comúnmente por *literatura*, pasando asimismo por debates constantes que apoyan o ponen en duda su aporte al mundo literario. Dentro de este marco de análisis, Ángel Esteban y Jesús Montoya sostienen que

La literatura de las últimas dos décadas viene siendo seducida formal y temáticamente por la imagen, los medios y la tecnología de lo que Mark Poster llama desde los años noventa una segunda edad de los media. Nuevas categorías modifican también el escenario de la crítica literaria: "literaturas postautónomas" (Ludmer), "after-pop" (Fernández Porta), "ergódicas" (Aarseth), "pangeicas" y "textovisuales" (Mora 2007, 2012), "espectáculos de realidad" (Laddaga), "metaficción virtual" (Carrera), "literatura hiperfónica" (Chiappe), "realismos neoliberales" (Noemí) y "del simulacro" (Montoya Juárez) son términos que buscan apresar, desde diferentes aproximaciones críticas, la sensibilidad de la narrativa que se está escribiendo en las últimas dos décadas ante el impacto de la penetración multimediática y los procesos globalizadores (Esteban et Montoya 2013, 9)

Por su parte, Serge Bouchardon menciona que la manera como nos referimos a esta literatura (literatura numérica, electrónica, informática, ciberliteratura, e-literatura), es un hecho significativo, ya que esto indicaría no solo un posicionamiento de campo sino también un

enfoque teórico, específico (Bouchardon 2012, 61). No obstante, según Bouchardon, algunos críticos consideran que son términos equivalentes (Annick Bureau), mientras que otros (Philippe Bootz), preferirían referirse a la L.E como “literatura informática” puesto que de este modo harían asimismo referencia a la dimensión de la programación (Bouchardon 2012, 61). Así, Bouchardon prefiere el término de “literatura numérica” dado que esta hace alusión a su “propiedad estructural” (Philippe Bootz) del soporte técnico (y el código binario del contenido tanto como inscripción a un soporte). Según observa Bouchardon, en Europa se utiliza más el término ‘numérico’ o ‘digital’. Sin embargo, constataremos que más que el uso de un término u otro, el aspecto más sobresaliente al que se hace alusión cuando se piensa en la L.E, es la idea de un formato no imprimible:

Por texto de literatura electrónica me refiero a cualquier trabajo literario creado en código (o "nacido digital", como dicen) y destinado a ser leído en una pantalla de computador. A diferencia de los textos digitalizados tradicionales, ya sean libros electrónicos de nuevo género o los "clásicos" de la literatura mundial digitalizados y puestos en Internet por el Proyecto Gutenberg, estas obras digitales, en esencia, a menudo dependen de características inherentes a la tecnología digital y que son inalcanzables en la de la imprenta²⁵ (Bennett 2010, 38).

En *Teorías Literarias y Retos Digitales*, Laura Borràs señala que existen actualmente diversas formas de hacer alusión a las creaciones literarias que surgen en el marco de la pantalla (Borràs 2005) :

- Literatura/textualidad digital frente a textualidad/literatura
- Literatura/textualidad electrónica
- Literatura ¿digital o electrónica ?
- Ciberliteratura
- Literatura hipertextual
- Hiperliteratura
- Literatura ergódica
- Literatrónica
- Multicourse literature
- Blended genre
- Web texts

Si intentáramos condensar las propiedades y las particularidades de los diversos modos de hacer alusión a la literatura ‘en pantallas’ presentados por Borràs, (que aquí he decidido trabajar como electrónica), tendríamos: una literatura dinámica, surgida en contextos

²⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original : Par texte littérature électronique je veux dire toute œuvre littéraire créée en code (ou « née numérique » comme on dit) et destinée à être lue sur l’écran d’un ordinateur. À la différence des textes traditionnels numérisés — que ce soit les e-books nouveau genre ou les « classiques » de la littérature mondiale numérisés et mis sur Internet par le projet Gutenberg — ces œuvres numériques par essence dépendent souvent de fonctionnalités inhérentes à la technologie numérique et qui sont irréalisables dans celle de l’imprimerie (Bennett 2010, 38).

digitales, particularmente generada gracias al uso de computadores, denominada también como *literatura electrónica* o *digital* en el contexto anglosajón. Otras posturas insisten en su carácter ‘electrónico’ (Juan B Gutiérrez) haciendo énfasis en su dependencia de los medios electrónicos para existir. De igual modo, hacemos referencia a una literatura designada durante cierto periodo de tiempo como literatura hipertextual, o hiperliteratura (lo que buscaría hacer particularmente la diferencia entre un hipertexto ordinario y otro literario), y que, además, debido a su proceso de construcción, le propone al lector un esfuerzo para “atravesar el texto” (Espen Aarseth).

Posteriormente, Borràs aborda la ciberliteratura propuesta por Katherine Hayles - *Multicourse literature*- recalcando tanto las cualidades literarias tradicionales que esta debe representar, como los hipervínculos y la computación como elemento significativo. Según Borràs, el término ‘multicourse’ en Hayles, haría referencia a múltiples discursos, mientras que el de *blended genre* haría implicaría la mezcla de géneros “como la autobiografía, el cuaderno de viaje, la poesía, la narrativa, el pensamiento filosófico o el ensayo” (Borràs 2005, 46). Finalmente, los webtexts (Raine Koskimaa) serían textos que sacarían provecho de las herramientas que proporciona internet, aunque de ser así ¿en qué radicaría la diferencia de la literatura que hace uso de esas herramientas y un texto no literario que utiliza la red del mismo modo?

En el contexto hispanoamericano, observamos que los investigadores utilizan indistintamente el término literatura electrónica (Doménico Chiappe, Leonardo Flores, Nohelia Meza, Jaime Alejandro Rodríguez, Virgilio Tortosa), ‘literatura digital’ (Laura Borràs, Daniel Escandell, Carolina Gainza²⁶, Claudia Kozak, Dolores Romero), o ciberliteratura (Bernat Castany Prado, Vicente Luis Mora, Jaime Alejandro Rodríguez, You-Jeong Choi). En este estudio utilizaré el término ‘literatura electrónica’ en lugar de ‘literatura digital’, pese a que estos sean utilizados como sinónimos. Los dos términos son absolutamente válidos, aunque considero que, dentro de los ámbitos tecnológicos, lo electrónico puede contribuir a otras posibilidades de explorar la literatura través de la tecnología (como por ejemplo “Pequeñas interfaces poéticas²⁷, o los poemas electromagnéticos²⁸ de José Aburto). Por otra parte, insistiré en que, para algunos investigadores como Vitali, el adjetivo ‘electrónica’ hacer referencia a

²⁶ Utiliza también el término « literatura electrónica » en su tesis « Escrituras Electrónicas en América Latina. Producción Literaria en el Capitalismo Informacional »

²⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « The hardware consists of simple microcontrollers in charge of interpreting the impulses controlled by the analog actuators to later translate it into keystrokes which are efficiently interpreted by the computer actuating the poem sequences programmed in Flash » Aburto, José. *Grita, a voice controlled interface, and the little poetic interactions* <https://www.youtube.com/watch?v=5ZrNXbpmQ0>

²⁸ <https://youtu.be/MIRaKX4nPD8>

“una práctica literaria es electrónica si utiliza las capacidades y los contextos que posibilita una computadora, conectada o no”²⁹ (Vitali-Rosati,2015, 3).

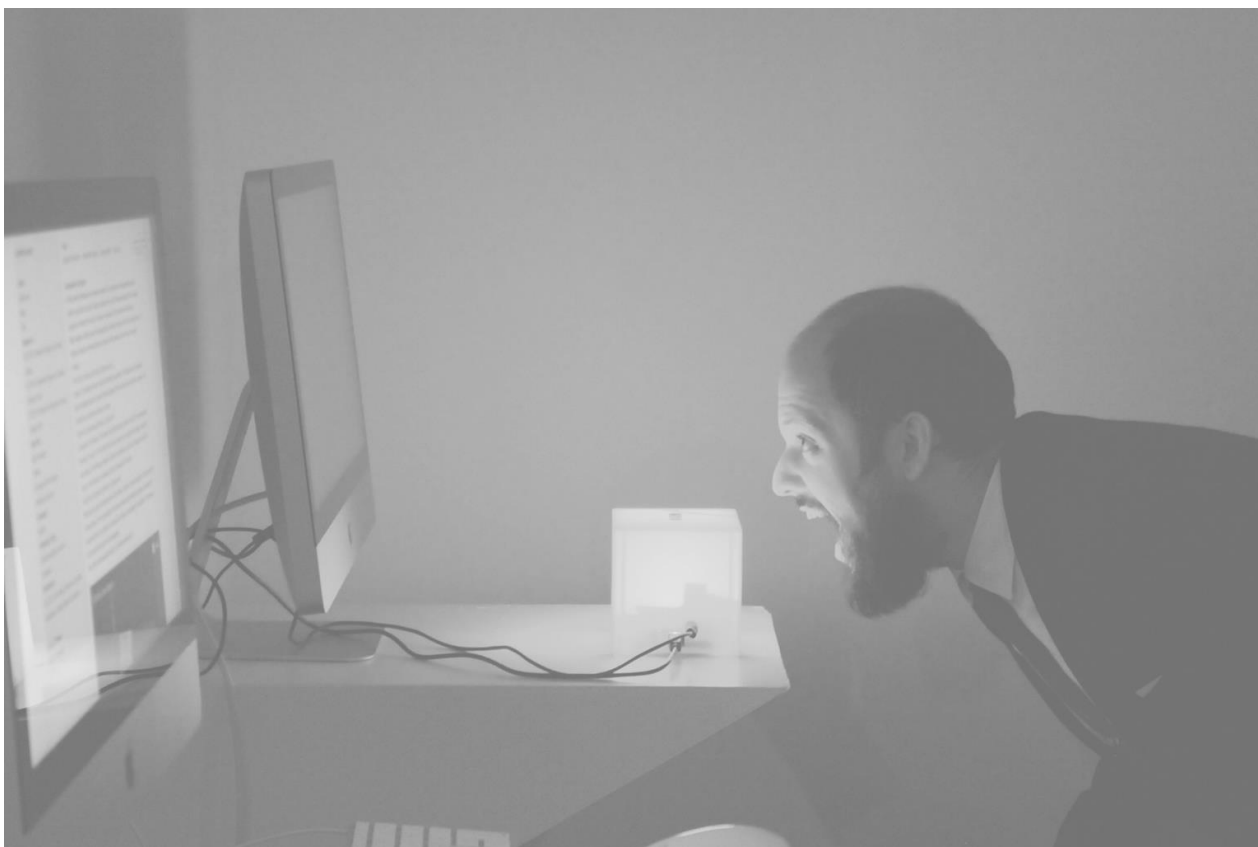


Figura 2. Poemas experimentales. José Aburto. <http://www.entalpia.pe>

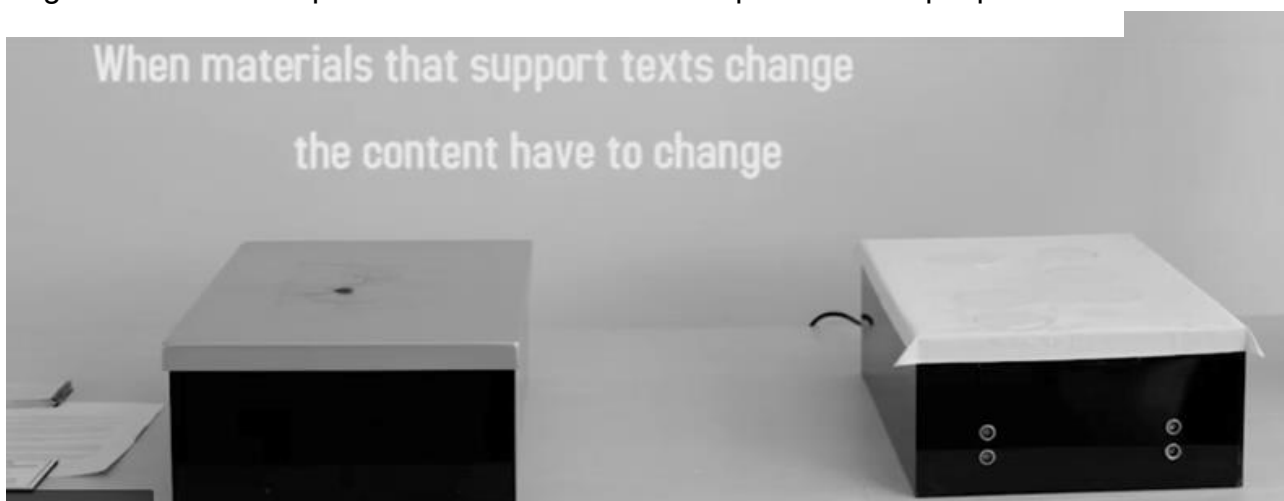


Figura 3. Poesía electromagnética. José Aburto. <http://www.entalpia.pe>

Dentro del panorama de estudio, una de las definiciones que más eco tiene es la propuesta por la Electronic Literature Organization (ELO)³⁰: “La literatura electrónica

²⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “une pratique littéraire est électronique si elle se sert des capacités et des contextes rendus possibles par un ordinateur, connecté ou non” (Vitali-Rosati,2015, 3).

³⁰<https://eliterature.org> Organización sin ánimo de lucro fundada en 1999. La ELO reflexiona en torno a la manera cómo la literatura se desarrolla y se mantiene en ambientes digitales. Cuenta con profesores de distintas

generalmente considera la exclusión de la literatura impresa que ha sido digitalizada, y en contraste a ello se presenta como "de origen digital", un objeto digital de primera generación creado en un ordenador y (generalmente) destinado a ser leído en un ordenador"³¹. Por su parte, Alckmar Luiz (2013), y Daniel Escandell (2014) y Leonardo Flores (2016) declaran que:

[la] literatura digital... concierne las creaciones que solo pueden ser leídas en la pantalla de un ordenador, es decir que no hay manera de imprimirlas y luego leerlas en una hoja de papel: [la literatura en pantalla digitalizada] engloba también las literaturas creadas dentro de la tradición de la imprenta y que fueron trasladadas al medio digital, sin cambios en su forma. así que, para proponerse una contraposición más clara, hay que oponer literaturas impresas a literaturas exclusivamente digitales (Luiz 2013, 119).

La vertiente del texto electrónico pleno se presenta en el paradigma de la pantalla como composición literaria concebida expresamente para su consumo en soporte digital con escasa traslación —por la integración de componentes hipermedia— al papel o incluso al libro electrónico (Escandell, *El libro en la pantalla: hacia un nuevo ensayo en el siglo XXI con la escritura y edición digital* 2014, 73).

La literatura electrónica es aquella escrita para aprovechar el potencial de las tecnologías digitales. Por ejemplo, los textos que escribimos normalmente están diseñados para la página impresa. De la misma forma en que las letras, palabras, párrafos, versos y estrofas se quedan quietas en la página porque la tinta puesta sobre papel no se mueve, ni responde. Pero la palabra digital puede moverse, cambiar al pasar el tiempo, bailar al son de música o vídeo, responder a nuestras acciones y ser generadas por programas de computadora (Flores 2016).

Observamos que, en estas cuatro perspectivas, tanto como la presentada por Bennet, el computador es puesto en relieve como un elemento esencial que aloja ciertas creaciones literarias, y, cuya prioridad es la lectura en pantalla debido a la naturaleza de sus componentes. No obstante, vemos que la primera inquietud que surge tras el intento de definir la L.E no es la literaria sino la del soporte; es decir estas definiciones dan respuesta a la pregunta ¿cómo se produce o se lee la L.E?, más no exactamente lo que esta es.

Para ampliar un poco este debate, analizaremos ahora la postura de Marcello Vitali-Rosati, en *La littérature numérique, ¿existe-t-elle?*, (2015). Vitali hace referencia a la definición presentada por la ELO "Electronic literature, or e-lit, refers to works with important literary aspects that take advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer. (<http://eliterature.org/what-is-e-lit/>)" (Vitali-Rosati, 2015, 2). Vitali

universidades como: Université de technologie de Compiègne (Francia), West Virginia University (Estados Unidos), Universidad de Buenos Aires (Argentina), University of Copenhagen (Dinamarca), Keio University (Japón), MIT (Estados Unidos), entre otras.

³¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original: «Electronic literature, generally considered to exclude print literature that has been digitized, is by contrast "digital born," a first-generation digital object created on a computer and (usually) meant to be read on a computer ».

advierte que, según este concepto, se intenta hacer una diferencia entre lo que *es* o no literario dentro de lo relacionado con las experiencias electrónicas; recalcando que la L.E se encuentra circunscrita a la literatura en general. En este orden de ideas, el filósofo observa, que la definición de L.E propuesta por la Organización de Literatura Electrónica no tiene como fin definir lo que es literario; de este modo: “la littérature électronique doit être, bien évidemment, de la littérature” (Vitali-Rosati,2015, 2).

En cuanto a la inquietud por el soporte, Geoffrey Winthrop-Young indica que

La narración es una tecnología porque es una operación de selección, combinación, transmisión y recepción de datos. Es un tipo de procesamiento de información bastante sofisticado que requiere que el otro extremo haya recibido suficiente entrenamiento en las técnicas correspondientes de lectura, escucha y experiencia. En segundo lugar, las narraciones dependen del hardware, y ya sea que aparezcan en papel, pantallas o tablillas cuneiformes, una vez más requieren cierta habilidad técnica. Una de las ideas más interesantes de este siglo es que las narrativas están moldeadas por su formato tecnológico hasta tal punto que no podemos entender una narrativa sin comprender primero su base medial. Esta idea se asocia frecuentemente con Marshall McLuhan... porque fue el primero en insistir (en voz alta) en que el cómo de la comunicación, la tecnología involucrada en un acto de comunicación, es mucho más relevante que el qué, el mensaje o el significado comunicado. Si hay algo que los narratólogos pueden aprender de él es que una misma narración que aparece en diferentes condiciones tecnológicas ya no es la misma³² (Winthrop-Young 1997 , 31).

Respecto a la literatura y los medios, William Paulson sostiene que lo que cambia con estos no es el texto en sí, sino también la manera como interactuamos con este; y que, además, “con los nuevos medios, como lo han señalado teóricos como Marshall McLuhan, Mark Poster y Pierre Lévy, vienen nuevas formas de entender el sujeto humano y un cambio de énfasis en la construcción misma del conocimiento (Paulson 1997, 230). McLuhan sostiene que “el medio es el mensaje” (1964). Lo que nos invita a pensar en una primera estancia ¿qué nos dice la manera como determinado mensaje es anunciado? Pensemos por ejemplo en lo que sucedería si algún día un trabajador de una empresa recibe un mensaje de texto de su jefe, anunciándole

³² Traducción propuesta por la autora. Texto original: Narrative is a technology because it is an operation involving the selection, combination, transmission, and reception of data. It is a pretty sophisticated type of information processing that requires the other end to have received sufficient training in the corresponding techniques of reading, listening, and experiencing. Second, narratives depend on hardware, and whether they appear on paper, screens, or cuneiform tablets, they once again require a certain technical expertise. One of this Century's more interesting ideas is that narratives are shaped by their technological format to such a degree that we cannot understand a narrative without first understanding its medial underpinning. This idea is frequently associated with Marshall McLuhan... because he was the first to (loudly) insist that the how of communication- the technology involved in a communication act- is far more relevant than the what- the message or meaning communicated. If there is anything narratologists can learn from him, it is that one and the same narrative appearing under different technological conditions is no longer one and the same (Winthrop-Young 1997, 31).

que debe asistir a una reunión. ¿Lo tomaría el trabajador de la misma manera si en lugar de un mensaje de texto, le hubiesen hecho llegar un correo notificado a su casa?, ¿o si simplemente le hubiesen dejado una nota escrita sobre su computador?

Observamos que, en cierto modo hay factores externos al mensaje, y cercanos al medio en que es transmitido, que implican una manera determinada de interpretarlos. Sin embargo, no todas las veces el medio nos da suficiente información sobre el mensaje; pienso a propósito de esto, en el tuiteatro³³, y en algunas adaptaciones/ publicaciones que se han hecho en la red social Twitter, de algunos clásicos: el primer ejemplo de ellos es la adaptación de Romeo y Julieta³⁴, y el segundo Don Quijote de la Mancha, adaptación realizada por Diego Buendía mediante un robot en Twitter³⁵. ¿en qué medida el medio cambiaría la lectura de estos clásicos, si ya conocemos probablemente con anticipación la trama de cada uno de ellos?

En cierto modo, Vitali tiene razón cuando declara que “el desafío ya no es estudiar las obras literarias producidas con computadoras, sino comprender el nuevo estatus de la literatura en la era digital”³⁶ (Vitali-Rosati,2015, 2). A partir de este supuesto, notaremos que esta perspectiva implica no solamente el medio, no solamente lo literario, sino también un componente importante: la sociedad. Por una parte, constatamos que, dentro de los contextos digitales, los conceptos literarios tradicionales se mantienen en cierta medida (el carácter ficticio, el uso del lenguaje, la intertextualidad) pero, por otra parte, pareciera que la literatura se adaptara a los cambios tecnológicos para dar lugar a nuevas posibilidades de ser. Esto no quiere decir que la LE busque un papel protagónico y que intente de algún modo sustituir a la literatura impresa; lo que indica esta revolución tecnológica, es que la literatura también participa en este cambio, y en la medida en que lo hace, el paradigma tecnológico plantea a la literatura, ciertos cambios propios de los contextos en los que esta se encuentra inmersa (por ejemplo, la idea de autor en los fanfictions). Sobre ello, Vitali afirma:

Lo digital está cambiando nuestras prácticas y su significado. ¿Cómo cambia la literatura? Es obvio que, si se trata de un fenómeno cultural general (Doueïhi 2008), lo que se cuestiona es el estatuto mismo de la literatura: esta mutación cultural afecta no solo a las

³³ « El tuiteatro reproduce los usos propios del lenguaje en el nanoblog y adquiere una estructura de chat sobre la red social Twitter » (Escandell 2012, 258)

³⁴ Evocada en la tesis de Daniel Escandell : «Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI » 2012. (Escandell 2012, 258)

³⁵https://twitter.com/elquijote1605?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwtterm%5E722454819663847424&ref_url=https%3A%2F%2Fcnnespanol.cnn.com%2F2016%2F04%2F19%2Fhombre-cumple-sueno-de-publicar-el-quijote-en-twitter%2F

³⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “l’enjeu n’est plus d’étudier les œuvres littéraires produites grâce à l’informatique, mais de comprendre le nouveau statut de la littérature à l’époque du numérique” (Vitali-Rosati,2015, 2).

experiencias literarias que no serían posibles sin el uso de las tecnologías electrónicas, pero también literatura en papel³⁷ (Vitali-Rosati 2015, 5).

En *La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones* Leonardo Flores, realiza una breve reseña sobre la L.E. Para ello, menciona a N. Katherine Hayles (2004), quien considera que la primera generación de L.E surgió en los años ochenta con los hipertextos. La segunda generación aparecería con la llegada de Internet en 1995 con “más objetos multimedia: imágenes, animaciones, sonidos y eventos programados (86)” (Flores, *La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones* 2017, 2). Y la tercera, -propuesta por Flores en su artículo- sería la que se encuentra “construida sobre plataformas comerciales como tabletas y teléfonos inteligentes, recursos digitales que ofrecen conexiones via API (Application Programming Interface³⁸) y medios sociales como Facebook y Twitter” (Flores, 2017, p. 2). Así, Flores propone la siguiente clasificación con algunos ejemplos de las obras:

³⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original: Le numérique modifie nos pratiques et leur sens. De quelle manière modifie-t-il la littérature ? Il est évident que, s’il s’agit d’un phénomène culturel général (Doueïhi 2008), c’est le statut même de la littérature qui est mis en question : cette mutation culturelle touche non seulement les expériences littéraires qui ne seraient pas possibles sans l’emploi des technologies électroniques, mais aussi la littérature papier (Vitali-Rosati 2015, 5).

³⁸ interfaz de programación de aplicaciones

	Ejemplos de Herramientas	Ejemplos de obras
1era generación	Programas de autoría (Hypercard, Storyspace, INFORM, etc.), herramientas de edición de imágenes, audio y video, Lenguajes de programación (BASIC, UNIX, LISP, PASCAL, FORTRAN, etc.)	"Love Letter Generator" por Christopher Strachey (1952), "ELIZA" por Joseph Weizenstein (1964), "Roda Lume" por E. M. de Melo e Castro (1969), "Ñao" por Eduardo Kac (1982), "First Screening" por bpNichol (1984), "Uncle Roger" por Judy Malloy (1986), "Amour" por Philippe Bootz (1989), "afternoon, a story" por Michael Joyce (1987) y "Marble Springs" por Deena Larsen (1993), entre otros.
2da generación	Lenguajes de markup y programación para navegadores Web (HTML, JavaScript, CSS, DHTML), programas de autoría (Director, Flash, Java Applets, etc.), formatos digitales (GIF animado)	"Anipoemas" por Ana María Uribe (1997), "Enigma n" por Jim Andrews (1997), "White-Faced Bromeliads on 20 Hectares" por Loss Pequeño Glazier (1999), "The Struggle Continues" por Young-Hae Chang Heavy Industries (1999), Radikal Karaoke" por Belén Gache (Taroko Gorge" por Nick Montfort (2009), y "All the Delicate Duplicates" por Mez y Andy Campbell (2016), entre otros.
3ra generación	HTML5, CSS, JavaScript, bibliotecas (jQuery, Tracery, etc.), redes sociales (Facebook, Twitter, Vine, Instagram, Snapchat, etc.), plataformas móviles y para apps (iOS, Android, etc.), servicios mediante API (Wikipedia, WikiHow, Wordnik, redes sociales, etc.)	"Pentametron" por Ranjit Bhatnagar (2012), "Poetuitéame" por Karen Villeda y Denise Audirac (2014), "The Hunt for the Gay Planet" por Anna Anthropy (2013), "Being @SpencerPratt" por Mark C. Marino y Rob Wittig (2013), "El 27" por Eugenio Tisselli (2013) y "Pry" por Samantha Gorman y Danny Cannizzaro (2015),

Figura 4. Generaciones de literatura electrónica (Flores 2017, 3)

Si bien es cierto que mediante la clasificación de la L.E por categorías es posible tener un panorama más conciso sobre la evolución de la literatura electrónica, valdría la pena intentar establecer la manera cómo lo literario ha cambiado con la llegada de estas generaciones. Este estudio supondría a su vez la idea de clasificación/contraste con géneros literarios, con el fin de establecer si hay géneros particularmente propios de cada generación, si estos adoptan los géneros literarios tradicionales, o si los transforman.

I.2.1 Literatura Electrónica y Humanidades Digitales: características y rutas de acceso

Tal como el estudio de la literatura electrónica supone el análisis de dos componentes, por una parte, examinar qué entendemos hoy por literatura, y por otra pensar el modo en que el adjetivo *electrónico* la transforma, es necesario enmarcar este análisis en un contexto más amplio; las Humanidades Digitales. Según el diccionario Real de la Academia Española las Humanidades son un “Conjunto de disciplinas que giran en torno al ser humano, como la literatura, la filosofía o la historia³⁹”. En cuanto a la definición de digital (dentro de nuestro contexto de estudio) señala: “Dicho de un dispositivo o sistema: Que crea, presenta, transporta o almacena información mediante la combinación de bits⁴⁰”.

Para Isabel Galina, el término Humanidades Digitales (H.D) es un “campo interdisciplinario que busca entender el impacto y la relación de las tecnologías de cómputo en el quehacer de los investigadores en las Humanidades. También se conoce con los términos de Recursos Digitales para las Humanidades, Cómputo para las Humanidades, Cómputo en las Humanidades, Informática Digital y Cultural e Informática para las Humanidades” (Galina Rusell 2011, 3). Dentro de este contexto, Paul Spence, indica que no cabe duda de que el *boom* mediático ha contribuido al estudio de las Humanidades Digitales desde diferentes perspectivas que van desde lo literario-lingüístico, y que abarcan por ejemplo el Big Data en los estudios literarios, la tecnología, el activismo digital, o los medios interactivos para estudiar el patrimonio cultural (Galina, et al. 2018).

El contexto hispánico no ha sido ajeno a las H.D, proyectos como la Asociación Argentina de Humanidades digitales, la Sociedad de Humanidades Digitales Hispánicas⁴¹ (creada en 2011), la Red de Humanidades Digitales de México (creada igualmente desde 2011), La Red Colombiana de Humanidades Digitales, Cultura Digital Chile, o incluso proyectos como el “Atlas de Ciencias Sociales y Humanidades Digitales”, cuyo objetivo es “dar visibilidad a la comunidad de académicos digitales en español y portugués⁴²”, son tan solo algunos de los ejemplos que recalcan el interés que suponen las H.D como un campo de estudio donde convergen varias disciplinas. Aunque el espectro digital, es bastante amplio puesto que abarca una buena parte de las actividades que realizamos a diario; restringiremos nuestra reflexión, a la relación entre literatura electrónica y Humanidades digitales.

³⁹ <https://dle.rae.es/humanidad?m=&e=>

⁴⁰ <https://dle.rae.es/digital>

⁴¹ <https://humanidadesdigitaleshispanicas.es/>

⁴² http://grinugr.org/proyectos_internos/atlas-de-ciencias-sociales-y-humanidades-digitales/

Si bien las humanidades nos remiten *grosso modo* al estudio del ser humano, la literatura, la filosofía o la historia, ¿de qué modo vincularlas a lo que supone el impacto digital en el campo literario, particularmente al de la literatura electrónica? Aunque las Humanidades Digitales, y Literatura Electrónica parezcan dos términos afines, Alex Saum-Pascual sostiene que “aunque para algunos esto parezca un matrimonio lógico, este tipo de literatura no ha sido abrazada por el campo de las HD tan efusivamente como se pensaría”⁴³. Este hecho, lo analiza mediante la idea no solo de aplicar principios digitales a los humanísticos, sino más bien desde la idea de pensar lo digital a partir de “saberes obtenidos desde las humanidades”. A partir de esta perspectiva, Saum-Pascual, relaciona el estudio de la Literatura Electrónica dentro de las HD:

como objeto digital que, participando con la tradición crítica literaria, por un lado, y siendo objeto de arte por otro, se nos propone como ejemplo perfecto de creación digital humanística. Creación digital que incorpora, desde la literatura, lo aprendido gracias a las humanidades al nuevo saber HD⁴⁴.

La problemática planteada por Saum-Pascual, señala que la lectura tanto como la escritura de trabajos digitales, publicados principalmente en línea, ha desafiado los conceptos *literarios* establecidos como el de ‘autor’, ‘autoría’, ‘trabajo’ e incluso el propio acto de lectura” (Saum-Pascual 2017). Asimismo, apunta que en los cursos de HD de los departamentos de inglés se ha hecho un gran avance en cuanto a la aplicación de herramientas digitales a los textos; sin embargo, apunta la investigadora, que surge un menor interés por comprender las competencias necesarias para leer un texto a partir de su valor literario (Saum-Pascual 2017). Por ello, Saum-Pascual insiste en el valor *humanístico* que la L.E podría aportar al campo de las HD, partiendo de la necesidad de crear herramientas humanísticas que den cuenta del fenómeno digital, y no solo enfocarnos en la manera como lo digital valora lo humanístico, en nuestro caso lo literario.

A partir de este panorama, habría que preguntarnos ¿Las Humanidades Digitales: en qué reside su valor humanístico? No se trata de una pregunta que simple; si tenemos en cuenta por ejemplo la dificultad⁴⁵ que supone a su vez pensar el concepto Humanidades⁴⁶.

⁴³ <http://www.alexsaum.com/por-que-debemos-pensar-las-humanidades-digitales-desde-la-literatura-electronica/>

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ RIVERO FRANYUTTI, Agustín. ¿Qué son hoy las humanidades y cuál ha sido su valor en la universidad?. Rev. educ. sup [online]. 2013, vol.42, n.167 [citado 2019-11-25], pp.81-100. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-27602013000300003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0185-2760.

⁴⁶ En *Acercas del concepto de las humanidades*. Ramón de Zubiría. (1990) Recuperado humaen :https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/45/TH_45_002_185_0.pdf ,

La relación entre L.E y H.D ha favorecido una amplia gama de reflexiones. Una de ellas, es la presentada por Jaime Alejandro Rodríguez (2017), en *Humanidades digitales: una oportunidad para allanar la brecha entre las dos culturas*. En ella, Rodríguez se pregunta “El nuevo humanismo basado en la apropiación de las tecnologías digitales interactivas: ¿cómo se entiende y se aplica esta nueva oportunidad en la literatura?” (Rodríguez, *Humanidades digitales: una oportunidad para allanar la brecha entre las dos culturas* 2017, 138). Para ello, Rodríguez presenta el proyecto Interfaces Literarias, un “portal interactivo” que contendría algunas de las primeras obras de LE colombianas -*Gabriella Infinita* (2002) *Golpe de Gracia* (2006) *Atrapados: producción transmedia* (2013)-. A partir de Interfaces Literarias, Rodríguez plantea una reflexión en torno a las posibilidades que la LE tiene dentro del panorama de las Humanidades Digitales. Inicialmente, propone el concepto de *Big data literario*, es decir la posibilidad de tener acceso no solamente a las obras literarias, sino también a los estudios que surgen a partir de ellas; “reseñas, comentarios, estudios, tesis, guías, textos para su enseñanza... y dinámica en redes sociales”, todo esto, permitiría favorecer el tratamiento de la información relacionada con dichas prácticas literarias (Rodríguez, *Humanidades digitales: una oportunidad para allanar la brecha entre las dos culturas* 2017, 140).

Dentro de esta perspectiva, Rodríguez plantea el estudio de la literatura bajo tres posturas: la literatura amplificada, literatura transmediada y literatura enriquecida. En lo que concierne a la primera postura, se trataría de considerar dentro del plano literario “los cómics, las novelas gráficas, las hipernovelas, los videojuegos, los weblogs y, en general, los artefactos que expanden el poder de lo ficcional” (Rodríguez J. A., 2017, p. 141). El objetivo de esta expansión sería valorar el aspecto literario presente en medios tecnológicos y otros contextos. En cuanto a la *literatura transmediada*, el académico toma como referencia el “trasvase cinematográfico”, para hacer alusión a otras posibilidades de la literatura como la remediación, la hipermediación o la transmediación con el fin de adaptar lo literario a los ‘medios interactivos’ (Rodríguez J. A., 2017, p. 142).

Finalmente, la *literatura enriquecida* abarcaría “los hallazgos técnicos, estéticos y cognitivos de los nuevos medios en el ejercicio tradicional literario, una oportunidad literaria amplia que supone trabajos no solo digitales, sino de diversas disciplinas que cuestionan lo literario desde otros ángulos. Estas posibilidades requieren a su vez la preparación de literatos en el campo informático con miras a examinar “la potencia, la pertinencia y el alcance que ofrecen hoy las tecnologías de tratamiento de grandes volúmenes de información” (Rodríguez, *Humanidades digitales: una oportunidad para allanar la brecha entre las dos culturas* 2017, 142). En conclusión, el proyecto de Rodríguez presenta un panorama bastante amplio que implica directamente las herramientas digitales por una parte (Archivo de obras, Big Data literario,

hipermediación, transmediación, competencias informáticas de literatos), y por otra, el cuestionamiento sobre las humanidades en nuestro contexto tecnológico actual, particularmente los cambios que este supone en cuanto a la creación, el análisis y la crítica literaria de nuestra época.

A modo de conclusión, observaremos que el estudio de las Humanidades Digitales tiene básicamente dos grandes perspectivas: “lo digital en las humanidades y las humanidades en lo digital⁴⁷”, por una parte, encontraríamos la postura de Alex Saum-Pascual, quien subraya la importancia de valorar el aspecto humanístico dentro del panorama de las HD, proponiendo la Literatura Electrónica como un ejemplo de ello; y por otra parte, la postura de Rodríguez, quien integra las dos perspectivas, proponiendo un punto de encuentro a través de su proyecto *Interficies Literarias*.

De cualquier modo, el concepto de Humanidades Digitales continúa siendo problemático en sí. Citemos por ejemplo la perspectiva de Carlos Barreneche: si hay HD, de manera analógica podríamos pensar no en el concepto Humanidades – a secas- sino en ¿Humanidades impresas? “Estoy convencido de que, a medida que las técnicas computacionales empiecen a entenderse como una práctica intrínseca del proceso de investigación, de lo que significa hacer investigación en una cultura informacional, terminaremos llamándolas humanidades o ciencias sociales, sin más adjetivos”. La postura de Barreneche, es pertinente, aunque si pensáramos en la influencia del espectro digital en otras disciplinas, sería posible pensar no el arte digital, sino simplemente ¿el arte?, no en la literatura digital sino ¿la literatura? Tal vez para llegar a ello, sería necesario entablar un debate que analice no tanto las diferencias de una disciplina tras los efectos de lo digital, sino más bien la manera cómo independientemente de lo digital, estas disciplinas evolucionan guardando su esencia.

I.2.2 Características de la literatura electrónica

A partir de las definiciones de L.E – y de literatura en general- hasta aquí estudiadas, hemos podido observar que la L.E explora las posibilidades literarias a través de los formatos tecnológicos vigentes. Estas posibilidades se enmarcan en los conceptos literarios tradicionales, pero esto no equivale a que la L.E deba ser una suerte de espejo tecnologizado de la literatura

⁴⁷ Expresión tomada de la publicación «Humanidades digitales, diálogo de saberes y prácticas colaborativas en red ». Cátedra UNESCO de Comunicación (2017)

impresa; sino que la toma como punto de referencia para proyectarse en nuevos contextos.

Según María Vilariño:

dentro de los Estudios Literarios actuales, uno de los primeros objetivos del docente debería ser el de ofrecer un panorama renovador del concepto Literatura y del sistema literario a la luz de la irrupción de la denominada cultura digital, que plantea... un notable desafío en las aulas. Sería imprescindible, del mismo modo, reconceptualizar la noción de género literario, observando cómo narrativa, teatro, poesía y ensayo se rediseñan en su propia esencia; reflexionar sobre la evolución de conceptos como autor, lector, texto e institución, provocada por el surgimiento de nuevos soportes y entornos; hacer uso, y creo que no es accesorio, de la metodología de la Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada para aproximarnos a otros campos artísticos no literarios; estudiar resultados híbridos como la performance, el arte y cine digitales; y, por supuesto, incardinar la literatura dentro de la cultura (Vilariño Picos 2009, 236).

Para Pilar García y María Goicoechea, la continuación de experimentos de literatura moderna en lo que corresponde a la ruptura de la linealidad, suele ser una de las tendencias más notables de los escritores de literatura digital. A su vez, esta característica “parece haberse convertido en la norma de las narraciones hipertextuales que encontramos en la red” (Goicoechea et García Carcedo 2013, 26). Si bien la ruptura lineal, no es una característica propia de la L.E, pues obras como *Pálido fuego*, Vladimir Nabokov (1962). *Rayuela*, Julio Cortázar (1963), o *La Vie Mode d'Emploi* de Geroges Perec (1978), presentan el mismo carácter; vemos que en la L.E esta característica tiende a establecerse con más facilidad debido al funcionamiento conectivo y multi-secuencial hipertexto. Con relación a este cambio, Jaime Alejandro Rodríguez sostiene que el carácter propio del hipertexto supone “aceptar que asuntos tan sólidos en la narrativa tradicional como la secuencia fija, el principio y fin y la magnitud definida, no se acomodan a la escritura hipertextual”⁴⁸. Al respecto, en ‘Hipertexto’, George Landow (1995), (2006) realiza uno de los análisis más detallados que busca proponer un dialogo entre la literatura y el hipertexto, pasando por la *no-linealidad*, la reconfiguración del autor, del lector, tanto como la reconfiguración de la narrativa y la educación literaria desde lo hipertextual.

Vemos de esta manera que la ruptura de la linealidad es indudablemente un rasgo propio de la L.E, sino a su vez este es un signo característico de la manera como leemos actualmente en internet. En lo que se refiere al contexto hipertextual literario en español, encontramos ‘El

⁴⁸ En https://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/teoria/reconfig-narr.html

primer vuelo de los hermanos Wright⁴⁹ (1997) obra de Juan B Gutiérrez, considerada como pionera en el ámbito hipertextual en español (Sasson Henry, 2007).



Figura 5. Pantalla de inicio ‘El primer Cuelo de los Hermanos Wright’ (1997)

La hipernovela de Juan Gutiérrez no es solo un trabajo literario, sino que además cumple una función pedagógica, que busca familiarizar al lector, con otras experiencias de lectura. De este modo leemos en la pantalla de inicio de la obra: “Instrucciones de uso: una novela hipertextual se lee de forma un poco distinta a una novela tradicional. Al iniciar la lectura usted encontrará en la pantalla de su computadora elementos que le pueden resultar sorprendidos. Haga clic para acceder a ellos” (1997). Notamos que, en la medida en que los usuarios del hipertexto se familiarizan más con él, la función pedagógica de los autores va quedando de lado, porque el contexto tecnológico cumple una función didáctica que ya no será menester mencionar.

⁴⁹ http://www.literatronica.com/wright/el_primer_vuelo.htm



Figura 6. Pantalla de inicio de 'Detective Bonaerense' Marcelo Guerrieri 2009

Vemos pues, que en la medida en que la tecnología se extiende y evoluciona, en esa misma medida la literatura electrónica también se va transformando; así, la metamorfosis constante de la L.E puede percibirse como un ejercicio mimético de los cambios informáticos, y particularmente de las redes. En este sentido, Guy Bennet, manifiesta que “Los textos electrónicos tienden a explotar... en el tejido mismo de su narrativa la fragmentación, la indeterminación, la multilinealidad y la falta de cierre inherentes al medio”⁵⁰ (Bennett 2010, 39).

⁵⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Les textes électroniques ont tendance à exploiter ...à la trame même de leur récit la fragmentation, l'indétermination, la multilinéarité et le manque de clôture inhérents au médium » (Bennett 2010, 39).



Figura 7..afternoon, a story. Michael Joyce. Ficción hipertextual creada en Storyspace⁵¹ (1987)



Figura 8. Pentametron. Ranjit Bhatnagar (2012) Bot organiza Tweets de otras cuentas para crear poesía yámbica

⁵¹ Software creado para crear hiperficciones. Desarrollado por Jay david Bolter y Michael Joyce en 1987.

Aparte de lo citado hasta aquí, surgen otros intentos de caracterización de la L.E; Alckmar Dos Santos presenta cinco características atribuidas a las ‘literaturas en pantalla’, concretamente: “...pluralidad de elementos heterogéneos, materia verbal preponderante, elementos visuales, interactividad, y la posibilidad de modificación de la obra [por parte de los lectores]” (Dos Santos 2013, 122). Las particularidades anteriores, nos conllevarán a considerar otro término directamente ligado con nuestro objeto de estudio: la intermedialidad; una posibilidad de diálogo entre diversos medios que, -en el caso de la literatura- se ha vuelto cada vez más común.

De esta manera, podemos concluir que el formato en que la L.E es creada nos permitirá definir y limitar sus características; con el hipertexto, surgieron las hiperficciones, y/o las hipernovelas, con la llegada del blog, las blogonovelas, y con la de redes sociales como Twitter, surgió posteriormente la Twitteratura. La realidad aumentada propició por ejemplo la poesía aumentada. En este sentido, Bouchardon sostiene que:

El soporte condiciona la narratividad. Así, mientras que las teorías narrativas (por ejemplo, formalistas rusos como Propp, estructuralistas como Greimas, Bremond) muestran, en su mayor parte, una universalidad independiente del soporte, la LN muestra que el soporte condiciona la narratividad. El término "condiciona" significa aquí que el soporte es la condición de la narratividad, pero también que la constriñe, sin inducir una visión determinista: el soporte digital, como he mostrado, está trabajado por tensiones y autoriza así diversidad de juegos ⁵² (Bouchardon, 2005b) (Bouchardon, 2012, p. 98).

Finalmente, sostendremos que al ser la L.E un producto de la tecnología, su transformación es relativa a los cambios y paradigmas tecnológicos de su época; con las ventajas y desventajas que esto supone. Así, las ventajas supondrían una literatura que se encuentra en constante cambio, un ejercicio de actualización sobre la manera cómo producimos, leemos, interpretamos y criticamos la literatura. Por otra parte, lo menos ventajoso serían los efectos de la obsolescencia en ciertas obras; el surgimiento de nuevos formatos (y códigos de programación específicos, lo que ha generado incompatibilidad de lectura de ciertas obras). Aunque nuevamente, el análisis de estos obstáculos nos llevará a descubrir las soluciones que busca la L.E para continuar proyectándose desde la tecnología.

⁵² Traducción propuesta por la autora. Texto original: Le support conditionne la narrativité. Ainsi, alors que les théories du récit (par exemple les formalistes russes comme Propp, les structuralistes comme Greimas, Bremond) affichent, pour la plupart, une universalité indépendante du support, la LN montre que le support conditionne la narrativité. Le terme « conditionne » signifie ici que le support est la condition de la narrativité mais aussi qu’il la contraint, sans pour autant induire une vision déterministe : le support numérique, ainsi que je l’ai montré, est travaillé par des tensions et autorise ainsi une multitude de jeux (Bouchardon, 2005b) (Bouchardon, 2012, p. 98).

I.2.3 Lectura en pantallas: senderos hacia la literatura electrónica

Como en la ergósfera, en la lectura en pantalla no existe el reposo, el texto siempre parece estar en movimiento.

Dolores Romero

En una reflexión en torno a la escritura y lectura digital, Amelia Sanz sostiene que el libro, las culturas nacionales y el concepto de canon son tres aspectos en los que se han basado los estudios literarios, aunque este panorama ha comenzado a cambiar recientemente gracias a la aparición de soportes tecnológicos. Estos proponen -entre otros- un panorama alternativo para la lectura, dado que al digitalizar libros (por ejemplo, *google books*), estos son texto y datos a la vez; lo que generaría un nuevo uso de los libros y por ende otro conocimiento (Sanz 2015, 32). Y, si el cambio tecnológico nos ha llevado a otras formas de percepción del conocimiento, ¿en qué medida el cambio de formato (de lo impreso a la pantalla) afecta o modifica la manera como leemos un texto? Al respecto, Dolores Romero añade: “El camino hacia la teorización de la lectura didáctica de obras literarias en red acaba de empezar y prometer ser largo y con escollos.

En este momento parece conveniente solo plantear posibles vías de entrada a las obras a través de las propias obras digitales y las reflexiones de sus escritores” (Romero 2013 , 111). Intentar una teorización sobre la lectura relacionada con los contextos digitales, nos remite directamente al soporte al ser esta la variación que implica el cambio del papel a la pantalla. Para estudiar esta transformación, evocaremos el fenómeno de “pantallización”, descrito por Román Gubern, en *Metamorfosis de la lectura* (2010). Según Gubern, nuestra sociedad ha propiciado un proceso de “pantallización”, representado por las computadoras, los videojuegos, el teléfono celular, los GPS, y los cajeros automáticos entre otros. De este modo, “la «pantallización» de la sociedad moderna es un fenómeno muy característico y constituye una llamativa seña de identidad de nuestra civilización tecnológica⁵³”. Aunque, más allá de una práctica característica de nuestro tiempo, podríamos observar que la pantallización ha generado una proyección en digital de gran parte de las actividades que hacemos a diario: diligencias administrativas, mensajería, información, actividades de tiempo libre, investigación, etc. Esto

⁵³ Recuperado en:

https://www.academia.edu/15439709/METAMORFOSIS_DE_LA_LECTURA._ROMÁN_GUBERN

ha generado que paulatinamente haya una migración hacia la digitalización, lo que nos expone cada vez más a la interacción con la red y las pantallas.

En el caso particular relacionado con la literatura, Bouchardon (2005), sostiene que: “El relato ha sabido adaptarse a todos los medios: por lo tanto, es lógico que los autores de relatos se interesen en el medio digital. Además, hemos visto que la literatura escrita y publicada en papel se ha interrogado muchas veces sobre los límites de su soporte⁵⁴” (Bouchardon 2005, 175). Pero, si el relato literario es adaptable a otros formatos o soportes, ¿cómo describir ese proceso de adaptabilidad a medios digitales en lo que a la lectura supone? ¿en qué medida puede el formato digital afectar/ transformar la lectura? ¿influye el formato en la manera como leemos un texto?, o ¿Influye la óptica de la cultura digital en la manera como se lee ahora?

Observamos que la problematización del soporte tiene un rol central; no obstante, la pregunta por el soporte o la *pantallización* excede la materialización del dispositivo, y se centra en la manera cómo accedemos al texto, cómo este es presentado, y las posibilidades que tiene de ser analizado e interpretado, tanto por los lectores como por la crítica. Dentro de este contexto, y siguiendo los postulados de Bruno Bachimont (1998), Bouchardon percibe el soporte numérico bajo dos matices: el *calculador*, y el *dinámico*. El primero de ellos relacionado con la naturaleza calculable de la información albergada en formato numérico; puesto que la lectura de un texto en pantalla tiene primero lugar desde un formato binario que permite la conversión posterior a un formato adaptable a la impresión (Bouchardon 2005, 176).

Por otra parte, Bouchardon opone el soporte dinámico al estático, sosteniendo que lo numérico manipula un sistema de unidades independientes mediante reglas de tipo algorítmico, y, además, aborda las diversas tecnologías web, generando de ese modo una oposición entre las páginas dinámicas y las estáticas. Mientras estas últimas tienen un contenido fijado previamente, las dinámicas podrían ser modificables, por ejemplo, según el perfil del usuario o el navegador. En este orden de ideas, Urszula Pawlicka, cita a K. Hayles quien sostiene que: “El texto electrónico es más procesal que el impreso; es performativo por su propia naturaleza⁵⁵” En: (Pawlicka 2017, 438). Así, podríamos pensar una suerte de doble dinamicidad de la literatura electrónica; una interna que contiene el código o los algoritmos que la hacen llegar a la pantalla, y otra externa que constituiría la manera como la obra es presentada mediante determinada plataforma. En tal sentido, John Caley sostiene que la pantalla

⁵⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “Le récit a su s’adapter à tous les supports: il est donc logique que les auteurs de récits s’intéressent au support numérique. Par ailleurs, nous avons vu que la littérature écrite et publiée sur papier s’est souvent interrogée sur les limites de son support (Bouchardon 2005, 175).

⁵⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “Electronic text is more processual than print; it is performative by its very nature”. (Pawlicka 2017, 438).

programable tanto como la escritura para nuevos medios hipertextuales debería llevar a una mejor comprensión de la poética no lineal (Cayley 2018, 17).

Por su parte, Daniel Escandell percibe dos modelos de creación literaria en dos segmentos: “traslación a cuerpo binario” en el caso de la digitalización de las obras, mientras que el segundo modelo sería el que genera “nuevas formas literarias” a partir de diferentes plataformas y posibilidades que internet ofrece (Escandell 2012, 196). Para Escandell, “las obras concebidas sobre el paradigma papel pueden leerse de la misma manera en libro o en cualquiera de las múltiples pantallas que existen en la actualidad, con independencia de si es en un ordenador, una tableta, un móvil o en la pantalla de tinta electrónica de un lector específico” (Escandell 2012, 196). En este mismo sentido, Guy Bennett declara que:

el fenómeno de los nuevos "e-books" e "iBooks" nos ofrece obras literarias digitalizadas, pero en el fondo no son más que textos tradicionales camuflados en "libros" digitales, el texto en sí mismo no se diferencia de los textos convencionales ya que las nuevas funcionalidades de las que está equipado (ampliación de caracteres, posibilidad de hacer búsquedas globales, etc.) provienen de su soporte y no de su textualidad⁵⁶ (Bennett 2010, 37)

Para Escandell, la traslación de un formato impreso a uno digital es realizable e incluso expandible; puesto que, se pueden adaptar los contenidos añadiendo hiperenlaces dirigibles a un diccionario u otras secciones el libro. No obstante, suponer la traslación de una obra de literatura a otro formato puede incluso implicar el sacrificio de funciones según el contexto al que se pretenda trasladar la obra: “en el trasvase entre el paradigma papel y el paradigma pantalla: la pantalla puede reproducir —imitar, xerografiar incluso— el papel, pero el camino a la inversa no puede recorrerse sin sacrificios” (Escandell 2012, 197).

En suma, la literatura generada en soporte numérico ofrece una serie de posibilidades dinámicas y variables, que sacan provecho tanto de la naturaleza algorítmica de la que está compuesta y las diversas herramientas de las redes. Estas condiciones suponen cierta complejidad en el momento de intentar trasladarla a otros formatos. En contraste a esto, - y evocando a Antonio Rodríguez de las Heras -, Roger Chartier insiste en el hecho de no considerar la pantalla como una página -de papel-, sino como “un espacio de tres dimensiones dotado de tres dimensiones; lo largo, lo alto y lo ancho, como si los textos llegaran a la

⁵⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original: le phénomène des nouveaux « e-books » et « iBooks » nous propose des œuvres littéraires numérisées, mais au fond ce ne sont que des textes traditionnels camouflés en « livres » numériques, le texte lui-même ne différant pas des textes conventionnels puisque les nouvelles fonctionnalités dont il est doté (agrandissement des caractères, possibilité de faire des recherches globales, etc.) proviennent de son support et non de sa textualité (Bennett 2010, 37)

superficie de la pantalla desde el fondo del aparato. Consecuentemente, en el espacio digital no es el objeto el que se dobla, como en el caso de la hoja del libro manuscrito o impreso, sino el texto mismo. La lectura consiste, pues, en «desplegar» esta textualidad móvil e infinita⁵⁷» (R. Chartier 2009, 63). Así, observamos una dualidad respecto al soporte; por un lado, el *soporte lógico* (implicaciones desde el punto de vista informático), principalmente relacionadas con la literatura electrónica, y, por otra parte, *el soporte físico*, que implicaría la posibilidad de trasladar la literatura impresa a la pantalla (*a cuerpo binario*), sin que esto conduzca a un cambio trascendental que difiera del formato de su formato de origen.

Si los nuevos paradigmas tecnológicos comportan un cambio en la manera como se crea la literatura, la lectura debe alterarse asimismo en una medida relativa a la magnitud de ese cambio; nuevos modos de explorar la literatura exigen también nuevos métodos de recepción y de análisis.

En *De lo analógico a lo hipermedia: vías de entrada a la literatura digital*, Dolores Romero (2010) sostiene que, al encontrarnos inmersos en un contexto de globalización, nos hemos convertido en “escritores-lectores-globales”, por ello, la vigencia de los conceptos establecidos desde lo occidental y lo europeo tienden a debilitarse generando de ese modo una “crisis de la poética o de cambio en la Poética” (Romero, 2010, p.272). Respecto a la crisis, Romero cita a Laura Borràs (P, 273) quien afirma que:

Cada nuevo paradigma, lógica dominante o patrón de pensamiento que se impone lo hace porque es un instrumento eficaz y porque los nuevos paradigmas se instauran tras una revolución científica —una crisis— que de algún modo aporta respuestas a enigmas que no podían resolverse en el paradigma anterior. Consecuentemente creo que podemos estar de acuerdo en afirmar que Internet viene a desestabilizar el sistema de valores y creencias establecido y, por ello, consideramos que se trata de un cambio paradigmático (Borràs 2008: 273-274).

Para Borràs, la lectura ‘en digital’ requiere unas nuevas prácticas que amplían lo que se concebía por lectura con el formato impreso, y además, afirma que el soporte influye en la manera de acercarnos a un texto; “Porque, al mismo tiempo que leer, bien podríamos decir que, según los casos, también navegamos, interactuamos, cooperamos, co-creamos, re-leemos, re-

⁵⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « On peut formuler deux observations, empruntées à An qui nous mettent à distance de nos habitudes héritées ou de nos gestes spontanés. Il ne faut pas considérer l'écran comme une page, mais comme un espace à trois dimensions, doté de largeur, hauteur et profondeur, comme si les textes arrivaient la surface de l'écran à partir du fond de l'appareil. En conséquence, dans l'espace numérique, ce n'est pas l'objet qui est plié, comme dans le cas de la feuille du livre manuscrit ou imprimé, mais le texte lui-même. La lecture consiste donc à « déplier » cette textualité mobile et infinie ».

escribimos, re- mediamos o, simplemente, practicamos el arte de la “serendipia” o del “accidental meaning” en la lectura (en) digital” (Borràs 2010, 178). Dicho de otro modo, la lectura de la literatura electrónica se encuentra directamente condicionada por el soporte lógico, y este a su vez genera otras posibilidades de acceso al texto según las dinámicas propias de cada soporte.

Por ejemplo, la blognovela comporta ciertos parámetros estéticos o *contraintes* propios de la plataforma que la contiene (entradas, comentarios, calendario, registro generalmente autobiográfico), de modo similar sucedería con la twitteratura o la literaTube. En este sentido la diversidad creadora y programable de la LE conllevaría a múltiples modos de acercarnos a un texto; o dicho de otro modo “las tecnologías digitales, en definitiva, constituyen un enriquecedor desafío para los lectores y autores de obras literarias; las características multimediales, interactivas, colaborativas y cinéticas de los nuevos soportes les llevan al camino de la experimentación (Goicochea & García Carcedo, 2013, p. 37). Por su parte, María Morales considera que “La literatura digital ofrece al lector un conjunto de textos en los que la palabra, la *lettera* –base de la propia etimología del término– amplía sus horizontes hacia otros códigos visuales y sonoros, permitiendo una experimentación no ligada únicamente a la construcción de un lenguaje específico, sino, también técnica, ligada al software, al código máquina” (Morales Sánchez 2018).

Ahora bien ¿de qué manera puede la crítica literaria dar cuenta de la experimentación como método lector de estas obras? esta pregunta ha tratado de ser examinada desde diversas orillas, donde encontramos posturas como la de María Morales, quien señala que: “cuando nos planteamos en qué ha cambiado en términos comunicativos la forma de construir y percibir el discurso literario, apreciamos ostensibles cambios no solo en las formas de transmitir la información, sino también de articular las formas de persuasión, al desplazarse el punto de atención” (Morales Sánchez 2018). Dentro de las posibilidades de lectura dentro de este contexto, Romero propone el término de lectura creativa:

La lectura creativa es un mecanismo/engranaje en el que converge una percepción del tiempo/espacio que es irreplicable y que nos da las claves culturales de una época. En esa ergósfera digital surge la entropía hipertextual e hipermedial, es decir, la energía creativa de los valores identitarios. El carácter expansivo de esta entropía gravita en la capacidad de hacer evolucionar y transformar una visión global del mundo. Cuando logremos desarrollar todo ese engranaje que gira entorno a la entropía digital, daremos con su propia especificidad como obra digital. La entropía sería, pues, aquello por lo que un texto digital es, además, una obra literaria. ¿Cómo reconocerlo? El camino hacia la teorización de la lectura de obras literarias en red acaba de empezar y promete ser largo y con escollos. En

este momento parece conveniente sólo plantear posibles vías de entrada a las obras a través de las propias obras digitales y las reflexiones de sus escritores (Romero 2013 , 111).

Finalizaremos esta reflexión, mencionando que los acercamientos a la lectura de obras de L.E, nos han permitido comprender la complejidad que supone no solamente su creación, sino la manera como accedemos e intentamos darle sentido a las obras; el contexto digital sin duda, marca pautas que afectan a la literatura contemporánea: “La imagen de la navegación en red, que se ha vuelto tan familiar, indica de manera aguda las características de una nueva forma de lectura, segmentada, fragmentada, discontinua⁵⁸” (R. Chartier 2009, 64). De este modo, la lectura de obras de LE, podría valorarse como un ejercicio sociológico que da cuenta igualmente de nuestra relación con la tecnología, y el lugar cada vez más protagónico que esta ocupa en nuestras sociedades.

Intermedialidad: panorama en construcción

El siglo XXI ha traído consigo, una serie de cambios tecnológicos e informáticos, y la literatura no ha sido ajena a ellos. Es dentro de este panorama que la intermedialidad se revela como un elemento significativo dentro del marco de estudio de la literatura tanto como en el de la literatura electrónica. Vemos así que este fenómeno es valorado por académicos como Massimo Fusillo, quien percibe la intermedialidad como un concepto relevante de la estética y la teoría literaria que refleja tendencias contemporáneas tales como la hibridación, o la remediación (Fusillo 2015, 71). Frente a este horizonte de cambios del cual forma parte la literatura, otros investigadores como Jan Baetens y Domingo Sánchez afirman que “estamos ante un giro o cambio decisivo en la escritura contemporánea” (Baetens et Sánchez 2017, 14). En este sentido podríamos citar asimismo a Werner Wolf, quien denomina este cambio como el “giro intermedial”, al hacer alusión a la integración de la intermedialidad dentro del estudio de las humanidades, y particularmente en el contexto literario.

Cabe señalar que, si bien la integración de la intermedialidad dentro de estas disciplinas se impone mediante las numerosas investigaciones realizadas sobre el tema, la multiplicidad de perspectivas sobre el tema revelan una serie de dificultades que según Wolf se pueden resumir en: los diversos conceptos relacionados con la intermedialidad, la cuestión de si es verdaderamente competencia de la literatura el estudio de la intermedialidad, y la pluralidad de

⁵⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “L’image de la navigation sur le réseau, devenue si familière, indique avec acuité les caractéristiques d’une nouvelle manière de lire, segmentée, fragmentée, discontinue” (R. Chartier 2009, 64).

los posibles usos del concepto “medio” dentro del contexto literario (Wolf 2011, 2). No pretendemos mencionar que la intermedialidad es un concepto propio de la literatura electrónica, pues este ya ha sido estudiado desde otras perspectivas tales como la literatura comparada, el cine y la filosofía (Bem 2018, 33). Por lo tanto, lo que intentaremos en este apartado, es estudiarla planteándonos una serie de preguntas pertinentes para comprender mejor su relación con la literatura, y en particular con la literatura electrónica: ¿Cuáles son los orígenes de la intermedialidad? ¿Qué posibles definiciones se proponen? ¿Qué términos hacen alusión a fenómenos similares a la intermedialidad? ¿Cuál es su relación con la intertextualidad?, ¿Qué lugar ocupa la intermedialidad en la literatura, y cuál es su valor dentro del panorama de la literatura electrónica?

La intermedialidad, tras las pistas de su origen

Al igual que los desafíos que supone la comprensión y la definición de la intermedialidad, su origen, supone diversas hipótesis. Una de ellas nos remitirá al poeta renacentista Edmund Spenser. ¿de qué modo explicar un término aparentemente reciente con un poeta del siglo XVI? Pues bien, de acuerdo con Éric Méchoulan (2010), el término “intermedium” aparece en una apreciación de Coleridge a propósito de Spenser, sosteniendo que “la alegoría narrativa se distingue de la mitología como la realidad del símbolo; es, en resumen, el intermedio adecuado entre persona y personificación⁵⁹” (É. Méchoulan 2010, 243). Así, Méchoulan sostiene que lo que le interesa a Coleridge es “el desplazamiento entre la realidad de una persona física, y la representación imaginaria de una idea⁶⁰”. Observamos, que, Coleridge halla en la alegoría una posibilidad de unir términos opuestos como persona y personificación (É. Méchoulan 2010, 243).

Visto así, y teniendo en cuenta la primera definición de ‘intermedio’ que brinda el Diccionario de la Real Academia Española, podríamos observar que el *intermedium* al que se refiere Méchoulan puede considerarse como un adjetivo que nos sirve para representar lo “que está en medio de dos extremos de lugar, tiempo, calidad, tamaño, etc⁶¹”. No obstante, y de manera similar a la alegoría, ¿no serían la metáfora o la metonimia a su vez otros tipos de *intermedium*? Diversas preguntas se imponen tras esta pista de análisis: ¿de qué manera surge

⁵⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original: «narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is in short the proper intermedium between person and personification» (É. Méchoulan 2010, 243).

⁶⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Autrement dit, c’est précisément le caractère « intermédiaire » de l’allégorie qui l’intéresse, son déplacement entre la réalité d’une personne physique et la représentation imaginaire d’une idée » (É. Méchoulan 2010, 243)

⁶¹ <https://dle.rae.es/intermedio?m=form#otras>

la intermedialidad? ¿Cuál es la relación entre intermedialidad y los medios? ¿supone la intermedialidad el análisis de lo *intermedio* entre dos (o varias) disciplinas cuyas características difieren entre si? Dejando de lado momentáneamente la reflexión sobre el prefijo ‘inter’ (sobre el cual nos interrogaremos más adelante), el intento por describir el origen de la intermedialidad supone, asimismo el análisis del término *medio*. Al respecto, Méchoulan declara:

Comencemos con algunas observaciones sobre la noción que, sin duda, es la más fácil confusa, la de los medios de comunicación. Las variantes ortográficas ya nos dirigen hacia ciertas ideas preconcebidas: ¿debemos escribir y pensar *medium*, *medium*, *medios* o *media*? Se podría decir que se trata de opciones inapreciables y de variaciones tipográficas triviales⁶² (E. Méchoulan 2017)

Observamos, pues, que los términos pueden parecer a simple vista similares; no obstante, en ese ligero deslizamiento de *medio* a *médium* o a *medios* etc., surgen las diversas posibilidades de acercarnos a la intermedialidad⁶³. Sobre esta variada posibilidad de enfoques y su origen, Rajewsky señala que:

El debate sobre la intermedialidad se desarrolla, al tiempo que amplía y reorienta las perspectivas de investigación sobre la misma, acercándose a los *Inrerat Studies*. Estos se inscriben dentro del contexto de la investigación en intermedialidad – en la tradición milenaria de discursos que comparan las artes y los medios: Simónides de Ceos, Platón, Aristóteles y los debates en torno a *ut pictura poesis* y el parangón de la antigüedad, pasando por el Renacimiento y sobre todo el siglo XVIII, luego por los conceptos de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) para llegar finalmente a la "iluminación mutua de las artes" (Oskar Walzel, Kurt Wais) a principios del siglo XX⁶⁴ (Rajewsky 2015, 26).

Siguiendo a Rajewsky, y teniendo en cuenta otra de las posibles perspectivas que plantea la historia de la Intermedialidad, Méchoulan (2010), menciona la *écfrasis* como otra *similitud* con la intermedialidad. Para ello evoca a Homero, refiriéndose particularmente al canto XVIII, con la célebre descripción que hace del escudo de Aquiles, destacando la ‘vivacidad visual’ que

⁶² Traducción propuesta por la autora. Texto original : Partons de remarques sur la notion sans doute la plus facilement confuse, celle de média. Déjà les variations orthographiques nous orientent vers certaines préconceptions : faut-il écrire et penser *medium*, *médium*, *médiums*, *media*, *média* ou *médias* ? On pourrait se dire que ce sont là des options négligeables et dues à de triviales variations typographiques (E. Méchoulan 2017).

⁶³ Ver: (Altman, 2007), (Arild Fetveit, 2012), (Méchoulan, 2017),(Mikko Lehtonen, 2012), (Christer Johansson y Sonya Petersson, 2018), (Rajewsky, 2005) .

⁶⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original : Le débat sur l’intermédialité se développe, tout en procédant à un élargissement et à une nouvelle orientation des perspectives de recherche s’y rapportant, à partir des *Interat Studies*. Celles-ci s’inscrivent-comme par la suite de la recherche en intermédialité- dans la tradition millénaire des discours comparant las arts et les médias : de Simonide de Céos, Platon , Aristote et des débats autour de l’*ut pictura poesis* et du *paragone* de l’antiquité, en passant par la Renaissance et surtout le XVIIIe siècle, puis par es concepts d’œuvre d’art totale (*Gesamtkunstwerk*) pour arriver enfin à l’ « éclaircissement mutuel des arts » (Oskar Walzel,, Kurt Wais) au début du XX siècle (Rajewsky 2015, 26).

la descripción sugiere: “De este modo, las competencias lingüísticas permiten hacer ver inmediatamente lo que el lector o el oyente no tiene ante de sus ojos⁶⁵” (É. Méchoulan 2010, 240). Observamos que la écfrasis es considerada como una suerte de intermedialidad al remitir a una representación visual proyectada desde el relato. Y, aunque pueda ser considerada dentro del espectro intermedial, una lectura écfrastica nos podría probablemente conducir a considerar la intermedialidad desde una perspectiva más amplia – que, aunque válida-, que podría fácilmente descentrarnos del debate en torno a la literatura dentro del contexto electrónico. En contraste con lo anterior, y, observando otra postura mucho más reciente, citaremos a Claus Clüver, quien sugiere que desde la década de los 70, la literatura (como medio verbal) ya formaba parte de la discusión teórica relacionada con la intermedialidad, principalmente por parte de los académicos, cuya mayoría era profesores de inglés -que trabajaban en Alemania o Austria (Clüver 2016, 32).

Dentro de este panorama, Clüver, nos remite a un volumen editado por Helmut Kreuzer in 1977, *Literaturwissenschaft- Medienwissenschaft*, la sexta publicación de la serie “Medium Literatur”. Asimismo, Clüver menciona que según Jens Schröter, la primera persona que se refirió el término intermedialidad fue Aage A. Hansen-Löve en *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne* (1983). Otros autores que incursionaron en este campo, desde la perspectiva descrita por Clüver, son Peter Zima (1995), Peter Wagner (1996) y Werner Wolf (1999). Sin embargo, Clüver señala que la mayoría de estas discusiones se dieron dentro del contexto de los Media Studies, haciendo hincapié principalmente en el cine. No obstante, la publicación de Jörg Helbig *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (1998) marcó un área mucho más amplia, dado que las definiciones no estaban orientadas hacia una definición en común sino en tres tipos de relaciones: 1) las relaciones entre los medios 2) Las transformaciones de un medio a otro y 3) la combinación o fusión de los medios (Clüver 2016, 32).

Por su parte, Irina Rajewsky citará igualmente la publicación de Helbig en un intento de realizar otra cartografía de la intermedialidad que nos transporta tanto a finales de la década de los 80 como la de los 90. Constatamos que, desde el mismo marco de análisis, Rajewsky cita a Joachim Paech, quien sostiene que la intermedialidad era un ‘término de moda’ en el contexto literario de los medios de comunicación germanohablantes a finales la década de los 80 (Rajewsky 2015, 19). Rajewsky añade que ya desde los años 90 se continuaba haciendo alusión

⁶⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Ainsi, des compétences linguistiques permettent de faire voir immédiatement ce que le lecteur ou l’auditeur n’a pas sous les yeux » (É. Méchoulan 2010, 240).

a este término, aunque su definición no estuviese claramente establecida. En medio de este panorama, Rajewsky advierte que Jörg Helbig⁶⁶ propuso una obra colectiva en torno a este tema (1998), contando con Paech como uno de sus colaboradores. Obra que según Rajewsky, resultó significativa dentro del contexto de la intermedialidad, pese a que la finalidad de lograr una aclaración del concepto no hubiese sido alcanzada, debido a las diversas perspectivas desde las cuales fue estudiado el concepto.

De este modo, y teniendo en cuenta la producción investigativa en torno al tema (principalmente artículos y monografías), Rajewsky resume la situación de la siguiente manera: “una pluralidad de conceptos y enfoques provenientes de rangos de diferentes disciplinas, proponen de manera siempre novedosa, y más o menos diferenciada, comprender los fenómenos de lo intermedial”⁶⁷ (Rajewsky, *Le terme d'intermedialité en ébullition: 25 ans de débat* 2015, 20). Si bien en los años 2000 el concepto sigue aún en debate (incluso hasta nuestros días), Rajewsky señala que la internacionalización tanto como el avance de investigaciones relacionadas con el tema, en países como Alemania, Canadá y Suecia siguieron posicionando la intermedialidad como uno de los temas más productivos del campo de las humanidades⁶⁸ (Rajewsky, *Le terme d'intermedialité en ébullition: 25 ans de débat* 2015, 21). Por consiguiente, y debido a la diversidad de conceptos que han surgido en las humanidades desde los años 80, Rajewsky subraya:

El estado actual de las cosas, entonces, es una proliferación de concepciones heterogéneas de intermedialidad y formas heterogéneas en las que se usa el término. Esta proliferación puede ser gratificante, pero también es confusa, lo que conduce no pocas veces a la vaguedad y los malentendidos. Por lo tanto, se vuelve necesario definir la propia comprensión particular de la intermediación con mayor precisión, y situar el enfoque individual de uno dentro de un espectro más amplio, un objetivo que la investigación actual en su mayor parte no ha alcanzado suficientemente, lo que impide discusiones intradisciplinarias e interdisciplinarias potencialmente fructíferas ⁶⁹ (Rajewsky 2005, 45).

⁶⁶ Ver Jörg Helbig, « Vorwort », in J.H. (dir), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Schmid, 1998

⁶⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original: « une pluralité de concepts et d'approches provenant de rangs de différentes disciplines, proposaient de manières toujours nouvelles, et de plus ou moins différenciées, d'appréhender les phénomènes “de l'intermédiaire” (Rajewsky, *Le terme d'intermedialité en ébullition: 25 ans de débat* 2015, 20).

⁶⁸ Cita de Ágnes Pethő, *Cinema and intermediality. The passion for the In-Between*, New- Castle, Cambridge Scholars Publ., 2011, P.19.

⁶⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original: The current state of affairs, then, is a proliferation of heterogeneous conceptions of intermediality and heterogeneous ways in which the term is used. This proliferation may be rewarding, but it is also confusing, leading not infrequently to vagueness and misunderstandings. Hence it becomes necessary to define one's own particular understanding of intermediality more precisely, and to situate one's individual approach within a broader spectrum—an objective that current scholarship for the most part has not sufficiently realized, thereby impeding potentially fruitful intradisciplinary and interdisciplinary discussions⁶⁹ (Rajewsky 2005, 45).

Comprobamos que tanto Wolf como Rajewsky advierten los crecientes enfoques y diversidad de términos surgida en torno a la intermedialidad. Todo esto, conlleva a que, pese al denso estudio sobre el tema, exista cierto halo de confusión en torno a lo que representa concretamente esta noción. Por ello la manera más pertinente es manifestar lo que se comprende por intermedialidad, con miras a trazar derroteros que nos permitan describirla dentro de entornos específicos. Isabel Rio y Célia Sousa, nos presentan una postura que concierne la relación intermedialidad/ tecnología. Tomando como referencia el teatro, Rio y Sousa afirman que la escena contemporánea ha abierto nuevas posibilidades en el plano estético tanto como en el del proceso de creación (Rio et Sousa 2015, 183). Dentro de este contexto afirman que «la hibridación de las prácticas artísticas posmodernas, marcada por las dimensiones intermediales, y por el uso significativo de nuevas tecnologías, y principalmente de medios digitales, lo que conlleva, por lo tanto, no solamente a una revisión de los géneros, sino sobre todo a pensar en la relación entre la naturaleza humana y las tecnologías del conocimiento»⁷⁰ (Rio et Sousa 2015, 186). Vemos pues, que el entrecruzamiento progresivo de la tecnología con las prácticas artísticas puede ser también advertido como una pista para rastrear la intermedialidad. No obstante, dicho encuentro supone un trabajo que como Rio y Sousa, o Wolf apuntan, requiere cuestionar principios propios de las prácticas artísticas. Dicho cuestionamiento pretende encontrar herramientas de análisis que nos permitan comprender el impacto de la tecnología o del espectro digital en las humanidades. Rajewsky (2005) o Wolf (2011) han abordado el tema desde la literatura, no obstante, y teniendo en cuenta nuestro eje de estudio podríamos esbozar el siguiente cuestionamiento: ¿de qué manera valorar estéticamente las obras de literatura electrónica, cuyo rasgo principal se encuentra definido por la intermedialidad?

De este breve análisis podremos concluir que, el hecho de situar una aparición insistente de la intermedialidad entre la década de los 80 y los 90, nos da pistas sobre su evolución y contundente posicionamiento progresivo dentro del marco investigativo de las humanidades. Sin embargo, esto no implica que la intermedialidad comprendida como comparación de las artes no hubiese tenido ecos que remonten incluso hasta la literatura griega. Vemos también, que, si bien la intermedialidad tuvo inicialmente un campo de acción relevante en países como Alemania, Austria, Canadá o Suecia, observamos que hoy en día se ha consolidado como un

⁷⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original : L'hybridité des pratiques artistiques post-modernes, marquée par des dimensions intermédiales et par l'usage important des nouvelles technologies et, notamment, des moyens numériques, mène, donc, non seulement à une révision des genres, mais surtout au besoin de repenser le rapport de la nature humaine avec les technologies de la connaissance » (Rio et Sousa 2015, 186)..

eje investigativo en diferentes países⁷¹ tales como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Estados Unidos, Francia, Italia, Korea, México entre otros. En el mismo sentido, es posible mencionar que, aunque la intermedialidad continúa siendo un eje de estudio en el cine, este fenómeno ha tenido un impacto profundo en la literatura, dicho impacto ha sido de mayor relevancia debido a la incursión del universo digital. Por el momento, el desafío más latente será entonces un intento por comprender el horizonte de esas poli-intermedialidades, con el fin de establecer un puente teórico que nos permita examinar la literatura electrónica bajo los matices de la intermedialidad.

Acercamientos a Intermedialidad como concepto

Tanto para Wolf (2011) como para Rajewsky (2005), la intermedialidad supone una serie de problemas de definición y de conceptualización en el campo de la literatura. Por esta razón, plantean un acercamiento a ella mediante un sentido amplio, y uno reducido⁷². Wolf lo aplica tanto con el término *medio* tanto como con el de intermedialidad. Por una parte, veremos que, en lo que a *medio* concierne, Wolf recurre a Marshall McLuhan para quien “un medio es la extensión de un hombre” (Wolf 2011), lo que equivaldría – Según Wolf- a que ciertas extensiones del hombre como una bicicleta o unas gafas pudiesen a su vez ser consideradas como tal. Este planteamiento puede llevarnos a suponer que las *extensiones* del hombre podrían posiblemente variar en función tanto del contexto como la funcionalidad que preste, de esta manera, sería legítimo preguntarnos: ¿Existe una relación entre una extensión del hombre y la utilidad de dicho objeto? ¿es la utilidad lo que podría definirlo y limitarlo a su vez? Ahora bien, si nos dirigimos al sentido reducido del término, notaremos que Wolf toma como referencia a Hans Hiebel, para quien un medio es “un transmisor material o energético de datos y unidades de información”⁷³ (Wolf 2011, 2). Dentro del panorama literario, Wolf considera que tanto el primero como el segundo concepto supondrían una serie de problemas puesto que mientras siguiendo a McLuhan diversos objetos podrían ser percibidos como un medio, en el sentido reducido, la literatura ni siquiera alcanzaría el estatus de medio. Ante dicha encrucijada, Wolf señala la necesidad de encontrar una definición válida que tenga en cuenta la manera en que este concepto es examinado en el contexto de las humanidades. Así propone:

El medio, tal como se usa en los estudios intermediales y literarios, es un medio convencional y culturalmente distinto, no solo por los canales técnicos o institucionales (o

⁷¹ Ver: Bem, C. (2017). Introduction. L’intermédialité est la carte autant que le territoire. *Intermédialités / Intermediality*, (30-31). <https://doi.org/10.7202/1049943ar>

⁷² Los términos han sido propuestos en inglés: Broad/ narrow

⁷³ Traducción propuesta por la autora. Texto original: «material or energetic transmitters of data and information units ». Wolf (2011)

un canal) sino principalmente por el uso de uno o más sistemas semióticos en la transmisión pública de contenidos que incluye, aunque no de manera limitada mensajes referenciales. Generalmente los medios hacen una diferencia en cuanto al tipo de contenido que se puede evocar, cómo se presentan esos contenidos y la manera como se experimentan⁷⁴ (Wolf 2011, 2).

En cuanto a la intermedialidad en su sentido reducido, Wolf señala que esta se centra en la participación de más de un medio dentro de un artefacto humano (Wolf 2011, 2). Mientras que, en un sentido amplio, - y remitiéndose a Rajewsky-, precisa que la intermedialidad comprendería la transgresión de los límites entre medios convencionalmente distintos (Wolf 2011, 3). En el mismo sentido, Rajewsky considera que, la intermedialidad ha sido ampliamente considerada como un término genérico que “(como indica el prefijo inter) tienen lugar *entre* los medios”⁷⁵ (Rajewsky 2005, 46), señalando que si bien el estudio de la intermedialidad en su sentido más amplio, permite hacer distinciones fundamentales como el fenómeno, intra-, inter- o transmedial, un concepto amplio comprendido desde esta perspectiva, no favorecería una única teoría que pudiese ser aplicada uniformemente a la totalidad de estas diversas concepciones. Esto, sostiene, ha dado lugar a otras concepciones de intermedialidad que plantean premisas, métodos, intereses y terminologías propios de cada manifestación específica (Rajewsky 2005, 46). Así, y teniendo en cuenta el debate actual sobre la intermedialidad en cuanto a sus concepciones reducidas se refiere, Rajewsky identifica tres concepciones fundamentales a partir de las cuales surgen los conceptos de intermedialidad:

Intermedialidad como condición fundamental o categoría (Enfoques concebidos diacrónica y sincrónicamente): Rajewsky cita Jürgen E. Müller, quien explica que el enfoque sincrónico de la intermedialidad conlleva al desarrollo y clasificación de las diferentes formas de intermedialidad, mientras que la perspectiva diacrónica se enfocaría principalmente en la historia intermedial de los medios. Asimismo, la perspectiva diacrónica, también denominada como *intermedialidad*

⁷⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential 'messages.' Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced.” In my view, it is necessary to describe “messages” transmitted medially not only in terms of referential contents but also in terms of other kinds of contents such as expressive contents in order to be able include, for instance music in the definition of medium” (Wolf 2011, 2).

⁷⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original: « intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place *between* media » (Rajewsky 2005, 46).

genealógica, se enfocaría en las interacciones de un medio diferente con otro, o en el estudio de medios que surgen o “nacen”⁷⁶ (Rajewsky 2005, 46).

*Intermedialidad como categoría crítica para el análisis concreto de productos mediáticos específicos o configuraciones*⁷⁷ dicha categoría, apunta Rajewsky, involucraría configuraciones que manifiesten de algún modo una estrategia intermedial, un elemento constitucional o una condición. Estas dos posturas, añade Rajewsky, reenvían a los debates sobre la intertextualidad, porque de cierto modo las concepciones de la intertextualidad han servido de base de algunos intentos por teorizar la intermedialidad, específicamente en los estudios de la década de los 90 (Rajewsky 2005, 47).

Intermedialidad como fenómenos analizados per se esta concepción se encuentra relacionada con las dos anteriores. En este caso la designación o no de un fenómeno intermedial, estará estrechamente ligado a la procedencia disciplinaria de su enfoque. Pese a la superposición de posturas en el campo intermedial, Rajewsky menciona que es posible la identificación de ciertas tendencias: por ejemplo, aquellas provenientes del campo literario o también llamados estudios medio-filológicos, las cuales enfatizan primordialmente en las formas y las funciones de las prácticas intermediales en determinados medios. En contraste con estos, los enfoques provenientes el campo de los medios de comunicación, tienden a dejar de lado el enfoque de las configuraciones ya medializadas, (como las películas, los textos, las pinturas), para enfocarse en la formación misma de un medio dado, su medialización o su transformación (Rajewsky 2005, 49).

Los planteamientos hasta aquí mencionados de Wolf y Rajewsky nos permiten suponer rutas de acceso al estudio intermedial. Sin embargo, es necesario crear posibilidades de análisis dentro de cada una de esas categorías, dado que por ejemplo en el caso de la literatura electrónica tanto la intertextualidad como la medialización son componentes clave de su estructura. Veremos posteriormente que, tanto Wolf como Rajewsky proponen vías de acceso a la intermedialidad desde la literatura. Por ahora, intentaremos centrarnos en definirla otras posturas, con el fin de establecer semejanzas o diferencias con las que hasta aquí hemos analizado.

⁷⁶ En este sentido, Rajewsky cita a André Gaudreault y Philippe Marion y su teoría del « doble nacimiento », en *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media* (2002).

⁷⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original: «intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations » (Rajewsky 2005, 47)

La intermedialidad desde la perspectiva de Jürgen E. Müller: “un eje de pertinencia”

Desde la década de los 80 Müller ha sido uno de los investigadores que ha contribuido al estudio de la intermedialidad. Miembro del *Centre de Recherche sur l'Intermedialité* (CRI), profesor universitario de “Media Studies” en la Universidad de Bayreuth, decano de la facultad de Lenguas y literatura de esa misma universidad entre 2012 y 2014, Müller ha estudiado la intermedialidad desde diferentes perspectivas. Según Émilie Lumière, el concepto de intermedialidad en Müller “no es un objeto de estudio sino un objeto de análisis... no es la intermedialidad la que es analizada; esta es el enfoque utilizado para examinar manifestaciones intermediáticas (Lumière 2015, 5). En la primavera de 2000, Müller publica un artículo en el que propone la intermedialidad como un enfoque interdisciplinario: *L'intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*. Para Müller, esta noción se encuentra estrechamente ligada con la de intertextualidad planteada por Julia Kristeva; no obstante, surgió de la necesidad de describir no lo relacionado con los textos escritos, sino con las interacciones mediáticas (Müller 2000, 106).

Observamos así, que Müller suscribe la intermedialidad como “un eje de pertinencia”, que, aunque pareciese nuevo en los estudios cinematográficos, culturales o literarios, ha sido un enfoque de un gran trayecto histórico dentro del contexto de las artes y las poéticas” (Müller 2000, 107). Dentro de este contexto, su reflexión remite al *Quattrocento* italiano, con el fin de considerar al *intermedio* o *intermezzo* como interludio musical o teatral (108), como una posible pista del origen del término. Por lo tanto, Müller, sostiene que durante el siglo XIX y XX, el concepto de intermedialidad tuvo importantes cambios como consecuencia de la aparición los nuevos medios y dispositivos (Müller 2000, 108). Según Müller, los medios no constituyen fenómenos aislados, sino procesos con interacciones constantes. Dicho eje de pertinencia puede ser descompuesto en cinco perspectivas de la intermedialidad: *pragmática e intermedialidad*, *cognición e intermedialidad*, *semiótica e intermedialidad*, *estética e intermedialidad*, e *Historia de los medios y la intermedialidad* (Müller 2000, 114). De acuerdo con Émilie Lumière, la intermedialidad que propone Müller permite el estudio de cualquier género, con tal condición que no se renuncie a la materialidad del medio, puesto que este es uno de los principios centrales de las investigaciones intermediales (Lumière 2015, 6). Vemos de este modo, que la intermedialidad desde las hipótesis de Müller, se centra principalmente en las relaciones intermediáticas, postulándolas desde estas cinco perspectivas, de las cuales *semiótica e intermedialidad* puede muy probablemente darnos algunas pistas para nuestra investigación.

La intermedialidad de Éric Méchoulan: resonancias de la intertextualidad

En *Intermedialités: le temps des illusions perdues* (2003), Méchoulan describe el concepto de intermedialidad fijándose inicialmente en lo que su prefijo supone. De este modo hace eco a teorías que comparten dicho prefijo, como la *intertextualidad*. Dentro de este marco de ideas, Méchoulan recuerda que por *texto* “puede entenderse también un tejido, de palabras, de sonidos, de pigmentos o de imágenes. Así, “la iconología panofskiana, es mucho antes que las intertextualidades puestas de moda por la crítica literaria de los años sesenta y setenta, la búsqueda de motivos o de dispositivos icónicos que emigran de lienzo en lienzo”⁷⁸ (Méchoulan 2003, 9). Ahora bien, si nos enfocamos ahora en el análisis que Méchoulan propone sobre los componentes de la intermedialidad *inter* y *medio*, observaremos que respecto a la noción de *medio*, Méchoulan hace referencia a un problema de enunciación (*medium*, *médium*, *médiuns*, *media*, *média* ou *médias*), por otra parte, - y una vez decantado por el término *medio*- Méchoulan propone dos rasgos inherentes a este: la pluralidad de las relaciones que constituye un medio, tanto como la idea que un medio no estará nunca separado de otros medios.

Asimismo, cabe subrayar que Méchoulan insiste en el uso del sufijo *inter*, al que considera como más instructivo que el prefijo *multi*, porque mientras el segundo “designa la asociación de medias ya instituidos (por ejemplo, los videos, diseño y música grabada, presentada en el mismo sitio en línea)”⁷⁹ (E. Méchoulan 2017), el primero “añade aún más a las mediaciones, sin que sea sólo del orden del suplemento” (É. Méchoulan 2017, 10). De este modo, y siguiendo los postulados filosóficos de François Jullien sobre la necesidad de salir de la ontología clásica tanto como del discurso de la pureza de los seres con el fin de prestar atención a lo que no se percibe (É. Méchoulan 2017, 10), o, como ya lo había mencionado, a las relaciones invisibles u ocultas (Méchoulan 2003, 11), Méchoulan hace referencia al significado del prefijo *inter* en latín (2003), enfocándose en la noción de *ser-entre*; lo que señala como “ el producto de la presencia, de los valores comparados entre las personas y los objetos puestos en presencia, tanto como las diferencias materiales o ideales entre dichas personas u objetos presentados”⁸⁰ (Méchoulan 2003, 11). De lo anterior, podemos retener que para

⁷⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Par «texte», on comprend qu'il faut entendre toute production esthétique qui constitue un «tissu» de mots, de sons, de pigments ou d'images : ainsi, l'iconologie panofskienne est, bien avant les inter- textualités mises à la mode par la critique littéraire des années soixante et soixante-dix, la recherche de motifs ou de dispositifs iconiques qui essaient de toile en toile » (Méchoulan 2003, 9).

⁷⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Multimédia désigne bien cette association de médias déjà institués (vidéo, dessin et musique enregistrée mis sur un même site en ligne, par exemple) » (E. Méchoulan 2017).

⁸⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « 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).

Méchoulan la idea de “los objetos vistos como nudos de relaciones” (2003), juega un papel crucial para definir este campo de estudio: “la noción de intermedialidad es en parte el resultado de interacciones con enfoques teóricos y con prácticas críticas, que por diversos motivos, resaltan las relaciones más que las sustancias”⁸¹ (É. Méchoulan 2010, 233).

El estudio de estas relaciones, siguiendo los planteamientos de Méchoulan, nos remite a contextos específicos. Por lo tanto, y siguiendo los planteamientos anteriormente mencionados de Rajewsky y Wolf- la intermedialidad de Méchoulan es un concepto amplio, que, aunque pertinente, necesitaría valorarse desde la literatura con criterios que intenten comprender de manera concreta la manera cómo surgen esas relaciones: ¿Qué elementos constituyen una relación oculta entre dos o más medios? ¿De qué manera tiene lugar el *ser-entre* en literatura electrónica?

Irina Rajewsky: el debate de la intermedialidad

En *Le terme d'intermedialité en ébullition: 25 ans de débat* (2015), Rajewsky describe el panorama de la intermedialidad desde diversas perspectivas teóricas: Méchoulan, Paech, Helbig – entre otros-, notando tras el estudio de diversas posturas que, tanto la naturaleza misma del concepto, como la aspiración por aclararlo “o establecer una teoría homogénea” ha generado la aparición de diversos estudios que desde diferentes posturas utilizan el concepto “intentando imponer su perspectiva”, lo que da como resultado una variedad de términos definidos de manera medianamente restrictiva, y que según la disciplina se observan cosas diferentes (Rajewsky 2015, 29). Tal como ya lo había mencionado en 2005, diez años después Rajewsky confirma que la intermedialidad sigue siendo un *termine-ombrello*, cuya definición es todavía vaga (pg 29). Dicha afirmación tampoco es nueva dentro del contexto investigativo; pues Rajewsky señala que ya desde 1994 Thomas Eicher o Jens Schröter (1998) habrían advertido esta pluralidad conceptual, razón por la cual, por ejemplo, ya Werner Wolf (1999) quiso plantear la intermedialidad como un término flexible que puede ser comprendida en un sentido amplio y otro restringido (Rajewsky 2015, 30), como ya lo hemos mencionado anteriormente. Basándose en estos hechos, Rajewsky describe cuatro enfoques ligados a la intermedialidad: la intermedialidad como fenómeno cultural de base, la intermedialidad como categoría de análisis, intermedialidad y/o/ vs multimedialidad, intermedialidad, intertextualidad y la noción de transformación:

⁸¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « La notion d'intermedialité est en partie le résultat d'interactions avec des ensembles théoriques et avec des pratiques critiques qui, à des titres divers, mettent de l'avant les relations plus que les substances » (É. Méchoulan 2010, 233).

La intermedialidad como fenómeno cultural de base: este enfoque hace alusión a la lógica de funcionamiento de los medios y a su evolución. Rajewsky se refiere a los planteamientos teóricos de Sybille Krämer, o André Gaudrault y Philippe Marion sobre el conocimiento y la comprensión de los medios, tanto como el concepto de *remediación* de Jay Bolter y David Grusin, que hace referencia a “la representación de un medio en otro” (Rajewsky 2015, 32).

La intermedialidad como categoría de análisis: este eje concibe la intermedialidad como una categoría que permite examinar las configuraciones mediales de todo tipo (textos, películas, pintura, instalaciones, videojuegos, blogs de internet, etc). Diversas prácticas literarias o artísticas forman parte de este enfoque que busca analizar prácticas mediales concretas, teniendo en cuenta diferentes elementos como el contexto histórico, discursivo, social, político-económico (Rajewsky 2015, 34) ;Dentro de esta categoría de análisis Rajewsky señala diferentes fenómenos provenientes de la literatura, desarrollados por Wolf o Rajewsky, entre los cuales tenemos: *transposición intermedial o cambio de medio* (el caso de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios), la *multimedialidad* o la *plurimedialidad*, (co-presencia de diferentes formas mediales), *referencias intermediales* (referencias individuales, por ejemplo de determinado texto a una película) también denominadas como referencias *intramediales* (como por ejemplo la musicalización de la literatura), o la *transmedialidad* también denominada como fenómeno nómada, que se manifiesta a través de un solo medio, pero que se puede observar *across media* (Rajewsky 2015, 35).

Intermedialidad y/o/ vs multimedialidad, intermedialidad: Rajewsky apunta que tanto para ella como para Schröter y Wolf, las *referencias intermediales* no son consideradas como un campo autónomo sino mas bien como mezclas mediales. De igual modo, la investigadora insiste en el hecho que las fronteras entre *intermedia*, *mixed-media*, y *multimedia*, son porosas y continúan en debate. En este enfoque presenta la postura de varios investigadores (Claus Clüver, Chiel Kattenbelt , Andreas Mahler, Ginette Verstraete,) insistiendo en el hecho que la idea de *transformación* dentro de la intermedialidad, constituye también una postura investigativa trabajada dentro del marco de la intermedialidad (Rajewsky 2015, 39).

Intertextualidad y la noción de transformación: Rajewsky advierte que el estudio de la intermedialidad y su relación con la intertextualidad ha dado lugar a nociones tanto amplias como restringidas dentro del campo de la intermedialidad. De igual modo afirma que los enfoques transformacionales de la intermedialidad tienen que ver con el de la intertextualidad (teniendo como referencia la intertextualidad desde le postura de Kristeva), en el sentido de “la absorción y transformación de otro texto” lo que puede establecerse como “ el desplazamiento de un elemento estructural o del motivo de un medio dentro de otro” (Rajewsky 2015, 42).

Deslizamientos de la intermedialidad

A lo largo de esta reflexión hemos observado que, si bien el estudio de la intermedialidad ha representado un campo activo y amplio en las humanidades desde la década de los 80 hasta nuestros días, constatamos -tal como ya lo ha señalado Rajewsky (2015)- la dificultad de establecer una definición que tenga en cuenta las diversas disciplinas que la estudian:

Así pues, la situación actual es una proliferación de conceptos heterogéneos de intermedialidad y de formas heterogéneas en las que se utiliza el término. Esta proliferación puede ser gratificante, pero también es confusa, lo que lleva con frecuencia a vaguedades y malentendidos. De ahí que sea necesario definir con mayor precisión la propia comprensión particular de la intermedialidad, y situar el propio enfoque individual dentro de un espectro más amplio, un objetivo que la erudición actual en su mayor parte no ha realizado lo suficiente, impidiendo así debates intradisciplinarios e interdisciplinarios potencialmente fructíferos ⁸² (Rajewsky 2005, 45).

Acercarse entonces, a la intermedialidad supone no solo el intento de comprender esas diversas teorías sobre ella, sino también su transformación, su evolución, y con esto, las diversas nociones que la rodean. Por esta razón, intentaremos presentar algunos conceptos que surgen a partir de los entrecruzamientos con ella. De ningún modo será esta una reflexión que abarque la totalidad de posibilidades actuales que surgen de los estudios intermediales. Simplemente buscamos examinar y comprender algunos términos que con frecuencia orbitan en este contexto, con el fin de contemplar posibilidades de análisis dentro del marco de la literatura. Para ello, comenzaremos recordando que tanto Wolf como Rajewsky conciben la intermedialidad en un sentido amplio y en otro reducido o restringido, y a partir de estas dos concepciones surgen determinados enfoques y términos en constante movimiento. De esta manera, Rajewsky afirma que pensar la intermedialidad en un sentido amplio, permitiría observar otras “distinciones fundamentales entre el fenómeno *intra*, *inter* y *transmedial*” (Rajewsky 2005, 46), pero bien sabemos que estas no son las únicas transformaciones de la intermedialidad, sino que existen otras, tales como: adaptaciones intramediales, crossmedialidad, demediación, inframedialidad, multimedialidad, plurimedialidad y

⁸² Traducción propuesta por la autora. Texto original: «The current state of affairs, then, is a proliferation of heterogeneous conceptions of intermediality and heterogeneous ways in which the term is used. This proliferation may be rewarding, but it is also confusing, leading not infrequently to vagueness and misunderstandings. Hence it becomes necessary to define one’s own particular understanding of intermediality more precisely, and to situate one’s individual approach within a broader spectrum—an objective that current scholarship for the most part has not sufficiently realized, thereby impeding potentially fruitful intradisciplinary and interdisciplinary discussions » (Rajewsky 2005, 45).

remediación, entre otras. Cabe preguntarnos ¿Qué definiciones existen para estas variaciones? ¿En qué disciplinas y contextos se dan estos fenómenos de la intermedialidad? ¿En qué medida puede la literatura dialogar con dichos conceptos?

Intramedialidad

Dentro de la variedad de conceptos relacionados con la intermedialidad, Rajewsky distingue dos categorías: las referencias intermediales y las referencias intramediales. Rajewsky señala que las referencias intermediales pueden diferenciarse de las intramediales o bien de las intertextuales por el hecho que “un determinado producto media no puede *usar* ni *reproducir* genuinamente los elementos ni las estructuras de otro sistema de medios diferente, a través de sus propios medios específicos; únicamente puede *evocarlos* o *imitarlos*. Consecuentemente, una referencia intermedial puede solamente generar una *ilusión* de las prácticas específicas de otro medio”⁸³ (Rajewsky 2005, 55). Siguiendo los planteamientos de Rajewsky, observamos que Esther Gimeno Ugalde, afirma que la intertextualidad es una de las formas más notables de la intramedialidad, esta última entendida como “la referencia de un texto en otro texto”. En el mismo contexto Gimeno Ugalde, apunta que la intramedialidad no se encuentra limitada únicamente a la literatura, sino que también es posible hallarla en otros medios, por ejemplo “cuando una película hace referencia a otra película o un cuadro hace alusión a otro cuadro” (Gimeno Ugalde 2011, 217).

Multimedialidad

Hace referencia a la presencia de varios medios en un mismo soporte, o, puesto en palabras de Chiel Kattenbelt, se refiere a «la ocurrencia donde hay muchos medios en un objeto igual y único»⁸⁴ (Rajewsky, 2015, p. 39). Vimos anteriormente, que Rajewsky propone la *multimedialidad* o la *plurimedialidad* como una de las tres posibilidades de analizar lo intermedial; en este orden de ideas, este concepto haría referencia a la co-presencia de diferentes medios (Rajewsky, 2015, p. 36). Retomando los conceptos recopilados por Javier Díaz, el concepto de multimedia hace referencia a “combinación e integración» de diversos medios y tipos de información: textual, icónica, sonora, datos... Se trataría de la ‘descripción de una

⁸³ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “...a given media product cannot *use* or genuinely *reproduce* elements or structures of a different medial system through its own media-specific means; it can only *evoke* or *imitate* them. Consequently, an intermedial reference can only generate an *illusion* of another medium’s specific practices” (Rajewsky 2005, 55).

⁸⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “‘multimediality’ refers to the occurrence where there are many media in one and the same object” (Rajewsky, Le terme d’intermedialité en ébullition: 25 ans de débat 2015, 39).

realidad emergente”⁸⁵ (Díaz 2009). Mientras que la multimedialidad hace referencia a un eje externo cuyo énfasis reside en la diversidad de los medios, la intermedialidad reside en el ejercicio de crear ejes de análisis que permitan estudiar la manera como se tejen las relaciones entre dichos medios.

Remediación:

El trabajo más citado dentro de este contexto es el de los académicos estadounidenses Jay Bolter y David Grusin, *Remediation* (1999). La remediación de Bolter y Grusin, es interpretada por Rajewsky como una especie de relación intermedial. “De hecho, los medios digitales remedian medios preexistentes mediante la simulación, apropiación y (en mayor o menor medida) remodelación de sus cualidades específicas, estructuras, técnicas o prácticas de representación (por ejemplo, perspectiva lineal en gráficos por ordenador)”⁸⁶ (Rajewsky 2005, 64). Por su parte, Wolf señala, que este es “un proceso por el cual los medios de comunicación se fusionan o se diferencian, llevando así a la aparición de nuevos medios”⁸⁷ (Wolf 2011, 6). Domingo Sánchez indica que Bolter y Grusin propusieron el término “con el fin de describir el modo en que los nuevos medios electrónicos remodelan, rinden homenaje y rivalizan con los medios dominantes en la sociedad llamada de “masas” (Sánchez-Mesa 2008, 304).

Demediación

Esta noción supone al menos tres posibilidades de estudio; la primera, propuesta por Garrett Stewart en *Bookwork* (2011), que supone la utilización de libros “como material escultórico en instalaciones y arte visual” (Baetens et Sánchez 2017, 11), la segunda posibilidad, presentada por Baetens y Sánchez, supone comprender la demediación como una *demediatización*. En este sentido, señalan la posibilidad de “reelaborar” o “expandir” una obra, incluso si esta no ha sido totalmente realizada en su medio de origen (Baetens et Sánchez 2017, 12). Dentro de este contexto, señalan que la demediación, es también una *desmaterialización*; lo que conllevaría a la migración de un medio a otro. De manera similar, encontramos el término *démédiation* propuesta por Jean-Louis Missika, que consistiría en la desaparición de un medio

⁸⁵ Cita de Colina, Carlos. (2002). *El lenguaje de la red. Hipertexto y posmodernidad*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

⁸⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “...Digital media, in fact, remediate pre-existent media forms via simulation, appropriating and (to a greater or lesser extent) refashioning their specific qualities, structures, techniques, or representational practices (e.g., linear perspective in computer graphics)” (Rajewsky 2005, 64).

⁸⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original: remediation is the process by which media merge or become differentiated thus leading to the emergence of new media”(Wolf 2011, 6).

ante la presencia de otro⁸⁸, tomando como ejemplo la televisión, ante la aparición de las pantallas móviles que nos acompañan día a día.

Transmedialidad

Según Jan Baetens y Domingo Sánchez, la transmedialidad se refiere «al hecho de que cada vez más obras tienden a aparecer en varios medios...la reaparición (extensión, reescritura) de una obra en otro medio es una posibilidad, no una regla general; lo que, es más, su presencia e impacto depende de su contexto histórico» (Baetens y Sánchez 2017, 7). Baetens y Sánchez apuntan que la transmedialidad es una adaptación de una obra que existe en un medio determinado, llevada a otro medio. De lo cual es importante retener que “Si bien todas las transmedializaciones son adaptaciones, no todas las adaptaciones son transmedializaciones puesto que es perfectamente posible adaptar una obra manteniéndose en un mismo medio” (Baetens y Sánchez 2017, 9)⁸⁹. Rajewsky señala que para Ginette Verstraete, la transmedialidad es el desplazamiento de un medio a otro, por ejemplo, cuando una novela se convierte en una película, o cuando una película se convierte en juego (Rajewsky, *Le terme d'intermedialité en ébullition: 25 ans de débat* 2015, 39).

Transmedialidad: Hard transmedia

Jan Baetens y Domingo Sánchez subrayan esta subcategoría de la transmedialidad. Su diferencia básica respecto a la transmedialidad es que no se trata de adaptaciones de obras que han sido producidas por completo en otro medio, sino que por el contrario se trataría de obras que se producen “más o menos simultáneamente en varios medios, ninguno de los cuales resulta ser en realidad la «fuente» de los otros. Y ello a través de un diseño de producción multiplataforma donde un mundo ficcional emerge a través de una compleja planificación de múltiples contribuciones de distintos medios” (Sánchez & Baetens, 2017, p. 10).

Hasta aquí hemos visto seis conceptos relacionados con la intermedialidad. Hemos notado que a medida que se precisa una determinada postura sobre esta, surgen diversos planteamientos que la van haciendo más específica, según los matices de lectura con los que nos acerquemos a ella. Constatamos que, la literatura y la intermedialidad han sido exploradas desde los *Media Studies*, los *comparative media studies*, la literatura comparada o el cine.

⁸⁸ Ver: Jean-Louis Missika. (2006). *La fin de la télévision*. Paris, Éd. Le Seuil, coll. La République des Idées, 108 p.

⁸⁹ Ver : Jenkins, Henry, (2011), « Transmedia 202 : Further Reflections », en línea. En : http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html . Consultado el 26 de enero de 2020

Algunos investigadores como Ruth Cubillo Paniagua⁹⁰, Ana González-Rivas⁹¹, Irina Rajewsky⁹², Nieves Rosendo⁹³, Véronica Paula Gómez⁹⁴, Juan Luis Lorenzo⁹⁵ o Werner Wolf⁹⁶, entre otros, interrogan el papel de la intermedialidad dentro del marco de las humanidades, cuestionando asimismo las posibles metamorfosis del concepto. Estas investigaciones delimitan, además, nuevas posibilidades de análisis que contribuyen a examinar las posibilidades de diálogo entre diferentes medios, tanto como el impacto de la tecnología en el marco de estudio de las humanidades.

Intermedialidad e Intertextualidad:

Habíamos mencionado someramente el vínculo entre intermedialidad e intertextualidad (Méchoulán (2003), Müller (2000), Rajewsky (2005), (2015)). Propondremos ahora un breve recorrido cuyo objetivo es examinar dicha relación. No se trata de una revisión de la intertextualidad en el campo literario; se trata más bien de un acercamiento a la manera y las condiciones en las que estas dos posturas se encuentran. Sabemos que la intermedialidad puede ser comprendida desde varios ángulos. Al respecto, Rajewsky señala dos polos que hacen su aparición en el debate sobre la intermedialidad.

Encontramos así, un enfoque surgido principalmente en los años 90, que hace referencia a la intermedialidad siguiendo los conceptos de dialogismo de Bakhtin, tanto como la teoría de la intertextualidad de Kristeva. Sin embargo, los enfoques más recientes perciben la intermedialidad a partir de posturas *medio*-teóricas, o *medio*-filosóficas si hacer alusión a la intertextualidad (Rajewsky 2005, 48). Haciendo énfasis en ese primer polo de análisis descrito

⁹⁰ Cubillo Paniagua, Ruth. (2013). *Intermediality in the 21st century*. Diálogos Revista Electrónica de Historia, 14(2), 169-179. Disponible en: http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2013000200006&lng=en&tlng=en

⁹¹ En : García Jurado, Francisco; González Delgado, Ramiro Y González González, (eds.) (2013) *La historia de la Literatura Grecolatina en España : de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, Málaga, Analecta Malacitana, anejo 90.

⁹² Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

⁹³ Rosendo, Nieves.(2015) *The Fantastic in Alan Wake: Remediation , Intermediality , Transmediality*. Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico, [online], 2015, Vol. 3, Num. 1, pp. 73-93,Disponible en : <https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/v3-n1-rosendo>.

⁹⁴ Gómez, Verónica Paula. (2019). *Máquinas De (De)Codificar. Expansiones De La Traducción En La Literatura Digital Latinoamericana*. Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, 10(20), 94-116.Disponible en : <https://dx.doi.org/10.25025/perifras201910.20.05>

⁹⁵ Lorenzo Otero, J. L. (2017). *Literatura, cine, videojuego y cómic: la transmedialidad en The Warriors*. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, no 14, pp. 255-273. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/>

⁹⁶ Wolf, Werner.(2011). *(Inter)mediality and the Study of Literature*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3 Disponible en: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

por Rajewsky, podemos preguntarnos: ¿Cuáles son los puntos en común entre intermedialidad e intertextualidad? ¿de qué manera describir esa relación? En cuanto a dicha correlación, Caroline Fischer señala que fue Julia Kristeva, con su artículo *Le mot, le dialogue, le roman* (1969) quien introdujo este término haciendo alusión a la polifonía bakhtiniana (Fischer 2015, 9). Dentro de este contexto, Fischer señala que, si bien la intertextualidad fue asimilada rápidamente dentro del contexto literario, dicha asimilación tuvo una relación directa con el término *intermedia*:

[La] aceptación de la intertextualidad está vinculada a la de *intermedia* por una cuestión de apertura, de democratización y desjerarquización, propia de la época. Le corresponderá a Gérard Genette transformar esta perspectiva sobre la literatura en una herramienta de análisis, una herramienta tan apreciada que será ampliamente retomada en los estudios de la intermedialidad, surgidas de la confluencia de varios debates y realidades: como lo indica la palabra misma, se trata de un «cruce» de *intermedia* e intertextualidad, que responde también a la necesidad de desarrollar nuevos métodos hermenéuticos para captar nuevos medios o formas de expresión artística⁹⁷ (Fischer 2015, 10).

En este sentido comprendemos que la intertextualidad de la década de los 60 y los 70 fue un punto de partida para considerar los diálogos que surgían entre los medios igualmente. Dentro de este contexto Claus Clüver afirma que “las teorías de la intertextualidad han reconocido que la intertextualidad involucra siempre la intermedialidad, dado que los pre-textos, inter-textos, post-textos y para-textos incluyen textos en otros medios. Un solo texto puede resultar valioso para los estudios intermediales”⁹⁸ (Clüver 2016, 29). Pero ¿de qué modo se ha involucrado la intermedialidad dentro de la intertextualidad? Para Méchoulan, existe una relación entre intertextualidad, interdiscursividad e intermedialidad que tiene como base “un principio de continuidad entre órdenes cada vez más distantes entre sí: en primer lugar, de un texto con diversos textos del mismo campo; a continuación, de un texto con discursos de múltiples campos; por último, de un discurso con actuaciones discursivas, soportes institucionales y sensibles heterogéneos”⁹⁹ (É. Méchoulan, *Intermedialités : le temps des*

⁹⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “... [L']acceptation de l'intertextualité est reliée à celle d'intermedia par un souci d'ouverture, de démocratisation et de dé-hiérarchisation, propre à l'époque. Il appartiendra à Gérard Genette de transformer cette perspective sur la littérature en outil d'analyse, un outil si prisé qu'il sera largement repris dans les études de l'intermedialité, issues donc du confluent de plusieurs débats et réalités : comme le mot lui-même l'indique, il s'agit d'un « croisement » d'intermedia et d'intertextualité, qui répond aussi à la nécessité de développer de nouvelles méthodes herméneutiques pour saisir de nouveaux médias ou formes d'expression artistique” (Fischer 2015, 10).

⁹⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “Theories of intertextuality led to the recognition that intertextuality always also involves intermediality, since pre-texts, inter-texts, post-texts and para-texts always include texts in other media. An individual text may be a rich object for intermedial studies” (Clüver 2016, 29).

⁹⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “ l'intertextualité, l'interdiscursivité et, maintenant, l'intermedialité repose sur un principe de continuité entre des ordres de plus en plus distants les uns des autres : d'abord, d'un texte avec divers textes du même champ; ensuite, d'un texte avec des discours de multiples champs; enfin, d'un discours avec des performances discursives, des supports institutionnels et sensibles hétérogènes” (É. Méchoulan, *Intermedialités : le temps des illusions perdues* 2003, 11)

illusions perdues 2003, 11). Ahora, si el vínculo entre la intertextualidad y la intermedialidad surge en esas condiciones, es necesario buscar herramientas que describan, la intermedialidad desde la óptica de la intertextualidad. En este orden de ideas, constatamos que, si bien Genette propone la designación de *hipertexto* para un texto B cuya referencia haya sido tomada de un texto A o *hipotexto*, surgen otras posibilidades similares de aplicar esos principios en un contexto intermedial:

Por ello proponemos, en el contexto de una recepción intermedial, designar por *hyperopus* toda producción artística B que haya tomado prestado a una producción artística anterior A, llamada *hypo-opus*, por lo menos un elemento o motivo estilístico o narrativo claramente identificable. Estos dos términos, formados en «opus» (obra), presentan múltiples ventajas¹⁰⁰ (Claude, 2015, p. 144)

Paul señala que, aunque la palabra *opus* se encuentra actualmente ligada al contexto musical, en arquitectura, esta hace alusión a una técnica, para juntar elementos arquitectónicos siguiendo los métodos romanos. Por consiguiente, Paul recurre además a la polisemia del concepto, con el fin de proponer *opus* entendiéndola como una *obra*. Lo anterior con el fin de dar lugar a estos neologismos que permitirían vincular varias ‘obras’ independientemente del tipo de medios en presencia y el tipo de préstamo presentado (Claude, 2015, p. 156). Si la intertextualidad ha encontrado su equivalencia en la intermedialidad, y si el hipertexto puede pensarse desde los medios como un *hiper-opus*, ¿Qué equivalencias podrían surgir entre las demás relaciones textuales propuestas por Genette? André Mah asegura que “la aportación de la intertextualidad a la elaboración de la terminología intermedial es patente: paratextualidad/ paramedialidad; architextualidad/ archimedialidad, metatextualidad/ multimedialidad hipertextualidad / hipermedialidad” (Mah 2018, 12). No obstante, Mah no desarrolla ninguna de estas relaciones, y a juzgar por las búsquedas realizadas al respecto, la intermedialidad, seguida por la *hipermedialidad* son las categorías que más eco han tenido respecto a la teoría intertextual de Genette, mientras que las demás (archimedialidad, multimedialidad, paramedialidad) no figuran dentro del espectro investigativo como referencias lo suficientemente examinadas dentro del contexto literario. Cabe resaltar que, la hipermedialidad puede ser comprendida desde la perspectiva de Ted Nelson, para quien un hipertexto constituye una estructura no secuencial para agregar información (hipervínculos). A partir de ahí, se construyen nociones sobre la hipermedialidad que implican otra mirada:

¹⁰⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “...C’est pourquoi nous proposons, dans le contexte d’une réception intermédiaire, de désigner par *hyperopus* toute production artistique B ayant emprunté à une production artistique antérieure A, appelée *hypo-opus*, au moins un élément ou motif stylistique ou narratif clairement identifiable. Ces deux termes, formés sur «opus», l’œuvre, présentent des multiples avantages” (Claude, 2015, p. 144)

Ahora, si bien el hipertexto es el soporte ideal para el uso de diversos modos de información, ya sea conectar unos textos con otros o combinarlos en una sola unidad, muchos autores prefieren llamar hipermedias –y no simplemente hipertextos– a los sistemas hipertextuales que contiene información en multimedia, precisamente para resaltar el uso de varios medios en tales aplicaciones. Los modelos hipermedia se definen con base en tres componentes: funcionan sobre hipertexto (lectura no lineal del discurso), integran multimedia (utilizan diferentes morfologías de la comunicación); y requieren una interactividad (capacidad del usuario para ejecutar el sistema a través de sus acciones). La presencia de estos tres componentes en la literatura da lugar al término literatura electrónica o literatura hipermedia (Rodríguez 2003, 2).

Podemos concluir que si bien las bases teóricas de la intertextualidad literaria han dado lugar a debates significativos sobre las relaciones que pueden surgir entre diversos medios, dichas pistas de análisis no son suficientes para describir las diversas connotaciones del concepto de intermedialidad. Puesto de otro modo, este enfoque puede clasificarse como una subcategoría de estudio de la intermedialidad dado que, aunque se haya afirmado que la intertextualidad evoca implícitamente otros medios, no en todas las construcciones intermediales puede observarse una relación manifiesta con otros medios, así como no en todos los textos puede establecerse una relación clara con otros textos, incluso si de algún modo se ha debatido ampliamente esta postura y se ha establecido como un hecho considerablemente explicable.

Rajewsky: intermedialidad y literatura: tres perspectivas de análisis

En la literatura tal como en otros campos de los estudios de la historia del arte, de la música, del teatro o el cine, existe un enfoque repetido del fenómeno intermedial. Llamado algunas veces transposición de arte, ekphrasis, musicalización de la literatura, poesía visual, Sound Art etc, cada uno de estos fenómenos se vincula con la intermedialidad en un sentido amplio (Rajewsky 2005, 50). Por ello, y con miras a hacer de la intermedialidad una categoría de análisis productiva, Rajewsky propone una distinción tripartita de los fenómenos intermediales con rasgos propios que abarcan los dos polos que constituyen la intermedialidad: la perspectiva intertextual y la perspectiva la relación entre varios medios. Dichas categorías propuestas desde un sentido reducido o restringido son: *la transposición medial, la combinación medial y las referencias intermediales*.

Intermedialidad en el sentido reducido de la Transposición medial: Su característica intermedial tiene que ver con la manera como un medio llega a serlo; es decir mediante la

transformación de un texto, una película. Las adaptaciones de películas o las novelizaciones son ejemplos de ello (Rajewsky 2005, 51).

Intermedialidad en el sentido reducido de la Combinación medial: comprende los *mixed-media*, o los productos multimedia, y algunos de sus ejemplos son la ópera, el teatro, los performances. Su característica intermedial reside en la “constelación medial” que constituye un medio determinado; es decir es el producto de la combinación de por lo menos dos medios, o “formas mediales de articulación” diferentes. Estos medios diferentes contribuyen tanto a la constitución de ese nuevo producto medial como a su significado. Desde este punto de vista, la intermedialidad puede concebirse como un “concepto comunicativo-semiótico” que se basa en la configuración de la articulación (Rajewsky 2005, 52).

Intermedialidad en el sentido reducido de las Referencias intermediales: Algunos de sus ejemplos son las referencias a un texto en una película, la musicalización de la literatura, las referencias en cine a la pintura, o en pintura a la fotografía, entre otras. Las referencias intermediales comprenden estrategias que buscan “contribuir a la significación global del producto”. También en esta categoría, la intermedialidad designa un “concepto comunicativo-semiótico”, solo que “aquí tendría lugar *por definición* con un *solo* medio”, aquel de referencia. Es decir, determinado medio hace referencia a otro medio convencionalmente diferente (Rajewsky 2005, 53).

La categorización anterior nos permite concebir la intermedialidad, teniendo como punto de partida la postura de Rajewsky. No obstante, cabe señalar que – y tal como lo advierte la investigadora- una obra intermedial puede contener en sí rasgos inherentes a más de una categoría o incluso a las tres, lo cual añadiría otros posibles horizontes de investigación a la intermedialidad. Si tenemos en cuenta lo anterior, y tomamos como ejemplo *Gabriella Infinita*¹⁰¹ (2005), una obra de Jaime Alejandro Rodríguez que compone nuestro corpus de estudio, observamos que a pesar de que su autor la considera como una novela hipertextual en el sentido de organización de la información de un modo no secuencial, la obra puede clasificarse por lo menos en las dos primeras categorías. *Gabriella Infinita* (GI) en palabras de su autor, es una obra *metamórfica*: “... primero un libro, después un hipertexto y ahora un hipermedia. ¿volverá a mudar?¹⁰²”. Desde la categorización Rajewskyana, es posible afirmar que la intermedialidad en la obra se presenta mediante la *transposición medial*, puesto que GI

¹⁰¹ Disponible en : / https://www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita/principal.htm

¹⁰² op. cit.

tiene su origen en formato escrito, y luego se realizan dos adaptaciones a otros formatos que involucran la pantalla.

Es, de igual modo transmedial en el sentido de la *combinación medial*, puesto que desde su estructura varios medios convergen: el texto, las grabaciones, los videos, los blogs, las imágenes. Si bien un análisis desde estas posturas es factible, valdría la pena considerar en igual medida la remediación, o la demediación como posibilidades para precisar esas categorías. De igual modo, consideramos que el posterior examen de nuestro corpus de estudio desde una óptica intermedial nos permitirá explorar detenidamente los planteamientos hasta aquí mencionados. Finalmente, si la intermedialidad es un concepto polisémico, cuyas interpretaciones varían, valdría la pena preguntarnos ¿En qué medida los estudios de literatura electrónica pueden contribuir a las categorías propuestas dentro del contexto literario? ¿Qué posturas intermediales han surgido a partir del encuentro intermedialidad/ literatura electrónica? ¿En qué medida podemos desde nuestra investigación formular nuevas categorías o subcategorías de análisis intermedial desde el plano de la literatura electrónica?

Wolf: Intermedialidad y literatura: tipología de las formas intermediales

Werner Wolf propone el estudio de la intermedialidad en el contexto literario, a partir de cinco perspectivas:

a) la literatura como un medio que comparte características transmediales con otros medios y, por tanto, invita a una perspectiva comparativa; b) la literatura como medio que puede ceder material para su transposición a otros medios o, viceversa, tomar prestado material de otros medios; c) literatura como medio que puede entrar en combinaciones plurimediales con otros medios en un solo trabajo o artefacto; d) literatura como medio que puede referirse a otros medios de diversas maneras; y e) literatura como elemento en un proceso histórico de remediación ¹⁰³ (Wolf 2011, 4).

- a) *Literatura como medio que comparte características transmediales con otros medios*: Wolf señala que la intermedialidad hace referencia a un fenómeno que no implica medios específicos,

¹⁰³ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “a) literature as a medium that shares transmedial features with other media and thus invites a comparative perspective; b) literature as a medium that can yield material for transposition into other media or can, vice versa, borrow material from other media; c) literature as a medium that can enter into plurimedial combinations with other media in one and the same work or artefact; d) literature as a medium that can refer to other media in various ways; and e) literature as an element in a historical process of remediation” (Wolf 2011, 4).

o que hagan énfasis en un medio en particular como por ejemplo un medio-fuente, o un medio de origen. Al no tener como eje central algún medio en particular, el investigador explica que la intermedialidad puede manifestarse en más de un medio. En este orden de ideas, la transmedialidad puede tener lugar a nivel de su contenido; para ello Wolf recurre al ejemplo de los mitos, los cuales se convierten en una suerte de “guiones culturales” que han perdido su relación con un texto, o un medio fuente. La intermedialidad puede asimismo comprender rasgos históricos característicos comunes a nivel formal o a nivel de contenido de varios medios en períodos determinados. Como ejemplo de lo anterior, Wolf hace alusión a la “expresividad patética” que caracteriza al siglo XVIII tanto en drama, como en ficción, en la poesía, o en las artes visuales. Dicho de otro modo, una perspectiva transmedial implica fenómenos que no pueden ser atribuibles a un medio determinado (Wolf 2011, 4).

- b) *Literatura como medio que puede ceder material para su transposición a otros medios o, tomar prestado material de otros medios*: Este caso hace referencia a la transferencia entre dos medios cuyo origen es atribuible a uno de ellos. Dicha transferencia da lugar a lo que Wolf denomina *transposición intermedial*. Desde el punto de vista literario, Wolf sostiene que el ejemplo más concreto es la adaptación de una novela al cine. Tanto la intermedialidad como la *transposición intermedial* son las formas base de la *intermedialidad extracomposicional*, en el sentido amplio del concepto. Por otra parte, la plurimedialidad y la referencia intermedial serían las bases de una *intermedialidad intracomposicional* en su sentido estricto (Wolf 2011, 5).
- c) *Literatura como medio que puede entrar en combinaciones plurimediales con otros medios en un solo trabajo o artefacto*: las novelas ilustradas serían el ejemplo de esta categoría. En este contexto, los productos plurimediales crean “un efecto de hibridación cuyos elementos son medios originalmente heterogéneos” (Wolf 2011, 5).
- d) *Literatura como medio que puede referirse a otros medios de diversas maneras*: Las referencias intermediales suponen una homogeneidad medial y semiótica de orden intracomposicional “encubierta”. Algunos ejemplos serían las citas de canciones en algunos textos, o por ejemplo una novela musicalizada (Wolf 2011, 5).
- e) *Literatura como elemento en un proceso histórico de remediación*: esta categoría es concebida como una fusión de medios que da lugar a otro(s) nuevo(s) medio(s), y que puede observarse por ejemplo en el caso de los juegos computarizados. Por una parte, su narratividad puede explorarse como una característica transmedial, y por otra parte puede observarse además que

dichos juegos se deriven de medios originalmente distintos (plurimedialidad), o que hagan referencia a otros medios como es el caso de las características filmicas (Wolf 2011, 6).

Las categorizaciones propuestas por Rajewsky tanto como las de Wolf tienen varios puntos en común. Observaremos que la primera categoría de Rajewsky sobre la transposición contiene características similares a las de la categoría b) de Wolf que alude de igual modo a la transposición. La principal diferencia entre estas dos posturas se halla, en el hecho que Wolf la desarrolla un poco más, planteando dos niveles de intermedialidad, el intracomposicional y el extracomposicional. Dentro de este marco de contraste, podríamos interpretar otra posible similitud entre la segunda categoría de Rajewsky (Combinación medial) y la categoría c) de Wolf que hace referencia las combinaciones plurimediales cuyos medios presentes son básicamente heterogéneos, añadiendo que, Rajewsky observa la intermedialidad como un “concepto comunicativo-semiótico”. Finalmente, la tercera categoría de Rajewsky (referencias intermediales) haría eco con la postura d) *literatura como medio que puede referirse a otros medios de diversas maneras*, señalando la particularidad que Rajewsky se refiere nuevamente a la intermedialidad como un “concepto comunicativo-semiótico” con la particularidad que se trataría únicamente de un medio. No es de asombrarnos el hallazgo de dichas semejanzas, puesto que tanto Rajewsky como Wolf hacen mutuas alusiones a sus posturas respecto a la intermedialidad. Por su parte Wolf no solo menciona las posturas compartidas con Rajewsky, sino que además alude a otras semejanzas entre sus planteamientos y los de David Jay Bolter y Richard Grusin en lo que a remediación se refiere (Wolf 2011, 3).

A modo de conclusión

A lo largo de esta reflexión, hemos constatado que, si bien la intermedialidad puede extenderse a diversas disciplinas, y tiende a una naturaleza polisémica debido a la multiplicidad de situaciones que atañe, el creciente flujo de investigaciones sobre el tema es relativo a la necesidad de estudiarla cada vez más en detalle con el fin de considerar otros posibles aportes dentro del marco de las humanidades. Prueba de ello son las conclusiones que Sousa y Rio aportan tras la realización de los Coloquios Internacionales de Intermedialidad de ISMAI (Instituto Superior da Maia), organizados en 2009, 2011 y 2013. Dichas conclusiones señalan que el paradigma de los estudios intermediales ha permitido que los investigadores reflexionen sobre las transformaciones que las artes y los medios han experimentado dentro del contexto postmoderno de la era digital. De igual modo, Sousa y Rio concluyen que la presencia de la intermedialidad

ha impuesto una reconceptualización de la creación desde diversas perspectivas: al del autor, que pierde su individualidad convirtiéndose en un agente polifónico, la de la obra que pierde su linealidad y su univocidad para convertirse en un cuerpo múltiple, modular y rizomático, la del lector/espectador a quien se invita a participar de los procesos de interacción medial¹⁰⁴ (Sousa & Rio, 2015, p. 192)

Constatamos, además, que la intermedialidad, no es un fenómeno aislado de la literatura, sino que, al contrario, ofrece una oportunidad para pensarla desde otras ópticas. Al respecto Sánchez y Baetens insisten en el hecho que

tenemos que reconocer también que la emergencia de la cultura digital no es solo un fenómeno que reemplaza a formas de escritura más viejas, no digitales, con formas de escritura más nuevas, digitales y multimedia, sino que también produce un mecanismo de readaptación, un mecanismo que Bolter y Grusin (1999) llaman *repurposing* un medio «viejo» (en este caso la literatura) reacciona a un medio nuevo (la escritura multimedia digital), incorporando elementos de este nuevo medio o, de forma más radical, destacando elementos que son específicos del medio, es decir, elementos que resisten la transmedialización (Sánchez et Baetens 2017, 15).

Estas dos percepciones nos confirman el desafío que se hace cada vez más latente en el campo literario, y que merece la pena analizar con detenimiento dentro del marco de la literatura electrónica igualmente. Por ello, es conveniente preguntarnos, ¿Qué lugar otorgarle en el panorama literario actual a la *médialiture* o a la *médiascripture* propuesta por François Guiyoba (2013)? ¿es posible considerar la literatura electrónica como una *médialiture*? ¿La literatura electrónica, en qué medida su dialogismo intermedial nos permite comprender la literatura en era digital? Por el momento hemos descrito el panorama que supone un primer acercamiento a la intermedialidad, a su origen, a su concepto, a sus enfoques teóricos, y a su relación con la literatura, más adelante examinaremos nuestro corpus de estudio, bajo la luz de los principios teóricos hasta aquí detallados, con miras a seguir reconceptualizándolo desde otra orilla este campo investigativo.

¹⁰⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “[l’intermédialité]impose une reconceptualisation de la création sous tous les angles : celui de l’auteur, qui perd son individualité, devenant un agent polyphonique, soit parce qu’il collabore avec des 2 équipes interdisciplinaires, soit parce que sa voix énonce un discours intertextuel ; celui de l’œuvre, qui perd sa linéarité et son univocité, pour devenir un corps multiple, modulaire, rhizomatique ; celui du ‘lecteur/spectateur, qui est invité à participer à ces procédés d’interaction médiale” (Goicoechea et García Carcedo 2013, 192).

Capítulo II. Consideraciones preliminares sobre la definición de la novela: retos y probabilidades

*“Si le roman est le seul genre qui
n’ait pas de canons, c’est qu’il est le seul en
perpétuel devenir, et encore inachevé”*

Pierre Chartier

El estudio de la novela electrónica supone inicialmente detenernos en los dos componentes que la constituyen. En el capítulo anterior analizamos el concepto de literatura electrónica; ahora, intentaremos describir la manera como estos dos conceptos (novela/ electrónica) dialogan, generando otras posibilidades para la literatura en el contexto contemporáneo. Esta perspectiva de estudio nos conlleva a plantearnos inicialmente los siguientes cuestionamientos: ¿Cómo definir la novela? ¿Cuáles son sus características? ¿Qué rasgos la determinan en el contexto actual? Por simple que parezca intentar responder a dichos interrogantes, es preciso señalar que allí mismo yace la dificultad de acercarnos con claridad a este género, puesto que varios factores influyen en la construcción del concepto *Novela*. Proveniente del italiano *novella* cuyo significado es noticia, este término derivado a su vez del latín y relacionado de igual forma al adjetivo *novellus* (novedoso), continúa perfilándose como un género versátil cuyas libertades han prevalecido sobre cualquier intento de encasillamiento definitivo.

Dentro de este contexto, Pierre Chartier señala algunos de los motivos por los que establecer una definición de la novela resulta una labor compleja: “no conoce reglas formales, sus orígenes son confusos y discutibles, su propósito ha evolucionado con el tiempo, y tanto su manera como su tono son múltiples e infinitamente variables¹⁰⁵... está abierta a todos los posibles, indefinida, en continua expansión, y así se parece, por su inventiva, su humor inquieto, su vitalidad, a la sociedad moderna donde ha tomado su auge decisivo”¹⁰⁶ (P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman* 2005, 4). Si bien el intento de una definición supone una tarea bastante amplia, y además inalcanzable debido a la naturaleza misma de este género, propondremos un acercamiento a partir de algunos planteamientos teóricos, con el fin de tener

¹⁰⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original: « il ne connaît pas de règles formelles ; ses origines sont floues et discutées ; son objet a évolué avec le temps ; sa manière et son ton sont multiples, infiniment variables ... »(Chartier, 2005, p. 2).

¹⁰⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original: « il est ouvert à tous les possibles, indéfini, en expansion continue, et ressemble ainsi, par son inventivité, son humeur remuante, sa vitalité, à la société moderne où il a pris son essor décisif »(Chartier, 2005, p. 4).

un panorama inicial más amplio sobre las diversas particularidades que supone una aproximación preliminar de la novela.

Enric Sullà quien reconoce igualmente las particularidades que exige el estudio de la novela, señala no solo la dificultad en cuanto al intento de definirla, sino también el de caracterizarla. Por ello, aborda dos aspectos claves: el origen del término tanto como su transición hacia la ficción, y la problemática ligada a la traducción del término, insistiendo particularmente en la diferencia existente entre *nouvelle* y *romanzo*. Así que, por una parte, retoma el término remontando a su origen (noticia), subrayando la referencia a hechos recientes veraces o no. Constata, además, que este concepto se transformaría al punto que el Diccionario de Autoridades de 1743 lo detallaría principalmente como una historia fingida basada en hechos reales (E. (. Sullà 1996, 13). Al respecto, dicho diccionario ofrece dos entradas: 1) “Historia fingida y texida de los casos que comúnmente suceden, o son verisímiles¹⁰⁷”, 2) “Se toma assimismo por ficción o mentíra en qualquier materia¹⁰⁸”. Actualmente la definición propuesta por el Diccionario de la Lengua Española no hace referencia a la novela como un relato fingido; mientras que el segundo concepto si se ha mantenido intacto. Por el momento, dicho diccionario propone como primera entrada: “obra literaria narrativa de cierta extensión¹⁰⁹”; allí precisamente sobreviene otro dilema: ¿Qué extensión debe tener la novela?

Observamos que cada intento de acercamiento supone un nuevo deslizamiento en lo incierto: “Consideramos como novela las obras que responden a ciertos fines, que proponen ciertos temas, suponiendo cierta visión del mundo humano, y cierta manera de tomar las preguntas que se plantean quienes observan cierta forma literaria¹¹⁰”. Sin duda es una concepción válida; no obstante, una búsqueda un poco más detallada resultará más beneficiosa dentro del marco de delimitación concepto; por ello, volvemos a Sullà y a la noción de la extensión de la novela. Sullà sostiene que uno de los dilemas actuales de la novela, se encuentra precisamente relacionado con su origen, puesto que “en italiano *novella* significa relato de extensión inferior a la novela (designada como *romanzo*, distinción parecida a la que se halla en francés, que dispone de *nouvelle* y *roman*), con lo que las características de uno y otro relato se difuminan” (E. (. Sullà 1996, 13).

¹⁰⁷ El texto fue tomado tal como aparece en el diccionario; por esta razón la grafía de algunas palabras difiere ligeramente. En : <http://web.frl.es/DA.html>

¹⁰⁸ En : <http://web.frl.es/DA.html>

¹⁰⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [30 abril de 2020]. En : <https://dle.rae.es/novela%20?m=form>

¹¹⁰ Texto original: « Nous considérerons comme roman les ouvrages répondant à certaines fins, se proposant certains objets, supposant une certaine vision du monde humain et une certaine manière de prendre les questions qui s’y posent et pas seulement ceux qui observent une certaine forme littéraire » (Pouillon, 1993, p. 12).

Ahora bien, en nuestro idioma tal divergencia no tiene lugar, puesto que nos referimos a *novela* y *novela corta*; sin embargo, esto no nos exime de la pregunta central: ¿de qué manera considerar la novela en términos de extensión? Según las referencias citadas por Sullà (E. M Forster, Mario Benedetti principalmente), una novela debe sobrepasar las 45.000 o 50.000 palabras (E. (. Sullà 1996, 13). Y, dentro de este marco de ideas, Julia Kristeva sostiene que: “todo relato que supere el marco de la epopeya o del cuento popular ha podido ser llamado novela mientras fuera suficientemente largo, sin que fuera dada a sus particularidades una definición precisa y satisfactoria” (Kristeva 1981, 19). Observamos que, si bien la extensión ha jugado un papel importante dentro de la caracterización de la novela, tendríamos que reconsiderarla desde los planteamientos de la literatura electrónica; de este modo, propondremos desde ahora la hipótesis que la novela electrónica se resiste a un juicio cuantitativo semejante, dado que la inclusión de elementos intermediales supondría la valoración desde una perspectiva diferente que tenga en cuenta tanto el formato como el dispositivo.

De este modo continuaremos nuestro análisis, reteniendo hasta aquí, las cuatro perspectivas externas del concepto novela que hemos abordado con el fin de dar inicio a este debate: noción variable, transición de noticia a ficción, bifurcación entre *novella* y *romanzo*, y una valoración de orden cuantitativo, relacionada con el número de palabras.

En *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* (1998), Mariano Baquero Goyanes describe a la novela como: “[El] más dúctil, flexible y huidizo de los géneros literarios” (Baquero Goyanes 1998, 41). Consciente de la magnitud que supone el intento de definirla, sugiere, asimismo, tener en cuenta su perspectiva histórico-literaria con el fin de comprender los rasgos más significativos de la novela en las diferentes épocas. Asimismo, plantea un análisis ‘epopeya-novela’, con dos elementos concretos que marcarán el rumbo de esta última: la transición del verso a la prosa y el paso de lo universal a lo particular y lo específico (Baquero Goyanes 1998, 41). Observamos así, que más que pretender una definición de la novela, podríamos detenernos en la historia del concepto y su evolución, lo que nos daría paulatinamente luces para comprender mejor su ritmo inconstante; y su porvenir en construcción.

De modo similar a la apreciación de Baquero Goyanes, en cuanto a lo “huidizo” de la novela, M. del Carmen Bobes Naves, afirma que “la novela es el género literario que goza de una mayor libertad formal, y la variedad ilimitada de sus temas y enfoques, hace que cualquier definición que se proponga deje fuera muchas de las obras que se reconocen como novelas” (Bobes Naves 1998, 7). Tal parece, que más que una cuestión de definición, el principal interrogante que nos conduce probablemente a un intento de concepto, es la idea de tener ciertos elementos comunes de referencia que nos permitan acercarnos a los que se considera como novela en nuestros días.

De este modo, y teniendo en cuenta nuestro marco de investigación, sería válido preguntarnos ¿En qué medida el auge de la tecnología, y particularmente de internet influye en la percepción contemporánea de la novela? ¿Qué elementos de análisis podría aportar al género el contexto digital y las herramientas tecnológicas que la red posibilita? Para dar respuesta a estas preguntas necesitaremos dos elementos: el primero de ellos -como acabamos de mencionarlo- es examinar lo que se entiende hoy por novela; el segundo es proponer algunos elementos a partir de nuestro corpus de estudio (de lo que nos ocuparemos en la tercera parte de este capítulo). Sobre la especificidad de la estructura de la novela, Julia Kristeva sostiene que:

Las vagas indicaciones que los teóricos de la novela y los novelistas han dado respecto a la especificidad de su estructura, se resumen en los puntos siguientes: (1) La novela no tiene una estructura («forma») fija o claramente delimitable. (2) La novela constituye un PROCESO de mutación. Como muestra admirablemente Lukács, puesto que en la novela la totalidad no es nunca sistematizable más que a nivel abstracto, no existe una forma acabada como en el caso de los otros géneros literarios: “la novela aparece como algo que deviene, como proceso” (Kristeva 1981, 22).

Hasta aquí hemos examinado brevemente otras tres posturas sobre la novela cuyo eje en común insiste en la flexibilidad del concepto. Dicha flexibilidad puede percibirse a través de dos matices: inicialmente como una limitación, puesto que, a mayor flexibilidad, mayor diversidad y por ende menor posibilidad de alcanzar un único concepto que la defina concretamente, y por otra parte como una oportunidad; dado que esta representa – en nuestro caso- la probabilidad de estudiarla desde la perspectiva del contexto digital, tanto como la posibilidad de ese proceso en mutación al que hace alusión Kristeva. De lo mencionado hasta aquí, resaltaremos que, si de retener un aspecto sobre la novela, su origen y su posible definición (tanto como la dificultad por encontrarla) se trata, el aspecto persistente sería evolución; y es precisamente allí donde reside el debate que intentaremos desarrollar, acercándonos -por ahora- a las definiciones propuestas por algunos diccionarios en español, francés e inglés, con el fin de ampliar un poco más el horizonte de este concepto.

II.1 La novela: algunas posturas desde los diccionarios

Nos dedicaremos ahora a examinar algunos conceptos de novela propuestos por ciertos diccionarios. Comenzaremos por El Diccionario del Español de México, que la define como: “1. Obra literaria escrita en prosa, generalmente extensa, en la que se narran acciones de personajes... 2. Conjunto de estas obras pertenecientes a cierto autor, a una corriente o escuela literaria, a cierta región o país o a cierta época, que trata un tema particular o que tiene ciertos

personajes característicos...¹¹¹”. Por su parte, el Diccionario de la Lengua Española propone: “Del it. novella 'noticia', 'relato novelesco'. 1. f. Obra literaria narrativa de cierta extensión. 2. f. Género literario narrativo que, con precedente en la Antigüedad grecolatina, se desarrolla a partir de la Edad Moderna. 3. f. Ficción o mentira en cualquier materia¹¹²”, en este mismo sentido el Diccionario de Oxford Learners señala que se trata de “una historia lo suficientemente larga como para ocupar un libro completo, en el que los personajes y eventos suelen ser imaginarios¹¹³”. Dentro del mismo panorama el Diccionario Merriam Webster añade al respecto: “una narrativa de prosa inventada que suele ser usualmente larga y compleja y trata especialmente de la experiencia humana a través de una secuencia generalmente conectada de eventos. 2. el género literario que consiste en novelas¹¹⁴”.

En el Diccionario francés Trésor de la Langue Française Informatisé encontramos varias entradas, entre ellas dos que destacamos: “A. HIST. DE LA LITT. [En la Edad Media] Relato largo escrito en romano¹¹⁵ o en francés antiguo, primero en verso (especialmente en octosílabos con rimas planas), luego en prosa, contando las fabulosas aventuras, galantes o grotescas de héroes míticos, idealizados o caricaturizados. B. LITT. [En la época moderna o contemporánea] 1. Obra literaria en prosa de cierta longitud, que mezcla lo real y lo imaginario, y cuya forma más tradicional, trata de suscitar el interés, el placer del lector narrando el destino de un héroe principal, una intriga entre varios personajes, presentados en su psicología, sus pasiones, sus aventuras, su medio social, su trasfondo moral, metafísico; género literario que agrupa todas las variedades de estas obras, particularmente floreciente en el siglo XIX¹¹⁶”. A

¹¹¹ Diccionario del Español de México (DEM) ., [versión en línea]. < <https://dem.colmex.mx/Ver/novela> > [06 de mayo de 2020].

¹¹² Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. < <https://dle.rae.es/novela?m=form> > [06 de mayo de 2020]

¹¹³ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “a story long enough to fill a complete book, in which the characters and events are usually imaginary”. Oxford Learner’s Dictionary ., [versión en línea]. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/novel_1?q=novel> [06 de mayo de 2020]

¹¹⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “1 : an invented prose narrative that is usually long and complex and deals especially with human experience through a usually connected sequence of events 2 : the literary genre consisting of novels”. Diccionario Merriam Webster., [versión en línea]. < <https://www.merriam-webster.com/dictionary/novel> > [06 de mayo de 2020].

¹¹⁵ Según el mismo diccionario, se refiere a un idioma vulgar proveniente del latín popular que se hablaba en Francia en el VIII y IX siglo.

¹¹⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original: « A. HIST. DE LA LITT. [Au Moy. Âge] Long récit écrit en roman ou en ancien français, d'abord en vers (notamment en octosyllabes à rimes plates), puis en prose, contenant les aventures fabuleuses, galantes ou grotesques de héros mythiques, idéalisés ou caricaturés B. LITT. [À l'époque mod. ou contemp.] 1. Œuvre littéraire en prose d'une certaine longueur, mêlant le réel et l'imaginaire, et qui, dans sa forme la plus traditionnelle, cherche à susciter l'intérêt, le plaisir du lecteur en racontant le destin d'un héros principal, une intrigue entre plusieurs personnages, présentés dans leur psychologie, leurs passions, leurs aventures, leur milieu social, sur un arrière-fond moral, métaphysique; genre littéraire regroupant toutes les variétés de ces œuvres, particulièrement florissant au XIXe s » ., [versión en línea]. Diccionario Trésor de la Langue

partir de estas definiciones observamos cinco aspectos en común: La relevancia de la extensión, la prosa como elección de expresión escrita, la inclusión de hechos reales e imaginarios, la tendencia a enfocarse principalmente en un personaje, y la concepción de la novela como género literario. Observamos que, aunque la extensión de la obra emerge como un rasgo significativo de la novela; no hay precisiones particulares sobre el número de palabras, ni páginas que esta deba contener. En cuanto a la escritura, hallamos la prosa como otro rasgo en común, y, en tercer lugar, la idea de un relato con componentes reales o imaginarios donde se cuenta la vida y las aventuras de uno o varios personajes, teniendo en cuenta factores como el contexto social, entre otros. Finalmente, la novela es considerada como un género narrativo que agrupa cierta variedad de obras clasificadas bajo la misma denominación.

II.2 La novela definida como género

La complejidad de la novela como género es uno de los temas que el académico Yves Stalloni (1997) analiza en *Les genres littéraires*. Por una parte, señala que la novela puede ser percibida como “parásito” al no ser reconocida originalmente dentro de la tipología de géneros, lo que implicaría ciertos nexos y legados que no son siempre legítimos. Por otra parte, ve en ella a un “pariente invasivo” dentro de la familia de los géneros, el cual llegó a convertirse en el género literario dominante (p.65). Ahora bien, el intento de análisis de la novela desde la perspectiva de los géneros literarios supone a su vez una reflexión sobre el concepto de género tanto como sus características; lo que nos remitirá a la época clásica y al estudio de la tríada (drama- épica- lírica). A partir de estas pistas, buscaremos comprender la manera como la novela incursiona en el plano literario, y su lugar dentro del marco de los géneros. En un intento de definición del término, Miguel Garrido afirma que “El género literario es una institución social que se configura como un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad.

En una u otra perspectiva, como señala G. Genette (1979), los géneros literarios son agrupaciones de textos obtenidas mediante la combinación de rasgos temáticos, discursivos y formales” (Miguel Ángel, Garrido, & García Galiano, 2001, p. 284). Observamos que, el género es un concepto bastante amplio si se tiene en cuenta las diferentes posibilidades de estudio que ofrece, lo que ha generado cierta dificultad en el intento de establecer bases teóricas estables. Algunas de estas dificultades se encuentran relacionadas con la noción de ‘tríada’, concepto que reenvía a la postura de Platón en *La República*, y posteriormente la *Poética* de

Française Informatisé < <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?15;s=3392519745;r=1;nat=;sol=4;>
> [06 de mayo de 2020].

Aristóteles, tanto como con términos como *especie*, *modo* o *género*, y la manera como estos han sido considerados dentro de los estudios literarios. No cabe duda de que, el legado griego ocupa un rol primordial dentro del estudio de los géneros, el cual se extiende hasta los estudios actuales sobre el tema, por ello proponemos examinar la noción de género teniendo en cuenta este marco referencial de trascendencia significativa.

II.3 El género: referencias de partida

Proveniente del latín *genus*, el término ‘género’ según Genette es atribuido por Diomedes en el siglo IV, para clasificar los tres ‘modos’ platónicos. De este modo plantea: “el *genus ennarativum* (dramático) donde solo hablan los personajes, el *genus ennarativum* (narrativo) donde solo habla el poeta, [y] le *genus commune* (mixto), donde uno y otro hablan alternativamente¹¹⁷” (Genette 2004, 30). Tomando a Genette como referencia, Jean Marie Schaeffer plasma este sistema como una ‘clasificación en árbol’ donde hay tres géneros y ocho especies: *genus imitativum* (trágico, cómico, satírico), *genus ennarativum* (narrativo, sentencioso, didáctico), *genus commune* (heroico, lírico) (Schaeffer 2006, 18). Entre la clasificación de Diomedes y la postura de Genette, observamos que el concepto de género puede interpretarse tanto como *modo* en Diomedes (refiriéndose a Platón) y como *especie* en Genette; es decir que la noción de género contiene una suerte de polisemia que ha hecho de este un concepto complejo para la teoría literaria. Por su parte, Genette sostiene que «tout genre peut toujours contenir plusieurs genres, et les archigenres de la triade romantique ne se distinguent en cela par aucun privilège de nature» (Genette 2004, 65).

Vemos que, la inquietud del género como categoría y subcategoría ha sido igualmente objeto de debate, pues “El concepto de “género” no tiene un uso tan unificado como el que necesitaría para finalmente avanzar en este difícil terreno. Así, hablamos de épica, lírica y drama como los tres grandes géneros; y, a su vez, también se denominan géneros a la novela, la comedia y la oda. Por lo tanto, un solo concepto debe abarcar dos tipos de cosas diferentes ¹¹⁸” (Viëtor 1986, 10). El debate sobre lo que se debe comprender por género dentro del campo literario continúa siendo un tema vigente, y si bien no nos ocuparemos de ello en esta reflexión, quisiéramos insistir en señalar la confusión que el estudio de este concepto implica; tanto como

¹¹⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Le *genus imitativum* (dramatique), où seuls parlent les personnages... le *genus ennarativum* (narratif), où seul parle le poète, [et] le *genus commune* (mixte), où parlent alternativement l’un et les autres » (Genette 2004, 30).

¹¹⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Le concept «genre» n’a pas un emploi aussi unifié qu’il le faudrait pour qu’on progresse enfin sur ce terrain difficile. Ainsi, l’on parle de l’épopée, de la poésie lyrique et du drame comme des trois grands genres ; et, en même temps, la nouvelle, la comédie et l’ode sont aussi appelés de genres. Un seul concept doit donc embrasser deux sortes de choses différentes » (Viëtor 1986, 10).

las diversas posibilidades investigativas que giran en torno al tema (históricas, de creación, de recepción, de clasificación, etc). Dentro de este marco transformación, Vítor de Aguiar sostiene que “El concepto de género literario ha sufrido muchas variaciones históricas desde la antigüedad helénica hasta nuestros días, y sigue siendo uno de los más arduos problemas de la estética literaria (De Aguiar E Silva 1999, 159).

De lo anterior, retendremos que la idea de género en la literatura tiene una relación directa con la denominada triada platónico-aristotélica, y que, a partir de allí, han surgido varios intentos no solo por clasificar las producciones literarias, sino por identificar ciertas pautas de escritura que delimiten los principales rasgos de un género, los cuales tendrán a su vez un rol significativo que enmarcará la recepción de la obra y el horizonte de lectura. De este modo, si el legado de Platón y de Aristóteles es señalado con insistencia dentro de este contexto, examinaremos la manera como dichas contribuciones mantienen cierta resonancia con la teoría de géneros en nuestros días.

II.4 La novela y la triada canónica

En *Introduction à l'architexte*, Genette menciona que: “Durante varios siglos, la reducción platónico-aristotélica de lo poético a lo representativo pesará sobre la teoría de los géneros y mantendrá el malestar o la confusión”¹¹⁹ (Genette 2004, 28). Dentro de este contexto, Genette hace un contraste entre los modos presentados por Platón, y los de Aristóteles, subrayando una sustitución de la triada de modos de enunciación platónica (narrativo- mixto-dramático) por la pareja aristotélica (narrativo- dramático) (Genette 2004, 28). Cabe preguntarnos, ¿y entonces de qué manera se llega a pensar un una triada desde la Poética aristotélica? Genette lo explica sosteniendo que los matices de una triada (lirismo -epopeya-drama) surgen en un contexto donde

El principio de la operación es simple... consiste en extraer de un comentario estilístico bastante marginal una tripartición de géneros poéticos en ditirambo, épica, drama, lo que lleva a Aristóteles al punto de partida platónico, luego interpretar el ditirambo como un ejemplo. del género lírico, lo que permite atribuir a la *Poética* una triada en la que ni Platón ni Aristóteles jamás habían pensado ¹²⁰(Genette 2004, 37).

¹¹⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : «pendant plusieurs siècles, la réduction platonico-aristotélicienne du poétique au représentatif va peser sur la théorie des genres et y entretenir le malaise ou la confusion» (Genette 2004, 28).

¹²⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original : Le principe de l'opération est simple...il consiste à tirer d'une remarque stylistique assez marginale une tripartition des genres poétiques en dithyrambe, épopée, drame, qui ramène Aristote au point de départ platonicien, puis à interpréter le dithyrambe comme un exemple de genre lyrique, ce qui permet d'attribuer à la Poétique une triade à laquelle ni Platon ni Aristote n'avaient jamais songé (Genette 2004, 37).

Dentro de este marco de ideas, por una parte, Dominique Combe sostiene que Genette se enfoca en el ‘modo’ para cuestionar la tríada, lo que le permite discutir la heterogeneidad de sus componentes. Así, señala que la lírica no sería propiamente un ‘género’ y que, de ser considerada como tal entonces la épica y la dramática ya no lo serían (Combe 1992, 88). Por otra parte, Stalloni sostiene que dicha tríada canónica atribuida indebidamente a Platón y a Aristóteles se impondría durante el romanticismo alemán principalmente con los hermanos Schlegel (Stalloni 1997, 16). Y, es precisamente esta atribución triádica cuestionable de la que se ocupa Genette, no con el fin de restarle pertinencia a la lírica, sino más bien para demostrar que este no había sido contemplado por Aristóteles como un modo en su *Poética*, y que, por lo tanto, atribuirlo a los planteamientos clásicos de Platón o Aristóteles, no es totalmente acertado. Y si bien Genette afirma que:

la historia de la teoría de los géneros está toda marcada por estos diagramas fascinantes que informan y deforman la realidad a menudo heterogénea del campo literario... Estas configuraciones no siempre son inútiles, todo lo contrario... una falsa ventana puede en este caso abrirse a una luz verdadera... el lugar vacío o laboriosamente amueblado puede encontrar un ocupante legítimo mucho más tarde¹²¹” (Genette 2004, 47) .

Podríamos inferir que algunas ‘deformaciones’ a las que han sido sujetas la mirada platónica y la aristotélica, se han revelado en un momento determinado como una legitimidad dentro del plano literario:

Cuando Aristóteles, al observar la existencia de un relato noble, de un drama noble y de un drama bajo, deduce, por horror al vacío y gusto por el equilibrio, el de un relato bajo que identifica provisionalmente con la epopeya paródica, no sospecha que reserva ese lugar para la novela realista”¹²² (Genette 2004, 48).

Visto de este modo, pensar la influencia platónico-aristotélica, equivale a considerar su carácter permeable, que ha sido adoptado desde distintas posturas, y que ha dado paso a la aparición de otros géneros dentro del espectro literario. Cabe anotar, que el estudio de los géneros propone diferentes visos, según la perspectiva de análisis. Por un lado, hemos visto que al examinarlos a la luz de la ‘tríada’ una discusión tiene lugar entre ‘modo’ y ‘especie’, y que género puede ser

¹²¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « l’histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétérogène du champ littéraire... Ces configurations ne sont pas toujours sans utilité, bien au contraire... une fausse fenêtre peut en l’occurrence ouvrir sur une vraie lumière... la case vide ou laborieusement garnie peut se trouver beaucoup plus tard un occupant légitime» (Genette 2004, 47).

¹²² Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Lorsque Aristote, observant l’existence d’un récit noble, d’un drame noble et d’un drame bas, en déduit, par horreur du vide et goût de l’équilibre, celle d’un récit bas qu’il identifie provisoirement à l’épopée parodique, il ne se doute pas qu’il réserve sa place au roman réaliste » (Genette 2004, 48).

tanto el uno como el otro; o que un género está compuesto por otros a su vez (Genette (2004), Stalloni (1997), (Viëtor, 1986)).

Por otro lado, observamos que este puede ser percibido como una especie de modelo enmarcado dentro de ciertas tradiciones, lo que le permitirá tanto al escritor como al lector generar un horizonte de creación o de percepción en algún modo predefinido en el contexto literario. En lo que al lector concierne, Combe sostiene que el reconocimiento del género se efectúa mediante una suerte de ‘pre-comprensión’ tomada a partir de la lectura, así que no hay lugar para una reflexión ni para la formulación sobre el género (Combe 1992, 12). De este modo, y prosiguiendo con el tema del lector, Combe propone una ‘tipología ingenua’ de un lector ordinario; compuesta por cuatro ‘categorías’ generadas de manera inconsciente, es decir sin estudiar de manera explícita los géneros:

Hoy, podemos distinguir globalmente cuatro grandes clases de textos en el horizonte de la conciencia “ingenua”, formada por hábitos de lectura...:

- Ficción narrativa: novela, novela corta, cuento, relato
- Poesía: en verso o prosa
- Teatro: tragedia, drama, comedia
- Ensayo: discurso filosófico o teórico, autobiografía, memorias, diario, diarios íntimos, correspondencia, informe, cuaderno de viaje, etc. ¹²³ (Combe 1992, 14).

A partir de esta tipología, perfilaremos nuestro análisis hacia la novela, con el fin de comprender su posición dentro del contexto de los géneros. Cabe ahora preguntarnos ¿de qué manera se relaciona la novela con la *Poética* de Aristóteles? Pierre Chartier ubica el debate en torno a *Art Poétique* de Nicolas Boileau (1674), recordando la importancia de Aristóteles para los teóricos clásicos. Dentro de este panorama, menciona que Boileau desprecia a la novela debido a que se encuentra invadida por las ‘debilidades del amor’ y además porque desde el punto de vista de Aristóteles u Horacio, los relatos en prosa simplemente ‘no tienen acceso a la existencia literaria’ (P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman* 2005, 9). Chartier señala igualmente que la *Poética* de Aristóteles considera únicamente las obras escritas en verso dejando de lado aquellas escritas en prosa, pero trae a colación otra consideración significativa:

¹²³ Traducción propuesta por la autora. Texto original : On peut ainsi aujourd’hui globalement distinguer quatre grandes classes de textes à l’horizon de la conscience « naïve », modelée par les habitudes de lecture... :

- Fiction narrative : roman, nouvelle, conte, récit
- Poésie : en vers ou en prose
- Théâtre : tragédie, drame, comédie
- Essai : discours philosophique ou théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondance, compte rendu, récit de voyage, etc (Combe 1992, 14).

Pero la negativa también afecta a las obras que tratan en verso “un tema de medicina o de física”, lo que hace que Aristóteles desee que Empédocles sea llamado naturalista y no poeta, aunque compone en verso como Homero. Por tanto, no es el verso en general lo que hace al poeta, es ante todo la mimesis, la representación¹²⁴ (Chartier P. , 2005, p. 12).

Recapitulando, Charter menciona que, desde el punto de vista de la *Poética* de Aristóteles, la novela no es un género, pero que cuando esta nace gracias a la teoría y a la crítica, la novela se encuentra ‘para su gloria tanto como para su mayor vergüenza, colmada de epopeya¹²⁵’ (P. Chartier, Introduction aux grandes théories du roman 2005, 14).

Para plasmar esta idea, Charter se vale de un cuadro propuesto por Genette (Figura 1) para presentar la clasificación aristotélica, argumentando que, en aquella cuarta categoría que Aristóteles no desarrolla y que equivaldría a una casilla vacía – la de la parodia-, es donde se pueden ubicar los relatos innobles que durante varios siglos han sido denominados con el vocablo de ‘novela’(roman), lo que según Chartier no equivale a que la novela guarde dicha postura, puesto que mantiene relaciones con la comedia, la epopeya y la tragedia (P. Chartier, Introduction aux grandes théories du roman 2005, 16). De este modo, observamos que la relación entre la *Poética* y el concepto de novela se construye a partir de una serie de posibilidades y conjeturas que intentan dialogar por una parte con las concepciones aristotélicas -potencialmente a partir de la parodia- en oposición a la epopeya, y por otra generar teorías que den cuenta de la aparición y el crecimiento de un fenómeno que se extiende legitimando su lugar en al plano literario:

La verdad de la novela es la de un ser al principio un poco incierta, sin origen preciso, que llega a ser brillante, eficiente y obstinada, se proclama un día reina o gobernadora, como Sancho Panza o Robinson en su isla... sin que podamos decidir si miente, si abusa o si anuncia tranquilamente la imponente y contradictoria verdad de la que está hecha¹²⁶(Chartier P. , 2005, p. 19).

Mode Objet	Dramatique	Narratif
Supérieur	tragédie	épopée
Inférieur	comédie	(parodie)

¹²⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Mais le refus touche aussi des ouvrages qui traitent envers “un sujet de médecine ou de physique”, ce qui fait qu’Aristote souhaite que l’on appelle Empédocle naturaliste et non poète, bien qu’il compose en vers tout comme Homère. Ce n’est donc pas le vers en général qui fait le poète, c’est d’abord la mimesis, la représentation » (Chartier P., 2005, p. 12).

¹²⁵ Traducción propuesta por la autora. Frase original: «pour sa gloire et sa plus grande gêne encombrée d’épopée».

¹²⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « La vérité du roman est celle d’un être d’abord un peu incertain, sans origine précise, qui parvenu brillant, efficace et opiniâtre, s’est un jour autoproclamé roi ou gouverneur, Comme Sancho Pança ou Robinson dans leur île...sans que l’on puisse décider s’il ment, s’il abuse ou s’il énonce tranquillement la vérité imposante et contradictoire dont il est fait » (Chartier P. , 2005, p. 19).

Figura 9. Esquema propuesto por Gérard Genette (P. Chartier, Introduction aux grandes théories du roman 2005, 16)

II.5 Novela: algunos aspectos históricos

Nos detendremos ahora en algunas traducciones que el término ‘novela’ ha recibido en otros idiomas, enfocándonos principalmente en las derivadas de *romanzo*, puesto que allí reside una serie de características relevantes que nos permitirán tener otras pistas sobre esta:

En italiano, alemán o ruso, *romanzo*, *romano* o *POMAH* se imponen en un sentido análogo a la “novela” francesa. El español retuvo *novela*, reservando un empleo diferente para el romancero. El inglés por su parte prefirió *novel*, que compite con el romance, caracterizando este segundo término más bien con relatos donde predomina la imaginación, tendiendo el primero a significar “relato realista” pero esta distribución no es rigurosa¹²⁷ (Chartier P. , 2005, p. 29) .

. Notamos que, *novella*, y *romanzo* son los términos en italiano que han dado lugar a diversas adaptaciones en otros idiomas; a su vez, observamos que en otros idiomas como en italiano o en francés, no solo es cuestión de selección entre uno u otro término, sino que cada uno de ellos supone una idea distinta. Así *novella* y *nouvelle* se referirán a un relato corto, o como se ha adaptado en español, a una ‘novela corta’, mientras que *romanzo* o *roman* equivaldrían a lo que en español comprendemos por novela. No obstante, en inglés tal como Charter lo señala, la distinción entre una y otra palabra no se encuentra ligada a la extensión del escrito sino a la naturaleza ficcional o factual de lo que allí se cuenta. Sin embargo, no dedicaremos este aparatado a la diferencia conceptual entre *novella* y *romanzo*, sino que centraremos nuestra reflexión en una perspectiva etimológica que nos permitirá comprender el surgimiento del término ‘novela’:

¿Qué significa la palabra "novela"? “Romanz”, luego “rom[m]ant”, como indica el diccionario etimológico *Bloch y Wartburg*, proviene del adverbio **romanice*, término bajo latino que significa “a la manera de los romanos”, y en particular: “en la lengua latina. *Romania*, de donde se origina **romanice*, ha significado desde la época de Constantino la totalidad del mundo conquistado por los romanos, el *orbis romanus*, como nos lo enseña E. R. Curtius en *Littérature européenne et Moyen Age latin*. Desde antes del siglo IX, en esta *romania*, la lengua *romana* designa la lengua vulgar en contraposición al latín, *lingua*

¹²⁷ Traducción propuesta por la autora. Frase original: «En italien, en allemand, ou en russe, romanzo, Roman, ou POMAH s’imposent en un sens analogue au «roman» français. L’espagnol a retenu novela, réservant à romancero un emploi différent. L’anglais a pour sa part préféré novel, qui entre en concurrence avec romance, ce second terme caractérisant plutôt des histoires où l’imagination prédomine, le premier tendant à signifier « récit réaliste » mais cette répartition n’est pas rigoureuse (Chartier P. , 2005, p. 29).

latina escrita, erudita, así como *lingua barbara*, ancestro del alemán. Es esta *lingua romana*, un conjunto de lenguas y dialectos, que dio origen a los diversos idiomas que llamamos "romanos" ¹²⁸(Chartier P. , 2005, p. 28).

De lo anterior, retendremos particularmente la noción lingüística de la lengua *romana* -vulgar- en oposición al latín como lengua cultivada. Dentro de este orden de ideas, Stalloni señala que la palabra "roman" (novela) aparece en la edad media no como referencia a un contenido particular, sino como una opción lingüística. De esta manera, mientras que el latín era la lengua de escritura de las obras sagradas, el "roman" era una lengua vernácula hablada, lo que influyó notablemente en el hecho que la novela haya tenido una herencia deshonrosa durante varios siglos (Stalloni 1997, 60). Por su parte, Chartier señala que en el siglo XII designan como "roman" los relatos en lengua vulgar traducidos del latín o los relatos escritos en francés; en el siglo XIV este hace referencia a las novelas de aventura, mientras que en el siglo XV a los relatos de caballería, alcanzándose su sentido moderno en el siglo XII (P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman* 2005, 29).

Calificada en la actualidad como 'el género épico más importante' (Miguel Ángel, Garrido, & García Galiano, 2001, p. 307), o 'la forma literaria más dominante hoy/ un género reciente'¹²⁹ (Stalloni 1997, 59), o 'pariente pobre y primo de los otros géneros'¹³⁰ (P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman* 2005, 21), la aparición y la evolución de la novela (roman) ponen en evidencia un proceso complejo que surge en el plano lingüístico, pero que con el paso del tiempo labra su destino dentro del panorama literario. De este modo, observaremos que, aunque esta pueda ser considerada en siglo XVIII como 'fábula', 'invenciones vanas' o 'mentiras' (P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman* 2005, 29). Precisamente, sobre la aparición de la novela dentro del contexto literario, Bakhtine apunta que en ciertas épocas como durante el clasicismo griego, el siglo de oro o la época clásica, había cierta armonía de géneros, de la cual estuvo en gran medida la novela exenta:

la novela nunca entra en esta entidad, no participa en la armonía de los géneros, ni a esas épocas, lleva una existencia "no oficial", sin traspasar el umbral de la gran literatura. Este

¹²⁸ Traducción propuesta por la autora. Frase original: Que signifie le mot « roman » ? « Romanz », puis « rom[m]ant », ainsi que l'indique le dictionnaire étymologique Bloch et Wartburg, est issu de l'adverbe *romanice, terme bas latin signifiant « à la façon des Romains », et notamment : « en langue latine ». Romania, dont provient *romanice, a signifié depuis l'époque de Constantin l'ensemble du monde conquis par les Romains, l'orbis romanus, comme nous l'apprend E. R. Curtius dans *Littérature européenne et Moyen Age latin*. Dès avant le IX^e siècle, dans cette romanica, la lingua romana désigne la langue vulgaire par opposition au latin, lingua latina écrite, savante, ainsi qu'à la lingua barbara, ancêtre de l'allemand. C'est cette lingua romana, ensemble de parlers et de dialectes, qui a donné naissance aux diverses langues que nous nommons « romanes » (Chartier P. , 2005, p. 28).

¹²⁹ Traducción propuesta por la autora. Frase original : «Forme littéraire dominante aujourd'hui, est un genre récent».

¹³⁰ Traducción propuesta por la autora. Frase original : « parent pauvre et cousin des autres genres ».

conjunto orgánico, jerárquicamente organizado, sólo integra géneros establecidos, con personajes fijos y definidos; pueden limitarse y complementarse conservando la naturaleza de su género. Son únicos y están relacionados entre sí por sus profundas particularidades estructurales¹³¹ (Bakhtine 2018, 442).

Observamos que, tal como lo subraya Yves Reuter, las características de la novela que hoy parecen evidentes, han emergido de manera progresiva (Reuter 2016, 19), lo que ha implicado -por el contrario-, que los cambios no siempre han sido asimilados fácilmente.

Una de estas razones es el impacto, por ejemplo, de la influencia clásica, particularmente de la *Poética* de Aristóteles, evidente por ejemplo en Nicolas Boileau (*L'Art poétique*, 1674): “on ne traite pas du roman dans un Art Poétique: le roman n'est pas un genre” (P. Chartier 2005, 9). Pero este panorama irá evolucionando paulatinamente; así, Bakhtine indica que, durante el siglo XVIII, tiene lugar el nacimiento de otro tipo de novela con la aparición de *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding, el prefacio de Christoph Martin Wieland en *Agathon*, y principalmente con *Essai sur le Roman*, de Blankenburg, puesto que a partir de estas referencias tanto como con la teoría de la novela propuesta por Hegel, la novela es descrita bajo ciertas características:

1° No debe ser “poético” en el sentido en que lo son otros géneros literarios. 2° Un personaje de novela no debe ser “heroico”, en el sentido épico o trágico del término: debe reunir en su persona estos rasgos, tanto positivos como negativos, viles y nobles, cómicos y serios. 3° Este personaje debe presentarse no como ya hecho e inmutable, sino como un ser que evoluciona, que se transforma, que es educado por la vida. 4° La novela debe convertirse para su tiempo en lo que la epopeya fue para el mundo antiguo (idea expuesta con mayor claridad por Blankenburg, luego retomada por Hegel)¹³²(Bakhtine 2018, 447).

Observamos que, del siglo XVII al siglo XVIII la reflexión en torno a la novela teje una senda que busca entablar un debate de legitimación literaria. Dicho debate plantea unas consideraciones en torno al personaje, el cual pasará de ser el individuo virtuoso de la épica, para establecerse como un personaje con ciertos matices problemáticos, hecho que le permitirá

¹³¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : le roman n'entre jamais dans cette entité, ne participe pas à l'harmonie des genres et, à ces époques-là, mène une existence «officieuse », sans franchir le seuil de la grande littérature. Celle-ci ensemble organique hiérarchiquement organisé, n'intègre que des genres constitués, avec des personnages fixés et définis ; ils peuvent se limiter et se compléter mutuellement en conservant la nature de leur genre. Ils sont uniques, et apparentés entre eux par leurs profondes particularités structurelles (Bakhtine 2018, 442).

¹³² Traducción propuesta por la autora. Texto original : Il ne doit pas être « poétique » au sens où sont poétiques les autres genres littéraires. 2° Un personnage de roman ne doit pas être « héroïque », au sens épique ou tragique du terme : il doit réunir en sa personne ce traits tant positifs que négatifs, vils et nobles, comiques et graves. 3° Ce personnage doit être présenté non comme tout fait et immuable, mais comme un être qui évolue, se transforme, qui est éduqué par la vie. 4° Le roman doit devenir pour son temps ce que fut l'épopée pour le monde antique (idée exposée de la façon la plus nette par Blankenburg, puis reprise par Hegel) (Bakhtine 2018, 447).

a la novela desarrollar una diferencia fundamental para su establecimiento como género central más adelante.

La novela como ficción: proceso de consolidación

Robert Scholes propone el estudio de una poética de la ficción literaria afirmando que todas las obras ficcionales pueden reducirse a tres tonos fundamentales: la sátira-la historia y el romance (Scholes 1986, 81). Luego se pregunta: Mais où doit-on placer le roman lui-même? Est-il plus satirique que l'histoire ou plus romantique ? Manifestement, il est les deux. Ainsi le roman se situe à la fois sur les deux moitiés de la gamme fictionnelle- un roman satirique prenant la place entre l'histoire et la satire, un roman romantique entre l'histoire et la romance (Scholes 1986, 82). A partir de esta división de base, Scholes propondrá una subdivisión de siete modos ficcionales:

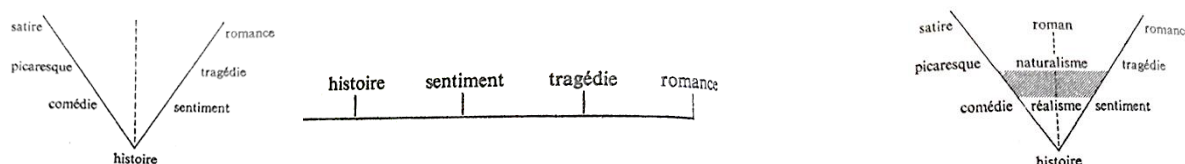


Figura 10 modos ficcionales 1 Figura 11. modos ficcionales 2 Figura 12 modos ficcionales 3 (Scholes 1986, 82)

Progresivamente y mediante sus esquemas, Scholes va plasmando la manera como él considera que la novela va consolidándose en medio de estos tonos ficcionales que él propone. Igualmente advierte que hay en la novela ‘impulsos ficcionales’ provenientes tanto del romance como de la sátira que se vieron permeados por la conciencia histórica a finales del Renacimiento y durante el siglo de las luces (85). Así, Scholes señala un desplazamiento de los personajes hacia una perspectiva realista: «Les voyous et les putains du picaresque devinrent les libertins et les coquettes de la comédie. Les héros et les héroïnes de la romance et de la tragédie devinrent les hommes sensibles et les dames vertueuses » (Scholes 1986, 85). Ahora bien, Scholes representa a la ficción realista (novela) como una línea intermitente en medio de su esquema (Figura 3), argumentando, que esta puede tener influencia de cualquiera de los dos costados de su esquema. Luego añade:

Si es cierto que la novela, en sus inicios en el siglo XVIII, reunía impulsos cómicos y sentimentales que podemos llamar realistas en el siglo XIX, se orientó hacia una combinación más difícil y más poderosa de de impulsos picarescos y trágicos que nos acostumbramos a llamar naturalistas. Las novelas realistas tendían a ser historias de educación, mejora, integración. Las novelas naturalistas están condenadas a la alienación

y la destrucción. La novela alcanzó su forma clásica en el siglo XIX cuando se encontró entre los modos realista y naturalista” (Figura 4)¹³³ (Scholes 1986, 86).

De este modo, y mediante este esquema modal -con fines pedagógicos-, Scholes explica la manera cómo la novela se encuentra relacionada con otros ‘modos’ ficcionales, tanto como la influencia de los cambios históricos, los cuales no pasarán inadvertidos, sino que al contrario serán elementos valiosos dentro del marco de la consolidación de la novela hasta el punto que esta alcanza un desarrollo muchísimo más significativo a partir del siglo XIX, generando así un gran impacto en el espectro literario hasta nuestros días. De manera similar, notamos que Bakhtine sostiene que, al convertirse la novela en el género dominante en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, surge un interés particular por la teoría de la novela (Bakhtine 2018, 401). Ahora bien, si el siglo XIX supone una referencia significativa para la novela, proponemos centrar nuestra reflexión a partir de este siglo, analizando los factores que hacen de este periodo una referencia considerable dentro del marco de estudio de la novela.

Novela: transformaciones sociales y literarias

Bakhtine advierte que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII la novela se convierte en el género dominante de modo que casi todos los demás géneros se ‘novelizan’ (Bakhtine 2018, 443) ; ““Frente a la novela, todos los géneros empiezan a resonar de manera diferente. Es un largo conflicto que comienza, para “romanizar: los otros géneros, para atraerlos a la zona de contacto de la actualidad inacabada”¹³⁴(Bakhtine 2018, 472). Si bien en el siglo XVIII se genera una reflexión en torno a la novela -como ya lo hemos mencionado-, en el siglo siguiente esta se revelará como un género con bastante acogida, a tal punto que se ubicará en el foco del debate literario; dentro de este contexto, Scholes indica que: “La novela alcanzó su forma clásica en el siglo XIX, cuando se encontró en equilibrio entre los modos realista y

¹³³ Traducción propuesta por la autora. Texto original : S’il est vrai que le roman, à son début au XVIII siècle, réunissait des impulsions comiques et sentimentales que nous pouvons appeler réalistes au XIXe siècle il s’est orienté vers une combinaison plus difficile et plus puissante d’impulsions picaresques et tragiques que nous avons pris l’habitude de nommer naturalistes. Les romans réalistes tendaient à être histoires d’éducation, d’amélioration, d’intégration. Les romans naturalistes sont voués à l’aliénation et à la destruction. Le roman a atteint sa forme classique au XIXe siècle quand il s’est trouvé en équilibre entre les modes réaliste et naturaliste » (Figura 4)¹³³ S’il est vrai que le roman, à son début au XVIII siècle, réunissait des impulsions comiques et sentimentales que nous pouvons appeler réalistes au XIXe siècle il s’est orienté vers une combinaison plus difficile et plus puissante d’impulsions picaresques et tragiques que nous avons pris l’habitude de nommer naturalistes. Les romans réalistes tendaient à être histoires d’éducation, d’amélioration, d’intégration. Les romans naturalistes sont voués à l’aliénation et à la destruction. Le roman a atteint sa forme classique au XIXe siècle quand il s’est trouvé en équilibre entre les modes réaliste et naturaliste » (Scholes 1986, 86).

¹³⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original : «Face au roman, tous les genres commencent à résonner autrement. C’est un long conflit qui commence, pour « romaniser : les autres genres, pour les attirer dans la zone de contact de l’actualité sinachevée » (Bakhtine 2018, 472)

naturalista”¹³⁵(Scholes 1986, 86), por su parte, Enric Sullà afirma que “es innegable que le época dorada de la novela coincide con el siglo XIX, no tanto con el periodo romántico cuanto con el del realismo, momento en que empieza a tomar conciencia de sí misma, a definirse y buscar legitimidad” (E. (. Sullà 1996, 15) ¿qué factores influyen en esa ‘forma clásica’ de la novela? ¿de qué manera se consolida la novela como forma literaria dominante? Según Reuter, la novela puede considerarse como un género libre que escapa al yugo de las reglas antiguas, perfilándose como ‘el género de la libertad’, abordando al individuo tanto como el aspecto social (Reuter, 2016, p. 24). Notaremos que, estos dos componentes serán clave, para comprender el posicionamiento de la novela como un reflejo de la sociedad de la cual emerge.

Noción de individuo

Continuando con la reflexión, Reuter sostiene que “la persona (y el personaje) ya no es un simple emblema de su casta social (el caballero, el campesino...) se singulariza, se vuelve más complejo psicológicamente, es digno de existir cualquiera que sea su origen. Como resultado, los héroes se diversifican y ya no aparecen como representantes ejemplares de su comunidad”¹³⁶ (Reuter, 2016, p. 27). La singularización del personaje a la que Reuter se refiere nos permite remitirnos no solo a un cambio del héroe novelesco, sino también a la transición histórica que surge con el renacimiento a partir del siglo XV. La oposición entre el antropocentrismo y el teocentrismo supondrá igualmente transformaciones en la literatura, puesto que el personaje (si lo contrastamos con la epopeya) va esbozándose cada vez más como un héroe ordinario, problemático, incompleto, que como el héroe clásico guiado por sus dioses, al que Lukács se refiere como:

Los héroes de la juventud tienen a los dioses mismos como compañeros de viaje: ya sea que encuentren, al final de su viaje, el destello del desastre o el resplandor del triunfo, o los dos juntos, nunca van solos, siempre son guiados. De ahí la profunda seguridad de su andar; pueden, ser abandonados por todos, en islas desiertas, derramar lágrimas de desolación; pueden, estar engañados por la peor ceguera, tambalearse hasta las puertas del infierno; nunca dejan de sumergirse en una atmósfera de seguridad: la del dios que traza de antemano los caminos del héroe y lo precede en su camino ¹³⁷(Lukacs 1963, 82).

¹³⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « Le roman a atteint sa forme classique au XIXe siècle quand il s’est trouvé en équilibre entre les modes réaliste et naturaliste » (Scholes 1986, 86).

¹³⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “la personne (et le personnage) n’est plus un simple emblème de sa caste sociale (le chevalier, le paysan. . .) Il se singularise, il se complexifie psychologiquement, il est digne d’exister quelle que soit sa naissance. Du coup, les héros se diversifient et n’apparaissent plus comme des représentants exemplaires de leur communauté” (Reuter, 2016, p. 27).

¹³⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original : Les héros de la jeunesse ont les dieux mêmes pour compagnon de route : qu’ils rencontrent, au terme du voyage, l’éclair du désastre ou l’éclat du triomphe, ou les deux ensembles, jamais ils ne vont seuls, ils sont toujours guidés. D’où la profonde assurance de leur marche ; ils peuvent, abandonnés de tous, sur des îles désertes, verser des larmes de désolation; ils peuvent, fourvoyés par le

Por su parte, y teniendo como punto de partida la fragmentación social, María del Carmen Bobes, examina la figura del ‘héroe problemático’ teniendo como referentes a Lukács, Goldman o Kristeva. Bobes observa que la principal diferencia entre el héroe de la novela y el de la épica consiste en ‘la prueba’, concepto propuesto por Bakhtine: “resulta impensable que un héroe épico se vea obligado a poner a prueba su valor y sus cualidades nobles, que se dan por supuestas al encarnar a toda la sociedad; por el contrario, el héroe de la novela es sujeto de historias que continuamente los someten a pruebas... la técnica de composición más relevante de la materia es la presencia de una prueba que debe superar el protagonista” (Bobes Naves 1998, 63). Sobre la prueba y la novela del siglo XIX, Bakhtine señala específicamente: la prueba de vocación, de elección; el elegido puesto a prueba por la vida, de la personalidad opuesta, de la mujer emancipada (Bakhtine 2018, 203).

Dentro de este contexto, Reuter sostiene que otro factor significativo que concierne el aspecto psicológico del personaje durante el siglo XIX (a finales) y el siglo XX es la influencia del psicoanálisis, lo que puede identificarse mediante los monólogos tanto como los cambios de puntos de vista del personaje (Reuter, 2016, p. 37), lo que supone la posibilidad de conocer los motivos por los cuales ciertos personajes actúan de manera determinada, un ejemplo de la dimensión psicológica del personaje sería Raskólnikov en *Crimen y Castigo* de Fiódor Dostoyevski (1866). Aunque, esta dimensión será posteriormente debatida a mediados del siglo XX por Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, con el concepto de *Nouveau roman*.

Sociedad, novela y realidad: siglo XIX

Para Lukács la novela es la epopeya de un mundo sin dioses (Lukacs 1963, 84), de este modo, dicha ausencia libera y desprotege al personaje a la vez; pero estos no serán los únicos cambios que marcarán el rumbo de la novela, pues tal como lo señalan Darío Villanueva o Reuter, el crecimiento urbano y el progreso tecnológico de los siglos XIX y XX repercutirán en el mundo novelesco de su época. Por una parte, Villanueva sostiene que “el ritmo de los cambios y las renovaciones se acelera de tal forma que en una década se producen más mutaciones que en un siglo de la historia anterior y, en definitiva, cada vez se hace más oscuro para el hombre el sentido de todo lo que le rodea” (Villanueva 1977, 45). Por otra parte, sobre la ciudad, Reuter apunta que:

pire aveuglement, tituber jusqu’aux portes des enfers; ils ne laissent jamais de baigner dans une atmosphère de sécurité: celle du dieu qui trace d’avance les voies du héros et le précède sur sa route (Lukacs 1963, 82).

Este lugar también une acciones que antes estaban dispersas: los encuentros, los peligros, la seguridad. . . Permite la descripción de diferentes ambientes y la interpenetración de grupos sociales. Secreta en nuevas metáforas: la ciudad como animal o como selva. . . Reactiva los antiguos: pasajes subterráneos, laberintos, el poder oculto de las sociedades secretas tras bambalinas de la ciudad (Reuters 2016, 30) ¹³⁸(Reuter 2016, 30).

Vemos así que, a medida que la novela toma distancia de la epopeya no solamente se consolida cada vez más como género, sino que una de sus cualidades es la de ser un género abierto; es decir no se encuentra enmarcada definitivamente bajo una serie de acciones particulares similares, o de ciertos personajes con características peculiares, lo que la dota de una libertad creadora ausente en cierta medida en la epopeya, dadas las condiciones específicas que la caracterizan (hechos trascendentales, héroes, hazañas, etc), dentro de este orden de ideas Bakhtine indica que:

la novela es el único género en formación, y aún inacabado. Se está formando ante nuestros ojos. La génesis y la evolución del género novelístico se realizan a la luz plena de la Historia. Su entramado aún está lejos de ser firme, y todavía no podemos prever todas sus posibilidades plásticas¹³⁹ (Bakhtine 2018, 441).

Ahora, volviendo al siglo XIX, es preciso mencionar el impacto histórico de la revolución industrial, pues en medio de este proceso de transformaciones sociales, económicas y urbanas surge el realismo como una alternativa para novelar la realidad. Este siglo es denominado como 'la edad de oro' de la novela por Pierre Chartier, quien menciona que durante la primera mitad de este la novela goza de prestigio entre los lectores y los críticos (103), a tal punto que en 1830 Francis Wey declara "todos los antiguos sistemas literarios se han derrumbado [...] las viejas escuelas están muertas [...] las reglas se han roto, [...] Aristóteles no tiene voz y Boileau no tiene influencia"¹⁴⁰(P. Chartier 2005, 107). Dentro de este panorama de cambio, Charter evoca los planteamientos de Champfleury (1854): "la novela debe dedicarse a la observación de detalles precisos, no abandonarse a la 'invención' o a la 'imaginación'; limitándose así a sí misma a la realidad y la verdad ... debe dar 'pinturas sobre las costumbres' y

¹³⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original : "Ce lieu unit aussi des actions autrefois dispersées : la rencontre, les dangers, la sécurité. . . Il permet la description de milieux différents et l'interpénétration des groupes sociaux. Il secrète dans nouvelles métaphores : la ville comme animal ou comme jungle. . . Il en réactive d'anciennes : les souterrains, les labyrinthes, le pouvoir occulte des sociétés secrètes dans les coulisses de la ville (Reuter 2016, 30)

¹³⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : « le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous a pleine lumière de l'Histoire. Son ossature est encore loin d'être ferme, et nous ne pouvons encore prévoir toutes ses possibilités plastiques » (Bakhtine 2018, 441).

¹⁴⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original : " tous les anciens systèmes littéraires sont écroulés [...] les vieilles écoles sont mortes[...] les règles sont brisées, [...]Aristote est sans voix et Boileau sans influence" (P. Chartier 2005, 107).

'escenas de la vida habitual'¹⁴¹ (P. Chartier 2005, 94). Por estas razones, tal como ya lo señalamos, los comportamientos humanos, la descripción de los problemas sociales, tanto como la intención de mostrar el mundo tal como es, y posteriormente el naturalismo con la novela experimental y el seguimiento del modelo científico, sobresaldrán como rasgos característicos de la novela decimonónica.

No obstante, Pese a la intención de plasmar la realidad en la novela, la noción de 'real' será aún tema de discusión puesto que: "La superación de la novela realista se hará en particular en nombre de una percepción de otra realidad más esencial. Proust rechaza así el realismo "cinematográfico": "la literatura que se contenta con "describir cosas", por dar sólo un miserable recuento de líneas y superficies... llamándose realista, es lo más alejado de la realidad'(Le Temps retrouvé)"¹⁴²(Déruelle 2016, 190). No es sorprendente que un género polémico como la novela continúe siéndolo incluso después de un periodo durante el cual se considera que se ha consolidado ampliamente. Al realismo no tardó en seguirle el naturalismo como una perspectiva que buscaba examinar la realidad bajo otras condiciones tales como la mirada científica, el valor de la observación, problemáticas sociales relacionadas con la violencia, la pobreza o clases sociales menos favorecidas. Así, desde finales del siglo XIX y durante la primera parte de siglo XX, tanto el naturalismo como el realismo serán objeto de controversia, lo que conllevará a una 'crisis de la novela', que Sullà advierte señalando que « este modelo narrativo [el realismo] entra en crisis con el naturalismo y en particular con el fin de siglo, aunque la paradoja sea que tal crisis solo es perceptible en escritores y teóricos, pero no en el favor del público habituado ya al modelo realista y consumidor habitual del género en sus muy diversas versiones (E. (. Sullà 1996, 16). Sobre esta etapa de la novela Chartier considera que

Crítica del realismo y crisis de la novela conviven en estos años de duda y transición. Y en cierto sentido, a pesar del renacimiento de la invención novelística, perceptible en Francia a partir de la década de 1920 (incluso antes), y más ampliamente a pesar de un admirable florecimiento de obras maestras a escala internacional que atestiguan la renovada fuerza del género, la crisis de la novela no ha cesado: al contrario. Desde finales del siglo XIX, la literatura en su conjunto ha entrado en una fase fundamentalmente crítica, de la que no

¹⁴¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : " le roman doit se livrer à l'observation de détails précis, non s'abandonner à l' 'invention' ou à l' 'imagination'; se limitant ainsi lui-même à la réalité et à la vérité... il doit donner des 'peintures de mœurs' et des 'scènes de la vie habituelle' (P. Chartier 2005, 94).

¹⁴² Traducción propuesta por la autora. Texto original : "Le dépassement du roman réaliste se fera notamment au nom d'une perception d'une autre réalité, plus essentielle. Proust refuse ainsi le réalisme "cinématographique" : 'la littérature qui se contente de "décrire les choses", d'en donner seulement un miserable relevé de lignes et de surfaces... en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité' (Le Temps retrouvé) (Déruelle 2016, 190).

escapa la novela, modalidad literaria cuantitativamente dominante. Nathalie Sarraute tiene razón: para la novela, el siglo XX es bueno, fecundo y ambiguo¹⁴³ (P. Chartier 2005, 155).

Paul Aubert indica que la ‘crisis’ del siglo XIX tuvo que ver con cuatro factores principalmente: la idea de que el mundo se acabara, el cuestionamiento de la representación positivista de la sociedad, la impresión de un mundo en desorden y el descubrimiento de ‘los abismos’ y misterios del hombre (Aubert 2017, 14). De esta suerte, lo que en los años cincuenta Sarraute denominaría como ‘la era de la sospecha’, llegaría como la suma de ecos inconformes que le reclamaban al ingenio novelesco otras posibilidades de existencia más allá de óptica realista/naturalista del siglo XIX. Dentro este contexto, el surrealismo de Breton, surge en los años veinte como un intento de liberación del pensamiento mediante la escritura automática, otorgándole al inconsciente un potencial creador significativo.

II.6 Siglo XX: consideraciones sobre la novela

Los diversos cuestionamientos que suscita el realismo se consolidarán particularmente con el Manifiesto surrealista (1924) de André Breton. Su postura crítica y rechaza vehementemente los principales rasgos de la novela realista; Charter cita algunos de ellos: “Le procès de l’attitude réaliste demande à être instruit, après celui de l’attitude matérialiste” (P. Chartier 2005, 156), además de esto, Breton desaprueba las detalladas descripciones de la novela realista, tanto como la apariencia de libertad psicológica la cual se encuentra anticipadamente calculada por el autor (Déruelle 2016, 192). Sobre la dimensión realista de la novela, Alain Robbe-Grillet se pronunciaría posteriormente mencionando que

El realismo es la ideología que cada uno esgrime contra su vecino, la cualidad que cada uno cree poseer sólo para sí mismo. Y siempre ha sido lo mismo: es en aras del realismo que cada nueva escuela literaria ha querido derrocar a la que la precedía; fue la consigna de los románticos contra los clásicos, luego la de los naturalistas contra los románticos; y los mismos surrealistas pretendían a su vez tratar sólo con el mundo real... y aquí también, debemos concluir que todos tienen razón. Si no están de acuerdo, es porque todos tienen ideas diferentes sobre la realidad. Los clásicos pensaban que era clásica, los románticos pensaban que era romántica, los surrealistas pensaban que era surrealista... todo el mundo habla del mundo como lo ve, pero nadie lo ve de la misma manera¹⁴⁴ (Robbe-Grillet 2013, 172).

¹⁴³ Traducción propuesta por la autora. Texto original : Critique du réalisme et crise du roman coexistent en ces années de doute et de transition. Et en un sens, malgré la reprise de l’invention romanesque, sensible en France à partir de années 1920 (effective plus tôt), et plus largement en dépit d’une admirable floraison de chefs d’œuvre à l’échelle internationale qui témoignent de la force renouvelée du genre, la crise du roman n’a pas cessé : au contraire. La littérature tout entière est entrée depuis la fin du XIXe siècle dans une phase fondamentalement critique, à laquelle le roman, manière littéraire quantitativement dominante, n’échappe pas. Nathalie Sarraute a raison : pour le roman, le XXe siècle est bien, féconde et ambiguë (P. Chartier 2005, 155).

¹⁴⁴ Traducción propuesta por la autora. Texto original : le réalisme est l’idéologie que chacun brandit contre son voisin, la qualité que chacun estime posséder pour soi seul. Et il en a toujours été de même : c’est par souci de

Vista desde esta perspectiva, la realidad puede concebirse como un motivo de discrepancia que le permitió al surrealismo -en este caso-, no solamente cuestionar las posturas del realismo, sino además plantear otra posibilidad literaria de liberar la imaginación, proponiendo el método de escritura automática, sin dejar de lado el valor creativo de los sueños. No obstante, otra reflexión que intenta diferenciarse de novela decimonónica tendría posteriormente lugar con el *Nouveau Roman* en los años cincuenta, una denominación que reunió a un grupo de escritores (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou, Claude Simon, Michel Butor, entre otros), que buscaban principalmente transformar el concepto del personaje en la novela tanto como la omnisciencia del escritor. Si bien, -y contrario al surrealismo- no hubo un manifiesto que los representara de manera específica, Robbe-Grillet señala:

si uso... el término *Nouveau Roman*, no es para designar una escuela, ni siquiera un grupo definido compuesto por escritores que trabajarían en la misma dirección; sólo hay un nombre conveniente que engloba a todos aquellos que buscan nuevas formas novelísticas, capaces de expresar (o crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo todos aquellos que se empeñan en inventar la novela, es decir inventar al hombre¹⁴⁵ (Robbe-Grillet 2013, 9-10).

De este modo, y en lugar de convertirse en un movimiento literario con unas características definidas de manera clara, (tal como sí lo supuso en su momento el surrealismo), el *Nouveau Roman* no pretende establecer un modelo a seguir; se trata entonces, de una mirada crítica, una oposición que se teje en torno a la novela tradicional, y entre cuyas referencias teóricas principales tendríamos: Nathalie Sarraute con *L'ère du soupçon* (1956), Alain Robbe-Grillet *Pour un Nouveau Roman* (1963), Michel Butor, *Essais sur le roman* (1964) y Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman* (1967). Dentro de este contexto cabe subrayar que desde el punto de vista novelesco tanto como teórico hay dificultad en intentar describir con precisión los rasgos de la Nueva Novela. Consciente de ello, Robbe-Grillet apunta: “No se trata... de establecer una teoría, un molde preliminar para verter en él futuros

réalisme que chaque nouvelle école littéraire voulait abattre celle qui la précédait ; c'était le mot d'ordre des romantiques contre les classiques, puis celui des naturalistes contre les romantiques ; et les surréalistes eux-mêmes affirmaient à leur tour ne s'occuper que du monde réel... et ici aussi, on doit conclure que tous ont raison. S'ils ne s'entendent pas, c'est que chacun a, sur la réalité, des idées différentes. Les classiques pensaient qu'elle est classique, les romantiques qu'elle est romantique, les surréalistes qu'elle est surréelle... chacun parle du monde tel qu'il le voit, mais personne ne le voit de la même façon (Robbe-Grillet 2013, 172).

¹⁴⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original : si j'emploie... le terme Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est à dire à inventer l'homme (Robbe-Grillet 2013, 9-10).

libros. Cada novelista, cada novela, debe inventar su propia forma”¹⁴⁶ (Robbe-Grillet 2013, 12). Como se ha advertido hasta aquí, y basándonos en una apreciación de Charter, estos cambios no constituyen ni el rechazo ni el fin de la escritura novelesca, sino simplemente establecen una nueva fase de búsqueda de la novela en el siglo XX (P. Chartier 2005, 174).

Bien se comprende que, la principal propuesta del *Nouveau Roman* parte igualmente de la realidad, pero aprovecha los aspectos en los que se encuentra inmersa, ya sea por ejemplo mediante tropismos (Sarraute), o dejando de lado el narrador omnisciente para presentar un relato desde la perspectiva de uno de los personajes (*La Jalousie*- Robbe-Grillet). De esta suerte el *Nouveau Roman* podría concebirse más que un punto de llegada más no como una etiqueta inalterable; un punto de partida dinámico hacia los retos que plantea la novela. Al mismo tiempo, como ya lo señalamos, la dispersión en lo que a una formulación teórica concreta concierne, tanto como las diferentes novelas reconocidas dentro de este contexto, resultaron en cierta medida en un aspecto menos favorable para este movimiento, puesto que teorizar el *Nouveau Roman*, supondría el intento de un diálogo entre posturas no siempre similares. Conviene reparar que en *Nouveau Roman, homme nouveau*, (Robbe-Grillet 2013, 144) Alain Robbe-Grillet hace un contraste¹⁴⁷ entre lo que se pensaba de la Novela Nueva y la manera como él interpreta desde su postura esas suposiciones:

« Rumeur publique »	« Ce qu’il serait plus raisonnable de dire »
1. Le Nouveau Roman a codifié les lois du roman futur	1. Le Nouveau Roman n’est pas une théorie, c’est une recherche
2. Le Nouveau Roman a fait table rase du passé	2. Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque
3. Le Nouveau Roman veut chasser l’homme du monde	3. Le Nouveau Roman ne s’intéresse qu’à l’homme et à sa situation dans le monde
4. Le Nouveau Roman vise à la parfaite objectivité	4. Le Nouveau Roman ne vise qu’à une subjectivité totale
5. Le Nouveau Roman ne s’adresse qu’aux spécialistes	5. Le Nouveau Roman s’adresse à tous les hommes de bonne foi

Figura 13. Contraste Alain Robbe-Grillet

Sobre el primero de estos principios, Robbe-Grillet apunta que el *Nouveau Roman* surge como un encuentro contra las normas de la novela a las que califica como demasiado rígidas (Robbe-Grillet 2013, 145). Señala asimismo que no se consideran teóricos de la novela, e incluso afirma “nous ne savons pas ce que doit être un roman, un vrai roman” (Robbe-Grillet

¹⁴⁶ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “Il n’est pas question...d’établir une théorie, un moule préalable pour y couler les livres futurs. Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme” (Robbe-Grillet 2013, 12).

¹⁴⁷ Tabla diseñada para nuestro análisis

2013, 145). Esta postura nos lleva a inferir que la ausencia de reglas de la Novela Nueva puede percibirse como una postura teórica en la medida en que la búsqueda constituye ir en una dirección diferente a lo que hasta ese momento se comprende por novela; en este sentido, no hay ‘una’ teoría sino *teorías* sobre lo que podría ser *el Nouveau Roman*; propuesta desde la creación literaria de cada autor. Con respecto al segundo punto, Robbe-Grillet insiste en el error que supone creer que “la verdadera novela” es un concepto establecido de manera definitiva durante la época balzaciana.

Al contrario, para él la novela no ha hecho más que evolucionar, no como una intención de mejorarla, sino más bien de ubicarla dentro del marco actual (Robbe-Grillet 2013, 146). Se ha cuestionado igualmente la ausencia del personaje, lo que Robbe-Grillet discrepa, dado que si bien hay en la Novela Nueva descripciones de objetos, hay ante todo una mirada humana por la que se filtra cada hecho, por lo tanto no se trata de desplazar el hombre del mundo, pues al fin y al cabo, señala Robbe-Grillet, o hay también objetos en la novela de Balzac: “casas, ropa, joyas, utensilios...” (Robbe-Grillet 2013, 148), e insiste mencionando que esto obedece a que el hombre cambió en el transcurso de esos cien años de novela. En lo que concierne a la crítica sobre la objetividad de la Novela Nueva, y de manera similar a lo que describe en el tercer punto de su reflexión, Robbe-Grillet asegura que las descripciones anidadas tras los objetos mencionados, son una prueba evidente de la poca imparcialidad de los personajes, y que si de objetividad se tratase esta se acercaría por ejemplo al narrador omnisciente de Balzac, un narrador-Dios que sabe todo, y que se aleja del hombre de la Novela Nueva condicionado por sus pasiones, quien no podría ser más que su propio narrador (Robbe-Grillet 2013, 149).

Finalmente, Robbe-Grillet explica que las novelas del *Nouveau Roman* no presentan dificultad alguna para sus lectores; si se tiene en cuenta que lo que esta busca es justamente representar el mundo en el que el lector se encuentra. Sobre estos cinco puntos podemos inferir que, la evolución novelesca a la que Robbe-Grillet hace alusión, implica una reflexión abierta en torno a lo que se concibe por novela; esta característica goza de cierta libertad creadora que favorece la evolución del género, teniendo como principal inquietud la postura del hombre y sus pasiones en el mundo en el que se encuentra inmerso. Ciertamente es que esta postura resultará cuestionable si el punto de referencia es la novela del siglo XIX, por ello, esto implica no solo un cambio en la manera de escribir la novela, sino en la manera como esta es percibida por la crítica. Observamos, asimismo, que la postura de la Nueva Novela emancipa en cierto modo al escritor proponiéndole imaginar y describir al personaje del siglo XX, no en un intento de superar a aquel de la novela decimonónica, sino con miras de rendir un testimonio literario fiel a la época en que emerge.

Uno de los cambios de la novela del siglo XX que Charter destaca consiste en el personaje y en el deslizamiento hacia una forma anónima y vacía. Así, cita como ejemplo los personajes de Franz Kafka o Dostoïevski, mencionando una sustitución del héroe tradicional por el héroe actual. Podemos mencionar que, no se trataría entonces de acabar con el personaje principal; sino de ensombrecerlo, limitándole la mirada. Charter señala que, por una parte, se tiene la desestabilización de los personajes con Dostoïevski; por otra, K el héroe de Kafka se esfuerza por ser aceptado por quienes le rodean (P. Chartier 2005, 187). Sobre este cambio novelesco en el personaje, De Aguiar E Silva apunta que:

se disuelve el personaje para que pueda captarse mejor el estado psicológico. Ya en Dostoïevski se verifica cierta desvalorización del personaje concebido según los moldes tradicionales... se imponen obsesivamente las ideas, las dudas, las rabias, las desesperaciones... La novela posterior a Dostoïevski agravó esta desvalorización del personaje, y el novelista moderno, como escribe Nathalie Sarraute, “ sólo de mala gana [...] concede [al personaje] lo que puede hacer que sea reconocido demasiado fácilmente : aspecto físico, gestos, acciones, sensaciones, sentimientos corrientes (De Aguiar E Silva 1999, 212).

Dentro del panorama de cambios significativos de la novela en el siglo XX, Paul Aubert, sostiene que tras la aparición de la Nueva Novela la intriga desaparece, tanto como la noción organizada del tiempo, y se busca explorar los misterios del alma humana (Aubert 2017, 9). Dentro de este contexto, Càrmen Lugo, menciona que en América Latina este movimiento tuvo también cabida en los años cincuenta con escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa señalando que las novelas de estos escritores suponen una búsqueda literaria, por lo tanto, clasifica dentro de la Novela Nueva como una “novela abierta”. Lugo menciona a *Rayuela* como referencia, apuntando la apuesta por una organización espacial y temporal específica (Lugo Filippi 1980, 91). Lo cierto es que, si bien *Rayuela* plantea un manejo vanguardista en cuanto a la linealidad o el orden cronológico, aquella Nueva Novela en América Latina daría lugar al *Boom latinoamericano*, fenómeno literario del que nos ocuparemos más adelante. Pero antes de ello y con miras a comprenderlo mejor, nos detendremos brevemente en el contexto histórico y literario de la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Dentro de este contexto, María del Carmen Mauro, sostiene que la globalización tanto como el postmodernismo son dos fenómenos significativos del siglo XX en América latina (Mauro 2007, 271).

Respecto al primero, Mauro apunta que, pese al su discurso globalizador homogeneizador y económico principalmente, este proceso no se lleva a cabo de la misma manera en todas partes, lo que genera desigualdad y exclusión. Por lo tanto, y siguiendo a Néstor García Canclini, Mauro manifiesta que quienes se encuentran excluidos de este proceso recurren a relatos y a creaciones artísticas con el fin de generar reflexiones propias que den

testimonio de la subalternidad (Mauro 2007, 272). Por otra parte, respecto al postmodernismo, Mauro indica que al ser este un movimiento de ruptura, puede percibirse como una alternativa de resistencia en las artes y en la literatura. Dentro de este contexto cita a Alfonso de Toro (p.272):

la literatura postmoderna tiene la tarea de llenar vacíos entre los límites de la cultura establecida y canonizada y la subcultura, entre la seriedad y la risa, entre las belles lettres y el pop-art, entre la élite y la cultura de masas, entre la crítica y el arte, entre el artista y la crítica, entre el arte y el público, entre el profesionalismo y el diletantismo amateur, entre lo real y lo maravilloso/mito (de Toro, 1990: 76).

La globalización y el postmodernismo son condiciones que propician espacios reflexivos dentro de la literatura, por ello, los razonamientos planteados por el Nouveau Roman, son fácilmente contrastables a la coyuntura literaria de la segunda mitad de siglo en América latina. Por su parte, y teniendo en cuenta el contexto de cambio, María Navas afirma que: “Se propicia así esa tan discutida alianza entre vanguardia y compromiso, entre experimentación y conciencia social, que dará sus frutos con otra de las modalidades narrativas más célebres del siglo XX: el llamado ‘realismo mágico’” (Navas Ocaña 2001, 109).

II.7 El Boom latinoamericano y el Realismo Mágico: perspectiva de la novela latinoamericana

1962 es un año significativo para la literatura hispanoamericana y el contexto editorial. Mario Vargas Llosa gana el premio ‘Biblioteca breve’ de la editorial española Seix Barral. Este hecho trasciende fronteras y será de gran relevancia no solo para la literatura peruana, sino para la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta, que se fortalece mediante publicaciones realizadas principalmente en España. El Boom ha sido probablemente más conocido que la “nueva novela hispanoamericana” otro nombre que se le intentó dar a ese periodo de acogida internacional de la novela latinoamericana (Oviedo 2002, 299). Casi tres décadas después de su surgimiento, José Miguel Oviedo lo define como:

una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto. El «boom» funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, específicamente la novela... Ese cambio no sólo consistió en el redescubrimiento o la aparición de ciertos autores contemporáneos -los mayores habían estado activos desde los años treinta y cuarenta, como Asturias y Carpentier-, sino en el surgimiento de una nueva y más amplia capa de lectores, de un auge editorial dentro y fuera del continente y de una especie de expectativa histórica despertada por la naciente Revolución Cubana (Oviedo 2002, 300).

Sobre este, Jorge Volpi declara que en la segunda mitad del siglo XX “surgió al fin un grupo compacto de escritores capaz de convertir a Hispanoamérica en un referente obligado de la cultura occidental. Conocido con el nombre poco edificante de Boom, su núcleo central estuvo formado por Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario V. Llosa y Gabriel G. Márquez, a los que pueden sumarse otros nombres de José Donoso, Guillermo C. Infante, Juan C. Onetti, José L. Lima, Fernando del Paso Ernesto Sábato, Manuel Puig o Alfredo B; Echenique” (Volpi, *El fin de la narrativa latinoamericana* 2004, 33). Otra perspectiva de valorar el Boom es la de Dante Liano para quien este se configura como “el ingreso de la literatura y la cultura latinoamericanas en el canon occidental y, de igual importancia, el ingreso de ambas en plena modernidad” (Liano 2013, 86).

El posicionamiento de la literatura latinoamericana en un plano internacional relevante conllevará posteriormente al “realismo mágico” y a “la identificación de toda la cultura latinoamericana con ese movimiento” (Liano 2013, 87). Sobre este hecho de identidad literaria, Volpi sostiene que algunos de los autores del Boom como Fuentes o Vargas Llosa no se inscribían particularmente dentro del realismo mágico; sin embargo, se anhelaba “encontrar la etiqueta perfecta para calificar, sin problemas, a toda nuestra tradición literaria... gracias a la fuerza narrativa de estos autores...el "realismo mágico" paso a ser visto como una marca de identidad... como la particularidad básica de la narrativa escrita en esta región del mundo (Volpi, *El fin de la narrativa latinoamericana* 2004, 39). Ahora bien, es un tanto sorprendente que un rasgo literario tan propio de América latina sea a su vez totalmente ajeno, pues como es sabido, el Realismo Mágico se ubica originalmente dentro del contexto de la pintura en Europa, y fue acuñado en los años veinte por el alemán por Franz Roh en su obra *Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente*. Dentro del plano literario latinoamericano, Liano apunta que este concepto es una ‘invención crítica’ cuya atribución es debatida entre Ángel Flores y Ricardo Usigli (Liano 2013, 87) , Otras fuentes Saúl Hurtado (1997) o Andrey Kofman (2015) lo atribuyen a Arturo Uslar Pietri:

En América Latina, quien lo empleó por primera vez fue Arturo Uslar Pietri, en 1948, aunque según la versión de Enrique Anderson Imbert, ya por 1928 había escuchado la expresión en una tertulia en Argentina. Pero este dato no ha encontrado trascendencia (Anderson Imbert, 1975). Fue Ángel Flores quien lo acuñó en forma definitiva mediante una conferencia dictada en 1954 en Estados Unidos. A partir de Flores, muchos fueron los críticos que indiscriminadamente emplearon la expresión en la crítica latinoamericana (Hurtado Heras 1997 , 262).

No es nuevo afirmar que el fenómeno literario del Boom se encuentre relacionado a su vez con el Realismo Mágico. En la cita de Volpi, examinamos que tuvo tal impacto en el mundo, que evolucionó dándose a conocer como si fuese casi como una particularidad de ciertos

escritores latinoamericanos. Ya en 1975 Lucila Inés Mena, sostiene que, en el contexto de la crítica, el término Realismo Mágico se utiliza con insistencia, afirmando que hasta ese entonces no hay conceptos teóricos concretos que lo definan (Mena 1975, 395). Dos referencias se destacan: la de Ángel Flores y la de Luis Leal. Por una parte, Mena afirma que en *Magical realism in Spanish American fiction* (1955), Flores señala que el Realismo Mágico se inspira de la literatura europea de los años veinte, y de autores como Kafka o Proust.

Posteriormente durante la década de los treinta aparecería “en Hispanoamérica un movimiento literario en el que la realidad, la fantasía y los sueños se mezclaban para formar un todo armónico”. Flores ubicará la aparición de este movimiento en el año 1935 con la colección de cuentos *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, y la novela *La última niebla* de María Luisa Bombal. Según dicho estudio, el Realismo Mágico llegaría a su cumbre con *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), referencia que impondría el Realismo Mágico en Hispanoamérica, con características tales como: “la preocupación por el estilo, la mezcla de realidad e irrealidad, la suspensión del fluir temporal, la ambigüedad y la excelente trama argumental” (Mena 1975, 396). Por otra parte, y en lo que a Leal y su publicación *El realismo mágico en la literatura Hispanoamérica* (1967) concierne, Mena añade que, una vez examinado el estudio de Flores, Leal manifiesta un desacuerdo total con él. Para Leal, Flores mezcla el Realismo Mágico con la literatura fantástica, y se aleja de lo que se ha mencionado sobre este último.

Asimismo, Leal describe el Realismo Mágico (p.234) como “el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y sus circunstancias...el mágicorrealista no trata de copiar (como lo hace el realista) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas (Mena 1975, 397). Dado este panorama, Mena se pregunta qué hace que ciertos escritores (Carpentier, Rulfo, Asturias, Márquez) sean más mágicorrealistas que otros (Borges, Cortázar, Fuentes), por ello explica que dicha dificultad radica en que el Realismo Mágico se encuentra relacionado con “lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico, lo sobrenatural” y con lo que se comprende por cada uno de esos términos. Tras un análisis sobre estos conceptos, Mena concluye que Realismo Mágico se encuentra más cerca de lo maravilloso, puesto que los hechos insólitos se encuentran vinculados al mundo narrado; por ejemplo, la existencia de los difuntos en *Pedro Páramo* o la ascensión de Remedios la bella en *Cien años de Soledad*.

Si bien Mena no analiza los puntos de convergencia y de divergencia entre lo maravilloso y el Realismo Mágico, Mena concluye mencionando que: “hay una serie de elementos que valdría la pena explorar cuidadosamente: tales son la presencia y la función de lo mítico, las técnicas, la temática, el lenguaje del realismo mágico, y las conexiones con otras corrientes literarias, especialmente el surrealismo” (Mena 1975, 407). De lo planteado hasta aquí,

podemos retener que, si bien el origen del Realismo Mágico viene considerándose desde los años treinta en el contexto literario, el estudio de Flores difunde y presenta una perspectiva de este movimiento hasta el año 1955, razón por la cual muchos de sus argumentos son cuestionables posteriormente tras la llegada de nuevas obras literarias. Aunque posteriormente este concepto frecuente el discurso de la crítica, aún hay controversia entre sus similitudes y diferencias con lo real maravilloso¹⁴⁸ planteado por Alejo Carpentier.

No intentamos ahondar en este debate, simplemente buscamos comprender el contexto del Realismo Mágico y algunas de sus características, lo que nos permitirá comprender la evolución de la novela en el contexto latinoamericano. En un estudio sobre el Realismo Mágico, Gloria Bautista propone diez características:

1. Exactitud de la descripción realista aplicada a un asunto sobrenatural o mágico, y expresada en un estilo sencillo, preciso y claro.
2. La yuxtaposición de elementos, temas, hechos y situaciones para mostrar la relatividad de la realidad.
3. El empleo de técnicas surrealistas como el automatismo síquico y la recreación de atmósferas oníricas e imprecisas para explorar el subconsciente.
4. La sorpresa como resultado de la combinación de elementos reales e irreales, concretos y abstractos, lo trágico y lo absurdo.
5. Sincretismo: magia y religión, civilización y salvajismo, ricos y pobres.
6. El empleo del mito; no es que el autor se preocupe por ser completamente fiel a la historia o mitos de su país, sino que se vale de ellos para forjar el deseado mundo autónomo de la novela, ya que el escritor mágicorrealista no es sólo un imitador, sino también un explorador de la realidad.
7. La disrupción limitadora del tiempo cronológico y del espacio objetivo.
8. Familiarización y aceptación de lo insólito. Por eso, lo real y lo irreal son posibilidades válidas. Lo maravilloso y lo mágico es aceptado como algo cotidiano y normal. Una vez que esto sucede, lo demás sigue con precisión lógica. Lo difícil es lograr esa encadenación, ese instante de suprema lucidez que crea la chispa de contacto entre la imaginación y la realidad.
9. Los personajes funcionan en un plano de realidad autónoma, carente de un "debe ser", es decir, de criterios preestablecidos. El escritor mágicorrealista suspende todo juicio y trata cuanto dato tiene a su alcance de igual manera, sin discriminar nada.
10. Preocupación del autor por los problemas sociales de Hispanoamérica; hay una especie de solidaridad entre el escritor y su pueblo solidificando dialécticamente la realidad natural y la social sin fundamentarse sólo en consideraciones teóricas sino también en una serie de fenómenos reales. El realismo mágico presenta sucesos que la imaginación popular ha transformado en leyendas o viceversa (Bautista 1991, 24).

Las diez características propuestas por Bautista nos permiten considerar que el Realismo Mágico no surge como un alejamiento total de los planteamientos novelescos de finales de siglo

¹⁴⁸ Ver Hurtado Heras, S. (1997). *El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión*. Convergencia, 261-277

XIX o comienzos del XX; sino que retoma algunos de ellos transformándolos mediante la inclusión de elementos arraigados tanto a la cultura mítica, las creencias particulares, la problemática social y la Historia latinoamericana. Ciertamente es que, pese a las diversas creaciones que tuvieron lugar a partir de los años sesenta y setenta, el Realismo Mágico marcaría no solamente un horizonte de lectura de la novela latinoamericana, sino un modelo a seguir; ahora cabe preguntarnos, ¿de qué manera superarlo desde el punto de vista creativo? ¿cómo escribir fuera del Realismo Mágico en América Latina? Parte de estos planteamientos vendría más adelante con transiciones como el Post-boom y otras iniciativas literarias que surgen en décadas posteriores.

Post-boom: alternativas narrativas

Intentar pensar el Post-boom requiere inicialmente plantearnos la pregunta sobre el fin del Boom. Ángel Rama ubica el inicio del Boom a mediados de la década de los sesenta, y su fin hacia 1972 (Rama 1984, 51), y, en cuanto a los novelistas del Post-boom y su clasificación, Oviedo constata cierta dificultad pues, aunque ciertos escritores aparecen constantemente, se diría que cada crítico tiene diversas perspectivas y autores a proponer en este sentido. Lo que sí es claro para Oviedo es que puede denominarse como escritor del Post-boom a quien cumpla las dos condiciones de: “haber publicado obras narrativas de cierta madurez inmediatamente después del clímax del «boom» y, al mismo tiempo, la de hacerlo como una reacción, asimilación o variante de ese modelo” (Oviedo 2002, 387). Dichas condiciones son a nuestro parecer bastante amplias, puesto que cabría preguntarnos qué criterios entran en juego al juzgar ‘la madurez’ de una novela: ¿existe una relación entre la madurez y la búsqueda de nuevas alternativas dentro de lo novelesco, o supone esta la extensión de lo que se ha juzgado como significativo dentro del contexto? El segundo aspecto que menciona Oviedo supone tanto el intento por alargar el Boom como por superarlo. Dentro del Post-boom, Oviedo ubica a autores como Alfredo Bryce Echenique con *Un mundo para Julius* (1970), Luis Rafael Sánchez y *La guaracha del Macho Camacho* (1976), Isabel Allende con *La casa de los espíritus* (1982), Antonio Skármeta *Soñé que la nieve ardía* (Barcelona, 1975), Ariel Dorfman *Máscaras* (1988), Eduardo Galeano con ensayos como *Las venas abiertas de América Latina* (La Habana, 1971), Ricardo Piglia *Respiración artificial* (1980), o Luisa Valenzuela y *El gato eficaz*.

En otro estudio sobre el Post-boom, Daniel Blaustein sostiene que el artículo *The post-boom in Spanish American fiction* (1995) es uno de los análisis más completos sobre este tema, en el que su autor Donald Shaw resalta como principales dilemas el desacuerdo frente a la periodización, la metodología y los escritores que podrían ser considerados dentro de este

(Blaustein 2011, 37). Blaustein sostiene además que, aunque la crítica no especifica una fecha particular para el inicio del Post-boom, se estima que este tiene lugar a comienzos de los años setenta, pues a partir de esa década la literatura hispanoamericana comienza a emprender nuevas direcciones (Blaustein 2011, 38), y en este sentido, no puede valorarse la producción literaria del momento bajo una misma perspectiva. Blaustein presenta un contraste de los principales ‘supuestos ontológico-gnoseológicos’ del Boom y el Post-boom. Respecto a los supuestos de este último cabe señalar: “crisis de la verdad..., ausencia de creencia en los grandes mitos o relatos fundacionales, abolición de la nostalgia de totalización... (Blaustein 2011, 57).

A estos rasgos, Blaustein añade igualmente al contexto literario el impacto de las dictaduras en el continente, el exilio, la denuncia social tanto como política..., lo marginal como es el caso de la escritura ‘homoérotica’ de Manuel Puig o Severo Sarduy (Blaustein 2011, 58), la relevancia del contexto urbano, la presencia del humor (Blaustein 2011, 62) tanto como la cultura juvenil “ “fun-culture”: sexo, drogas, cine, televisión; cultura popular. Valoración de lo excéntrico” (Blaustein 2011, 63). A los autores del Post-boom José Luis de la Fuente los cataloga como ‘narradores del post’, señalando el intento de estos por explorar nuevos senderos de la novela centrando su atención en lo real, lo cotidiano y el lenguaje. Respecto a la lista de autores, coincide con la de Oviedo en algunos como Allende o Bryce, o con la de Blaustein sobre Sarduy, a los que de la Fuente añade a Salvador Elizondo con *Farebeuf* (1965) Vicente Leñero *Garabato* (1967). Asimismo, De la fuente sostiene que esta generación de narradores también: “recoge la jerga popular, los textos del rock o la música de la América hispana, las imágenes del cine, el deporte, las doctrinas de la filosofía existencialista o los programas de acción política, así como lo derivado de la transculturación norteamericana” (De la Fuente 1999, 243).

Otro aspecto relacionado con este contexto, no abordado directamente con el Post-boom – y que apenas mencionaremos a modo de referencia- es el de postmodernidad. En el artículo *Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?* Jorge Ruffinelli manifiesta su desacuerdo con los críticos que aseguran que no hay diferencias entre los escritores de la década de los sesenta y aquellos que vinieron las dos siguientes. Pues bien, para Ruffinelli no hay un continuismo sino más bien una voluntad de cambio y una suerte de resistencia que surge frente al deseo de emulación de los autores del Boom. Una muestra de ello es la postura de Antonio Skármeta¹⁴⁹

¹⁴⁹ Citado en (Ruffinelli 1990, 38): “La realidad se acaba, en última instancia, ante nuestras narices. Creo que caracteriza a nuestra generación —vía infrarrealismo, arte pop, trato activo con la realidad política latinoamericana, universalización de la aldea por el boom de las comunicaciones— la convivencia plena con la realidad, absteniéndose de desintegrarla para reformularla en una significación supra real. En este sentido, nuestra actitud primordial es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la hipóbole

(1981), donde pueden observarse rasgos propios de la postmodernidad como “localización, fragmentación, horizonte pequeño, destrucción de la trascendencia, cierto minimalismo” (Ruffinelli 1990, 38). En su reflexión, Ruffinelli aborda esa voluntad de cambio no como un periodo Post-boom, sino como una transición hacia la postmodernidad, y a partir de esta plantea por lo menos dos perspectivas; la primera como el desplazamiento de la modernidad, lo que en el contexto literario tendría que ver por ejemplo, con el fin de los grandes relatos, mientras que la segunda sería: “una crisis de esa modernidad incompleta como la llama Habermas; no la muerte de una era sino su crisis, intento de renovación, sacudimiento de las capas vetustas y dogmáticas que hacen tan difícil y lento su funcionamiento; la renovación de las capacidades expresivas del arte y la literatura (Ruffinelli 1990, 38).

En este sentido, Ruffinelli afirma que la literatura de los años ochenta se expandió hacia la cultura popular, el feminismo y el testimonio, lo que no indica que en las dos décadas anteriores no existiese; lo que Ruffinelli simplemente sostiene es que durante la década de los ochenta hubo un mayor apogeo de ellos. Sobre el feminismo, señala no solo una reflexión sobre el concepto tradicional sino además el cuestionamiento de “el poder de una cultura patriarcal y homocéntrica como es la latinoamericana, la constitución y el predominio de un canon literario basado en esa estructura de poder” (Ruffinelli 1990, 39).

Dentro de este contexto resalta el trabajo literario de autoras como Damiela Eltit, Reina Roffé, Isabel Allende, Luisa Valenzuela, Tununa Mercado, Cristina Peri Rossi, Rosario Ferré o Libertad Dimitrópulos. En lo que se refiere a la literatura testimonial resalta el trabajo de Rodolfo Walsh *El caso Satanowski* (1973), y el de Omar Cabezas con *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), aunque apunta igualmente la estrecha relación de orden político que esta perspectiva mantiene con el periodismo de denuncia o los diarios de guerra. Según Ruffinelli, este tipo de literatura le otorga relevancia a lo marginal, recuperando la voz de quienes han sido afectados por la represión política durante las dictaduras militares: *Tejas verdes* de Hernán Valdes (1974) o *Las manos en el fuego* (1985), de González Bermejo entrarían en esta categoría (Ruffinelli 1990, 39). Finalmente, y en lo concerniente a la cultura popular Ruffinelli hace referencia a *La guaracha del Macho Camacho* (1976) o *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989), de Luis Rafael Sánchez, resaltando el manejo de un lenguaje popular, que presenta una estructura fragmentaria de lo que el propio Sánchez considera como ‘una América plebeya’ (Ruffinelli 1990, 40). De este modo, Ruffinelli concluye que, salvo la postura feminista abordada también desde perspectivas europeas o norteamericanas, las otras dos posturas constituyen ejemplos de construcción de modelos latinoamericanos propios.

mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el "realismo mágico" de Carpentier. Por el contrario, donde ellos se distancian abarcadores, nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope”.

Añade igualmente que la postmodernidad latinoamericana no responde únicamente a los sectores desarrollados de la sociedad, sino que, tiene en cuenta igualmente la expresión de las clases medias tanto como el contacto popular, y además insiste en valorar la postmodernidad como una etapa significativa de crisis (Ruffinelli 1990, 41).

En su estudio, Blaustein examina igualmente la relación entre el postmodernismo y el Post-boom, mencionando que el espectro postmoderno abarca diversas disciplinas tales como la arquitectura, la biología, la literatura, o la política, entre otras. No obstante, en lo correspondiente a la literatura afirma que: “sus postulados literarios básicos no alcanzan, para dar cuenta de gran parte de la literatura latinoamericana de las últimas décadas” (Blaustein 2011, 46). De este modo analiza ciertos rasgos postmodernistas y los contrasta con la literatura del Post-boom. Uno de esos rasgos es la ‘crisis de la verdad’ característica postmodernista que, si bien puede entrecerse en la narrativa latinoamericana antimimética de manera minoritaria, no es aplicable a su totalidad (Blaustein 2011, 48).

Otro rasgo del postmodernismo es la incredulidad ‘hacia los megarrelatos legitimadores’, sobre estos, Blaustein estima que, aunque esta sea una característica del postmodernismo, no sería el caso en el Post-boom, puesto que, hechos como la emancipación popular, la toma de conciencia histórica o de clase, son el reflejo de ciertos relatos fundacionales trabajados desde la literatura del Post-boom, algunos ejemplos incluirían *Cobra* (1972) y *Colibrí* (1984), Sarduy (Blaustein 2011, 50). Podríamos plantear el Post-boom como una especie de puente que une dos orillas: el modernismo y el postmodernismo. En ese orden de ideas, el Post-boom transitaría entre esas dos orillas enriqueciendo la narrativa a través de su propia perspectiva. En una postura similar, Oviedo afirma que “Quizá no deba entenderse el postmodernismo - a l menos, en sus primeras manifestaciones- como algo contrario al modelo modernista, sino más bien como su prolongación a la que sigue un *dénouement*; en todo caso, no como su directa negación. Se mueve dentro del mismo cauce general, pero incorpora, al menos, tres nuevas direcciones: depuración, crítica y divergencia” (Oviedo 2002, 13).

Hasta aquí abordamos el Post-boom como el reflejo de un periodo que abarca distintas miradas narrativas; esto implica considerar al Boom y al Post-boom no como posturas opuestas, sino comunicantes, donde hay deslizamientos en las dos direcciones. Hemos examinado brevemente que si bien el Post-boom dialoga con ciertas características del postmodernismo; no se encuentra plenamente identificado con él, y que hay en el Post-boom características que podrían encajar en el marco del Boom – como por ejemplo lo concerniente a los megarrelatos-, o por ejemplo que ya desde la década de los sesenta podríamos vislumbrar la crisis propia de la postmodernidad, si tenemos por ejemplo en cuenta *Garabato* de Vicente Leñero frente a *Cien años de Soledad*, publicaciones de 1967.

II.2.8 Novela latinoamericana: apuntes sobre la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI

En nuestro acercamiento al Post-boom, observamos características tales como lo urbano, el cine, la televisión o la cultura popular. Estas y otras como “el rock, los jeans, las revistas ilustradas, los supermercados, la droga, la liberación sexual, [...] asociando comidas propias con botellas de coca-cola” serían igualmente señaladas por Ángel Rama en *Novísimos narradores hispanoamericanos* (1981) y a quien cita Claudia Macías en un artículo sobre la narrativa hispanoamericana (Macías de Yoon 2012, 444). En su estudio, Macías observa características similares entre los Novísimos y la antología *McOndo*, pese a los 15 años de diferencia que los separan. De este modo, Macías examina dos iniciativas literarias que tuvieron lugar en 1996: el *Crack* y *McOndo*. La primera de estas aparece en agosto de 1996 acompañada por un manifiesto. En este, los cinco escritores del *Crack* (Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palau y Ricardo Chávez Castañeda) declaran su interés por Onetti y Cortázar, señalando a su vez el cansancio y la duda que supone para ellos el Realismo mágico que pareciese haberse convertido en ‘magiquismo trágico’ (Macías de Yoon 2012, 446).

Entre otras características de dicho manifiesto Macías apunta el rigor literario, la exigencia, y el propósito estético hacia la universalidad eliminando cualquier tipo de nacionalismo (Macías de Yoon 2012, 447). En este mismo sentido, Bent Carbajal apunta que: “en general [todos] describen una necesidad de rejuvenecimiento de la novela mexicana, un rechazo de la literatura publicada simplemente para complacer los gustos superficiales de los principales editores y el mercado de masas, tanto como un deseo de volver a la literatura seria del “Boom” y sus precursores”¹⁵⁰ (Carbajal 2005). Diez años después de la aparición del *Crack* los críticos apuntan que hay una producción desigual de los autores y una disolución, puesto que cada escritor parecía estar trazando su propio camino (Macías de Yoon 2012, 448). Cuatro meses después de la aparición del *Crack*, surge la antología de cuentos *McOndo* editada por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez. De manera similar al *Crack*, hay un rechazo por el realismo mágico, y por esta razón, los *McOndistas* pretenden reemplazarlo con otra visión de América Latina; una más globalizada, donde la realidad virtual y los medios de comunicación están presentes.

¹⁵⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original: “In general [they] all describe a need for rejuvenation of the Mexican novel, a rejection of literature published merely to please the superficial tastes of the major publishers and mass market, and a desire to return to the serious literature of the “Boom” and its precursors” (Carbajal 2005).

La crítica los bautiza como la “generación McOndo”, y tras apariciones en medios como *The New York Times*, o *Newsweek Magazine* comienza a ser estudiando en las universidades estadounidenses (Macías de Yoon 2012, 451). Aunque tienen algunos puntos en común con el Crack como la alusión al Boom, o la necesidad de promover otro tipo de literatura, Carbajal señala tres diferencias principales entre Crack y McOndo: el Crack se limita a un solo país, México, mientras que McOndo es un fenómeno más amplio que abarca a América Latina tanto como a los Estados Unidos. Para los escritores del Crack el Boom es su inspiración; mientras que los de McOndo buscan huir de él y de la sombra de García Márquez. Finalmente, los escritores del Crack retornan a lo universal, mientras que en McOndo se intenta describir la ‘nueva’ América Latina bajo la influencia de Norte América (Carbajal 2005, 127). Estos dos fenómenos literarios no han escapado a la crítica, sobre todo por sus posturas frente al Realismo Mágico que durante tanto tiempo ha delineado a América Latina. No obstante, estos grupos han contado con el apoyo de algunos escritores del Boom, como es el caso de Carlos Fuentes con el Crack en “Del Boom al boomerang” (Macías de Yoon 2012, 448) o de Mario Vargas Llosa y McOndo (Carbajal 2005, 131).

Ramón Alvarado Ruiz resalta la importancia de los encuentros de escritores latinoamericanos organizados por la Editorial Lengua de Trapo y Casa de América de Madrid en 1999. Encuentro en el que según Volpi surge “la nueva generación de escritores latinoamericanos”, y que continuará reuniendo escritores hasta el encuentro de Bogotá 39 [2007] (Alvarado Ruiz 2001, 73). Estos encuentros permiten que los escritores hablen “ante todo de una literatura que afronta el cambio de siglo y con ello el cambio de una serie de paradigmas” (Alvarado Ruiz 2001, 77). Sobre el ‘I Encuentro de Autores Latinoamericanos realizado en Sevilla en 2003’, del que se surgiría un año más adelante *Palabra de América* (2004) editado por Seix Barral, y sobre el que Alvarado apunta tres puntos relevantes: la reafirmación de un grupo de escritores a quienes se estima como una nueva generación, el interés de algunas editoriales de España en ciertos autores, y la propuesta de superación de la tradición mediante la búsqueda de otros derroteros (Alvarado Ruiz 2001, 80). En dicho encuentro, participan Roberto Bolaño, Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays y Jorge Volpi. Sobre el realismo mágico, y su influencia sobre la percepción de la literatura latinoamericana, Gamboa sostiene que:

el error, de cara al realismo mágico, fue el verlo como la expresión necesaria de todo un continente, cuando en realidad éste tiene que ver, al menos cuando es original, sólo con la región Caribe. De hecho, fue un cubano quien lo formuló por primera vez, el novelista Alejo Carpentier, hablando de la desmesura de la realidad y, de ahí, de lo real maravilloso.

Así que, cuando hace diez años, los editores europeos y norteamericanos esperaban de los escritores de la América hispana libros que abundaran en esta clave, lo único que demostraban era su profundo desconocimiento, pues la expresión literaria de un continente tan grande, complejo y diverso, no puede reducirse a la de una sola de sus regiones, aun si esta expresión fue, por sus características, la que mejor se acomodó a los sueños de exotismo y evasión que los lectores del primer mundo proyectaban sobre América Latina (Gamboa 2004, 80).

La concepción del realismo mágico como una expresión de la región Caribe, le permite a Gamboa afirmar que no hay una verdadera ruptura respecto a los nuevos narradores, puesto que estos han continuado la literatura que había comenzado varias generaciones antes, solo que han explorado nuevos temas y otras formas (Gamboa 2004, 81). Como hemos constatado, en este encuentro participaron tanto escritores del Crack (Padilla, Volpi), como escritores de McOndo (Fresán, Gamboa, Paz Soldán) y otros que no tomaron formalmente partido de ninguna de estas dos posturas, pero que figuraban como promesas literarias. En este sentido, cabe mencionar a Mario Mendoza quien manifiesta: “nos negamos a tomar posiciones radicales que nos dejen prisioneros a nuestros propios prejuicios, nos negamos a cerrarnos, a encasillarnos, a regodearnos en la avaricia de nuestra mísera intimidad. Antes bien, nos abrimos a una disponibilidad absoluta, extendemos al máximo nuestro deseo: deseo de centro y deseo de afuera” (Mendoza 2004, 134).

Así, pese a la diversidad de posturas de los escritores participantes en el encuentro, la idea que parece dibujarse con más claridad es la de la voluntad creativa con focos en por lo menos cinco direcciones principalmente; en lo urbano, en la realidad problemática de un país, en la mirada histórica, en la cultura de masas en otros países incluso de otros continentes, o en la relación con otros formatos como el blog. Todo esto constata una diversidad literaria que insiste en dar testimonio desde otra orilla diferente a la del realismo mágico, lo cual -como se ha mencionado- no es nuevo, sino más bien la reacción a una suposición de producción literaria exótica, que, si bien gozó de un buen reconocimiento, no abarca la totalidad de perspectivas producidas por autores latinoamericanos. Sobre este encuentro en Sevilla, Volpi señala:

Cada uno escribe lo que mejor puede, ajeno a escuelas o movimientos, y eso es todo. Están allí estos latinoamericanos, pero da la sensación de que podrían estar otros y el resultado no sería muy distinto. Éste es, quizás, el rasgo más relevante del encuentro de Sevilla y el que más perturba a los españoles: nada diferencia a estos latinoamericanos de los escritores de otras regiones, España incluida (Volpi 2010, 114).

Dentro de la perspectiva de encuentros de escritores en el siglo XXI, tenemos igualmente el realizado cuatro años después del de Sevilla, esta vez en la capital de Colombia. Se trata del Bogotá 39, presentado durante el Hay festival de 2007, y cuyo objetivo consistía

en la selección y presentación de un grupo de 39 escritores latinoamericanos menores de 40 años. El jurado encargado de escoger a los 39 autores se encontraría compuesto por Piedad Bonnett, Óscar Collazos y Héctor Abad Faciolince. La participación de Volpi en las actividades del Bogotá 39 lo llevan a afirmar que “la literatura latinoamericana ya no existe” (Volpi 2010, 120), esto haciendo alusión a la diversidad de escritores cuyas producciones no sería posible agrupar bajo rasgos reconocibles. Añade entonces: “Los escritores nacidos a partir de 1960 no necesitan consolidar una tradición —como hicieron Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez—, no poseen su anhelo bolivariano y no aspiran a convertirse en voceros de América Latina: su apuesta, más modesta pero también más natural, consiste en afrontar los problemas e historias de sus respectivos países, e incluso los de toda la región, con toda naturalidad... En vez de presentarse como inventores de América Latina, contribuyen a descifrarla y desarmarla” (Volpi 2010, 124).

Las conclusiones que nos deja el Crack, McOndo, y los diferentes encuentros de escritores latinoamericanos en 1999, 2003 o 2007 nos permiten advertir, por una parte, no una oposición como tal frente al realismo mágico, puesto que escritores como Fuguet o Paz Roldán declaran su admiración por García Márquez, o su influencia como el caso de Fresán¹⁵¹ entre otros, sino más bien un alejamiento de dicha postura, lo cual ha permitido por ejemplo que los escritores latinoamericanos fijen su mirada en otros lugares distintos a América Latina, como es el caso de Volpi con *En busca de Klingsor* (1999), Gamboa *Los impostores* (2002) y muchos otros, o con personajes que no son precisamente latinoamericanos (y escritores que no formaron parte del Crack o McOndo) como *El hombre que amaba los perros* (2009) de Leonardo Padura, o *El sueño del Celta* (2010) de Vargas Llosa. Por otra parte, observamos que, en el ejercicio de explorar otras posibilidades para la literatura, se esbozaban ya desde 2003 algunas relacionadas con la tecnología e internet, como es el caso de Cristina Rivera Garza y su *Blogsívela*. Allí ubicaremos ahora nuestro foco de interés, examinando la alianza entre tecnología y literatura dentro del panorama latinoamericano con miras a comprender el contexto en el que surge la novela electrónica.

¹⁵¹ Ver Hargrave, Kelly and Smith Seminet, Georgia. “De Macondo a “Mcondo”: Nuevas Voces en la Literatura Latinoamericana”. Chasqui , Nov., 1998, Vol. 27, No. 2 (Nov., 1998), pp. 14-26. En línea : <http://www.jstor.com/stable/29741434>

Capítulo III. El contexto informático como posibilidad literaria para la novela: cartografía latinoamericana en el siglo XXI

III.1 Detective Bonaerense- Marcelo Guerrieri

Tranquilo Aristóbulo, tranqui. Hay que saber dejarse llevar; cuando el viento es suave, hay que saber flotar en el aire.

Marcelo Guerrieri

Detective Bonaerense (2006)



Figura 14. Página de inicio de la blogonovela *Detective Bonaerense*

III.1.1 Acercamiento a Detective Bonaerense y su autor

Publicada en la plataforma Blogger, *Detective Bonaerense* (2006) es una blogonovela del escritor Marcelo Guerrieri. Escritor argentino y profesor de la Universidad Nacional de las Artes en Argentina, Guerrieri es autor de novelas como *Esta luna* (2021), y *Farmacia* (2016). Se ha destacado igualmente como escritor de cuentos en obras como *Árboles de tronco rojo* (2012); o *El ciclista serial*, relato con el que obtuvo el premio Narrativa Sudaca Border 2004 y que contó con escritores como Ricardo Piglia en el jurado. *Detective Bonaerense* (2006) es su única producción en formato de blogonovela. Esta obra hace su aparición en la década de los 2000, periodo en el que las publicaciones de diarios en línea es uno de los formatos más populares en la red, hecho que revela su relevancia para la época. *Detective Bonaerense* es

asimismo una de las pocas blogonovelas dentro del contexto latinoamericano que aún conserva su formato de origen¹⁵².

La blogonovela presenta la historia del detective Aristóbulo García, personaje principal quien se encuentra realizando la búsqueda de Arañita, uno de los ladrones que participó en el denominado Robo del Siglo. Un asunto curioso de esta blogonovela, reside en que dicho robo tiene lugar en la vida real el 13 de enero de 2006. Se trata de un robo al Banco Río de Acassuso de Buenos Aires, en el que varios bandidos parten con un botín cercano a los diecinueve millones de dólares, y que García relata en una de sus publicaciones:

Resumiendo: Durante el mediodía del trece de enero, seis ladrones entran armados a la sucursal de un banco en la provincia de Buenos Aires. Toman varios rehenes y cuando la policía ya ha rodeado el lugar, uno de ellos monta una parodia de negociación. Mientras tanto, los demás vacían ciento cuarenta y cinco cajas fuertes. A esta altura, afuera, los cientos de policías esperan que los delincuentes se entreguen. Están rodeados. No hay forma de que se escapen. Pero los minutos pasan y el negociador no vuelve a aparecer. A esa altura los seis se han escapado con el dinero y las joyas: un botín que se calcula en varios millones de dólares. Han hecho un boquete en la pared del subsuelo. El agujero desemboca en un túnel preparado por ellos mismos tres meses antes. Por el túnel llegan hasta un canal pluvial subterráneo que fluye a través de un caño enorme, de cinco metros de diámetro, bajo los pies de la policía. Escapan con el botín, navegando en botes inflables. Salen a la superficie a través de una alcantarilla, frente a una casa comprada para la ocasión. Un trabajo impecable. Hasta tuvieron la sutileza de construir un dique de contención para elevar el nivel del agua y facilitar la flotación de los botes (Guerrieri 2006).

Teniendo en cuenta este antecedente que estremece a Argentina para entonces, el debut de *Detective Bonaerense* aparece en las redes el 27 de febrero del mismo año del robo, hecho que le da indiscutible trascendencia al relato, y que cautiva la atención de los lectores al ser un suceso reciente, llevado a la ficción. A lo largo de las cuarenta y siete entradas que componen la blogonovela y con un discurso lingüístico informal, el lector descubre paulatinamente varios aspectos de la vida personal y laboral de Aristóbulo. Así, comprenderemos que este se encuentra en Suecia en pleno invierno, con Amadeo, su asistente tras la pista de Arañita. Narrador homodiegético, Aristóbulo nos revela pistas de su día a día:

Varios [de los ladrones] se han fugado del país. Al que yo busco lo apodan “Arañita”: quince años adentro, siempre metido en robos millonarios, muy pensados; para entendidos [...] Arañita, perdiste la mano antes de recibir la baraja. Un tipo que se tiene que ir hasta la otra punta del mundo para esconderse, es un tipo que no sabe esconderse. Pensamiento de

¹⁵² Otras blogonovelas se han llevado al formato impreso o al teatro, un ejemplo de ello es *Más respeto que soy tu madre* (2005) de Hernán Casciari, o *Séptima Madrugada* (2007) Claudia Ulloa.

principiante. En cualquier momento pisás el palito, se te rompe la tela, se te escapa la mosca, Arañita (Guerrieri 2006).

Todo parece cambiar de rumbo con la ausencia de Amadeo, desaparecido hace algún tiempo sin dar mayores detalles a García, quien comienza a preocuparse. Al cabo de un tiempo Amadeo le informa que se encuentra en Kiruna, y, guiado bajo el signo de la inquietud, Aristóbulo decide ir a buscarlo. En la Laponia sueca, se encuentran en un albergue junto a un lago congelado. Amadeo afirma estar allí, “estudiando una pista importantísima” (Guerrieri 2006). El lector se entera entonces, que, junto a estos dos personajes hay otras siete personas que se alojan en el mismo lugar: una pareja de chinos Aki y Wong, una francesa Monique, un griego Paralopus, dos mujeres estadounidenses Wiona y Melinda, -la primera de ellas presunta pareja del turista griego-, y Hauna un belga reservado. La historia cambia repentinamente de rumbo, cuando el cuerpo de la mujer china Aki es encontrado sin vida en una fría madrugada dentro del sauna. Su esposo Wong aparece con un sueño sospechosamente pesado, y tras una remisión al hospital, un informe da cuenta que ha sido dormido con formol. Todo es bastante borroso para él.

Olof Eriksson el par sueco de Aristóbulo en Suecia se presenta en el lugar para tratar de esclarecer los hechos del feminicidio. La pista más evidente señala a Amadeo quien nuevamente se ausenta tras dejar una nota breve al detective argentino, sin mayores detalles: “El gigantón de Olof irrumpe en el despacho a las siete de la mañana; hace media hora que estoy despierto, sentado sobre el escritorio, meditando. Entra y cierra la puerta con llave: “Me han informado todo. Su ayudante es el principal sospechoso” (Guerrieri 2006). La creación de varias hipótesis no se hace esperar: García considera que el mismísimo Arañita ha cometido el asesinato con el fin de inculparlo a él y su asistente; Monique considera que los responsables fueron Paralopus y Wiona, esta última sospecha de Monique, y el belga Hauna señala igualmente a Amadeo argumentando su inexplicable desaparición tras los hechos. La policía se suma a la investigación, y junto con Olaf se da comienzo a escuchar los testimonios de cada huésped.

Las primeras declaraciones son las de Wiona y Paralopus quienes aseguran haber estado la noche del homicidio en una tienda de campaña, razón por la cual no estuvieron en el lugar de los hechos. Melinda y Monique son interrogadas igualmente, pero la pista más palpitante es la de Amadeo, a tal punto que en la prensa comienzan a señalarlo como el responsable de los hechos, responsabilidad que recae igualmente sobre García quien es detenido. Todo comienza a aclararse cuando le hacen llegar al detective García, una nota de Amadeo, donde este afirma que Popi (un muñeco de nieve que el ayudante había construido junto al albergue de Laponia)

había visto todo. Con la colaboración de Olaf, García se escapa el hospital donde lo tienen bajo custodia policial, se dirige al albergue e inspecciona a Popi, constatando que dentro de este había una cámara que enfocaba precisamente el sauna donde ocurrió el Homicidio. Las imágenes apuntan a Wong esposo de Aki, y Hauna el belga.

El hecho se ha convertido en un show mediático, y García valientemente convoca a los huéspedes a una especie de cine donde ven las imágenes de lo ocurrido. Wong y Hauna son detenidos, y de esta manera – y gracias a la sagacidad de Amadeo- se logra dar con los responsables del hecho. En la declaración de Wong, este confiesa que conocía a Hauna hacía un año y que Wong experimentaba una serie de episodios extremos de celos que Aki suscitaba en él. En el sauna tuvieron una discusión que provocó nuevamente un episodio de celos en Wong, lo que se desencadena en una discusión llena de reproches y humillaciones que Aki debe soportar. Acto seguido, Wong consulta a Hauna quien tiene una idea de utilización de cloroformo, de manera que así la adormecen y le ponen fin a sus días dejándola desnuda, bocabajo con la cara dirigida a un agujero de aguas heladas. Posteriormente Wong es adormecido con cloroformo y tanto él como Hauna regresan a sus respectivos cuartos para no levantar la menor sospecha sobre lo ocurrido.

La blognovela que promete inicialmente seguirle la pista a Arañita, se ve alterada por lo sucedido en el albergue, de modo que la muerte de Aki se convierte en el leitmotiv del blog. En las últimas entradas de este diario, constatamos que Monique y Aristóbulo sostienen un romance, el cual persiste hasta la última publicación del blog. La búsqueda de Arañita queda inconclusa tanto como la extensión de la estadía de García y Amadeo en Suecia, pues Aristóbulo no vuelve a transcribir al blog los episodios sucedidos en su cuaderno de apuntes. ¿logrará finalmente dar con el paradero de uno de los ladrones del Robo del Siglo? Diversas preguntas acecharán al lector quien tendrá que conformarse con a lo relatado por García a través de su blog, el cual deja en el lector el vivo deseo de conocer el fin del ladrón del banco bonaerense.

III.1.2 Elementos estructurales de Detective Bonaerense

Con un diseño tradicional, la blognovela es presentada brevemente en la cabecera del blog; allí encontraremos la naturaleza del sitio web, el cual es presentado como un blognovela, seguida del título, y una descripción breve que orienta el lector: “Aristóbulo García publica su cuaderno de notas”. Es importante notar que, si bien la información inicial del blog declara su naturaleza literaria “blognovela”, los diferentes componentes de este (perfil de Aristóbulo García, fotos, declaraciones de siete personas, casos resueltos Etc.) buscan crear un pacto

narrativo, de manera que, mediante los diferentes elementos del blog, el lector se sumerja en el mundo detectivesco de Aristóbulo García, quien nos da a conocer detalles ligados a su vida personal y laboral. El blog consta de 47 entradas comprendidas entre el lunes 27 de febrero al miércoles 29 de marzo de 2006. Generalmente hay una entrada por día, aunque hay días que hay entre tres y cinco entradas por fecha. La longitud de cada entrada es variada; vemos así publicaciones que oscilan entre las 109 a las 4921 palabras. La lectura se realiza de manera cronológica conforme van sucediendo los hechos que Aristóbulo García, personaje principal nos relata. En cuanto a la estructura hipertextual de la obra, podemos mencionar que es un texto lineal, que cuenta en ciertas entradas (18) con algunos enlaces hacia fotografías o testimonios de los personajes.

III.1.3 Detective Bonaerense dentro del contexto académico

Dentro del ámbito de la literatura electrónica, *Detective Bonaerense* ha sido estudiada desde diferentes investigadores como Silviano Carrasco Yelmo, Bernat Castany Prado, Daniel Escandell, Carolina Gainza o Marisa Martínez Pésico. Aunque la obra no forma parte del primer volumen de Antología de Literatura Electrónica Latinoamericana y Caribeña Lietlat¹⁵³ ni de ninguno de los cuatro volúmenes de la Electronic Literature Collection¹⁵⁴, si es mencionada en el portal de ELMCIP Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice (ELMCIP)¹⁵⁵, la biblioteca virtual Miguel de Cervantes¹⁵⁶ tanto como en la sección de “literatura electrónica hispánica¹⁵⁷”, y en la biblioteca de literatura digital en español de Ciberia Project¹⁵⁸.

El avatar: posibilidades

En lo concerniente a las publicaciones académicas en torno a esta obra, encontramos reflexiones como la de Daniell Escandell, quien estudia la creación de personajes ficticios en las redes como una estrategia digital de los autores. Escandell realiza una sola referencia a esta obra, y esto es dentro del marco de lo que el investigador denomina como “el auge de las escrituras del blog: eclosión en el quinquenio 2004-2009”, periodo en el que Escandell afirma

¹⁵³ Ver : <http://antologia.litelat.net/>

¹⁵⁴ Ver : <https://collection.eliterature.org>

¹⁵⁵ Literatura electrónica como modelo de creatividad e innovación en práctica. Ver : <https://elmcip.net/creative-work/detective-bonaerense>

¹⁵⁶ Ver : <https://www.cervantesvirtual.com/obra/detective-bonaerense/>

¹⁵⁷ Ver : <https://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/literaturaelectronica/blognovela.html>

¹⁵⁸ Ver :

http://repositorios.fdi.ucm.es/CIBERIA/view/cm_view_virtual_object.php?idov=358&seleccion=1

que ciertos autores del contexto hispano sacan provecho de este formato para realizar una serie de ficciones ‘egonarrativas’ (Escandell 2018, 15) en las que se menciona además *Más respeto, que soy tu madre*, *Juan Dámaso -vidente*, *Yo y mi garrote* de Hernán Casciari, *Diario de una miss inteligente*¹⁵⁹ de Arturo Vallejo, *Háblalo con mi abogado* de Diego Gualda, *Ciega a citas* de Carolina Aguirre entre otros.

Aunque *Detective Bonaerense* sea mencionada sucintamente en el estudio de Escandell, es preciso mencionar su reflexión en torno a la creación de personajes ficticios en las redes como una estrategia digital de los autores. Dicha estrategia tendría como fin el desplazamiento de los escritores con el fin de la suplantación total del autor, lo que constituiría un proceso de engaño o *hoax*¹⁶⁰ literario. Esta suplantación del autor daría lugar a pactos de ficción con los receptores de la obra. Teniendo en cuenta este marco de ideas, el estudio de Escandell se centra principalmente en el blogopersonaje, el cual es visto como un avatar del autor. Esta figura tendría que ver con una serie de características propias de las redes y de cierta “impostura social que, gracias a la digitalidad, se nutre de los elementos hipermedia para ofrecer máscaras a los usuarios” (Escandell 2018, 7). La literatura parece no haber escapado a dicho fenómeno de impostura digital; “Este elemento de impostación y máscara ha sido empleado en varios desarrollos literarios hasta tal punto que puede decirse que el uso del avatar en algunas obras forma parte de una poética digital compleja” (Escandell 2018, 7). Según este estudio, el término avatar, tendría origen en la obra *Snow Crash* de Neal Stephenson (1992) la cual comprendería la posibilidad de existencia del personaje en un mundo simulado.

Ahora bien, la figura del avatar, y su proyección en las redes, constituiría un tecnocuerpo, el cual -mediante su existencia en las redes- publicaría mensajes en redes o chatearía con desconocidos, así, “el autor literario asume un papel, un personaje, que es representado a través del avatar” (Escandell 2018, 8). Este tipo de suplantación busca otras alternativas para la creación literaria. Un ejemplo de ello sería la ficción contada a través de un blog como el caso de Hernán Casciari con la blogonovela *Más respeto, que soy tu madre* (2003-2004), caso en que la ficción es narrada por uno de los avatares del autor: Mirta Bertotti, quien narra su día a día a través del blog. Los lectores siguen el blog sin sospechar que se trata de un blogopersonaje; este tecnocuerpo habla con sus lectores en la caja de comentarios e

¹⁵⁹ El título de la obra viene escrito con ‘j’ y no con ‘g’.

¹⁶⁰ Hoax proviene del inglés, y significa noticia falsa propagada en internet. Este término ha sido adaptado en español dentro del contexto de las redes con el fin de señalar un intento de hacer pasar por real una información falsa.

intercambiar experiencias con ellos sin que estos sospechen que se trata meramente de un personaje de ficción:

Esta concepción de la blogoficción como simulación avatárica tiene como eje principal el acto de impostura en él se engaña al lector sin desvelar abiertamente que se trata de una ficción hasta que esto se descubre (involuntariamente o por acción de terceros)[...] El lector no afronta la obra desde el conocimiento previo de que es ficción, por lo que, en el mejor de los casos, puede tener serias sospechas sobre la naturaleza del texto hasta que se confirme —si es que llega a hacerse— el carácter literario del blog (Escandell 2018, 13)

En el caso particular de *Detective Bonaerense* podemos observar que si bien Aristóbulo García no existe en otras redes desde las cuales interactúe con sus lectores o suplante una existencia humana, su existencia como ente separado del escritor- creador de la ficción es evidente en la obra. Este blogopersonaje tiene un espacio en el blog “mi perfil”, en el que se puede ver otra información relacionada con el bloguero como el género y la fecha de filiación con la plataforma (Figura 13), y además durante el tiempo que realiza la publicación de su cuaderno de notas en este blog, observamos que mantiene un contacto constante con sus lectores (Figura 14). Este ejemplo nos permite enmarcar a Aristóbulo García como un avatar de Marcelo Guerrieri quien es mencionado en la obra como “autor intelectual del hecho”. Es relevante mencionar aquí que, a diferencia del engaño al que es sometido el lector en el caso de Hernán Casciari que Escandell menciona en su estudio, los lectores de *Detective Bonaerense* conocen anticipadamente que están frente a una blogonovela, pues el encabezado principal del blog así lo demuestra. Una nueva pista de análisis que no ha sido explorada hasta ahora es la dualidad blogopersonaje/escritor en el mismo espacio ni el intercambio que los lectores realizan conscientemente con un personaje de la blogonovela.

Aristóbulo García



Acerca de mí

Género **MALE**

[Ver en tamaño completo](#)

En Blogger desde julio de 2007

Vistas del perfil - 2361

Figura 15. Perfil de Aristóbulo García que aparece en el menú principal de *Detective Bonaerense*.

Aristóbulo García dijo...
 Estimado Nestorio,
 Está usted bien informado. La nostalgia gastronómica ha llevado a distintos compatriotas ha elaborar chorizos artesanales. Y no sólo los argentinos y uruguayos, también los chilenos (que acá son mayoría) hacen de las suyas. Fabrican unas cosas que llaman "prietas", que son como nuestras morcillas pero más finitas. El asado sueco es un tema aparte. Le llaman "grilla". Otro día les cuento.
 Saludos afectuosos.
 3:05 a. m.

Aristóbulo García dijo...
 Estimada Laura,
 Gracias por las palabras de aliento. Saludos afectuosos.
 3:06 a. m.

Aristóbulo García dijo...
 Estimada Teresa,
 El otro día apareció una foto en el diario del Rey andando en bicicleta. Esto puede ser un punto de contacto. No descarto un abrazo fraternal con el monarca. Veremos como se suceden los acontecimientos.
 Saludos afectuosos.
 3:07 a. m.

Figura 16. Hilo de comentarios de la primera entrada de *Detective Bonaerense* donde se evidencia a García, el blogopersonaje de la obra, respondiendo a los comentarios de sus lectores.

Otro punto importante de la reflexión de Escandell es la exploración literaria de un formato como el blog, la cual condiciona en cierta medida su estilo de escritura, ya que como menciona Escandell se realiza una imitación del diario extimista digital (Escandell 2018, 11). Dentro de este contexto un aspecto relevante mencionado por Escandell, y con frecuencia criticado dentro del contexto literario, reside en el estilo de narración simple que se acerca definitivamente a un relato cotidiano, y que se aleja en cierta medida de las concepciones del lenguaje literario en cuanto a lo que a calidad se refiere:

Así pues, el autor se esconde tras el ‘yo bloguero’ (el avatar) y asume los usos canónicos de Internet en general y del blog en particular. La estética de esta literatura no se define, en consecuencia, por lo florido del lenguaje empleado, sino por la imitación plena de los recursos expresivos del bloguero que se asume como personaje avatárico. Es una estética, en definitiva, mucho más próxima a la del guion teatral naturalista o costumbrista: un monólogo escrito en Internet donde una persona ‘normal’ se sincera ante la inmensidad de la red [...]El reflejo de la realidad es el del blog y esto conlleva un lenguaje en ocasiones descuidado, una utilización a veces extensiva del hipertexto (Escandell 2018, 12).

En *Detective Bonaerense* observamos que el registro es informal, y que corresponde con la estética del blog, la cual busca que un bloguero sea espontáneo y pueda expresarse con la libertad que un diario otorga a su creador: “Acá en Uppsala hay bicicletas hasta en la sopa. Te asomás a la ventana y ves doscientas mil bicicletas estacionadas en la vereda; lo que son las coincidencias del destino: mi primer gran caso tuvo que ver con un ciclista” (Guerrieri 2006). El uso de expresiones idiomáticas como ‘hasta en la sopa’ y de figuras literarias como la hipérbole son marca clara de un registro escrito informal el cual es mantenido a lo largo de la blogonovela, y, que busca la cercanía lingüística con los lectores del blog. De este modo, y mediante los ojos de Aristóbulo García, el lector no solo accede a los casos y pistas del detective, sino a las experiencias y vicisitudes de su día a día. Las cuales son relatadas con frecuencia con cierto grado de sarcasmo y humor:

Almuerzo y salgo para la estación de trenes. Saco pasaje para el miércoles. En inglés (acá todos saben hablar en gringo), le pregunto al boleterero cuántas horas duras el viaje; "No puede ser, escuché mal", pienso; vuelvo a preguntar; la misma respuesta: ¡Diecisiete patadas en el orto le voy a dar cuando lo encuentre! (Guerrieri 2006).

La figura del avatar, es entonces una especie de disfraz que el autor debe portar hasta que termine la blogonovela. Notamos que, en el caso de detective bonaerense los lectores interactúan con Aristóbulo García a lo largo de las cuarenta y siete entradas que componen la obra. A partir del momento en que esta es considerada como terminada, Marcelo Guerrieri, su autor dará respuesta a los comentarios generados posteriormente (Figura 15):

 Marcelo Guerrieri dijo...

Gabriela, ¡muchas gracias por tu mensaje! Esta blogonovela la escribí hace ocho años, experimentando con los cruces entre nuevas tecnologías y literatura. Fue muy divertido. Me alegra mucho que te haya gustado, que después de estos años siga entreteniendo y motivando a la lectura. Te mando un abrazo grande. Marce

5:45 p. m.

Figura 17. Ejemplo de respuesta del autor de *Detective Bonaerense* a un comentario hecho de una lectora quien se enfrentaba por primera vez a este tipo de literatura.

Otro de los estudios relacionados con *Detective Bonaerense* es el de “Avatares de la narrativa digital hispánica” de Silviano Carrasco Yelmo (2011). En este, Carrasco realiza una reflexión sobre el nombre acuñado al tipo de literatura en la red y a través de pantallas, tanto como un debate en torno a términos como español, castellano o hispánico. En lo que respecta a Guerrieri y su obra, Carrasco menciona una “humanización” de los personajes: “En un proceso en que el lector pasa de reírse de ellos a reír con ellos” (Carrasco 2011, 128). Asimismo, Carrasco menciona que, en ciertas obras como esta, hay “paradigmas reconocibles en la hispanidad” (128). Para ello, toma el ejemplo de *Detective Bonaerense*, mencionando ciertos aspectos como cebar mate o la mención de la desaparición del hermano de Aristóbulo durante la dictadura militar. Estos elementos, permitirían subrayar una “argentinada”, término con el que Carrasco hace alusión a una serie de guiños culturales argentinos, explícitos en la obra.

Posteriormente, Carrasco problematiza la clasificación de obras de la Biblioteca Virtual Cervantes la cual se encuentra dividida en: hipernovela, hipermedia, webnovela, blognovela y wikinovela argumentando que es necesario realizar una agrupación en virtud de las propiedades de las obras y su complejidad, teniendo en cuenta “la multitud de características que pueden definir una obra digital en comparación con la obra impresa” (Carrasco 2011, 133). Así, Carrasco plantea una nueva clasificación de obras digitales compuesta por siete rasgos: *complejidad de la lectura* (relacionada con la competencia tecnológica que el usuario debe tener para acceder a la obra), *Comentarios* (si es posible dejarlos o no), *edición* (referente a la posibilidad que tiene el lector para modificar el texto), *autoría múltiple* del texto (si el lector puede compartir las modificaciones aportadas con otras personas), *múltiples modos de lectura* (si hay otros elementos que componen la obra, como “un blog y un hipermedia, o de un libro impreso y una página web,” (Carrasco 2011, 133), y finalmente *género* (ficción futurista, histórica, biográfica, policial, etc.). Aunque la clasificación propuesta por Carrasco resulte interesante en ciertos aspectos, es importante mencionar que la clasificación de la biblioteca virtual Cervantes da pistas claras sobre la estructura de la obra, y por tanto dicha clasificación no debería ser desechada del todo.

Por su parte, Castany intenta en su artículo realizar una panorámica sobre los cambios tanto que la escritura como la lectura han experimentado en las últimas dos décadas tras el despliegue de soportes digitales, tanto como de internet y la noción de realidad virtual. En la primera parte de su reflexión, Castany explora los cambios de la escritura literaria, por lo que propone un breve análisis de lo que enmarca dentro de la ciberescritura (con un debate previo entre los términos literatura electrónica, literatura digital, hiperliteratura y ciberliteratura). Castany menciona a Juan José Díez, y reconoce los tres rasgos fundamentales de la

ciberliteratura-término que él prefiere- citados en la biblioteca Cervantes virtual: el hipertexto, los recursos multimedia y la interactividad (Castany Prado 2019, 240). En lo que respecta a la ciberliteratura, Castany menciona que existen diversas tipologías realizables según, por una parte, los procesos de creación (hipertexto hiper media escritura colaborativa, redes sociales) o las relacionadas al género literario (narrativa, teatro poesía no ficción). En su estudio, Castany propone fusionar estas dos tipologías de manera que su análisis se enfocará en: la cibernarrativa, el ciberensayo, le ciberpoesía y el ciber teatro. El primer concepto de esta clasificación, la cibernarrativa, o, narrativa hipertextual, tiene como rasgo predominante en la actualidad la conexión y la disponibilidad en la red.

Teniendo en cuenta dos aspectos como son **los modos de creación y de lectura** (hiperficción constructiva o escritura colaborativa), y, por otra parte, tenido en cuenta el **contenido que incluyen** (hipertexto, contenido visual, o contenido hipermedia) (Castany Prado 2019, 243), Castany propone cinco categorías básicas¹⁶¹:

Nombre de categoría	Principales rasgos	Ejemplo de obra
1. Hiperficción explorativa Hipertextual	Este tipo de obras sólo tienen contenido textual como su nombre lo indica y no pueden ser modificadas por los lectores.	<i>Sinferidad</i> (2000), de Benjamín Escalonilla o <i>Como el cielo los ojos</i> (1995) de Edith Checa.
2. Hiperficción explorativa hipermedia	Novelas hipermedia, webnovelas o blogonovelas no modificables por parte de los lectores, y que incorporan enlaces de fotografías, videos, audios, blogs o remitir a otras páginas web	<i>Tierra de extracción</i> (2001-2007), de Doménico Chiappe y Andreas Meier; <i>Wordtoys</i> (2006), de Belén Gache; <i>Heartbeat</i> (1999), de Dora García; o <i>Golpe de gracia</i> (2006), de Jaime Rodríguez.
3. Hiperficción constructiva o escritura colaborativa hipertextual	Modificables por parte de los lectores entre las que encontramos las novelas colaborativas, colectivas, tanto como las wikinovelas	<i>El libro flotante de Caytran Dölpin</i> (2006), de Leonardo Valencia. La novela colectiva <i>Milagros sueltos</i> (2007), dirigida por Dorelia Barahona, o la wikinovela <i>Madrid escribe</i> (2006).
4. Narración constructiva o	obras en la que los autores pueden añadir a la narración hipertextual otros	<i>La huella del cosmos</i> (2005), una novela hipermedia

¹⁶¹ La realización de la tabla es de mi autoría. Esto permite de una manera más simple reconocer las categorías propuestas por Castany.

colaborativa hipermedia	elementos multimedia como archivos de audio, videos o fotografías entre otros.	colectiva dirigida por Doménico Chiappe.
5. Ciberliteratura social	obras almacenadas dentro de las redes sociales que pueden incluir sonido imagen o video	<i>Selected Tweets</i> (2015), una selección de tweets de los estadounidenses Tao Lin y Mira Gonzalez.

Figura 18. Categorías propuestas por Castany

Castany incluye a *Detective Bonaerense* dentro de la segunda categoría. Al respecto, señala que el blog se encuentra compuesto por varios apartados que incluyen enlaces a canciones, sitios web, fotografías y declaraciones de otros personajes, los cuales añaden un estímulo a la imaginación y al mismo tiempo a la especulación del lector (Castany Prado 2019, 244). Cabe mencionar que, aunque la obra como tal no es modificable por parte de los lectores, lo que es cierto es que estos pueden dejar comentarios al final de cada una de las entradas que componen la obra. Un aspecto que no se ha abordado en esta categoría es precisamente ese; el de los comentarios de los lectores ¿qué función tienen los comentarios de los lectores en el caso de las blogonovelas? Tal vez, una subcategoría sería posible, teniendo en cuenta que algunas de las obras citadas por Castany, tienen esta particularidad.

No nos enfocaremos a profundidad en las demás categorías a las que Castany hace alusión dentro de la cibercultura, dado que nuestro principal interés se encuentra ligado a la narrativa. De este modo, mencionaremos superficialmente las otras categorías con el fin de tener en cuenta el panorama completo que encierra dicha tipología. Así, continuaremos con el **ciberensayo**, al que el investigador, no halla particularmente diferente teniendo en cuenta el contexto digital. Castany apunta que, no basta con que un ensayo sea remitido al formato digital, sino que este debe explorar ciertas características específicas del contexto cómo lo son la utilización del hipertexto e inclusión de enlaces hiper mediales, o la contemplación consideración de un formato colaborativo (Castany Prado 2019, 247).

En lo que concierne a la **ciberpoesía**, encontramos seis categorías que la componen: *la poesía hipertextual*, la cual favorece el uso de hipertextos con el fin de fomentar la lectura no lineal. En segundo lugar, encontraríamos *la poesía visual* a la que Castany considera también verbal teniendo en cuenta la utilización de signos gráficos o sílabas, y cuya intención es específicamente estética. *La poesía holográfica u holopoesía* se encuentra en marcada por una representación tridimensional de letras palabras y versos. Posteriormente propone la *poesía programada o automática*: programada de forma automática por máquinas, este tipo de poesía

cuenta con ciertas reglas de vocabulario y composición preestablecidas o programadas por el autor. Respecto a la *poesía virtual*, mencionaremos que son composiciones poéticas creadas teniendo en cuenta la utilización de gafas de realidad virtual lo que permitiría en ciertos casos observar paisajes o espacios en 360°. Finalmente, encontramos dentro de la categoría de ciberpoesía el *Wikipoema* el cual utiliza la estructura estética del sistema Huiqui para que cualquier persona añada o modifique un verso propuesto en dicha plataforma (Castany Prado 2019, 250-251) De manera similar a la cibernarrativa, o a la ciberpoesía, Castany divide el **ciberdrama** en tres subcategorías, a saber: el *teatro interactivo* y, el *teatro virtual*, Y el *teatro de realidad aumentada*.

En la tesis de doctorado titulada *Escrituras Electrónicas en América latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*, su autora Carolina Gainza, explora la producción cultural relacionada con la tecnología en el contexto latinoamericano. Su reflexión comprende un estudio sobre la estética digital, los hipertextos, los blogs interactivos, la literatura hipermedia, y los hipermedios colectivos entre otros. Sobre *Detective Bonaerense* menciona:

Otro tipo de modalidad son las blognovelas. Aquí se utiliza el formato blog, que tiene como funcionalidades permitir un intercambio entre autor y lectores a través de un espacio que permite dejar comentarios. *Diario del niño burbuja* de Belén Gaché y *Detective bonaerense* de Marcelo Guerrieri son obras presentadas en este formato. Sin embargo, gran parte de las diferencias están en el tema de la participación del lector. *Diario del niño burbuja* está pensada para ser leída de forma lineal y no existe gran diferencia entre esta producción y la experiencia de leer un libro. Por el contrario, *Detective bonaerense* utiliza el recurso de la novela detectivesca, donde el lector debe jugar un papel activo en el descubrimiento del misterio propuesto (Gainza, *Escrituras Electrónicas en América Latina. Producción Literaria en el Capitalismo Informacional* 2012, 42).

Además de lo anterior, Gainza, explica que la ficción detectivesca es adecuada para las creaciones hipertextuales puesto que el lector de novelas de misterio se convierte en un lector jugador que busca pistas y descubre enigmas. En nuestro caso el detective García busca a arañita, quien es acusado de asalto a un banco en Buenos Aires y que posteriormente huye a Europa, escondiéndose en Suecia. Pese a que Gainza menciona los comentarios de los lectores como un elemento importante dentro de la blognovela, (y a diferencia de otras creaciones como el *Diario del niño burbuja* de Belén Gaché en el que la participación de lector es nula), Gainza no realiza un análisis entre la aparición avatárica de Aristóbulo García como personaje ni la posterior aparición del autor de la obra Marcelo Guerrieri como creador de la blognovela en el intercambio de comentarios con los lectores. Una vez más, constatamos que, pese a que esta blognovela haya sido examinada por diferentes investigadores, hay aspectos que aún

pueden aportar al análisis y lectura de blogonovelas similares dentro del contexto digital latinoamericano.

Otra investigación doctoral que implica el estudio de *Detective Bonaerense*, -y de otras blogonovelas-, es la tesis de Daniel Escandell titulada: *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI* (2012). En su amplia y detallada reflexión, Escandell analiza aspectos como el alfabetismo digital, la cultura en la red, el consumo digital, la literatura y el nanoblogueo, tanto como otros espacios de participación colectiva como los foros o los wikis. En este pasaje, nos enfocaremos particularmente en la mirada y exploración que Escandell da a la obra de Guerrieri. Escandell menciona el término blogoficción (Escandell 2012), para hacer alusión a producciones literarias publicadas en plataformas blog. Menciona tres características propias de estas producciones: *el carácter autodiegético* y algunas veces homodiegético, *el engaño al lector*, (puesto que este no imagina la mayoría de las veces que lo que lee es una ficción), Y *la integración de elementos y referentes* reales relacionados con el blog.

Respecto nuestra obra de estudio, Escandell menciona que la simulación avatárica no se lleva a cabo completamente, puesto que desde el principio el lector sabe que se enfrenta a un texto de carácter ficcional. Es preciso mencionar que, de todas las blogonovelas mencionadas hasta este punto, ninguna de ellas declara inicialmente su intención literaria como en el caso de *Detective Bonaerense*. Por ello, es necesario generar una reflexión, -como mencionamos anteriormente- sobre esta particularidad, teniendo como referente la convivencia entre autor y avatar en el mismo espacio digital.

Finalmente abordaremos la reflexión de Marisa Martínez Périsco, quién analiza la estructura de una serie de blogonovelas y obras publicadas en formato impreso, con el fin de detenerse en aspectos tales como: la interactividad la atomización de capítulos, la hipertextualidad, y la ruptura de la linealidad entre otros. Périsco indica la idea de “juglaría digital” mencionando ciertas similitudes entre el juglar de la edad media y algunas situaciones propias del contexto digital del siglo XXI, añade:

La información que circula en la red es patrimonio de todos los actores, creada y recreada, factible de ser reproducida con las variantes y repeticiones que cada usuario desee. El lugar del autor, que es el lugar de poder y de “autoridad” se desdibuja como afirma el filósofo italiano Gianni Vattimo en *la sociedad transparente* (1989) (Périsco 2013, 49)

Périsco propone analizar los rasgos específicos de la narrativa digital, partiendo de los supuestos de Marie-Laure Ryan (2002) y lo correspondiente a la interactividad. De este modo,

señala la libertad que tiene un lector de seleccionar diferentes hiperenlaces en un mismo texto, lo que constituiría diversas posibilidades de leer la misma narración. Así, Pérsico reconoce que, aunque un tipo de lectura así no sea nueva, lo significativo de un estudio de la interactividad residiría en el estudio de otros canales y códigos (Pérsico 2013, 52). Pérsico analiza *Detective Bonaerense*, con el fin de examinar la ruptura de la linealidad, que, si bien de manera similar a la interactividad no es tampoco un concepto nuevo, lo que a la investigadora le interesa principalmente es que el lector de hipertextos, en nuestro caso de blogonovela, se encuentre familiarizado con las diferentes formas de ruptura de linealidad que propone un hipertexto. Sobre la obra de Guerrieri apunta:

Al ingresar a la página donde se aloja la blogonovela vemos diferentes solapas, por ejemplo, una que se titula “casos resueltos” y otra donde encontramos “declaraciones de los personajes”. Si bien los capítulos allí insertos pueden leerse también cronológicamente, accediendo a la secuencia natural de la novela, si un lector quisiera seleccionar temáticamente los capítulos, podría saltar como en rayuela, directamente a los casos o a las declaraciones. Aquí la ruptura de la linealidad se materializa de forma ejemplar (Pérsico 2013, 56)

A esto añade el concepto de “estructura interrumpida” propuesto por Ryan, el cual consiste en encontrar una serie de enlaces en la narración, lo que implica una invitación a navegar interrumpiendo el hilo narrativo. Otro aspecto relevante que debemos subrayar, y que, de manera similar a Escandell, Pérsico explora, es el lenguaje sencillo de la blogonovela: “plagado de modismos populares, palabras en argot y fórmulas de tratamiento informales” (Pérsico 2013, 62) vinculadas a la naturaleza del blog y su estilo autobiográfico. Pese a que Pérsico no examina este aspecto en *Detective Bonaerense* podemos mencionar otro ejemplo que da testimonio a ese estilo de escritura que evoca Pérsico: “Está nevando. Hace tres semanas que me estoy cagando de frío. La investigación se complica. No entiendo en qué hablan estos cristianos” (Guerrieri 2006).

III.1.4 Consideraciones finales sobre Detective Bonaerense

Hasta aquí hemos visto algunos de los estudios relacionados con *Detective Bonaerense*. Retendremos entonces algunos aportes de ellos como la noción del avatar y la idea de engaño a los lectores (orquestrada por la presentación de una bitácora de un blogopersonaje y no de alguien real) examinada por Daniel Escandell, los “paradigmas reconocibles en la hispanidad” plasmados por Carrasco, en los que pudimos observar aspectos culturales típicos de la vida argentina en la blogonovela (cebar mate, evocación de los desaparecidos durante la dictadura), o la idea del lector-jugador que aborda Carolina Gainza para describir al lector de una obra

detectivesca que brinda pistas diversas para implicar al lector a la resolución del misterio. Asimismo, recordaremos las tres características de la blogonovela propuestas por Escandell (carácter autodiegético, engaño al lector e integración de elementos reales al blog), tanto como la ruptura de la linealidad y el lenguaje argótico o con modismos presentes en la figura de la blogonovela estudiada por Pérsico. De este primer acercamiento a la blogonovela de Marcelo Guerrieri, hemos evocado igualmente ciertas posibilidades de lectura que hasta el momento no han sido realizadas en el contexto académico, como la dualidad blogopersonaje/escritor en el mismo espacio ni el intercambio que los lectores realizan conscientemente con un personaje de la blogonovela.

Además de esto, otro aporte que nuestra investigación pretende, es la realización una cartografía estructural de nuestro corpus de estudio, de manera que el lector tenga una herramienta clave que le permita valorar la estructura de la obra, su navegabilidad y los diferentes elementos que la componen. De este modo, y siguiendo las estructuras de la narratividad interactiva propuestas por Marie-Laure Ryan, es posible afirmar que *Detective Bonaerense* cuenta con una configuración de “vector con ramas laterales”; es decir “el texto cuenta una historia determinada en orden cronológico, pero la estructura de los enlaces permite hacer al lector pequeños viajes hacia otras atracciones cercanas” (Ryan 2004, 300).

Para el análisis de esta blogonovela proponemos el esquema vector con ramas laterales (Figura 17), y además especificamos algunas de sus principales características relacionadas con la navegabilidad de la obra como el tipo de enlaces que contiene las entradas (si son internos o externos) y las entradas que contienen fotografías relacionadas con el relato puestas como pistas del caso. El objetivo de este esquema es que el lector tenga una idea clara y precisa de la manera en que la blogonovela se encuentra organizada, y además los diferentes elementos que la componen y quiebran la linealidad de la misma. Esto nos permite asimismo tener una idea sobre la manera como la intermedialidad interviene y opera en la obra.

III.1.5 Detective Bonaerense: mapa propuesto

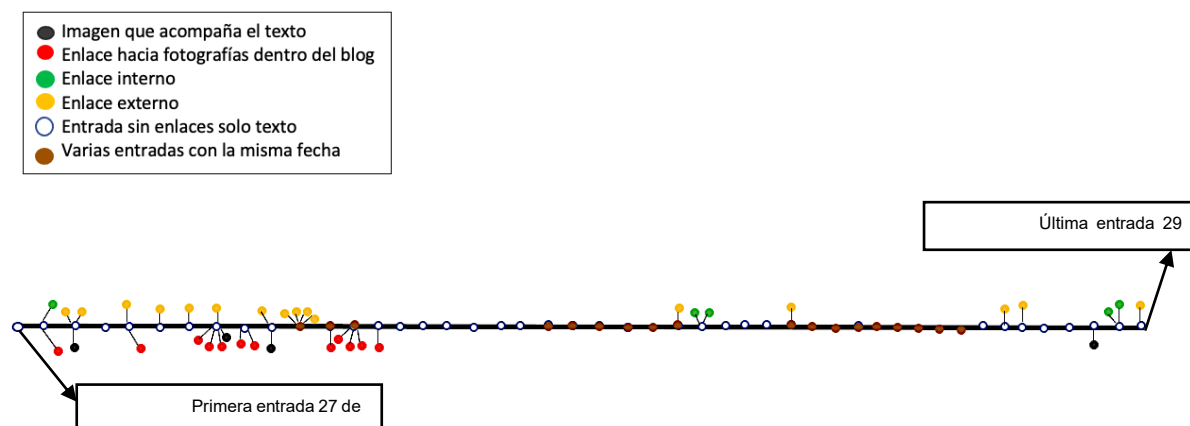


Figura 19. Mapa Estructura de *Detective Bonaerense* y los diversos elementos que atraviesan a obra

III.2 Condiciones Extremas – Juan B Gutiérrez

¡Qué bellas son las paradojas del tiempo!

Juan B Gutiérrez

Condiciones extremas

La imagen muestra la interfaz de usuario de la plataforma Literatrónica. En la parte superior, se encuentra el logo "Literatrónica Narrativa Digital Adaptativa" y un campo de búsqueda con el botón "Buscar". Debajo del logo, hay enlaces para "Usuario Existente" y "Nuevo Usuario", así como un selector de idioma que muestra "English".

El menú de navegación incluye "Inicio", "Libros" (seleccionado), "Foros" y "Acerca de...". La ruta de navegación actual es "Inicio > Libros > Condiciones Extremas".

Un mensaje de advertencia en un recuadro rojo indica: "No se ha registrado. Los usuarios no registrados tienen acceso a una funcionalidad reducida. Pulse aquí para registrarse como nuevo usuario. Si no desea registrarse, utilice nombre de usuario 'invitado' y contraseña 'clave'. Pulse aquí para entrar como invitado."

El título del libro es "Libro: **Condiciones Extremas**", con enlaces para "Mapa" y "Acerca de...".

La página está etiquetada como "Página: **Décima Década**".

Se muestra un extracto de texto con una cita: «En una noche tan breve que dos hombres hubieran podido darse la mano, estando uno en el martes y el otro en el miércoles». Diccionario Jázaro, por Milorad Pavic.

Debajo del texto, hay una imagen de un hombre con una expresión de preocupación, con un esqueleto humano visible en el fondo.

El texto continúa: "El descubrimiento de una anomalía desprendida del género humano no fue el único incidente que removió la historia de la segunda mitad del siglo. Un hecho más se produjo; de éste, sin embargo, pocos tuvieron noticia. Cada uno de los involucrados fue una pieza de un inextricable rompecabezas, con todo lo que implica ser un segmento de la realidad: conocimiento de la propia forma y contenido, pero ignorancia sobre el acoplamiento y el paisaje final. Miranda Macedonia era consciente de ello."

A pesar de que ella debía llegar a su trabajo ese día a la hora acostumbrada, había salido con dos horas de anticipación. Se encaminó hacia el centro de la ciudad desde su casa en las afueras, en el sector occidental, pero tan pronto inició el

Figura 20. Página de inicio de *Condiciones Extremas*

III.2.1 Acercamiento a *Condiciones Extremas* y su autor

Juan B. Gutiérrez (1973), matemático y programador profesional, se desempeña actualmente como profesor de biología matemática en la Universidad de Texas en Estados Unidos. Desde 1990 ha dedicado parte de su vida a la literatura. Ha publicado cuentos que han hecho parte de compilaciones y revistas especializadas, aunque, dentro del espectro literario su labor se ha centrado principalmente en la creación de novelas hipertextuales. Sus tempranas iniciativas tecnológicas y literarias fueron mérito de dos becas otorgadas por el Ministerio de Cultura de Colombia tanto como el Instituto distrital de cultura y turismo de Santa Fe Bogotá. Es autor de *Siete curiosas formas de morir* (cuentos), *Condiciones extremas* (hipernovela), *El primer vuelo de los hermanos Wright* (hipernovela) y *La sombra luminosa de Luciano Valdez* (hipernovela). Dentro del marco de estudio de la literatura electrónica latinoamericana, Gutiérrez es conocido por ser el creador de la plataforma **literatrónica**¹⁶², en la cual el autor hace uso de lo que él denomina como lectura adaptativa. En la plataforma, se aplica la modelación matemática de espacios narrativos para generar ciclos de lectura que permiten realizar una lectura hipertextual. En Literatrónica encontramos dos de sus novelas: *el primer vuelo de los hermanos Wright* (1997) y *Condiciones extremas* (1998). Estas dos obras han sido consideradas por algunos críticos como las primeras novelas hipertextuales en español¹⁶³.

En Literatrónica, su autor crea un espacio en el que de manera pedagógica se intenta inducir al lector a una nueva experiencia lectora -para el momento de su publicación-. En la página algunas entradas como *¿qué es narrativa digital adaptativa?*, *lo que la lectura hace por la mente*, *¿qué tipos de libros hay en literatrónica?*, *¿cómo usar el mapa de lectura?*, *cronología*, *enlaces y responsabilidad de carbono* le permiten al lector prepararse para experimentar y aprovechar de la mejor manera posible los recursos del sitio web. Además de esto, el usuario tiene la posibilidad de registrarse con el fin de tener acceso al historial de su lectura, el porcentaje de obra que ha leído, el mapa de la obra¹⁶⁴, tanto como a los foros propuestos por el autor en torno a la literatura electrónica y la experiencia lectora en contextos digitales.

¹⁶² http://www.literatronica.com/src/Nuntius.aspx?lng=HISPANIA&nuntius=T_INTRO_TYPES

¹⁶³ Ver : Sassón-Henry, Perla (2017). "E-Lit in Spanish: Voices of Dissent in a Globalized World". *Hyperrhiz: New Media Cultures* (16). doi:10.20415/hyp/016.e02. ISSN 1555-9351. Y Pajares Tosca, Susana (2001). "Chapter 16, *Condiciones Extremas*, Digital Science Fiction from Colombia". In Paz Soldán, Edmundo; Castillo, Debra A. (eds.). *Latin American Literature and Mass Media*. New York, NY: Garland Pub. pp. 270–285. ISBN 978-0-8153-3894-9.

¹⁶⁴ Pese a que se ofrece un mapa, este – en nuestro juicio- no presenta la totalidad de opciones que ofrece la obra. Ver : <http://www.literatronica.com/src/Tractus.aspx?lng=HISPANIA&opus=1>

En lo concerniente a *Condiciones extremas*, es preciso mencionar que se trata de una obra que cuenta con cuatro versiones que se han ido transformando paulatinamente. La primera de ellas fue la versión impresa de la obra (1998), en la que Gutiérrez trabajó junto con un equipo para la producción de una obra impresa y de un complemento gráfico a modo de historieta¹⁶⁵. La segunda, financiada por el Instituto Bogotano de Cultura, le permite a Gutiérrez llevar la obra al plano hipertextual añadiendo: “Es un hipertexto primitivo, pero fue esencial para aprender a manejar el medio electrónico” (Literatrónica). Posteriormente, en el año 2000 se modifica el trabajo hipertextual realizado anteriormente con la obra, y esta vez se incluyen varios puntos de entrada a la misma. Su versión final aparece en 2006, y se encuentra disponible en español e inglés en Literatrónica. En palabras de su autor, *Condiciones Extremas* es:

una novela que ha sido escrita tres veces con tres técnicas distintas¹⁶⁶. Es, esencialmente, una novela experimental que ha servido como conejillo de indias para ensayar técnicas autorales, y la reacción de los lectores. La versión actual, número 3, fue elaborada entre 2003 y 2005. Esta versión (2005) fue esencial para desarrollar el motor de inteligencia artificial detrás de Literatronica.com (Literatrónica).

Desde la aparición de la plataforma, tanto como de la obra, diversos investigadores y críticos han realizado estudios que permiten ubicar los trabajos de Gutiérrez, como referentes significativos dentro del surgimiento y evolución de la literatura electrónica en Latinoamérica. Con el surgimiento de la primera versión hipertextual de la obra, el grupo de hiperficción Hipertulia de la Universidad Complutense de Madrid se interesó en ella, al igual que Debra Castillo y Edmundo Paz Soldán, en la publicación de *Latin American Literature and Mass Media* (2001). Además de esto, otros investigadores como Eduardo Acuña Zumbado (2015), Julián Cubillos Ocampo (2021), José María García (2014), Eduardo Ledesma (2017), Dolores Romero López (2011) o Maya Zalbidea (2015), han realizado análisis de la obra desde otras perspectivas.

III.2.2 Elementos estructurales de *Condiciones Extremas*

Condiciones Extremas es una obra de ciencia ficción, que transcurre en la ciudad de Santa Fe, nunca mencionan el nombre completo de Santa Fe de Bogotá. Su versión impresa

¹⁶⁵ Ver : *Condiciones Extremas*. Versión Impresa - 1998 (castellano solamente): Guión: Giovanni Castro, Juan B. Gutiérrez, Tamara Peña y Alberto Rodríguez. Texto: Juan B. Gutiérrez. Historieta Capítulos 1, 3 y 6 (versión impresa): Nigio. Historieta Capítulos 2, 4 y 5 (versión impresa): Alberto. Historieta, páginas 4A, 6A, 21, 23, 24, 25, 26B, 27, 28A, 29A y 30 (versión impresa): William Cháves. Diseño gráfico (versión impresa): Caramelot. Concepto gráfico (versión impresa): Alberto Rodríguez. Producción del CD-ROM : Juan B. Gutiérrez. Primera Edición: Abril de 1998. Tomado de :

http://www.literatronica.com/src/Nuntius.aspx?lng=HISPANIA&nuntius=OPUS_ABOUT_1&opus=1

¹⁶⁶ Tres versiones hipertextuales, sin contar con la versión impresa de la obra.

publicada por primera vez en 1998, se encuentra dividida en seis capítulos y una historieta que a su vez se dividen en tres fechas: 2085, 1998 y 2047. En cuanto a la última versión de la obra (2006) notamos una división distribuida en cinco décadas con un número de irregular de entradas por cada una de ellas. Así, constatamos la siguiente distribución:

Década	Número de entradas por década
Primera	17
Quinta	11
Octava	6
Novena	1
Décima	31
Total	66

Figura 21. Décadas de *Condiciones Extremas*

Mientras en la versión impresa encontramos fechas clave, 1990, 1998, 2040, 2090, en la última versión se habla de décadas sin distinguir particularmente una fecha en especial. A partir de esta distribución, podemos inferir que la narración se desarrolla en un lapso de un siglo. Las cuatro versiones de la novela, a pesar de presentar leves diferencias narrativas, se centran en tres aspectos principalmente: el surgimiento de una raza mutante (avatares) surgida tras un accidente de sustancias químicas que tiene lugar en el Centro de Investigaciones Especiales, la destrucción progresiva del planeta mediante una contaminación irreversiblemente nociva y destructiva para los humanos, y finalmente, una serie de viajes en el tiempo en busca de reparar los errores que condujeron a la destrucción ambiental del planeta y la aparición de los avatares.

Los personajes principales son Índigo Cavalera dueño de Industrias Cavalera: “la mayor corporación del planeta: biotecnología, telecomunicaciones, armas, materiales, maquinaria desde relojes hasta plantas atómicas” (Gutiérrez, 2004, primera década). Miranda Macedonia “directora del Centro de Investigaciones Especiales, el corazón de Industrias Cavalera” (Gutiérrez, 2004, décima década), y el avatar Rasid Bagda, primer crononauta que hará un viaje al pasado para persuadir a Índigo de exterminar a los humanos y así permitir que la tierra sea habitada únicamente por los avatares. Cabe anotar que, respecto a la versión escrita, otro de los cambios es el nombre del avatar Rasid, quien en versiones anteriores es Equinoccio Deunamor. Nuestro análisis se enfocará principalmente en última versión de la obra (2006), lo que nos permitirá centrarnos posteriormente en otros aspectos como el de narrativa digital adaptativa.

Condiciones extremas se encuentra almacenada en la plataforma Literatrónica. Al ingresar a este sitio web notaremos una serie de elementos paratextuales que orientarán al

lector: *mapa y acerca de*. En el mapa se encontrarán las sesenta y seis entradas que componen la novela, cada entrada con el título a la década a la que pertenece y un breve análisis de su contenido. De esta forma, el lector sabrá que, si bien la obra menciona diez décadas, únicamente se concentra en cinco, siendo la décima la de mayor extensión. Cada entrada viene acompañada de un título que hace referencia a la década a la que pertenece, y una imagen ubicada en la parte superior izquierda.

En la parte inferior se encuentran los *vínculos adaptativos* propuestos acompañados de un porcentaje de continuidad narrativa; de esta manera, la lectura se encuentra orientada de manera que la continuidad narrativa oscile generalmente entre el 90% y 80%, y cuya continuidad más baja representa el 15%. Cada entrada tiene una extensión máxima cercana a las quinientas palabras y mínima cercana a las ciento sesenta. La navegación de la obra se realiza saltando de una década a otra según los vínculos propuestos en cada entrada. Un aspecto importante que guía al lector, es a posibilidad de registrarse como usuario de Literatrónica, lo cual le permitirá saber su porcentaje de lectura a medida que avanza, opción inactiva para los usuarios que la lean sin registrarse. El registro de porcentaje leído es un elemento significativo, pues pese a la diversidad de vínculos propuestos, el lector sabrá que la navegación le permitirá descubrir el cien por ciento de la obra, y que pese a los saltos hipertextuales y narrativo-temporales la lectura total de la obra es garantizada.

The screenshot shows the website interface for 'Literatrónica Narrativa Digital Adaptativa'. At the top, there is a search bar with a 'Buscar' button and links for 'Usuario Existente' and 'Nuevo Usuario'. A language selector shows 'English'. The navigation menu includes 'Inicio', 'Libros', 'Foros', and 'Acerca de...'. The breadcrumb trail reads 'Inicio > Libros > Condiciones Extremas > Mapa'. A red-bordered box contains a registration notice: 'No se ha registrado. Los usuarios no registrados tienen acceso a una funcionalidad reducida. Pulse aquí para registrarse como nuevo usuario. Si no desea registrarse, utilice nombre de usuario "Invitado" y contraseña "clave". Pulse aquí para entrar como invitado.' Below this, the book 'Libro: Condiciones Extremas' is displayed with links for 'Mapa' and 'Acerca de...'. A list of three entries follows:

- Décima Década**
El descubrimiento de una anomalía desprendida del género humano no fue el único incidente que removi6 la historia de la segunda mitad del siglo. Un hecho más se produjo; de éste, sin embargo, pocos tuvieron noticia...
- Décima Década**
Miranda detuvo su automóvil cerca a una estación de servicio. Tenía aún combustible para cientos de kilómetros, pero le interesaba ganar tiempo antes de llegar al Centro de Inves
- Décima Década**
Aún tenía una hora antes de llegar al Centro de Investigaciones Especiales, así que decidió dar una vuelta por la suidad. Al lado de los domos que protegían a los humanos de la atm6sfera agresiva, estaban los caminos para los avatares...

Figura 22. Mapa propuesto de *Condiciones extremas* en Literatrónica

Condiciones extremas da inicio informando al lector sobre el hecho más relevante de la novela: “el descubrimiento de una anomalía desprendida del género humano” (Gutiérrez, 2004, décima década), y acompañado de este hecho, la contaminación protagoniza la narrativa, llamando la atención del lector desde distintas perspectivas: “las nubes marrones... Una nube marrón... Sólo una mancha marrón... Una costra marrón de constante crecimiento” (Gutiérrez, 2004, décima década). Observamos que, hay un estímulo cromático que busca dejarle claro al lector hasta qué punto la contaminación influye en ese panorama descrito por primera vez. Es tan palpitante dicho aspecto, que, el término “ciudad” se desplaza a *Suidad*. Este neologismo, pretende combinar el aspecto sucio del lugar con su carácter urbano. A este escenario apocalíptico, se suma la difícil convivencia entre avatares y humanos. Hecho que se ha convertido en una relación de segregación ejercida en contra de los mutantes. Éstos últimos, de manera similar al apartheid, viven a la sombra de los humanos, son permanentemente rechazados por ellos, y además, se desempeñan en oficios generales que los humanos no realizan:

-Miranda, llegas a tiempo para el abordaje del crononauta... el avatar crononauta...

Miranda trató de permanecer impasible.

- ¿Un avatar va a ser el primer crononauta de la historia? -preguntó tímidamente.

-Creí que ya estabas por encima de los prejuicios. La ciencia debe estarlo. Además, nos resulta más barato entrenar a un avatar y la indemnización es menor si algo sale mal (Gutiérrez, 2004, décima década).

El pasaje anterior constata que, tanto Miranda como Índigo dan muestra clara de la marcada diferencia entre humanos y avatares. Y es, en torno a ese primer viaje al pasado, que la trama de *Condiciones Extremas* se teje; pues de los resultados de ese pasado dependerán las acciones del futuro: es decir, evitar la existencia de los avatares y la contaminación irreversible del planeta o, que los avatares logren deshacerse del hombre y apropiarse de la tierra. Sabemos que, el primer crononauta será un avatar, lo que Miranda no tiene claro es por qué un avatar y no un humano. Los argumentos le serán revelados posteriormente cuando Miranda – la de esa década- tenga un encuentro con la anciana Miranda del futuro la cual le revelará la verdadera intención de Índigo:

Ahora Índigo está convencido de que la solución a esta situación crítica entre los humanos y los avatares no está en el futuro sino en el pasado. Él quiere que los humanos desaparezcan y que la raza dominante sea la avatar. Cree que los humanos ya desperdiciaron su oportunidad. Pero en este momento el medio ambiente es dañino para las dos razas: demasiado contaminado para los humanos y muy tenue para los avatares. Él cree que deben propiciarse condiciones para alguna de las dos especies. Índigo ya hizo una decisión... que nos condena (Gutiérrez, 2004, décima década).

De esta manera tanto Rasid Bagda como Miranda Macedonia son enviados en la máquina del tiempo hacia la primera década del siglo. Por una parte, Rasid intentará convencer a Índigo de crear industrias Cavalera y hacer desaparecer el hombre. Para ello, se convertirá en profesor del Colegio San Bartolomé donde será profesor de química de Índigo. Mientras que Miranda intentará a su vez, desviar a Índigo de esas intenciones y generar en él la idea de estudiar algo diferente a la química y por consiguiente alejarse de la creación futura de Industrias Cavalera. Durante esta primera década Miranda aparece en la vida de Índigo como una profesora de aeróbicos, ella es un poco mayor que él, y mantienen una relación amorosa un tanto furtiva, pues Miranda no muestra abiertamente sus sentimientos. De esta manera, notamos que Índigo tendrá que tomar una decisión entre tener un futuro prometedor dentro del ámbito profesional o ser un hombre de familia y tener una vida normal. Rasid no se encontraba al tanto de un viaje de Miranda hacia el pasado, por ello, el hecho de encontrarla en la primera década desencadena en él un ataque de ira, puesto que su presencia trastornaría los planes para los que él fue enviado. Índigo a su vez, se encuentra confundido, pues no entiende por qué esas dos personas que él ha conocido separadamente intentan golpearlo. Al ver en riesgo su plan, Miranda decide enfrentar a Índigo:

Índigo -dijo Miranda entre jadeos-, no le creas. Él es muy inteligente y sabe cómo confundirte. Tienes que creerme.

-Eso mismo dice Rasid, que tengo que creerle, pero ¿quién dice la verdad?

-Hay varias verdades, Índigo. En una el mundo te pertenece. En la otra tú perteneces a una familia...

Índigo notó que ella frenó la frase. No terminó de decir "conmigo." (Gutiérrez, 2004, Primera década)

Con el fin de convencer plenamente a Índigo, Miranda lo invita a realizar un viaje al futuro, para que así constate que el avance tecnológico del que le habla Rasid traerá también desoladoras consecuencias para el medio ambiente. Durante el viaje al futuro, Índigo constata que en el futuro habrá destrucción y terrorismo. De igual manera, constata que debido a los altos niveles de contaminación del aire los humanos deben vivir dentro de domos, pues fuera de estos hay unas concentraciones altas de ácido sulfhídrico insostenibles para el cuerpo humano. Los avatares son entonces la única especie que soporta esas concentraciones fuera de los domos. La contaminación ha llegado a límites impensables pues:

Agua y alimentos. Gran problema. Pero no es el único. La contaminación ha acabado con grandes extensiones de bosque. La agricultura a campo abierto es posible sólo en algunas regiones del planeta. ¿De dónde crees que sale el oxígeno que necesitamos para respirar? Ese lo producían las plantas. Pero en unos pocos años ya no existirán. Entonces tendremos que consumir el oxígeno del agua, y eso aumenta el problema. ¿De dónde sacaremos tanta agua? Ya

hay proyectos para traerla de algunos satélites de Júpiter, pero es algo que resulta sumamente costoso (Gutiérrez, 2004,).

Tras una serie de explicaciones de cómo sería el futuro, Miranda e Índigo (el de la primera década) deciden hacer otro viaje a la quinta década justo en el momento en el que sucede el accidente que da lugar a la creación de los avatares como raza mutante. Al viajar a esa década Miranda descubre que no fue un accidente, sino que todo fue provocado por Industrias Cavallera. Ante ese hallazgo Miranda decide regresar a Índigo al pasado, pues tras enterarse sobre cómo sucedió el accidente, quería quedarse para matar los avatares y que fuesen valorados como víctimas de intoxicación. Finalmente, no pudo lograr su propósito.

Tras un encuentro con Índigo de la época intentó realizar un nuevo salto en el tiempo, pero el control que le permitía esa acción no funcionó más puesto que en la décima década ya no había energía disponible para realizar otro viaje. Al regreso a la primera década, Índigo piensa en el peligro y al que fue sometida Miranda tras su intento por evitar la existencia de los avatares. Teniendo en cuenta esta preocupación y con el objetivo de salvar a Miranda en la quinta década decide desde el pasado dar continuidad al proyecto de industrias Cavallera: “Estaba determinado a salvar a Miranda de la fábrica durante la quinta década. Pero para lograrlo, Industrias Cavallera tenía que existir” (Gutiérrez, 2004, Quinta década).

Al ver frustrado el objetivo de su viaje al pasado, Rasid se siente incapaz de regresar a la décima década. Ante esa derrota, se deja arrastrar por la decepción Y se convierte en un habitante de la calle, llegando a límites de indigencia y vicios:

Se acercaba el envase de pegante industrial hasta los labios y aspiraba sus vapores. Así el tiempo se aceleraba; no había hambre ni cansancio. Los días transcurrían en una sucesión desbocada para Rasid. Le parecía que de un parpadeo cambiaba del amanecer al atardecer, y el tiempo que demoraba en sonreír era el que duraba la noche. Los días no duraban un instante y las noches se le antojaban tan breves que creía que dos hombres hubieran podido darse la mano, estando uno en el martes y el otro en el miércoles [...] Su ritmo de vida autodestructivo lo envileció. Rasid Bagda, el primer mentor de Índigo Cavallera, se convirtió en un ser abyecto. Cada vez le interesaba menos controlar sus apetitos e instintos básicos (Gutiérrez, 2004, Primera década).

Su estilo de vida frenético causa que Rasid tenga una vida desequilibrada, alcanzando la muerte mediante una asfixia. Tras un salto a la décima década, el lector descubre nuevamente a Miranda quien tiene una conversación con Índigo. Ahora los dos ancianos conversan:

Acabas de cerrar el círculo, Miranda -dijo Índigo-. Ahora nada puede cambiar el curso de la historia.

Él había hablado a sus espaldas. Ella volteó.

-¡Mentira! Miranda joven ya está advertida de las verdaderas intenciones de Índigo Cavalera. Esta vez no fallará en arruinar tus planes.
-¿Mis planes? ¿Qué sabes tú de mis planes? -preguntó Índigo.
-Acabar con la especie humana.
-¡JA! -exclamó Índigo.- Las verdaderas intenciones de Índigo Cavalera. Eso es un chiste. Desde que Miranda me habló de eso, yo luché contra la idea. Cuando decidí que crearía Industrias Cavalera, en mi interior esperaba escapar de las *verdaderas intenciones* de Índigo Cavalera. Cuando me hice viejo me opuse a las *verdaderas intenciones* de Índigo Cavalera. ¿Y cuáles son? No existen. ¿Creíste que era verdad lo que le dije a Rasid? Eso fue para encausar su energía en algo distinto a ese complot que planeaban los avatares. Él era el segundo al mando después de Urbano y debió haber muerto la noche de la explosión. Pero escapó, y tiene demasiados amigos entre los avatares. Lo admiran. El gobierno no podía asumir el costo de la ejecución de Rasid, y a Industrias Cavalera le interesaba ganar puntos entre los avatares. Qué mejor solución que un indulto, y la conversación que tuve con Rasid, de la que me encargué que se conociera entre los avatares (Gutiérrez, 2004, Décima década).

En este punto, tanto Rasid como Miranda se dan cuenta que es tarde para ser feliz; que de alguna manera han vivido engañados por falsos ideales de felicidad. De manera que la vida más que un asunto de felicidad se torna en uno de supervivencia. Tras algunos saltos de lectura entre *lexia* y *lexia*, el lector comprende que otra de las intenciones de Índigo era en cierta medida destruir la oposición avatar: primero a Urbano mediante una explosión, y luego a Rasid mediante un viaje sin retorno a la primera década. Así, la estructura rizomática de la obra, le permite al lector ir descubriendo fragmentos de cada década, e ir sumergiéndose paulatinamente en el imaginario distópico planteado en la obra: una iniciativa tecnológica que junto a una idea de progreso trae consigo destrucción y rivalidad entre avatares y humanos, con todo lo que las diferencias conllevan, como la integración grupos como DEPUSAH (Defensores de la Pureza de la Sangre Humana), un colectivo que promueve prácticas de segregación y odio contra los avatares. Configuraciones sociales resultado de una opresión sistemática:

Los avatares son los encargados de los oficios arduos: son los constructores de domos para la habitación humana, los basurieros, los mineros... Realizan todos los oficios que requieren contacto con el medio exterior. Resulta más barato que construir robots o automatizar algunos procesos. Está claro que humanos y avatares no se pueden mezclar (Gutiérrez, 2004, Décima década).

III.2.3 Condiciones Extremas dentro del contexto académico

Hasta aquí, hemos realizado un breve análisis de la obra, lo que nos permite tener una idea global de su contenido, tanto como de sus principales personajes y su rol dentro de la narración. Intentaremos ahora citar algunos de los estudios realizados sobre *Condiciones Extremas*, con el objetivo de saber las valoraciones críticas en torno a esta. Uno de estos

estudios, es el de Eduardo Acuña Zumbado en *La Diversidad y la Multitemporalidad de Procesos de Lectura en Condiciones Extremas* (2015). El análisis de Acuña, se centra en la temporalidad de la obra tanto como en su estructura narrativa. Vemos que, Acuña considera la temporalidad no solamente como un elemento narrativo de la ciencia ficción, sino también como un aspecto significativo en lo relacionado a la interpretación de la estructura de la narrativa digital teniendo en cuenta las opciones de lectura (o vínculos adaptativos en palabras de Gutiérrez) ofrecidas en cada entrada:

esta adaptabilidad narrativa la que hace a este hipertexto más similar al texto impreso que las versiones anteriores: al establecer un eje primario de lectura, promueve una jerarquía narrativa por medio del uso de la distancia numérica con la que se seleccionan los vínculos narrativos y el porcentaje de continuidad narrativa que se le indica al sujeto-lector (Acuña-Zumbado 2015, 247).

Acuña sostiene que, la última versión de *Condiciones Extremas* presentada en la plataforma literatrónica, permite que: “los procesos de lectura se vuelven más lineales que las versiones anteriores y se acercan más a las experiencias de los textos tradicionales con la implementación de vínculos adaptables en la ficción y sus porcentajes de continuidad narrativa” (Acuña-Zumbado 2015, 252). Desde este punto de vista, vale la pena mencionar que la adaptabilidad de vínculos propuestos favorecería más la continuidad narrativa teniendo como punto de referencia la obra impresa, puesto que si un lector que se acercara por primera vez a la obra mediante la plataforma literatrónica no podría llegar fácilmente a la misma conclusión.

Es claro que, siguiendo los vínculos propuestos con el mayor porcentaje, el lector observará una continuidad narrativa mayor, aunque esto no le garantice cambios temporales entre una década y otra, o cambios de perspectiva narrativa, puesto que la propia arquitectura de la obra está construida de ese modo.

Mencionaremos ahora una tesis doctoral presentada por Julián Cubillos Ocampo, que lleva por título: *Alfabetización mediática en revolución digital y literatura electrónica* (2021). En su disertación, Cubillos realiza un estudio comparativo de dos obras de literatura electrónica colombiana: *Condiciones Extremas* y *Mandala* de Alejandra Jaramillo. Cubillos hace un contraste de estas dos obras, teniendo en cuenta que las dos fueron remediadas; es decir, tuvieron una transición del formato impreso al digital. Además, señala la necesidad de la incorporación de una enseñanza sobre literatura electrónica dentro de los programas de escritura creativa, lo que permitiría sensibilizar a los estudiantes y motivarlos a valorar una producción literaria en formatos electrónicos.

La selección de Cubillos obedece a la primera -obra de Gutiérrez- y más reciente – de Jaramillo- obra de literatura electrónica en Colombia. En lo que concierne a *Condiciones Extremas*, Cubillos hace hincapié en la plataforma literatrónica, propuesta por el mismo Gutiérrez dado que se encuentra diseñada para ofrecer al lector hipervínculos teniendo en cuenta la mayor articulación narrativa, pero presentando algunas variaciones como prolepsis y analepsis propias de la obra. Teniendo en cuenta que las dos obras analizadas por Cubillos se encuentran construidas a partir de un algoritmo que promueve una lectura hipertextual aleatoria, Cubillos sostiene que:

ambas novelas son, entonces, múltiples novelas a la vez, bajo el principio de la variabilidad. Esto muestra de una manera clara la interrelación que existe hoy entre los nuevos medios informáticos y nuestras prácticas culturales, puesto que el objetivo último es que cada lector tenga una experiencia totalmente diferente (Cubillos Ocampo 2021, 109)

Cubillos ve en *Condiciones Extremas* un thriller debido al carácter intrigante de la obra. Así, constata que el lector debe estar pendiente de todas las pistas narrativas espacio-temporales que va encontrando a medida que progresa su lectura, con el fin de armar progresivamente una suerte de rompecabezas a partir de las diferentes pistas dadas por el autor. Sobre este aspecto y, teniendo en cuenta la complejidad de la lectura hipertextual, Cubillos señala a Gutiérrez como el primer autor latinoamericano que programó el algoritmo para que su obra fuese leída, de manera que en este sentido Gutiérrez es un pionero y referente teórico que buscó dar una solución a una problemática frecuentemente planteada en el contexto literario hipertextual.

Otra perspectiva de análisis de la obra es ofrecida por José María García en *Literatrónica: un análisis hipertextual de Condiciones extremas, de Juan B. Gutiérrez* (2014). Su análisis tiene en cuenta la perspectiva hipertextual tanto como el contexto sociocultural en el que surge la obra. García hace alusión al “tercer entorno” concepto propuesto por Javier Echeverría y dentro del cual encontramos las representaciones digitalizadas accesibles mediante redes (García 2014, 3). Es allí, donde García ubica la obra de Gutiérrez, teniendo en cuenta una postura frecuentemente cuestionada dentro del contexto de obras hipertextuales, y la cual tiene que ver con las figuras de autor y lector:

hoy puede afirmarse que la ficción interactiva no plantea la desaparición del autor, ni del narrador, sino más bien la apertura de alguna de sus funciones a un lector con avidez de participar en el proceso narrativo de un modo más activo, sin que ello lo eleve a la categoría de autor (García 2014, 4).

Siguiendo los conceptos planteados por María Elena Barroso (2005), García recuerda que dentro del ambiente hipertextual el lector abandona la linealidad y da lugar a cierto grado de interactividad para ejecutar el sistema. Asimismo, señala la libertad del lector, aspecto estudiado anteriormente por Douglas (1992) y Bolter (1991) señalando que, tener una libertad de elección sobre la lectura no se equipara en ninguna medida a la autoría de una obra, lo que considera como una exageración (García 2014, 9). No obstante, García indica que:

lo que sí el lector es actuar. Este término parece más adecuado que el de interactividad, que no responde la realidad puesto que en todo proceso interactivo los participantes poseen las mismas posibilidades a la hora de emitir y recibir señales cosa que no ocurre en el hipertexto, en el que como vemos el lector no está en el mismo nivel que el autor, por mucho que puede escoger entre lo que el autor ofrece, como ocurre en la obra *Condiciones Extremas* (García 2014, 10).

García recalca que, en *Condiciones Extremas* hay una especie de guión narrativo bajo el cual estarían sujetos los movimientos del lector a pesar de haber diversas opciones de recorrido narrativo puesto que cualquier recorrido que se haga estará concebido de manera que se construya una historia coherente. De esta manera, García concluye que mediante la plataforma Literatrónica y la manera como la lectura de *Condiciones Extremas* es presentada, la apuesta más significativa es la de continuidad narrativa, argumentando que la adaptabilidad narrativa genera la idea de texto lineal, el cual se presenta al lector como una especie de hilo de Ariadna el cual el lector va atando a medida que progresa la lectura de la obra (García 2014, 17). Por lo tanto, la sensación de inseguridad frente a una obra hipertextual desaparece, dado que el autor ha creado un método de orientar al lector para que una lectura hipertextual sea realizada sin que haya frustración o desorientación por parte del lector poco experimentado en este tipo de lecturas.

Otra de las reflexiones que podemos mencionar dentro de este contexto, es la de Eduardo Ledesma, titulado: *Ciencia-ficción digital iberoamericana (mutantes, ciborgs y entes virtuales): la red y la literatura electrónica del siglo XXI* (2017). La reflexión de Ledesma, examina la ciencia ficción digital iberoamericana desde la perspectiva del ciberpunk teniendo como referencia tres obras: *Condiciones Extremas* de Juan B. Gutiérrez, *Gabriella Infinita* de Jaime a. Rodríguez, y la *Huella Del Cosmos* coordinado por Doménico Chiappe. Ledesma sostiene la existencia de una afinidad entre la narrativa digital en las redes y la ciencia ficción, donde es relevante mencionar que los avances de la tecnología de la informática se encuentran reflejados no solamente en cuanto al contenido sino también en cuanto a la forma y a la circulación de la ciencia ficción en formato digital (Ledesma 2017, 305).

De este modo, la perspectiva de Ledesma se enfoca principalmente en narrativas Cyberpunk, que se benefician de las posibilidades de los nuevos medios para hacer ficción digital, y que incluyen elementos visuales sonoros sintéticos o participativos creados desde un componente de programación. Teniendo como marco las particularidades de la ciencia ficción en América latina, Ledesma cita a Silvia Kurlat Ares, quien sostiene que en el caso latinoamericano la ciencia ficción es más cercana a las ciencias sociales que a las puras o aplicadas, y sus temáticas tienen que ver principalmente con aspectos sociológicos, políticos, de manera que según Kurlat hay una tendencia *soft* de la ciencia ficción (Ledesma 2017, 307). Otros dos ejes examinados en este estudio sobre la narrativa de ciencia ficción en América latina son las dictaduras que tuvieron lugar entre 1960 y 1980, y la historia política y social de la región:

Si bien la CF¹⁶⁷ en papel de los setentas y ochentas reflejaba una crítica (aunque críptica, alegórica e indirecta) contra las dictaduras, especialmente en el Cono Sur, como apuntan M. Elizabeth Ginway, J. Andrew Brown, Andrea Bell, Roberto de Sousa Causo, y otros críticos, en el periodo de los noventas hasta hoy la temática ha girado hacia una amplia gama de problemas contemporáneos como la justicia social, las relaciones entre clases, cuestiones de raza, sexualidad, religión, crimen y narcotráfico, y la degradación de las condiciones de vida en las grandes urbes, dotando las narrativas de marcas locales para establecer una especificidad cultural incluso ante las tendencias homogeneizantes que la cultura globalizada ejerce sobre las nacionales o regionales (Ledesma 2017, 308).

Observamos que Ledesma se decanta por la ciencia ficción. Para tratar de describir el panorama de tres obras electrónicas latinoamericanas. Este acercamiento le permite abordar uno de los temas más importantes de la obra que es el de la relación entre humanos y mutantes analizándolos a partir de un eje de cyberpunk digital. Sobre la estructura de *Condiciones Extremas* menciona:

El paso entre diferentes lexias se corresponde con saltos temporales efectuados mediante el uso de prolepsis, analepsias, y elipsis diegéticas que dan origen a una narrativa fragmentada pero hilvanada mediante un argumento flexible en cuanto a su organización (Ledesma 2017, 312).

Notamos un doble salto temporal: por una parte, el que los protagonistas realizan entre diversas épocas, y por otra el del lector al realizar la lectura de la hipernovela. Esta posibilidad le permite al lector experimentar en cierto grado, una confusión similar a la de los personajes al cambiar de década, puesto que intentar adaptarse a los cambios narrativos entre lexías, supone ir adaptándose a una realidad escurridiza que va consolidándose a medida que avanza la lectura. Otro punto de comparación importante, es la inclusión de sociedades desiguales, una temática largamente experimentada en la sociedad latinoamericana. El abordar un tema de

¹⁶⁷ Ciencia Ficción

estudio destructivo sobre el futuro hace que condiciones extremas sea clasificada dentro del género del ciberpunk, aunque Ledesma lo adapta al contexto mencionándolo como “hiperpunk” (Ledesma 2017, 315).

Las diversas perspectivas a partir de las cuales se han realizado la obra de Gutiérrez, nos permiten tener un horizonte de referencia sobre la labor crítica dentro del contexto de la literatura electrónica latinoamericana. Mencionaremos asimismo una reflexión presentada por Dolores Romero López: *La Literatura Digital en Español: Estado de la Cuestión* (2011). El análisis de Romero propone presentar a los lectores una breve historia de la literatura digital en español y algunas claves interpretativas. De igual manera aborda características como la experimentación de colectividad o la ruptura de la linealidad narrativa, y cita ciertas obras clasificables dentro de este contexto. Su reflexión comienza haciendo un recorrido por la importancia de la cultura digital en nuestros días, teniendo en cuenta referentes como Andy Hawk (1993), Pierre Lévy (2007), Arturo Escobar (1994) y Lev Manovich (2003), entre otros. Tras un estudio de las principales características de análisis de algunas de las obras hipertextuales de referencia como *Afternoon, a story* de Michael Joyce, o *Victory Garden* de Stuart Moulthrop, Romero agrupa las características definidas por la crítica en cinco aspectos:

la colectividad (Moulthrop y Kaplan, 1991, Casacuberta 2003), la muerte del autor (Toschi, 1996), la ruptura de la linealidad (Bernstein, 1988, 1990, 1991, 1994, Aarseth, 1993 1997), la desmitificación del canon y la democratización del arte (Gómez Trueba, 2005) (Romero López 2011, 39).

Romero se acerca a la noción de colectividad señalando que no se trata de una característica propia del contexto digital citando ejemplos que nos remiten a 1886 con *Las vírgenes locas* de Sinesio Delgado, o *Historia de un día de la vida española* (1935), de Ramón J. Sender y algunas más recientes, como *Nueve Millones* publicada por Afrodisio Aguado (1944). Dentro del panorama digital cita obras como *La Isla del fin de la Suerte* escrita a través del portal web <http://www.circulo.es/>, *La señora*¹⁶⁸ *Caminos de Pakistán*¹⁶⁹, o *Textos caducos*¹⁷⁰. Exteriormente, Romero aborda la no linealidad de la literatura hipertextual citando referentes como Mark Bernstein (1988) o Aarseth (1997). Romero hace un recorrido por la literatura impresa demostrando que tampoco es un aspecto particular del contexto digital, ya que obras como *Juego de cartas* (1964) de Max Aub o *La piel del tambor* (1995) de Arturo Pérez Reverte, *Sueños digitales* (2000) de Edmundo Paz Soldán – entre otras- presentan claros rasgos de la

¹⁶⁸ (<http://www.imaginando.com>),

¹⁶⁹ (<http://www.caminosdepakistan.com>),

¹⁷⁰ (<http://es.geocities.com/textoscaducos/index.htm>).

ruptura de la linealidad sin entrar particularmente al ámbito digital. Adentrarse plenamente en el plano literario dentro del marco digital, Romero menciona algunas referencias importantes dentro de este contexto como la *Electronic Literature Organization*, Hipertulia de la Universidad Complutense, el grupo Hermeneia, de la Universitat Oberta de Catalunya o la Universidad Javeriana en Colombia. Teniendo en cuenta las colecciones o las obras en español catalogadas por esos grupos o entes investigativos, realiza un repertorio compuesto por diferentes géneros literarios (hiperpoesía, hiperficción con un total de veintiocho obras. De las cuales hoy en día es posible acceder a menos de diez de ellas. Dentro de las obras de hiperficción, encontramos *Condiciones Extremas*, de la que menciona:

En hiperficción hemos encontrado dos novelas. Una de ellas, muy conocida y estudiada, *Condiciones Extremas*, del colombiano Juan B. Gutiérrez basada en una trama de intrigas, persecuciones, búsquedas, secuestros, enigmas, tras lo que late un deseo de poder, ambición, organización social, el racismo, el miedo, y ciertamente una reflexión crítica sobre los extremos a los que puede llegar el nivel de contaminación de nuestro planeta (Romero López 2011, 54).

Si bien el estudio de Romero cita en la obra de Gutiérrez, cabe mencionar que no se detiene profundamente en ella, sino que esta constituye simplemente un ejemplo citado dentro de un marco de caracterización de la literatura electrónica, o digital, como Romero prefiere llamarla. Su reflexión abre de esta manera un debate en torno a la literatura y el discurso digital, mencionando referencias teóricas como la de Jenaro Talens en *El lugar de la literatura en la era de la electrónica* (1995), El volumen de Anxo Abuín y Teresa Vilariño, *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica* (2006), o *Literatures in the Digital Age: Theory and Praxis* (Sanz; Romero, 2007) y *Literaturas del texto al hipermedia* (Romero y Sanz: 2008) entre otros.

III.2.4 Consideraciones finales sobre Condiciones Extremas

Hasta aquí mencionamos algunos estudios relacionados con *Condiciones Extremas*. Observamos que, si bien en el sitio web de literatrónica ofrece un mapa de la obra, no es realmente un mapa de los posibles recorridos de la obra, sino un esquema que incluye todas las entradas que componen la obra; es decir no aparecen los posibles recorridos de lectura que realiza un lector. Lo anterior, nos da la oportunidad de crear esa alternativa, con el fin de orientar a los lectores que optan por una obra hipertextual, pero que requieren de ciertas herramientas de orientación, tanto como una contribución a la crítica de la literatura electrónica latinoamericana, pues hasta la fecha ningún estudio ofrece esta alternativa.

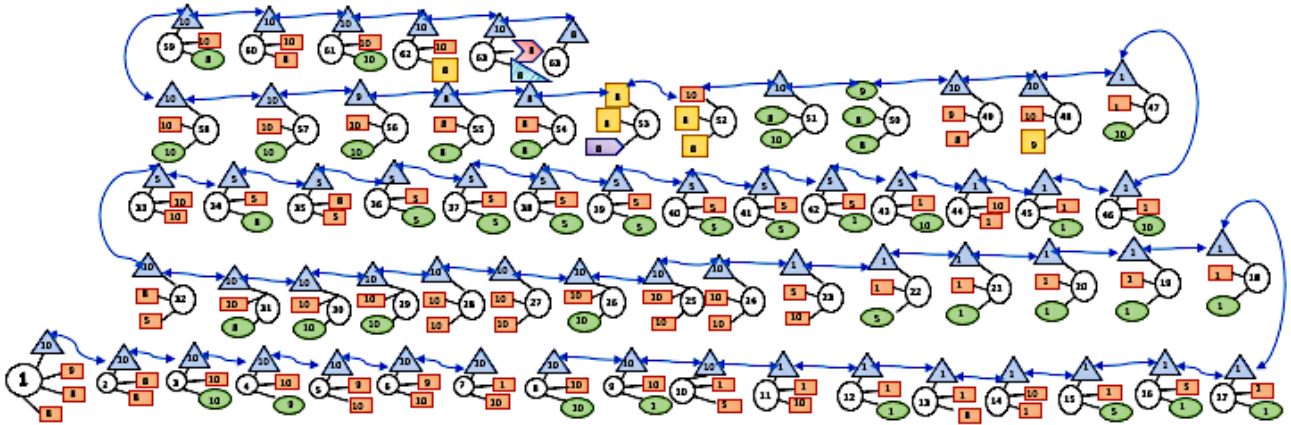
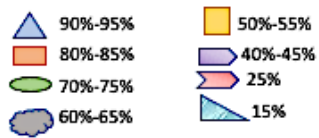


Figura 23. Mapa propuesto de *Condiciones Extremas*

III.3 Retratos Vivos de Mamá

Mamá, ¿quién eras cuándo no nos conocíamos?

Carolina López

Retratos Vivos de Mamá (2016)

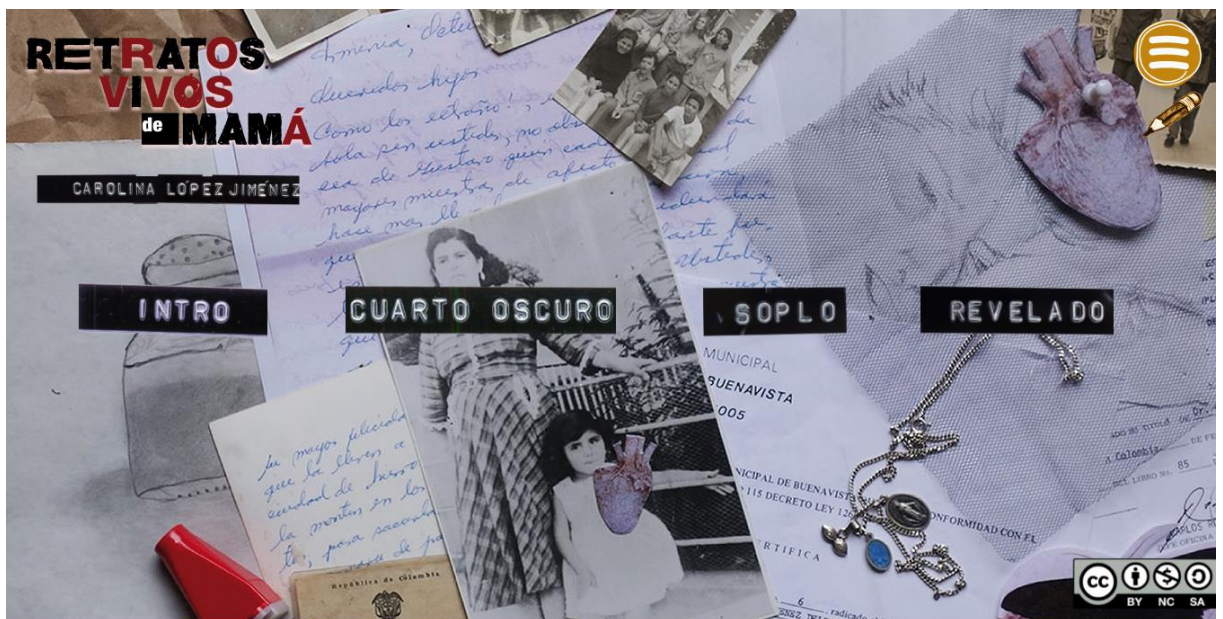


Figura 24. Página de inicio de *Retratos Vivos de Mamá*

III.3.1 Acercamiento a *Retratos Vivos de Mamá* y su autora

Inspirada en el duelo, *Retratos Vivos de Mamá* (de ahora en adelante RVDM) es una hipernovela- documental (2015) basada en la muerte de una madre. La obra es un trabajo colectivo¹⁷¹, liderado por Carolina López Jiménez, escritora colombiana con estudios superiores de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y ganadora del XI Concurso Nacional de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia en 2013 con su novela *En la punta del Lápiz* (2013). Docente universitaria, su ejercicio literario tiene que ver con la creación artística, los talleres de creación y experimentación escritura. López Jiménez se cataloga como una escritora independiente que explora formatos de literatura electrónica. Ha hecho parte de diversos proyectos relacionados con el arte y la literatura. Entre 2008 y el año 2010 formó parte del grupo *Deseo Colectivo* en la creación e implementación de proyectos artísticos, con el fin de crear estrategias que aportasen a la reconstrucción de la memoria en la Biblioteca Mariamulata Lectora (San Onofre - Colombia). Participó en la Organización Femenina Popular (Barrancabermeja- Colombia) como una de las escritoras para la creación de *Vidas de Historia, Organización Femenina Popular* (2016), participó igualmente en el proyecto *La Biblioteca* de la artista Fanny Chaillé (2015), formó parte del colectivo literario *NQS*, y trabajó tanto en el diseño como la implementación del proyecto *PatasArriba* (2016), cuyo objetivo se centraba en despertar la sensibilidad poética en niños. Entre 2014 y 2015 hizo parte de un proyecto de artes vivas titulado *La Medusa: del grito mudo, del grito del horror*.

RVDM aparece publicada en la red en 2015, como una hiperficción-documental que permite el entrecruzamiento de diversos formatos como grabaciones de voz, dibujos, collages, fotografías, imágenes de documentos oficiales, videos y poesía. Al ingresar al sitio web, el elemento dominante es la imagen; esta se impone al título – que aparece en la parte superior a la izquierda y es pequeño-, y a las cuatro opciones de ingreso a la obra: *Intro, Cuarto oscuro, Soplo y Revelado* – que aparecen en pequeñas viñetas negras, ocupando una delgada línea sobre algunos documentos y una fotografía ubicada en una posición central estratégica. Así, la imagen de acceso a la obra presenta nueve fotos, la mayoría en la parte superior, dos escritos a mano, dos dibujos, algunos certificados, un documento de identidad, una cadena con dos dijes religiosos y tres imágenes recortadas -dos corazones-, y una mariposa negra.

¹⁷¹ En ella participaron : Carolina López Jiménez-Idea original / Desarrollo literario y artístico / Dirección artística del proyecto. (Versión 2.0 y 1.0), Martha Hernández- Diseño y Dirección de arte del website. (Versión 2.0 y 1.0), Rafael Díaz -Desarrollo web. (Versión 2.0 y 1.0), Fabio Polanco Gaona- Edición de video y edición de textos / Apoyo en el concepto editorial y en la dirección artística del proyecto. (Versión 1.0)

¿La función de estos objetos? Por una parte, despertar la curiosidad del lector; ¿Cuál es el mensaje de las notas y a quién va dirigido? ¿a quién pertenecen esas fotografías? ¿existe una relación entre esos objetos? ¿Qué simboliza el corazón expuesto dos veces fuera de los cuerpos como queriendo demostrar una materialidad externa de la que no goza este órgano ordinariamente? Todas estas imágenes interrogan al lector, pero, por otra parte, tienen una función de invitación a la hipótesis, a la suposición de lo que esconden esas miradas que observan desde otro tiempo, desde otros estados de ánimo, desde otras ilusiones. El único indicio indiscutible: la imagen y su relación con algunos documentos escritos.

III.3.2 Elementos estructurales de *Retratos Vivos de Mamá*

“Nombrar el dolor, nombrar la muerte, decirlos una y mil veces hasta poderlos pasar por la garganta: así podría resumir la escritura de Retratos vivos de mamá” (López Jiménez 2015). Precisamente allí, en la búsqueda de posibilidades para nombrar el dolor, ubicaremos el punto de partida y el primer acercamiento a RVM. Al volver nuevamente a la imagen que acompaña la pantalla inicial de RVM, observamos una fotografía llama la atención en medio de los más de los más de veinte objetos que llenan la pantalla; es la única foto que se escapa del grupo de imágenes de la parte superior. En ella vemos la imagen de una mujer, que posa cerca de un jardín, junto a una chiquilla que se supone debe ser su hija. El protagonismo innegable de esta foto pone en relieve la relación de una madre con su hija, lo que ocupará no solamente el centro de esta puerta de acceso a RVM, sino también la temática que la atraviesa. Al clicar en ‘Intro’, -o preludio como también lo define López-, se accede a un cuadernillo de 10 páginas. En las primeras dos páginas de este, hay dos referencias literarias relacionadas con la muerte; un epígrafe de Momentos de vida de Virginia Woolf, y un video-poema de Explicaciones no pedidas de Piedad Bonnet. En el video de la segunda página, López lee el poema de Bonnet, y además incluye un par de imágenes que aparecerán más adelante en el Diario de duelo. De este modo la intertextualidad, es un punto de partida, que se fusionará con los sentimientos ligados a las enfermedades de Lucy, y que además permitirá pensar el dolor del duelo desde otras perspectivas literarias.

Intro



Figura 25. Imagen del Intro

La lectura de este *Intro* presenta al lector la intención de la autora con la obra, tanto como su plan de trabajo:

Mi madre ha muerto. Emprendo un viaje al pasado para buscarla. Buscaré a esa mujer que fue antes de mí y de mi hermano. Buscaré a aquella que existió antes de conocer a mi padre; intentaré acceder a esa porción de vida de los padres que le será siempre ajena a sus hijos... Para ir al encuentro de mi madre, construyo caminos de letras, puentes con letras, mundos enteros con palabras (López, 2015, Intro página 1,3).

Ir tras los rastros de su madre, supondrá por lo tanto desligarse en gran medida de la imagen materna, para descubrir el “personaje de Lucy” visto desde el lente de una hermana, de una tía, de una amiga o un exnovio... todos estos factores permitirán que Lucy sea llevada a la ficción, para que otro encuentro – esta vez desde un pasado desconocido-, sea posible a través de la escritura.

Cuarto oscuro

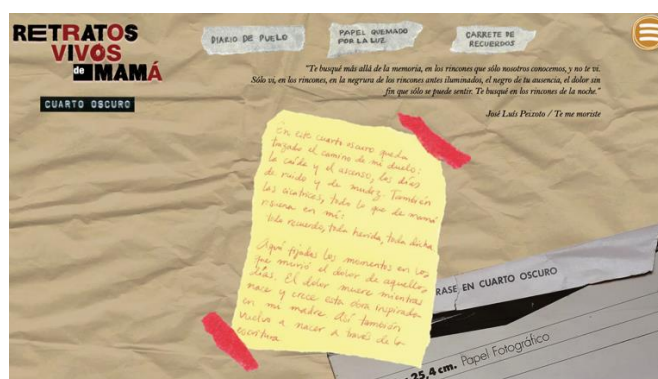


Figura 26. Imagen de Cuarto oscuro

La segunda opción a la que el lector tiene acceso en la pantalla principal es *Cuarto Oscuro*, al clicar en esta, encontraremos una nota escrita a mano con tinta roja en el centro, en ella se lee:

En este cuarto oscuro queda trazado el camino de mi duelo: la caída y el ascenso... todo lo recuerdo, toda herida, toda dicha. Aquí fijados los momentos en los que murió el dolor de aquellos días. El dolor duele mientras nace y crece esta obra inspirada en mi madre. Así también vuelvo a nacer a través de la escritura (López, 2015 ,cuarto oscuro).

Diario de duelo



Figura 27. Menú de Cuarto Oscuro

Tabla de fechas 'Diario de duelo'	
1 noviembre 26	2012
2 diciembre 2	2013
3 noviembre 15 de	2013
4 noviembre 26 de	2012
5 diciembre 5 de	2013
6 diciembre 13 de	2013
7 julio 19 de	2013
8 abril 9 de.	2014
9 marzo 20 de	2016
10 julio 27 de	2013
11 diciembre 5 de	2013
12 diciembre 4 de	2013
13 enero 15 de	2013
14 marzo 6 de	2014
15 diciembre 4 de	2013
16 junio 16 de	2013
17 diciembre 11 de	2013
18 mayo 15 de	2014
20 julio 13 de	2016
21 abril 1 de	2012
22 noviembre 26 de	2013
23 febrero 18 de	2013
24 diciembre 15	2013
25 marzo 6 de	2014
26 diciembre 3 de	2013
27 enero 3	2014
28 febrero 12 de	2014
29 julio 22 de	2013
30 marzo 18 de	2013
31 enero 10	2014
32 enero 31 de	2013
33 diciembre 5 de	2013
34 agosto 17 de	2014
35 febrero 24 de	2013
36 junio 16 de	2014
37 diciembre 3 de	2013
38 diciembre 7 de	2013
39 diciembre 3 de	2013
40 agosto 21 de	2014
41 junio 22 de	2013
42 marzo 20 de	2014
43 diciembre 8 de	2013
45 julio 21 de	2014
46 octubre 24 de	2014
47 mayo 12 de	2014
48 enero 29 de	2013
49 febrero 3 de	2013

Figura 28 fechas diario de duelo

En la parte superior de la página, hay tres posibilidades de exploración: *Diario de duelo*, *Papel quemado por la luz* y *Carrete de recuerdos*. En esta segunda pantalla de acceso a la obra, hay varios indicios que conllevan al lector a inferir la significativa relación entre la imagen y el recuerdo: Hay dos referencias a 'cuarto oscuro', una en la parte superior izquierda, y la otra -contrastando con esta-, en el lado opuesto de la pantalla en la parte inferior derecha. Así, varios elementos orientan al lector hacia una estética fotográfica, de la que se sirve la escritora, para guiar a su lector. Es pertinente anotar que, el proceso de revelado fotográfico analógico, se realiza en un cuarto oscuro, donde se evita cualquier exposición a la luz. Igualmente, una de las técnicas de revelado consiste en quemar e La ruta del duelo comenzará de este modo, con un diario, un cuaderno virtual¹⁷², compuesto por 90 páginas, cuya fecha inicial es el 26 de noviembre de 2012 y cuya fecha final es el 3 de febrero de 2015. No obstante, el papel para oscurecer la imagen, y finalmente, el carrete es el elemento cilíndrico, donde se enrolla la película fotográfica. El epígrafe de José Luís Peixoto, ubicado en la parte superior de la pantalla, hace alusión igualmente, a la oscuridad, la ausencia, y el dolor.

La ruta del duelo comenzará de este modo, con un diario, un cuaderno virtual, compuesto por 90 páginas, cuya fecha inicial es el 26 de noviembre de 2012 y cuya fecha final es el 3 de febrero de 2015. No obstante, el tiempo es un elemento transgresor, pues la narración no se desarrolla en orden cronológico. Entre una

¹⁷² <https://www.retratosvivosdemama.co/cuarto/diariodeduelo>

página y otra puede haber hasta más de un año de diferencia. Por ejemplo, en la página 3 la fecha de referencia es el 2 de diciembre de 2013, en la página 5 se devuelve al 15 de noviembre de 2013, posteriormente relata lo vivido el 26 de noviembre de 2012 en la página 7. De este modo, hallamos que en 2012 hay dos entradas, en 2013 veintiséis, en 2014 catorce, y dos 2015 y 2016 respectivamente. ¿si Lucy muere en 2012, por qué en 2013 es cuando hay más entradas, y particularmente durante el mes de diciembre? En una entrevista hecha a la autora en febrero de 2019, declara:

Yo tengo el duelo de mi mamá acá atragantado... y de pronto me doy cuenta que necesito hablar de eso. Entonces dije voy a hacer una novela, y me presenté al Ministerio de Cultura con una novela que era Retratos vivos de mamá, donde la pregunta central era ¿quién era mi mamá á antes de ser mi mamá?

Me gané la residencia artística. Era un proyecto literario, pero estaba enmarcado en arte. No tenía ganas de escribir en ese momento sino en indagar, en trabajar. Me fui a Armenia, dos meses con el propósito de buscar a mi mamá, esa otra que ella fue, o sea, ¿quién fue ella? ¿Qué hizo? (Archivo personal Carolina Sierra).

Papel quemado por la luz

*Mamá ha muerto.
De ahora en adelante tendré que hacer mi propia madre.
Carolina López (2015)*



Figura 29. Imagen de papel quemado por la luz

Las imágenes de Lucy habitan este espacio. Inicialmente la encontramos en una, donde su cabellera negra y abundante acompaña el rostro de una joven que parece caminar por la calle. De este modo, esta sección presenta una serie de textos impresos, y otros escritos a mano, y

diversas imágenes de Lucy: en su etapa de madre junto a dos hijos, sus documentos de identidad, Lucy nuevamente en la calle, o tomando el sol junto a unas flores, fotos de documentos de identidad que dan testimonio del paso del tiempo. Desaparece el cabello largo y frondoso que la acompaña en su juventud, dando paso a una mujer de cabello corto que proyecta seguridad y que parece observar desde la orilla intangible de la certidumbre. Textos en diferentes registros se dan cita para descifrar su mirada enigmática. La materialidad de los objetos resistiendo a la ausencia corporal; un intento por atrapar mediante la memoria, lo que la enfermedad ha arrancado bruscamente.

Carrete de Recuerdos

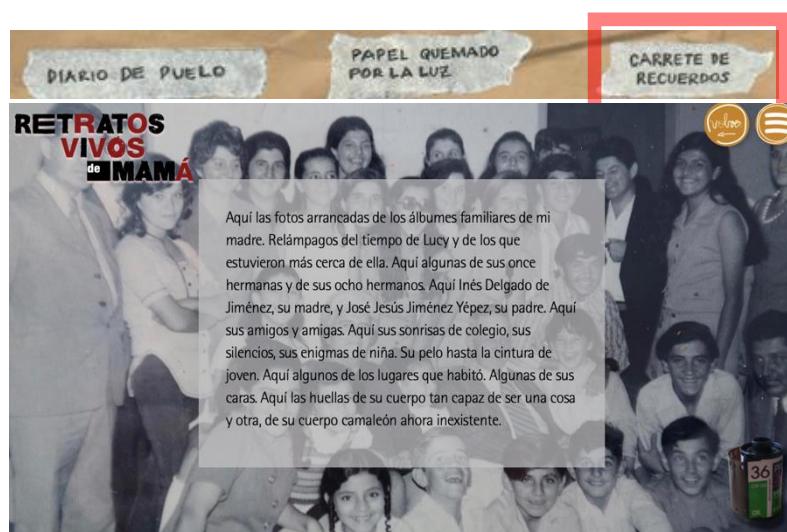


Figura 30. Imagen de Carrete de recuerdos

El carrete de recuerdos recopila más de cincuenta fotos de Lucy y su contexto cercano en la casa de Buenavista (Quindío) donde Lucy nació. Este carrete representa a Lucy desde su niñez hasta su adultez. En esta sección encontramos algunas fotos de sus once hermanas y ocho hermanos. Varias fotografías de la niñez y de la adolescencia dan testimonio de momentos gratos compartidos con familiares o amigos. La mirada dulce e inocente de la niña se va transformando paulatinamente para darle paso a la de la incertidumbre de la joven fotografiada en la calle, sola o junto a sus seres queridos. Los recuerdos del amor de pareja o los de madre también hacen presencia en este espacio. Algunas fotografías cuentan con breves descripciones, otras simplemente se enmarcan en el silencio de la figura que las proyecta.

Soplo



Figura 31. Imagen de Soplo

Es el tercer componente de esta hiperficción. En esta sección aparecen dos carpetas titilantes una marrón y otra roja. Al seleccionar la primera de ellas, observaremos la fotografía de un archivador y al lado derecho de la página escritos, los doce meses del año. Al ingresar cada uno de los meses, observamos una serie de documentos legales como pagos de cuotas a un banco, certificados del Colegio de Jueces otorgado a Lucy en calidad de fundadora, fotografías de Lucy, su boletín de notas de grado sexto de bachillerato, facturas de pagos de intereses, documentos relacionados con un automóvil o factura de telefonía.

En la carpeta roja encontramos cuarenta y cuatro folios, pertenecientes a documentos de diversa naturaleza, como certificados del registro civil de nacimiento, diploma de título profesional en derecho y ciencias políticas, documentos expedidos por el gobierno de Colombia que dan fe de su ejercicio como profesora de escuela, certificados laborales de la fiscalía de Colombia donde Lucy se desempeñó como jueza, registro civiles de sus hijos, historias médicas, folios sobre una sanción disciplinaria a Lucy.

El tercer elemento de esta sección es una fecha *03-05-20*, este es un escrito, donde la autora de la obra señala un proceso de organización de los documentos y todo el archivo de su mamá el cual mantiene en su hogar. Advertimos la manera como esos objetos encierran aún la vida de esa madre desaparecida, devuelta a su hija en formatos de papel, y la manera en que esas carpetas ‘respiran’ trayendo de nuevo la presencia de ese ser que marcó la vida de la hija:

Reviso en los bolsillos de la carpeta. No puedo detenerme con detalle en cada papel que encuentro [...] Así que esculco hasta donde alcanzan mis ojos y mis manos, y desde ya, en ese primer barrido con la mirada, puedo reconocer su desorden (tan parecido al mío) y su intento por ordenar (¡Tantas cosas tenemos en común!). [...] ¿qué tiene ese objeto que me golpea de esa manera? [...] lo abro, entro; los cierro, sopla. Con el soplo, el aire y un olor suyo me tocan. ¿En qué se diferencian estos papeles de los otros que hacen parte de mi archivo guardados en el mismo mueble? [...] Es como si ella hubiera venido ayer acariciarme después de ocho años. ¿Cuánto tiempo tardan nuestras huellas en desaparecer del mundo de los vivos después de que morimos? (López, 2015, 03-05-20)

Observamos que la autora, realiza un proceso de duelo a través de diversos objetos que al entrar en contacto con ella, -al igual que la Magdalena de Proust- suscitan los más inesperados y más lejanos recuerdos que se instalan en un presente vulnerable que parece apostarle al olvido, pero que naufraga en el pasado difícil de superar.

Revelado

¿Me ayudarás madre a encontrar el lenguaje que soñaste un día para tu hija?

Carolina López (2015, revelado)



Figura 32. Imagen de Revelado

Esta es la cuarta opción que presenta la obra en el menú principal, se encuentra dividida en cuatro secciones: ensayo, piedra, voces, y plantas. En *Ensayo*, la primera de esas cuatro secciones encontramos un video de 3:31 minutos de duración titulado *correspondencias póstumas ensayo número cuatro*. Se trata de un performance donde vemos la proyección de unas fotografías de Lucy y frente a estas a López, quien intenta mediante las imágenes proyectadas, tocar nuevamente a esa madre ausente. Mientras estas imágenes se presentan, surge simultáneamente el cruce de unos relatos de la escritora en off haciendo alusión a la pérdida, al deseo de Lucy por llegar a ser madre, y otras reflexiones en torno a la relación madre e hija. *Hiedra* es una colección de correspondencias póstumas, compuesta por veinte folios donde encontramos fragmentos impresos, fotos de Lucy, y algunas páginas manuscritas. En algunas de esas páginas leemos: “escribo entonces a mamá una carta cada día. Una sobre otra. Como un chorro mi voz. Le cuento qué hay de mí. Ninguna respuesta. Correspondencia fúnebre que redime y mata: cartas en las que paso por sobre lo escrito una y otra vez ahogando la escritura” (*Hiedra*). En *Voces*, observamos nuevamente el video de 9:38 minutos de duración, un performance donde se observa una mujer doblando ropa frente a un armario, nuevamente una voz en off acompaña la imagen con algunos versos, entre los que destacamos:

se necesitan más que palabras para ver la forma de un fantasma [...]lo que persigo no tiene cuerpo vive en el cuerpo, en los cuerpos, en mi cuerpo y más allá de él, lo he sentido, no visto como un rastro muchas veces muy cerca, no se deja agarrar (López, 2015, Voces)

En la última opción de esta sección, *Planto*, encontramos una imagen flotante de unas cenizas. Sobre ellas hay 17 fragmentos que aparecen al dar clic sobre la pantalla y al final de la aparición total de sus 17 fragmentos es posible descargar el poema en formato PDF. Una vez realizado la lectura de dichos fragmentos, aparece el epílogo que cierra la obra. En esta sección leemos: “la palabra planto, según por donde se mire, remite a significados diferentes; sólo dos de ellos está en el corazón de este apartado con el que cierro este ciclo de mi vida y a su vez, *Retratos Vivos de Mamá*”. El primero de esos significados hace alusión a plantar una semilla en la tierra para que crezca, el segundo de ellos hace alusión al planto, llanto, o endecha que constituye una elegía funeral en la que se lamenta la pérdida de un ser querido.

Aquí, en estos retratos vivos, planté mi duelo a través de la escritura. Un duelo que hoy termina [...] Ahora, queridas personas que me leen, estamos llegando al final de algo que empezó con el impulso de ir en busca de mi madre, la desconocida, esa mujer que fue Lucy antes de ser mamá. Paralelo ese viaje transcurrió mi duelo. Un mismo tren. He vuelto el presente. Ha terminado el viaje. Ha brotado lo que planté, ya tiene un cuerpo propio; la luz de la pantalla que rebotan los ojos de quien lee estas palabras es una muestra de qué así es. Mi madre nacerá y tendrá una vida independiente de la mía cada que alguien recorra estas pantallas (López, 2015, Epílogo).

De RVDM, es preciso mencionar que hubo dos versiones; la primera -1.0- que apareció en 2015 y que sólo contaba con dos secciones: *Intro* y *Mi cuarto oscuro*, la versión actual -2.0- que fue publicada el 7 de abril de 2022. Esta nueva versión incluye otras secciones como *Soplo* y *Revelado*, asimismo, incluye algunos cambios en el logo, en la navegabilidad de la obra y la posibilidad de realizar aportes económicos. Es posible acceder a la obra desde diferentes navegadores, y además desde dispositivos móviles sin que esto afecte el aspecto estético de la misma.

III.3.3 Retratos Vivos de Mamá dentro del contexto académico

Pese que la obra fue publicada hace siete años, la crítica en torno a ella y la recepción lectora es aún escasa. En parte, esto podría explicarse debido a que la obra no fue incluida sino hasta 2022 en plataformas de literatura electrónica que reúnen obras de ese tipo. Sobre RVDM podemos mencionar que se encuentra actualmente dentro del repertorio del Archivo De

Literatura Digital en América latina¹⁷³, y que también aparece en el Volumen 4 de la Electronic Literature Collection, publicada en junio de 2022. Registramos dos artículos de revistas indexadas uno del año 2018 titulado: retratos vivos de Mama: un proyecto de literatura web y escrita de duelo. Realizado por Carolina López Jiménez, y otro de Nohelia Meza: Women creators of Latin American electronic literatura: a geographical overview (2020). En el artículo de López, la propia autora presenta su obra y algunos de aspectos sobre la enfermedad de su madre, razones por las cuales decide crear RVDM.

Para el momento de la publicación de este artículo, solamente existía la primera versión de la obra publicada, ahora en el momento de nuestra reflexión la segunda y última versión ya se encuentra disponible en línea. Sobre ella señala la autora: “Se trata de una obra con potencial transmedia que desde su gestación se ha propuesto explorar el entrecruce de géneros literarios y la inclusión de diversos medios artísticos como el dibujo, el video, el audio y la fotografía en un proyecto cuyo nervio es eminentemente literario” (López 2018, 244). En este artículo, la autora presenta algunos fragmentos de la obra publicada en línea. Vemos algunos pasajes del *Intro* con algunas fotografías de luz y algunas imágenes de las notas manuscritas del *Cuarto Oscuro*, igualmente algunas páginas del diario de duelo, específicamente la del 2 de diciembre de 2013. Del *Cuarto Oscuro* tenemos hallamos imágenes y fragmentos de la sección llamada *Papel Quemado Por La Luz* y del *Carrete De Recuerdos*. Sobre este artículo, podemos mencionar que tanto las fotografías la estructura de la obra, las imágenes y los pasajes allí presentados cumplen una función pedagógica y promocional de la obra, pues se intentó traspasar al formato impreso la esencia de RVDM.

En el artículo de Meza, se presenta un Panorama geográfico de las mujeres creadoras de literatura electrónica en América latina. Meza realiza un análisis de las obras que aparecen mencionadas dentro del volumen de la Electronic Literature Collection ELO, mencionando que en cada volumen se van afirmando progresivamente las referencias latinoamericanas (Meza, Women creators of Latin American Electronic Literature: a Geographical Overview 2020, 184). Con miras a la construcción de este panorama, Meza tiene en cuenta las obras presentadas en: Electronic Literature Organization Collections, ELMCIP, Brazilian Electronic Literature Collection, Ciberia, Proyecto de Cultura Digital Chile (2016), Centro de Cultura de México (2018), el Atlas de Literatura Digital Brasileira (2019-) entre otras bases de datos y sitios web. Menciona la poesía electrónica argentina y algunas de sus representantes: Belén Gache y sus obras *Purpúreas Orquídeas: poemas cíclicos* (1996), *Mariposa-Libro* (1999-2001), o los

¹⁷³ Ver : <https://archivocartografia.cl/fichas/retratos-vivos-de-mama/>

poemas Ana María Uribe: *Anipoemas* (1997-2003), *Tipoemas* (1968-1969), o *Vispo* (1996-2020), los de Gabriela Golder *Postales* (1999-2000) entre otras. De Chile, Meza menciona y describe algunas de las producciones de Cecilia Vicuña, Diamela Eltit, Eugenia Prado, Andrea Wolf, María Mencía. Asimismo se mencionan artistas brasileras, bolivianas, mexicanas, peruanas que cuentan con producciones dentro del marco digital. Meza incluye en su estudio también la producción de blogs generando un debate del porqué incluirlos dentro del campo de la literatura electrónica:

Si bien el blogueo no suele incluirse en las definiciones de literatura electrónica, es aquí donde se puede ver que las escritoras latinoamericanas tienen su mayor impacto en términos de atracción, y ocasionalmente movilización de una audiencia¹⁷⁴ (Meza, *Women creators of Latin American Electronic Literature: a Geographical Overview 2020*, 200)

Se mencionan algunos ejemplos como *Hembros: asedios de lo post humano* de Eugenia Prado, o *Negra cubana tenía que ser* de Sandra Álvarez. Dentro del marco de la narrativa hay una alusión a Dorelia Barahona costarricense creadora del blog *Milagros sueltos: novela colectiva* (2007-2008). Dentro del contexto colombiano se menciona a Cynthia Lawson Jaramillo, Carmen Gil Vrolijk, Mónica Montes. Dentro del contexto narrativo, se mencionan dos autoras; Alejandra Jaramillo y su obra *Mandala*, creación que mezcla varios géneros literarios como los ensayos, las entrevistas o los poemas. RVDM es mencionada por Meza denominándola como narrativa multimedia interactiva, e indicando que López reconstruye la vida de su mamá tanto como sus recuerdos gracias a una memoria colectiva de sus amigos y familiares (Meza, *Women creators of Latin American Electronic Literature: a Geographical Overview 2020*, 202). Aunque el análisis de Meza no se centre principalmente en la obra de López, cabe subrayar que la labor crítica es un portal de acceso para que otros investigadores conozcan esta obra y se interesen igualmente por muchas de las autoras mencionadas en el artículo, y exploren otras formas de hacer literatura dentro del marco digital.

III.3.4 Consideraciones finales sobre *Retratos Vivos de Mamá*

Hasta aquí hemos visto someramente, la estructura de la obra de López, incluyendo la versión 2.0 actualizada por la autora en 2022. A diferencia de la versión publicada en 2015, observamos algunos cambios estéticos relacionados con los botones de navegabilidad de la obra, tanto como la inclusión de otras dos secciones que no aparecían antes: *Soplo* y *Revelado*.

¹⁷⁴ Texto en Inglés, traducción a español propuesta por mí. Texto original: “While blogging is not typically included in definitions of e-literature, it is here that Latin American women writers can be seen to have their biggest impact in terms of garnering, and occasionally mobilising, an audience”.

Observamos que la obra a pesar de tener aspectos literarios relevantes, de ser única en su género dentro del contexto latinoamericano de literatura electrónica ha pasado un tanto desapercibida por la crítica de este campo investigativo. Esto no es más que una oportunidad para estudiar la obra y realizar publicaciones que la ubiquen igualmente dentro del panorama académico.

A pesar de tener una estructura navegable simple, la autora no incluye un mapa de su obra, ni tampoco aparece en los análisis mencionados hasta el momento. Al ser una obra con diferentes registros (fotográficos, escritos, videos, dibujos, performance, documentos, etc). La realización de un mapa sobre esta orientaría pertinentemente al lector que se acercara a la obra dado que podría ver en una sola imagen los elementos y los fragmentos a los que tendría acceso con la lectura de la obra. Los mapas presentados en esta primera parte de nuestra investigación serán propuestos para la realización de una cartografía de la estructura de obras narrativas en contextos digitales.

III.3.5 Retratos Vivos de Mamá: mapa propuesto

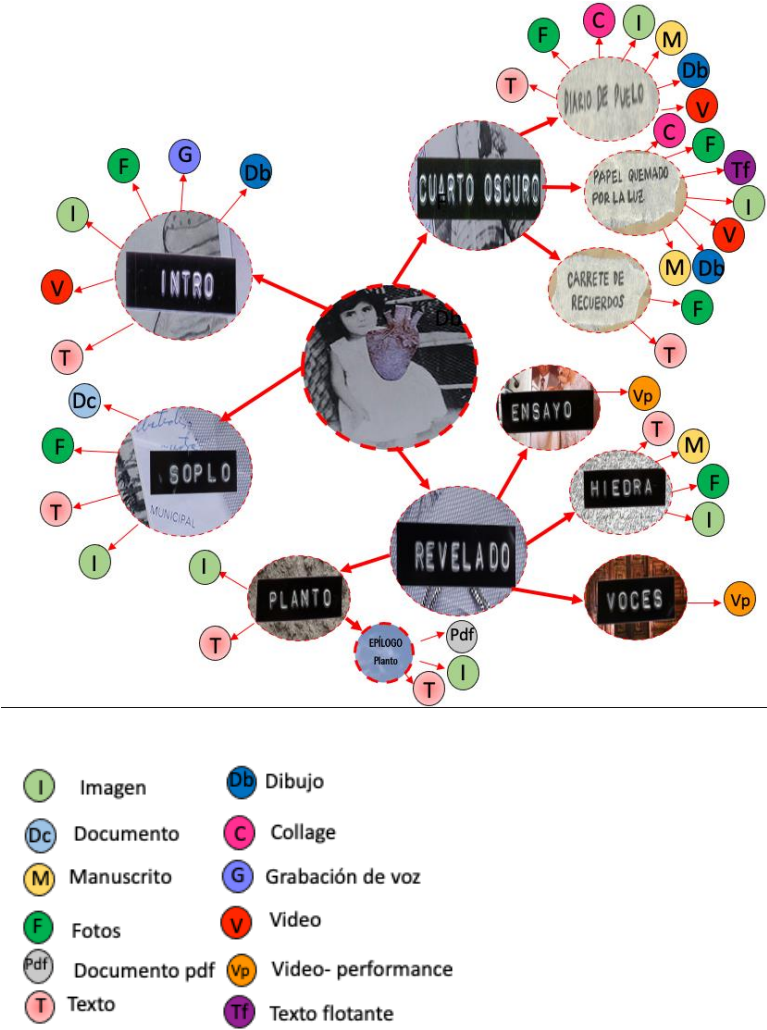


Figura 33. Mapa propuesto *Retratos Vivos de Mamá*

III.4 Memorias y Caminos- Jaime Alejandro Rodríguez

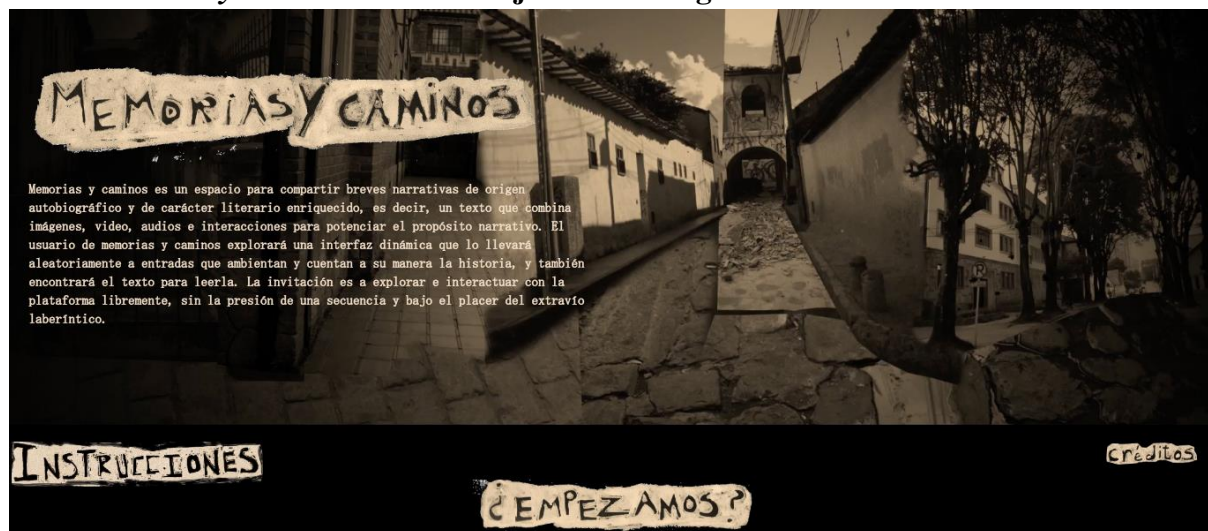


Figura 34. Página de inicio *Memorias y Caminos*

III.4.1 Reseña Memorias y Caminos y su autor

De carácter autobiográfico, *Memorias y Caminos* (2018) -de ahora en adelante *MyC*- es la más reciente obra de Jaime Alejandro Rodríguez. Su autor, se ha desempeñado como profesor universitario con una trayectoria de más de treinta años. Doctor en filología y escritor, Rodríguez es igualmente investigador y productor de obras de literatura electrónica. Su actividad profesional se ha desarrollado principalmente laborando en el departamento de literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá. Cuenta con varias publicaciones: *Álbum de cuentos* (1985), *Debido Proceso* -novela- (2000), *Ficción y olvido* (2007), *Atrapados el cómic* (2013) *Secretos de Xanadú* (2019), *Relatos Crudos* (2000-2021), *Cartas a Martín. Los años de la Pandemia* (2021) y algunos ensayos como *Autoconciencia y posmodernidad* (1995), *Hipertexto y Literatura* (1999) o *Posmodernidad, literatura y otras yerbas* (2000). Asimismo, es autor de diversos artículos sobre literatura electrónica¹⁷⁵, y autor de tres obras de literatura electrónica: *Gabriella Infinita* (2000), *Golpe de Gracia* (2008) y *Memorias y Caminos* (2018).

MyC es presentada por su autor como “una plataforma hipermedia para ejercicios autobiográficos” (Rodríguez J. A., 2018, p. 306). Desde el momento en que accedemos a la obra observaremos que está compuesta por imágenes, videos, audios, y varias entradas a un blog. Antes de comenzar la lectura de la obra se advierte al lector sobre la navegabilidad aleatoria a la que se enfrentará bajo la invitación de “extravío laberíntico”. Sierra Díaz resalta cuatro elementos paratextuales importantes de la obra: el título, la imagen, la oscuridad y el

¹⁷⁵ Ver : <https://jaimealejandro.com/obra-digital/otras-obras/articulos-destacados/>

laberinto, los cuales servirán de señales para trazar las primeras relaciones entre los elementos gráficos de la obra y su contenido:

(título y prefacio). Inicialmente observamos un título metafórico, compuesto por dos nombres en plural; el primero, proveniente del latín *memoria*, relacionado igualmente con *memor* (el que recuerda, recordar), y por otra parte el nombre masculino *camino*: “Vía que se construye para transitar... Dirección que ha de seguirse para llegar a algún lugar”. De este modo, una primera hipótesis de lectura supondría un ejercicio de construcción de recuerdos a través del desplazamiento, que al tejerse progresivamente en la narración se convertiría en camino, y por ende en un canal de comunicación entre el autor y el lector (Sierra Díaz, 2022).

Observamos que el título de la obra da ciertas luces sobre lo que el lector encontrará posteriormente en cada galería; es decir, un ejercicio literario de construcción de memorias mediante desplazamientos físicos o metafóricos, que a su vez establecen vínculos con una serie de elementos como la imagen, la voz, la fotografía, entre otros.

Sierra indica asimismo que el autor de la obra presenta de manera puntual los elementos más significativos de su obra en el prefacio; es decir: elementos intermediales, sensación de extraviarse, e interactividad. Otros elementos subrayados por Sierra, son la imagen, y la oscuridad de las galerías, elementos que dotan al lector con ciertos indicios y que lo disponen a un ejercicio intermedial literario.

III.4.2 Elementos estructurales de Memorias y Caminos

Además de los elementos anteriores, cabe mencionar que la obra mantiene todo el tiempo una lectura aleatoria. De manera que el lector no podrá seguir progresivamente la trama de la narrativa así lo desee; sino que la irá descubriendo cada vez de una manera diferente. Esto quiere decir que, cuando se ingresa a una galería¹⁷⁶ y al explorar los elementos que esta presenta estos remiten a su vez a otras galerías, incluso sin que se haya realizado un recorrido total de una galería determinada. De esta manera, advertimos que la familiarización de lector con la obra se hace a través de una desorientación advertida bajo el signo de laberinto.

Sierra indica que la obra de Rodríguez se encuentra compuesta por cinco galerías, cada una de ellas representada por una imagen, que a su vez se encuentra constituida por ciertos elementos interactivos que incluyen videos, pasajes textuales mapas narrativos o un blog presentado con fines de participación lectora. De este modo, Sierra propone un diagrama de

¹⁷⁶ Es la manera como el autor se refiere a las principales secciones de su obra: “El usuario se ve obligado a recorrer el laberinto virtual “alumbrando” sectores de la interfaz, pero solo cuando detecta un sonido puede acceder a las distintas “galerías” y todo ello haciendo uso del mouse como dispositivo mediador” (Rodríguez, 2018, p. 312).

estrella extendida que permite tener una idea más precisa de la distribución de la obra (figura 32), sobre el que añade:

A partir de esta primera propuesta estructural, ubicaremos la página de inicio como nodo central del esquema. En relación con este, se encontrarán otros cinco que representan las galerías (nodos-galería) que componen la obra. De cada nodo-galería surgen seis o siete elementos interactivos, y al explorar cada uno de estos elementos, encontraremos el componente textual de la obra. En ciertos casos, además del texto, observaremos algunas animaciones en video que lo preceden u otros elementos como mapas narrativos (Sierra Díaz, 2022).

La representación gráfica que Sierra realiza de la obra es un aporte significativo para comprender tanto los componentes de la misma, como los elementos interactivos que se encuentran en cada galería. Como ya mencionamos las galerías tienen un recorrido aleatorio, porque cada objeto de una galería puede conectarse con cualquiera de las otras cuatro. Sin embargo, haciendo esta salvedad, presentaremos cada galería dándole un nombre asignado por nosotros, para luego abordar los elementos interactivos que la componen, y de este modo, hacer que el lector tenga una idea global de los componentes de *MyC*.

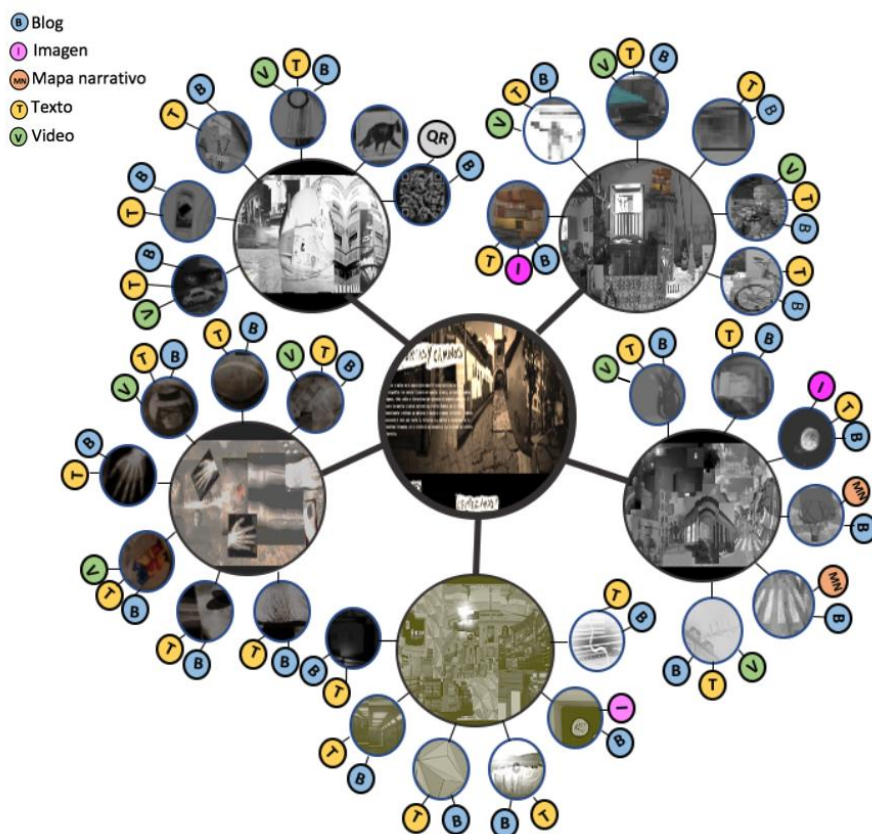


Figura 35. Diagrama en estrella extendida de la obra (Sierra Díaz, 2022)

Galería -hogar: cápsulas para evitar el olvido

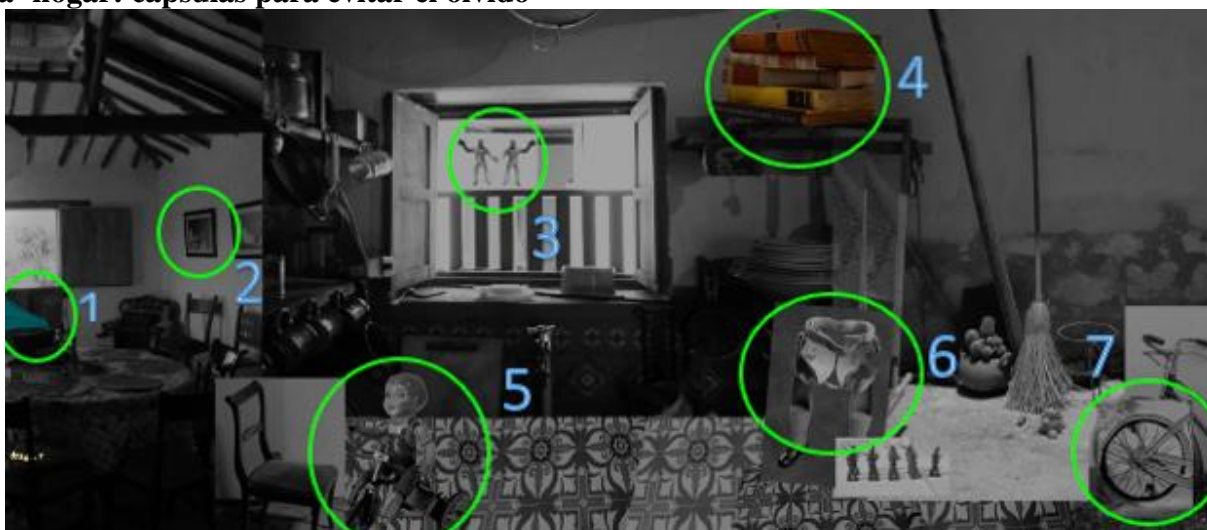


Figura 36. Imagen de galería hogar

1. Vitrola: Se trata de un video de 0:24 segundos de duración, que presenta una animación donde vemos unos hilos que desfilan en la pantalla y unos sonidos indescifrables de fondo. La publicación del blog, titulada *Balbuceos* presenta la imagen de un muñeco, se trata de un bebé con la cara muy maltratada por el paso del tiempo. Un pasaje textual acompaña esta animación, en la que observamos una composición poética distribuida en versos:

bata perino fanchasiti
Uma pernota perineal
Curo quin termeo ena betola fan
Desta tarna fencina..(Rodríguez, 2016)

La entrada del blog *Balbuceos* cuenta con cinco comentarios de parte de los lectores.

2. Cuadro en la pared : al acceder, encontramos el acceso al blog, con la entrada *En el Pasado*, y 9 comentarios de los lectores., tanto como dos composiciones poéticas presentadas al activar el elemento. Bajo el titulo *El pasado: soy...* y *Atardecer en Regensburg*. Acompañado de un sonido de teclado a máquina, y la fuente utilizada para este pasaje, se evoca la escritura de estos aparatos los textos, mientras estos van apareciendo progresivamente. La inspiración matemática se basa en Hipatía o Kepler, como fuente de creación literaria:

Soy Hipatía de Alejandría, matemática de la
antigüedad; soy Kepler, el viejo astrónomo,
soy Sábato et eterno, soy Lévy el mago.
En mis sueños, también en mis vigiliás,
En mis pensamientos, en mis emociones,
Se atraviesan constantemente estas cuatro figuras (Rodríguez, 2018, En el pasado)

3. Figuras en la ventana Aparece un video de 0:24 segundos de duración, donde aparecen unas manos de muñeca, manipulando tres tubos de ensayo con sustancias de color azul, rojizo y transparente. Después del video aparece un pasaje textual llamado *Caín*, donde narra una aventura escolar con su hermano, y otro donde cuenta la manera como su hermano jugaba al químico en la casa mezclando orines con otras sustancias como si fuese un científico de profesión. Notamos que el video a modo de prolepsis prepara al lector para el texto que viene posteriormente. La entrada del blog rotulada igualmente *Caín* cuenta con 6 comentarios.

4. Muñeco en triciclo : un video de 0:37 segundos de duración muestra varias imágenes de lo que parece una iglesia y los corredores de una casa cural. Las imágenes se encuentran acompañadas por un eco de música religiosa. Posteriormente vemos tres imágenes de lo que se puede inferir es un padre, su hijo y un monje que se acerca al hijo.

La escena se corta, y al regreso vuelve el niño a brazos de su padre con un aire desconsolado. Después del video, aparece el pasaje textual *Curvas*, donde se narra la intención del autor de convertirse en sacerdote y la negativa que debe afrontar el junto a su familia. El blog *Curvas*, tiene 11 comentarios.

Galería laboratorio de videojuegos: un vistazo a través de la pantalla

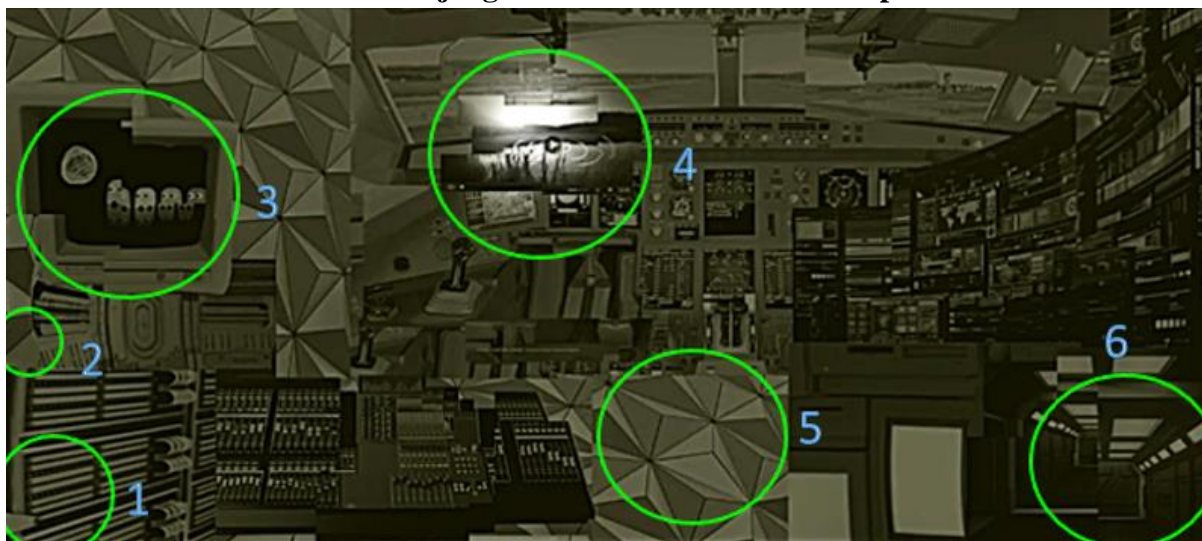


Figura 37. Imagen de Galería laboratorio

1.Fuente Al activarlo, observamos el hilo de twitter de @memoriasycamino, y el blog con la entrada *Redes* tiene 6 comentarios de los lectores.

5. Libros: el autor comparte su opinión el *Falcón verde* y la *Flauta Maravillosa*, Rodríguez narra y da su opinión del cuento. En el blog, la publicación *Libros* cuenta con 3 comentarios.

6.Prótesis: El pasaje textual que tiene el mismo nombre se encuentra con las prótesis tecnológicas, la primera de ellas unos lentes de bastante aumento, luego otro tipo de prótesis como las memorias USB, o el teléfono móvil, objetos que Rodríguez valora como prótesis

porque le permite tener comunicación inmediata o llevar información necesaria con él. La publicación de *Prótesis* en el blog, tiene 18 comentarios.

7. Bicicleta: Una animación donde aparece una figura femenina montando en bicicleta con un pico de pájaro sobre su cara, aparece pedaleando una bicicleta rosada bajo la lluvia. En el blog, la entrada Palabras cuenta con 11 comentarios.

2. Al aire: Presenta una citación textual sobre la cibercultura tomado del artículo: *Cotidianidades Transmitidase En Internet del lifecasting al lifelogging* de Diego Fernando Montoya Bermúdez. La entrada del blog *En vivo*, tiene un comentario.

3. Packman: con un fondo musical que hace alusión a los videojuegos, encontramos un tablero dividido en dos con una especie de Pac-Man textual; es decir dos líneas que parecen abrir la boca para comer los otros nombres de juegos que aparecen en pantalla. Algunos de los juegos mencionados son: el Telebolito, Ages of Empires, los Sims y Mario Bros. En el blog, bajo el título *Juegos*, encontramos 46 comentarios de los lectores.

4. Video- lago: Un pasaje textual sobre la impresión del autor en la ciudad de Santiago de Compostela, su particular atracción sobre el *botafumeiro* que utilizan en las iglesias. En el blog aparece *Condición Video* con 4 comentarios de los lectores.

5. Suelo: Un texto con el titulado *Futurama*, relata el encuentro del autor con Gabriella, una mujer con la que hablaban sobre juegos y que atraía a Rodríguez por varias razones. En el blog, una publicación bajo el mismo nombre presenta 2 comentarios.

6. Corredor: Aparece el texto *Realidades Ampliadas*, allí se narra un sueño recurrente que el autor tenía relacionado con una cámara y la imposibilidad de alejarse del lugar donde vivía. *Realidades Ampliadas* la entrada del blog, cuenta con 13 comentarios.

Galería-íntima: deshojando el pasado

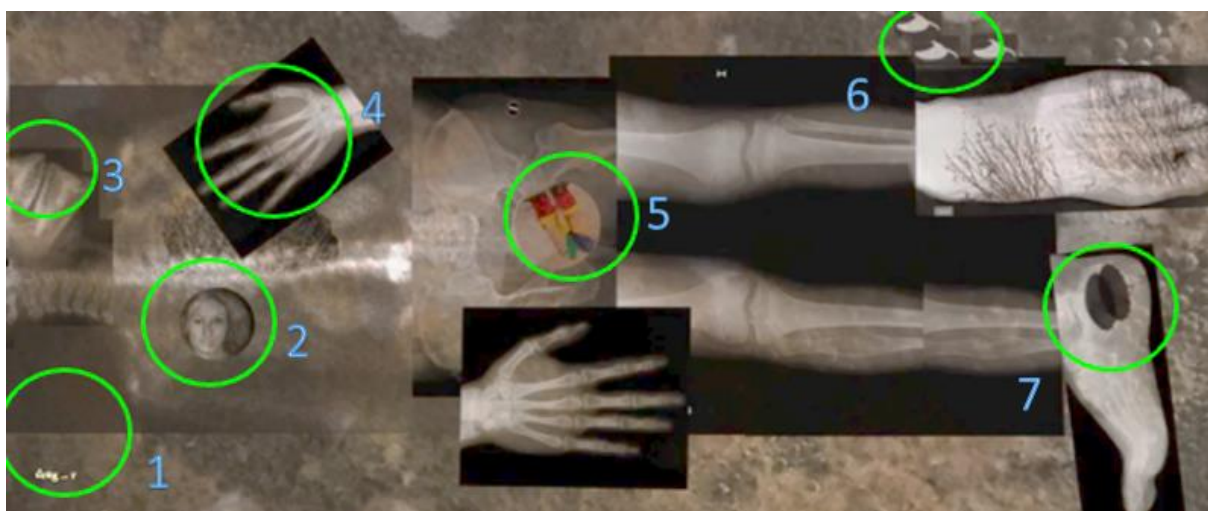


Figura 38. Imagen de Galería Íntima

- 1. Cicatriz:** este elemento se encuentra ubicado en la parte inferior izquierda de la galería, Y da paso a un texto titulado Cicatrices. El autor menciona una cicatriz que tiene en la mano izquierda y la historia de esta que se remite a los 10 años de edad. La segunda narra un episodio del hogar, en el que se encontraba en su casa con su mamá y su hermano, Y tras una ensoñación de niño termina con una aguja de croché en su frente, lo tu cual tal lugar a una cicatriz.
- 2. Mujeres:** un video con una duración de 0:49 segundos, muestra una animación en color sepia donde observamos las figuras de unas mujeres que van transformándose para dar lugar a otras siluetas de mujeres o de animales. Un sonido acompaña la presentación, pero no hay ninguna palabra comprensible. Un pasaje textual trae relatos sobre mujeres con nombres propios: *Matilde, Lucero, Angelita, Luisa, Alcira, Claudia, Gabriela*. Diferentes perspectivas sobre mujeres relacionadas con el autor, ilusiones pasajeras, planes de fuga o promesas de amor. En el blog, la entrada Mujeres tiene 14 comentarios de los lectores.
- 3. Cabeza:** aquí observamos una fotografía de la madre del autor donde se encuentran sus dos hijos. Se trata de una animación que plasma el momento en que Jaime lanza un ladrillo sobre un perro que está en la cena mientras el otro juega con un tren. Encontramos, asimismo, un pasaje textual titulado Fotos, y una sección *desaciertos* en él, el autor relata esta anécdota... Entrada del blog titulada *Fotos* muestra la misma imagen que aparece en la animación anterior. Cuenta con 13 comentarios de los lectores.
- 4. Mano izquierda:** el pasaje textual titulado *Polígrafo*, es un pasaje textual donde se muestran los resultados de una prueba polígrafo que se le aplica al autor. En el análisis de dicha prueba, se llega a la conclusión que: “no es un ser confiable y la complejidad de suyo puede en un momento dado llevarlo a cometer actos indebidos Isis y quizá criminales, aunque poca monta. Tiene un ego fuerte y aunque hace el esfuerzo por considerar a los otros no logro superar la

fuerza egocéntrica que la vais lo sobrepasa y lo atormenta...”. La publicación del blog que lleva el mismo nombre, tiene 18 comentarios.

5. Enanos: Un video con una duración de 0:09 segundos muestra la figura de tres enanos, cuya imagen es intervenida con unas herramientas de juguete. Posteriormente un pasaje textual titulado *Onan* aborda el tema de la masturbación en tres versos. En el blog, la entrada *Onan* cuenta con 8 comentarios.

6. Golondrinas pie Izquierdo: el elemento activa un pasaje textual que hace alusión a una pareja de siamesas llamadas: Lori y Reba Schapell. El autor hace una comparación de su vida y la de su hermano gemelo con la de las siamesas. La entrada del blog *Gemelos* cuenta con 6 comentarios por parte de los lectores.

7. Sombrillas – pie derecho: este elemento presenta una serie de relatos textuales que tienen que ver con la música. El autor relata como algunas canciones evocan en él recuerdos sobre el amor, recuerdos de algunos disturbios en una universidad pública en Bogotá y la postura valiente de las mujeres, canciones que evocan ciudades o sentimientos como la soledad. El blog publicado bajo el título *Música* tiene 25 comentarios de los lectores.

Galería-viandante: la ciudad como lugar de creación y remembranza



Figura 39. Imagen de Galería viandante

1. Llama: Este elemento interactivo se encuentra compuesto por un video y un vínculo hacia una entrada de blog titulada *Catástrofes*. El video tiene una duración de 1:17 minutos. En la primera imagen del video observamos unas manos escribiendo en un teclado. El video tiene una tonalidad sepia. La imagen se hace difusa por algunos movimientos de lo que parecen unas líneas onduladas de arena. Con esta textura se realizan otras figuras como las de un edificio,

posteriormente cinco árboles sin hojas, luego la figura de una cara donde se distinguen unos ojos que se abren y se cierran. El parpadeo de esa mirada trae una imagen de un edificio y nuevamente la aparición de los árboles esta vez con copa.

En la parte final del video aparece una figura verde en acuarela con una maleta y el cierre del video presenta las manos sobre el teclado esta vez a color. La entrada del blog remite al lector a una publicación del 12 de enero de 2017, con la palabra Catástrofes. En la parte derecha del blog observamos: “este Blog está diseñado para que usuarios del sitio Memorias y caminos escriban sus recuerdos personales y comentarios sobre el proyecto”. Allí encontramos cinco comentarios de lectores, donde cada uno plasma anécdotas relacionadas con la palabra evocada.

2. Luna : Al activar este elemento, el lector accede a una imagen con fondo negro donde se muestra la imagen, un dibujo de una nariz y una boca tratando de emitir algunos sonidos. La entrada del blog remite una publicación titulada desplazamientos. Dicha publicación cuenta con 10 comentarios de parte de los lectores. Los lectores dejan comentarios sobre su infancia; otros, evocando la memoria de la que Rodríguez se sirve para su obra, comentan:

En el laberinto de la memoria siempre quedan espacios en blanco con los detalles que se pierden. Ellos llevan nuestras historias a un juego de tensión entre los hechos de la realidad y lo que nuestra imaginación rellena en esos espacios en blanco. Cada vida es una historia, pero cada historia está en esa tensión proporcionalmente más difícil de auscultar a medida que se aleja de nosotros en el tiempo ((Mafe) Diego, Desplazamientos)¹⁷⁷.

Vemos que el ejercicio de lectura de la obra implica en cierto sentido un ejercicio de remembranza personal reflejado a través de las opiniones de los lectores en el blog de *Memorias Y caminos*.

3. Globo : se muestra un mapa de Google con algunas localizaciones ya pre-registradas titulado es *Crónicas Mundanas*. Cada localización viene acompañada de un vínculo que remite diversas entradas del blog: *Nómadas Y Rebeldes*. Así, según el país o la región elector podrá acceder a diferentes relatos relacionados con lugares determinados que el autor ha visitado. En el blog de *MyC*, aparece la entrada *Viajes*, la cual cuenta con 26 comentarios de los lectores.

4. Antena : un video de 1:41 minutos muestra la imagen de la tierra girando en el firmamento, luego aparecen unas imágenes de Google Maps donde se ve una iglesia, un mercado, imágenes de frutas y verduras. En el blog, bajo la entrada titulada *Frecuencias*, encontramos un comentario.

¹⁷⁷ <https://memoriasycaminos.blog/2017/01/12/desplazamientos/>

5. Paso peatonal: encontramos en este elemento un mapa narrativo titulado: *del Campín a mi casa en Fontibón*. Este mapa presentado en la plataforma Google maps, guarda varios recorridos con una serie de localizaciones señaladas, al dar clic en alguna de ellas hay una narración corta de 8 a 10 líneas sobre las calles, lo que el autor recuerda de ellas, o las personas que se encuentra. Los recorridos tienen lugar en Bogotá, Madrid, o Buenos Aires. La entrada del blog titulada *Calles* cuenta con 13 comentarios.

6. Muro esquinero: un texto titulado mundos paralelos muestra al lector un relato sobre un año de pasantía que hizo Rodríguez en Argentina. Durante su estadía descubrió un actor en una película que tenía prácticamente su mismo rostro, lo cual generó en él un impacto que lo llevó a una posterior reflexión: “así que ese otro yo de la coyuntura se había quedado, sobreviviendo con cualquier trabajo mientras intentaba vincularse al difícil y hermético mundillo de las letras porteñas (Rodríguez, 2018)”. En el blog, *Mundos Paralelos* cuenta con 18 comentarios.

Galería-tecnológica: los medios, testigos del paso del tiempo

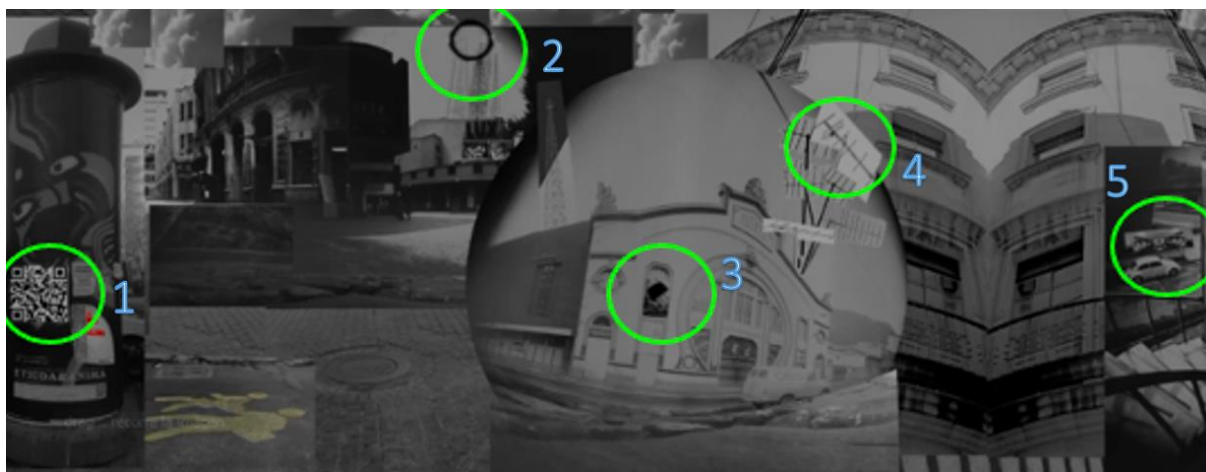


Figura 40. Imagen de galería. tecnológica

1. Código QR: este elemento interactivo, lleva el lector a una imagen donde se encuentran cinco códigos QR. El primero de ellos comenzando de izquierda a derecha es un link que remite a otra obra digital de Jaime Alejandro Rodríguez; *Gabriella Infinita*. El segundo código QR, envía lector a un blog cuyo nombre es: *nómadas y rebeldes*. La entrada del blog es titulada *hace 25 años en Argentina*. En esta publicación, el autor comenta un viaje que hizo a Argentina en 1986. Rodríguez fue a Malargüe, un pueblo de la provincia de Mendoza donde tuvo varias anécdotas relacionadas con la soledad, el invierno o algunos descubrimientos de carácter sexual que marcaron su vida.

2. Antena- círculo: este link activa un video de 1:05 minutos de duración, en él se observan un par de manos tejiendo rápidamente con una pelota de lana roja. Posteriormente la imagen de un ojo dibujado que observa a derecha e izquierda. Luego sobre la lana transformada metafóricamente en un río observamos una figura roja que se vale de la aguja de Croce para navegar. Posteriormente la figura roja enciende una radio y en ella se escucha: “el mensajero debe morir”. Dos figuras más aparecerán sobre la imagen de la radio, mientras un mensaje de fondo relata una muerte. El dibujo del radio hecho con tiza se disuelve para dar lugar al de la televisión. Luego, un texto titulado *El mensajero debe morir*, relata la muerte de Luis Jaime Rodriguez, un tío del autor, y la manera como desde la niñez interpreta y enfrenta a la muerte. La entrada del blog se titula: *Radio* y cuenta con 12 comentarios de los lectores.

3. Cine: el elemento número tres es el cine. Observamos un pasaje textual con el mismo nombre en el que se leen y algunos recuerdos sobre los años 70 y algunas referencias como Truffaut, Fellini, Bergman o Buñuel. A lo largo de esta narración en torno al cine hay también algunos videos de YouTube, que remiten a películas como: *y la Nave Va*. En el blog de la obra encontramos 6 comentarios de lectores en torno a la palabra *cine*.

4. Antenas: con el fondo de la imagen de un televisor antiguo, hay un texto relacionado con las emisiones televisivas que marcaron la vida del autor. Habla de la novela *Yo y Tú*, de una serie extranjera *Bonanza*, o de *El Túnel del Tiempo*. Asimismo, habla de otros programas que marcaron su niñez como *Tom y Jerry* o *el Pato Donald*. El texto se teje en torno a una crítica que autor hace de la televisión argumentando que: “la televisión colombiana con sus noticieros, sus transmisiones deportivas y sus Realities, sólo ha servido el statu quo de los intereses políticos más surtidos y a las rentas mercantiles más descaradas” (Memorias y Caminos, 2018). La publicación del blog titulada *Televisión*, tiene 20 comentarios.

5. Ojos animales: Un video de 1:04 minutos muestra varios tipos de calculadoras científicas, y el sonido que acompaña es el del tecleo suave de calculadora y de rodillos girando. En la pantalla de una calculadora Hp 35s aparece un relato donde el autor nos cuenta una anécdota sobre la primera calculadora programadora científica que adquirió. Posteriormente otra animación aparece con un pasaje titulado *Cacharros* donde el autor cuenta la dificultad que tuvo que enfrentar cuando debía graficar en hojas de cálculo con un problema visual que le impedía la precisión que el tanto amaba. En el blog, *Cacharros* tiene 13 comentarios de parte de los lectores.

III.4.3 *Memorias y Caminos* dentro del contexto académico

MyC hace parte del primer volumen de la antología Litelat¹⁷⁸ publicada el 30 de diciembre de 2020 por el portal web de la Red de Literatura Electrónica Latinoamericana, igualmente se encuentra en la base de datos de ELMCIP¹⁷⁹ Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice, forma parte del catálogo¹⁸⁰ de obras artísticas de la Universidad Javeriana y aparece dentro del repertorio de cartografía de literatura digital latinoamericana.¹⁸¹ Es una obra que cuenta con algunas lecturas críticas como las de Verónica Gómez, Nohelia Meza o el mismo Jaime Alejandro Rodríguez. En la publicación académica *virtualidad, juego y presencia mediática en “Memorias y Caminos”*. Se trata de un artículo de Jaime Alejandro Rodríguez donde presenta los resultados de la investigación creación de su obra, y donde aborda también diferentes aspectos de la obra que van desde la motivación, hasta la manera como se navega la obra. Sobre los antecedentes de *MyC* el autor menciona que parte de la autobiografía como un problema literario, y la segunda referencia tendría que ver con un ejercicio artístico y autobiográfico del dramaturgo colombiano Enrique Vargas en su obra *el Hilo de Ariadna* (1992) (Rodríguez 2018, 307).

Respecto al debate en torno a la autobiografía, menciona cinco momentos: la (des)confianza, la transición hacia la posmodernidad, un deslizamiento hacia la “auto-ficción”, y la apertura hacia otras posibilidades textuales y finalmente la creación de un blog como una alternativa para fomentar espacios narrativos. A partir de estas perspectivas, Rodríguez califica su obra como un “proyecto autobiográfico expandible” (Rodríguez 2018, 309). La referencia intertextual relacionada con la obra de Enrique Vargas, nos remite a 1983 y posteriormente a los años noventa, cuando el dramaturgo colombiano estrenó su obra *el Hilo de Ariadna*. En ella, Rodríguez tuvo la oportunidad de experimentar algunos aspectos que más tarde reflejaría en su propia obra como en laberinto, el juego y la oscuridad como recursos para agudizar los sentidos del “espectador-viajero” (Rodríguez 2018, 310). Por su parte, Rodríguez intenta plasmar esa idea laberíntica de Vargas en su obra a través de la idea de unos mundos por completar, esta vez no de manera presencial como en la obra de teatro experimental, sino de manera virtual. Así, la oscuridad de Vargas fue trasladada a la opacidad de las galerías en la obra de Rodríguez, la exploración de los sentidos del teatro experimental se transformó en la exploración de los

¹⁷⁸ <http://antologia.litelat.net/obra-48>

¹⁷⁹ <https://elmcip.net/creative-work/memorias-y-caminos>

¹⁸⁰ <https://catalogodeobras.javeriana.edu.co/items/show/366>

¹⁸¹ https://archivocartografia.cl/fichas/memorias-y-caminos/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&pos=9&source_list=collection&ref=%2Ffichas%2F

sonidos con el fin de acceder a las galerías virtuales y a los elementos interactivos que componen cada una de ellas, el tacto de Laura de Vargas se convirtió de una manera metafórica en el tacto a través del cursor de la pantalla con el fin de explorar la obra. De esta manera observamos que la huella del teatro experimental dejó una inquietud en Rodríguez que fue trasladada a contextos virtuales con el fin de abordar y preguntarse por las narrativas autobiográficas elevadas en algunas ocasiones hasta la ficción.

Para Rodríguez, la interactividad es uno de los ejes más significativos de la obra. Por ello menciona que ésta está presente por lo menos de dos maneras: selectiva y participativa. El primer nivel de interactividad tendría que ver con la decisión del lector respecto a qué elementos de la galería desea explorar. El segundo nivel relacionado con la participación, tiene que ver con la participación de los lectores en las diferentes entradas del blog, la manera en que diferentes palabras activan en ellos recuerdos que dijera una narrativa participativa. Otro rasgo importante de la interactividad mencionada en el artículo, es la estructura laberíntica:

el usuario-jugador de la obra se enfrenta a un tipo de juego que consiste en acceder a un ambiente “laberíntico” multimedial que en principio lo desorienta o al menos le exige reconocer una lógica de interactividad que solo puede intuir. Debe descubrir por ejemplo que entrar al hipermedia es acceder a cinco interfaces opacas que contienen entre cinco y seis objetos interactivos cada una, los cuales solo se “presentan”, cuando el mouse pasa por encima de ellos y se iluminan, pero a la vez se produce un sonido. Estos dos índices en simultánea sugieren la activación del objeto, la cual solo se desarrolla haciendo clic en la imagen del objeto [...] Así, el jugador ideal sería aquel que logra completar el recorrido por los treinta y dos objetos dispuestos en la plataforma, perfeccionando para ello sus recorridos, usando incluso su memoria visual y auditiva para evitar (Rodríguez 2018, 319).

Tras un análisis teórico sobre la intermedialidad, Rodríguez propone el concepto de “literatura transmediada” (Rodríguez 2018, 322), la cual funciona como una remediación de una obra teatral, o en palabras de Rodríguez como un trasvase cinematográfico teniendo en cuenta los elementos de la obra de Vargas que tomó y transformó en su obra. Finalmente, Rodríguez realiza un recorrido de su obra y lo plasma en su reflexión con el fin de ilustrar al lector sobre los diversos elementos y características que componen la obra.

Otra de las reflexiones en torno a *MyC* es la presentada por Verónica Gómez en: *Desvíos lúdicos para la construcción de una nueva memoria escrituraria. Análisis de tres piezas de literatura digital latinoamericana*. En su estudio, Gómez presenta un corpus de obras latinoamericanas de literatura electrónica donde el juego es un factor relevante como un elemento de ruptura de la escritura lineal. Sobre nuestra obra de estudio Gómez señala:

A diferencia de una narrativa lineal, el lecto-usuario (Escandell Montiel, 2014) se enfrenta a una interfaz dinámica que le provee distintos caminos por la historia que se quiere narrar, apuntando, [...] a un camino laberíntico con constricciones propias de este tipo de literatura que involucran activamente la figura de un jugador que reconstruye y colabora en el ejercicio de la memoria (V. Gómez, Desvíos lúdicos para la construcción de una nueva memoria escrituraria. Análisis de tres piezas de literatura digital latinoamericana 2021, 4).

Según Gómez, algunas obras como *MyC* involucran activamente al lector-jugador o lector-usuario dentro del panorama colaboración escrituraria (V. Gómez 2021, 22). Además, el soporte digital juega un rol importante al buscar una nueva forma de vinculación con el lenguaje obteniendo así una transformación cultural propiciada en el contexto literario digital.

Finalmente, abordaremos el artículo de Nohelia Meza: *Voces y figuras: hacia una retórica digital de las obras de literatura electrónica latinoamericana*. En él, Meza presenta un análisis de seis obras de literatura electrónica latinoamericanas de diferentes géneros, generaciones y países. Con su reflexión, Meza intenta centrar su estudio en las dimensiones estéticas de la retórica del discurso cultural e indica:

La obra está compuesta por cinco escenarios o galerías que esconden historias de la vida del escritor a partir de objetos determinados. Pensemos en los segmentos que dividen las obras de arte. La elección de formas y colores. La idea de pintar proverbios, poemas y símbolos. La idea de diseñar el silencio, el suspenso y la espera. Pensemos en cada galería como una pintura que contiene mensajes ocultos detrás de los objetos (Meza 2019, 50).

Para Meza, los elementos interactivos que forman parte de cada una de las galerías de la obra se conforman a su vez como una especie de “códigos políticos, económicos, sociales y, en este caso, autobiográficos” (Meza 2019, 50). Sobre el manejo de la oscuridad en la obra de Rodríguez, Meza indica la técnica cinematográfica “iris shot”, técnica utilizada en el cine para centrar la atención en un personaje o en un objeto en particular, esto conllevaría a la evocación de un recuerdo particular que Meza denomina como “digital madeleines”, es decir objetos que desencadenan una serie de recuerdos que en la obra de Rodríguez son presentados a partir de textos, imágenes o videos. Otro aspecto importante de la obra mencionado por Meza, es el sueño como elemento de ficción autobiográfica (Meza 2019, 51) y como una especie de punto de quiebre que permite crear un puente entre la realidad y la fantasía. Las conclusiones de su estudio, arrojan que las obras estudiadas identifican claramente las tradiciones y formaciones culturales entre otros aspectos que permitirán identificar y plantear una retórica propia del contexto literario electrónico latinoamericano.

III.4.4 Consideraciones finales sobre *Memorias y Caminos*

Los estudios sobre la obra revelan aspectos valiosos de la misma, útiles para comprender diferentes ejes de creación, de interpretación o de participación que pueden ser explorados aún más. La estructura laberíntica de la obra supone de parte del lector un esfuerzo para retener e identificar las galerías que la componen, este es sin duda un elemento de desorientación que puede no resultar demasiado motivante para un lector poco familiarizado con obras de literatura electrónica. Por esta razón, y de la misma manera que hemos hecho con cada una de las obras de nuestro corpus, proponemos un mapa donde el lector encuentre de manera gráfica la estructura de la novela. Esta orientación le permitirá tener una idea precisa sobre las posibilidades de conexión entre los elementos y las galerías, tanto como de la totalidad de elementos que la obra ofrece. De manera similar, realizamos una especie de mapa compositivo en el que proponemos plasmar el principio de intermedialidad que presenta la obra. Esta iniciativa busca generar en el lector una suerte de conciencia sobre los diversos elementos que el autor utiliza para crear su obra autobiográfica expandida

III.4.5 Memorias y Caminos: mapa propuesto

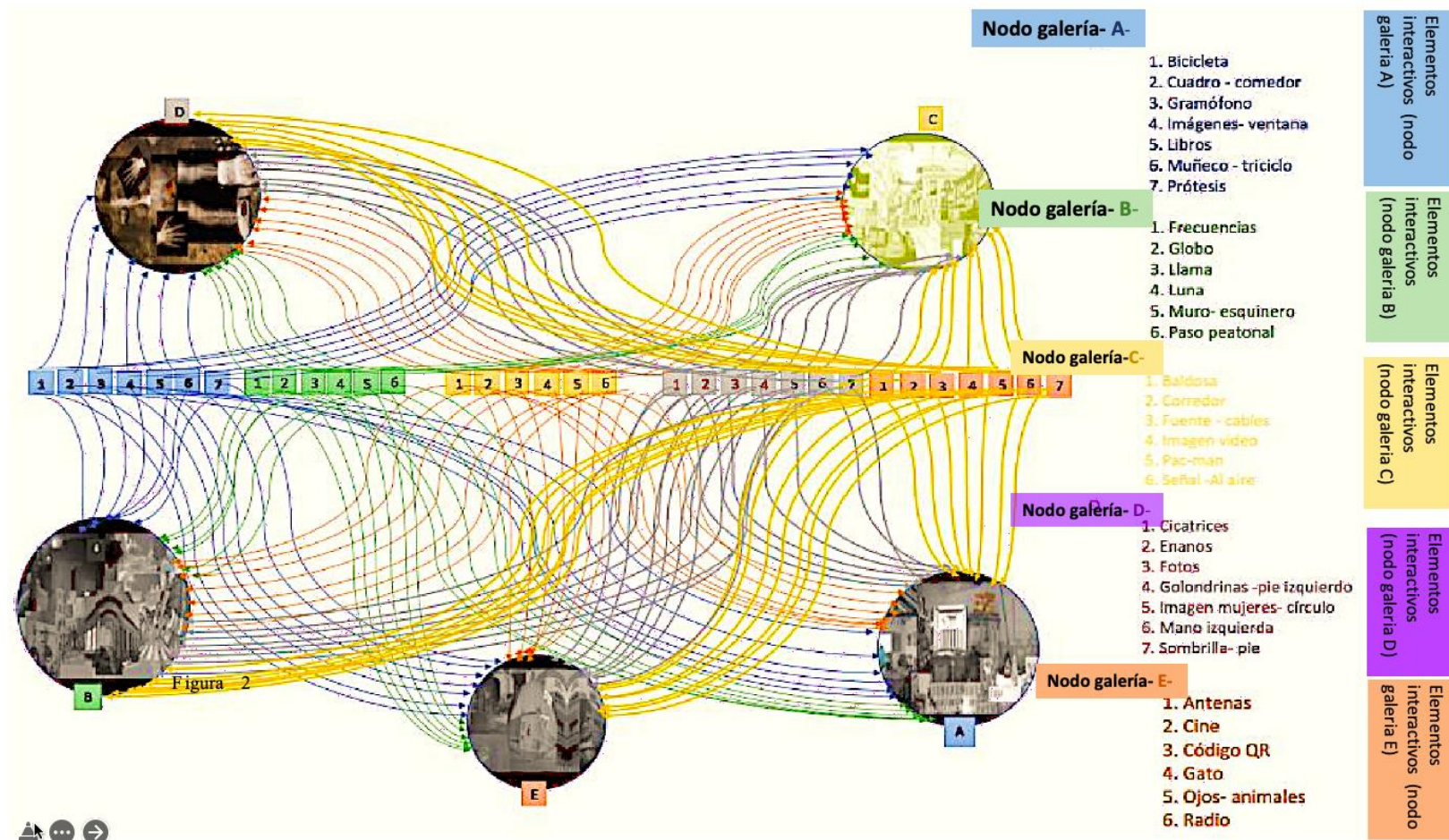


Figura 41. Mapa propuesto de *Memorias y Caminos* (Sierra Díaz, 2022)

III.5 *Pentagonal: incluidos tú y yo* – Carlos Labbé



Figura 42. Página de inicio de *Pentagonal: incluidos tú y yo*

III.5.1 Acercamiento a *Pentagonal: incluidos tú y yo* y su autor

Pentagonal: incluidos tú y yo (2001), - de ahora en adelante *Pentagonal*-, es la primera producción literaria de Carlos Labbé (1977), escritor chileno, quien se desempeña, además, como músico, guionista de cine y televisión. Igualmente, es crítico literario y editor. Dentro del panorama cinematográfico, ha sido escritor colaborador de películas como: *Malta con Huevo* (2007), y, *El Nombre* (2015). En el plano musical se ha destacado principalmente dentro de la música pop con el grupo *Ex Fiesta*. Fundador y coeditor de Sangría Editora, Labbé tiene como centro profesional el ejercicio literario. Cuenta con más de siete novelas publicadas entre las que podemos encontrar *Libro de plumas* (2004), *Navidad y Matanza* (2007) la cual cuenta con traducciones al alemán y al inglés, *Locuela*, *Periférica* (2009) traducida al inglés, o *Viaje a Partagua* (2021). Autor de cuentos como *Caracteres blancos* (2010) o *Cortas las pesadillas con alebrijes* (2016). Labbé se ha destacado igualmente como jurado de los premios BRIO Literature awards del Bronx Council of the Arts (2017); y The Neustadt International Prize for Literature (20).

Al ingresar a la *Pentagonal*, encontramos el título de la misma ubicado en la parte central de la página en un título azul subrayado y justo debajo de este, el nombre de su autor. La primera imagen de la obra ofrece al lector una imagen incompleta, semejante a un recorte de periódico. Lo primero que llama la atención es una fotografía ubicada en la parte superior izquierda, junto a una historia relacionada con una querrela en navidad. Sin embargo, no es esta la noticia con la que comienza la novela, sino con una ubicada en una columna en la parte inferior derecha. La noticia relata un accidente en el que debido a un problema de frenos un auto causa la muerte de una joven estudiante y de la persona que lo manejaba, Miranda Vera, quién tenía por profesión la astronomía. De las diferentes noticias presentadas en esta sección de diario, las relacionadas con el accidente son las únicas que aparecen en un tono más oscuro. La continuación de la lectura es posible a través de cinco enlaces que ofrece el titular de la noticia: *puerta principal, Miranda Vera, no identificada, perro y heridas*.

Estas cinco opciones aparecen como eco del título *Pentagonal*, pues pareciera que cada uno de los enlaces nos llevara a una perspectiva particular de la narración, aunque no sea este el caso. Teniendo en cuenta el contexto de las otras noticias relacionadas con la que nos concierne, notamos que se trata de una página que solo relata hechos desagradables, relacionados con el dolor, la delincuencia, muertes, incendios, robos y accidentes. A juzgar por su contenido, la noticia pertenece a algún tipo de prensa amarillista o ‘nota roja’ aspecto que Claire Taylor analiza a profundidad, y que retomaremos más adelante. De este modo, observamos que la noticia que da inicio a la hipernovela, tampoco se salva del aura siniestra que relata la prensa: dos muertes son el resultado del accidente automovilístico cuya causa radica en un problema de frenos. La primera de ellas es Miranda Vera, una astrónoma. La segunda de ellas es una estudiante que aún no ha sido identificada. Hay también un herido, el portero de un edificio vecino y el único ileso, es un perro callejero protegido por la estudiante fallecida.

No hay otros detalles que amplíen la noticia ni fecha que nos remita a un año particular. Sabemos por la noticia que aparece junto a la foto que es una época cercana a la navidad o incluso la nochebuena y que el hecho sucedió en el centro de la capital chilena.

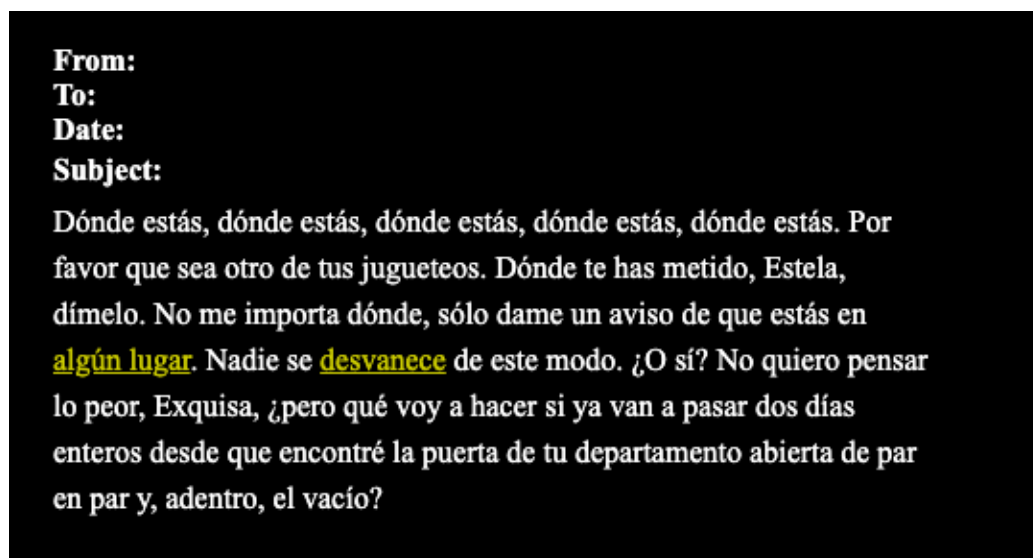
Al clicar en los diferentes enlaces, se observan pasajes de diferente naturaleza: correos electrónicos, diálogos, pasajes bíblicos, citas literarias. A medida que el lector navega la obra, irá descubriendo conexiones entre ellos e interpretando la obra. Una de ellas es el curioso relato del accidente narrado desde la perspectiva del perro salvado, vínculo que aparece al clicar la primera vez en ‘perro’ sobre la noticia de la prensa:

Adelante así y así comida de la humana que tiene aroma, pata en mi piel, placer. Adelante y rápido cuando no hay animales brillantes fríos que matan. Adelante, adelante, descanso. Madera del árbol viejo mojado, el estrépito, hacia el costado, adelante, la pata con sangre. Chupo. Un humano, él en mi pata, me arde, sacudo y un estrépito de mí. Adelante, hacia el lado, a comida huele, arriba los palos de otra madera, no huelen, encima de la madera los humanos descansan, sostienen la comida, la comida cae hacia mí, chupo, no huele, está fría, hierve el oler y el comer, no se come, pero es comida, la lengua está fría, humano arriba hace ruido, cría de humano junto a él gime, pata de humano sobre mi pata, gruñe: perro asqueroso (Labbé, 2001).

A través del anterior pasaje escrito con ciertas dificultades gramaticales detectables para lector, observamos que, el perro se encuentra hambriento, puesto que su sentido olfativo le señala donde se encuentra la comida. Al hacer esto, el perro es acariciado por alguien: “pata en mi piel, placer”, luego, notamos que el animal se encuentra en la ciudad y que los animales brillantes a los que hace alusión son los autos. El perro relata que hay un estrépito y que se encuentra herido en una de sus patas. Este constituye, el único testimonio del accidente relatado en la obra. De las tres posteriores posibilidades de lectura representadas a través de los tres hipervínculos del pasaje anterior, sólo una ofrece seguir descubriendo la perspectiva narrativa desde la mirada del perro: estrépito. En este segundo pasaje sobre el perro, confirmamos su miedo a la muerte provocada por los autos, a los que denomina como: “grandes animales fríos de patas blandas para morderlas [...] otros comen hasta que animales fríos los matan” (Labbé, 2001).

La búsqueda incansable del perro por encontrar alimento da fe de otros elementos desvanecidos en el pasaje; algunas veces del cariño de quien lo acaricia, pero sobre todo de la indiferencia de los ciudadanos con este perro callejero, el que es tildado de “perro asqueroso”, “pulguiento”, “perro de mierda”, que, además, constantemente golpeado: “Humano de pronto gruñe: fuera, pulguiento. Su pata en mis ojos, arde y la oscuridad”, “Pata de humano me arde en cuello”, “Pata de humano en mi cabeza, arde, truena: hay que matarlos a todos” (Labbé, 2001). Vemos, que el perro, aunque insignificante o repulsivo para otros, se convierte de algún modo en el centro de lo sucedido, pues si la estudiante no hubiese querido proteger al perro, ella tampoco hubiera muerto y el auto de Miranda se hubiera estrellado simplemente con la puerta del banco.

Otra línea narrativa fácilmente identificable, tiene que ver con la ausencia y desaparición inexplicable de Estela, una joven escritora que se encuentra realizando una hipernovela, y quien envía una serie de correos de un remitente anónimo que la busca desesperadamente:



From:
To:
Date:
Subject:

Dónde estás, dónde estás, dónde estás, dónde estás, dónde estás. Por favor que sea otro de tus juguetes. Dónde te has metido, Estela, dímelo. No me importa dónde, sólo dame un aviso de que estás en algún lugar. Nadie se desvanece de este modo. ¿O sí? No quiero pensar lo peor, Exquisita, ¿pero qué voy a hacer si ya van a pasar dos días enteros desde que encontré la puerta de tu departamento abierta de par en par y, adentro, el vacío?

Figura 43. correo novio de Estela en *Pentagonal: incluidos tú y yo*

Nos detendremos brevemente en el nombre de la destinataria de los correos, Estela, pues, etimológicamente quiere decir “dejar un rastro”¹⁸². Por otra parte, el significado del nombre es una derivación de Estrella, o del italiano Stella, que significa estrella.

Notamos que el autor de la obra utiliza diferentes recursos para darle importancia y reenviar al lector constantemente a esta figura dentro de la novela; así, tenemos el nombre de la destinataria extraviada, el nombre de la novela y su relación con la estrella pentagonal, Miranda Vera y la relación que ésta tiene con las estrellas desde su niñez, o la estrella que aparece en la bandera chilena, de la cual se habla también en otros pasajes de la novela:

el doctor te prohibió que te movieras mucho, no creo que te haya dado con viajar, acuérdate que una cicatriz de *cinco puntos* en la espalda no es broma. Espera. No juegues conmigo, Estelaria, aparécete, llámame, di algo... (Labbé, 2001).

Volviendo nuevamente al remitente de los correos, constatamos que la incertidumbre lo consume, y que ésta se transforma gradualmente en un sentimiento de ira hacia Estela:

¹⁸² Ver :

[http://etimologias.dechile.net/?estela#:~:text=La%20palabra%20estela%20se%20refiere,naves%20\(del%20lat%C3%ADn%20aestuaria\).](http://etimologias.dechile.net/?estela#:~:text=La%20palabra%20estela%20se%20refiere,naves%20(del%20lat%C3%ADn%20aestuaria).)

Estoy asustado, dime que estás bien, lograste que me dé el miedo. Dijiste que tú y yo íbamos a ser personajes en tu historia, no juegues, es sólo una novela, para qué hacerse la misteriosa, además, Estélida, porque me siguen llegando trozos de la hipernovela. No la voy a leer hasta que aparezcas, te aviso. Lo que haré es sentarme a mandarte emails hasta que no puedas trabajar tranquila... (Labbé, 2001).

...Cómo puede ser que alguien te haya raptado o algo por el estilo si no hay rastro de ningún forcejeo, nada fuera de lugar en el living, tu pieza en orden, pero están encendidas las mil ampolletas del techo. Y el computador funcionando, abierto el programa de correo, no me divierte tu actuación. Sí, eso, qué fome, cuando ves que me retiro angustiado, sales del closet o dónde sea que te escondías, te matas de la risa y te pones a escribir otro párrafo de la novela hipertextual. Tontorrón. Insolente... (Labbé, 2001).

... No seas tan tonta. Una hipernovela sobre la importancia de lo accidental en nuestras vidas, me dijiste, y ahora se me vienen todas las posibilidades más macabras a la cabeza. Por favor que no te haya pasado nada. Esto me decías cuando te sentaste a escribir: voy a tomar cinco personajes que nunca se han visto y los haré colisionar (Labbé, 2001).

La creación de una hipernovela, además de ser un elemento metaliterario, se convierte en un leitmotiv de la correspondencia electrónica, y de manera paralela, invita al lector a convertirse a lo largo de la navegación de la obra, en una especie de agente investigador que busca saber lo que sucedió con Estela tanto como con su creación literaria.

En torno a Miranda Vera hay otra línea narrativa que se teje desde su infancia hasta su adultez. Por una parte, observamos pasajes de un narrador autodiegético que evoca la infancia:

A los siete años, supe que en la Tierra dominaba el mal. Era de noche, en verano, papá. Yo lloraba en silencio. Tú te compadeciste, ¿recuerdas? Me tomaste de la mano y [...]Dijiste: -Miranda, no siempre la noche es negra (Labbé, 2001).

En la cocina, todos preparaban la comida. Yo comencé a caminar por el largo jardín, hasta que me encontré extraviada entre unos árboles. Levanté la cabeza y contemplé el sobrecogedor espectáculo de las estrellas en una noche de verano.

Sobre Miranda, es posible inferir que su inquietud por los astros es un tema que marca su vida, y sus sentimientos. De este modo, observamos que en algunos pasajes hay ecos de su infancia, en otros ecos de su vida profesional, pero nos detendremos en uno que llama nuestra atención. Y es, una especie de cruce amoroso entre la persona que le envía los correos a Estela y Miranda ¿se trata de una relación entre un estudiante y su profesora? ¿de una infidelidad a Estela? Cuatro pistas contundentes nos llevarían a esa hipótesis. La primera de ellas es una mención que hace la persona que escribe los correos a Estela y en la que encontramos:

No sé si te acuerdas de la Miranda, en segundo año tome un curso con ella. Es decir, tomamos el curso de introducción a la física cuántica con ella, a las dos semanas tú dejaste de asistir porque te habían aceptado en fotografía uno. Siempre huyendo, Estel, que se puede hacer (Labbé, 2001).

De la cita anterior, notaremos dos intenciones: la primera es recordarle a Estela de una manera muy indirecta a una profesora universitaria que aparece en un programa de televisión, y que fue profesora de quien escribe los correos y de Estela. Por otra parte, observamos la insistencia del remitente en recordarle a Estela su carácter escurridizo, lo cual puede hacer referencia a la desaparición inexplicable tanto como a la insistencia del remitente y a las diferentes provocaciones a las que recurre para lograr una respuesta de la destinataria. Posteriormente, encontramos una conversación que confirma más ampliamente nuestra hipótesis:

-Oye.
-¿Qué?
-
-
-Nada.
-
-¿En qué estás pensando?
-
-
-En una gigante roja.
-Ja. *Cállate, hoy no ando de profesora*¹⁸³.
-
-Te pregunto en serio.
-En tu vagina.
-
-
-¿Qué pasa con ella?
-Mira esos nudos en la madera. Son cientos. Forman figuras.
-Me los sé de memoria desde que era chica.
-
-
-No sé. *Mi polola*.
-¿Qué pasa con ella?
-
-
-¿Cómo se llama?
-*Estela*.
-Tiene bonito nombre.
-
-No sé. Algo tiene que durar para siempre.
-Dímelo a mí.
-
-

¹⁸³ La letra cursiva es mía, puesta de este modo para indicar las frases a analizar.

-Un sol, por ejemplo. Un sol magnífico.
 -Calor.
 -Dura millones de millones de años, sin embargo.
 -Sin embargo, tarde o temprano se apaga. Aún así, algo...
 -
 -
 -¿*Qué pasa con ella?*
 -*No puedo seguir haciéndole esto.*
 -
 -Lo sé.
 -
 -¿Qué pasa con mi vagina?
 -
 -¿Qué buscas?
 -El cenicero que está al lado tuyo.
 -
 -Cállate, ven acá (Labbé, 2001).

Notamos que la conversación entre el estudiante y la profesora, hay un registro informal e íntimo que da testimonio, de un encuentro que a ojos del estudiante parece indebido, pues se siente mal con su novia, sobre la aventura que sostiene con su profesora; sin embargo, de parte de ella, no hay ningún tipo de sentimiento de culpa, ni de rencor hacia Estela, lo cual puede llevarnos a pensar que no hay aún sentimientos enraizados entre estos dos personajes. Lo que si reiteramos es el hecho de tener encuentros aparentemente de tipo sexual. De esta manera, podríamos tejer dos historias, la de Miranda y Estela, mediante un puente que es el amor/ atracción por un hombre, y que constituye a su vez el tercer hilo narrativo de la obra. Ahora abordaremos la tercera pista; un pasaje relacionado con las estrellas, lo que nos reenvía nuevamente a Miranda, esta vez haciendo uso de un juego metafórico:

Ella y yo. Él y yo. La estrella doble que está compuesta por una parte más brillante y otra más oscura. Cuando nuestra órbita es tal que esa parte más oscura eclipsa la parte más brillante, la intensidad de la luz fluctúa. Nuestra luz (Labbé, 2001).

Esta tercera pista, nos permite deducir que, el aspecto sentimental en la vida de Miranda está a la altura de su vida profesional; lo que quiere decir que tiene un alcance significativo, pues de manera similar a las estrellas, la vida de Miranda está compuesta por una parte brillante y otra más oscura: ¿es acaso el hecho tener un amante su parte oscura? ¿es su éxito profesional y su renombre nacional su parte brillante? Miranda tendrá que lidiar con la dualidad de un reconocido éxito, un amor clandestino no correspondido y una pena de amor: “Luz verde. *He*

*llorado. Amarilla. Roja. Roja. Me detengo. Me abandonó mi amante que era un niño*¹⁸⁴...” (Labbé, 2001).

Me siento obscena. Mira cómo duerme. Un alumno mío. Su rostro de niño, papá. Su nariz de adolescente. Podría ser mi hermano chico. Desnuda con el pequeño hermano de una amiga (Labbé, 2001).

Mediante estas cuatro pistas hemos abordado un aspecto relevante de la obra que ha sido escasamente explorado desde el punto de vista de la crítica, y que emerge como un hilo narrativo que sirve para comprender mejor la narrativa aleatoria que presenta Labbé.

III.5.2 Elementos estructurales de *Pentagonal: incluidos tú y yo*

Pentagonal es una obra principalmente hipertextual, su narrativa se teje entre vínculos aleatorios -desde el punto de vista narrativo- que ha dejado el autor. Inicialmente, en la noticia encontramos cinco posibilidades de continuar la lectura: puerta principal, Miranda Vera, no identificada, perro y heridas. Cada uno de estos vínculos presenta a su vez pasajes que traen uno, dos, tres o hasta siete hipervínculos. Por ello la obra parece extenderse y el lector tiene irremediamente la sensación absoluta de la desorientación, y de la ‘infinitud’ de la obra, aunque estas dos sensaciones desaparecerán cuando compruebe que aparecerán progresivamente pasajes relacionados entre sí, y que, por otra parte, la obra no tiene un carácter infinito, puesto que muchos pasajes se repiten gran número de veces. Quiere decir, que desde el punto de vista estructural la obra es muy amplia debido a la reutilización de pasajes, pero desde el punto de vista narrativo es mucho más corta de lo que se cree.

Algunos críticos como Anna Wenderoff han catalogado su estructura como caótica, aspecto que mencionaremos posteriormente. Desde nuestra experiencia lectora podemos mencionar que su estructura se encuentra bastante extendida, que no es infinita, ni tampoco aleatoria, puesto que si entramos varias veces siguiendo los mismos vínculos el recorrido no va a cambiar; no obstante, cuando mencionamos su carácter extendido hacemos alusión a las diversas maneras de leerla y sus múltiples posibilidades de navegación.

Pese a su carácter hipertextual y de estar en la red, es decir un contexto en que las referencias a otros textos, u otros sitios web abundan, *Pentagonal* y se encuentra estructurada

¹⁸⁴ La cursiva es mía.

girando en su propio eje; o sea los vínculos son únicamente de carácter interno, salvo por uno solo externo, que remite al lector a Hipertulia (ver figura 41), un sitio web creado por Susana Pajares Tosca, y en el que encontramos una entrada que data del año 2002, en donde se menciona en la sección ‘Creación’ la obra de Labbé. Allí, algunos datos del autor son mencionados, tanto como su interés por la hiperficción.

Volviendo mente a la obra, mencionaremos que el adjetivo ‘pentagonal’ impregna la obra a partir de diversas perspectivas: la de la estrella de cinco vértices, los cinco personajes que se aparecen en el recorte de periódico, repeticiones de cinco palabras que reenvían al título de la obra, a la intención de Estela de crear una hipernovela donde hubiese cinco personajes, o la obsesión de Miranda por las estrellas. Su título puede tomarse como una prolepsis, puesto que, cuando leemos la obra sabremos que Estela es un personaje que intenta crear un hipernovela, esto es recordado por el remitente de correos anónimo, quien también menciona: “Dijiste que tú y yo¹⁸⁵ íbamos a ser personajes en tu historia”. Estas pistas nos permitirán ir enriqueciendo el sentido de la hipernovela a medida que nos adentramos en ella.

Desde el punto estético de la obra, mencionaremos algunos aspectos que llaman nuestra atención. Uno de ellos es el recorte de periódico con el que inicia la obra. No hay título del diario al que pertenece, no hay fecha, no se hace alusión a la autoría del reportero de cada noticia, salvo por un nombre, Héctor Aramena quien es el fotógrafo de la imagen que acompaña los encabezados de las noticias. La manera en que el recorte de prensa es presentado impide que se vea en su totalidad la imagen tanto como la totalidad del contenido de algunas noticias. Cabe ahora preguntarnos: ¿si la noticia que da lugar a la obra se encuentra en el ángulo inferior derecho, por qué no presentar únicamente este recorte? ¿qué papel juegan las otras noticias incompletas que acompañan la del accidente que da inicio a *Pentagonal*? De manera similar a la intención de Estela con su hipernovela; “voy a tomar cinco personajes que nunca se han visto y los haré colisionar” (*Labbé, 2001*), notamos que distintas noticias sobre diferentes hechos siniestros, se dan cita en una página de periódico. De este modo, los textos incompletos, los correos sin información del remitente ni fecha, o la imagen recortada hacen eco de la estética textual interrumpida y aleatoria que observaremos en la obra: los textos parecen inconexos,

¹⁸⁵ Las cursivas son mías

pero están allí, y paradójicamente a medida que nos perdemos en ellos, hallamos unas líneas narrativas definidas que el lector identificará fácilmente, aunque se encuentren estructuralmente ‘recortadas’ tal como la imagen que abre la obra.

Otro elemento estético relevante es un efecto narrativo- cromático notable, principalmente en los mensajes de correo. La mayoría de textos de la obra son presentados coun fondo blanco; sin embargo, los correos de la persona que intenta ubicar a Estela, siempre tienen un fondo negro. Subrayaremos que este color tiene relación la muerte, con el luto, y con el misterio. Así, esta propuesta estética acentúa aún más la carga de preocupación manifestada en los mensajes



Figura 44. Imagen Responsabilidad que aparece en *Pentagonal*

III.5.3 *Pentagonal*: incluidos tú y yo dentro del contexto académico

Uno de los primeros estudios de la obra, es el presentado por Teresa Gómez, titulado: *Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción* (2002). Gómez estudia la creación literaria realizada y leída en formato electrónico, advirtiendo posturas favorables y opuestas dentro del contexto literario (T. Gómez 2002, 4). Al abordar la hiperficción, Gómez realiza una diferencia entre y hiperficción constructiva e hiperficción explorativa. La primera de ellas haría referencia a una creación de varios autores mientras la segunda es tan sólo de uno. Tras presentar brevemente algunas novelas colaborativas lineales surgidas en la web – *Autopsia De Un Peaje Una Historia Llena de Salidas, La señora, Caminos de Pakistán* o *Textos Caducos*, Gómez aborda la idea de una hiperficción donde el lector tiene la posibilidad de tomar diversos trayectos para seguir la narración (T. Gómez 2002, 7). Dentro de este contexto, Gómez señala que la novedad dentro de la creación literaria radicaría en la ramificación de la ficción y la ruptura de la linealidad; es allí donde menciona como ejemplo a *Pentagonal* (T. Gómez 2002, 12). No se realiza una lectura detallada de la obra, sino más bien el análisis se limita a hablar de las múltiples lecturas ofrecidas por esta obra, así como las posibilidades de la literatura dentro del contexto informático.

La investigación de Lara Da Silva aborda la literatura digital y cuestiona las dificultades y desafíos de la lectura en estos contextos. Para ello realizó una investigación con algunos estudiantes de la Universidad Federal de Sergipe y analizó algunas obras como *Gabriella Infinita*, *Golpe de Gracia* de Jaime Alejandro Rodríguez, así como *Pentagonal: Incluidos Tú y yo* de Carlos Labbé. Sobre *Pentagonal*, Da Silva menciona una lectura diseñada para que el lector siempre avance, ya que no han sido diseñados botones para regresar a la página principal, ni hacia atrás (Da Silva 2018, 43), de modo que el lector produce sentidos a medida que va progresando en la lectura de la obra. En este sentido, menciona Da Silva insiste en el hecho que algunas obras como *Gabriella Infinita* o *Pentagonal* requieren un lector “multiletrado” que logre darle significado a las diversas formas en que el texto aparece en pantalla e identifique la razón por la que determinadas herramientas aparecen en un contexto determinado (Da Silva 2018, 58). No obstante, sobre las experiencias de lectura de la obra del grupo de investigación, halló que alguno de sus lectores abandonó la lectura de *Pentagonal*, lo que Da Silva señala como un ‘lector desprevenido’, pues a su parecer construir una narración de tipo debe construirse metafóricamente siguiendo el hilo de Ariadna con el fin de no perderse en los laberintos de literatura hipertextual (Da Silva 2018, 83). La investigadora concluye apuntando que la lectura realizada a través de internet, requiere de un ‘lector perspicaz’ y que tenga conocimientos sobre dicho contexto (Da Silva 2018, 87) capaz de descifrar los componentes de la narrativa digital que difieren en gran medida de los libros impresos.

Carolina Gainza es una de las investigadoras que aporta varias miradas sobre la obra de Labbé, en *Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile*, Gainza se propone caracterizar la estética digital a partir del análisis de dos obras: *Synco* (2008) de Jorge Baradit y *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001) de Carlos Labbé. Sobre la obra se menciona: “La estética que podemos observar en *Pentagonal*, entonces, está vinculada estrechamente a lo interactivo y, como consecuencia de la disponibilidad inmediata y manipulación de lo digital, a la cultura del remix” (Gainza 2015, 228). Del mismo modo, Gainza sostiene que el placer del texto En este caso, consiste más en la creación, participación e interacción que en un modo de lectura individual y contemplativo (Gainza 2015, 229). Dichas maneras de participación y creación se encuentran ligadas con las posibilidades de los contextos digitales. Para Gainza, existe en *Pentagonal* la posibilidad de creación por parte del lector; esta posibilidad radica en la opción de armar su propio recorrido para leer la obra (Gainza 2015, 234). Gainza menciona la infinitud de conexiones de *Pentagonal*; no obstante, cabe señalar que infinitud de conexiones no equivale a infinitud de vínculos; hay un número establecido de ellos

y lo que el autor realiza es potenciar el laberinto de lectura mediante diversos senderos por recorrer.

Otra reflexión de Gainza presenta un debate en torno a la estética de lo digital, su definición y las problemáticas tejidas en torno a este concepto. El concepto *hackeo cultural* propuesto por la investigadora, hace alusión a los diversos elementos presentes en la red, obras de arte y literarias también que a la circular pueden ser tomadas con el fin de copiarlas o transformarlas ‘samplearlas o remixearlas’ (Gainza 2016, 76). Gainza menciona que el ‘hackeo’ no hace alusión particularmente a los piratas informáticos; sino a alguien que: “toma un código y lo modifica, ya sea para mejorar, adaptar, crear o intervenir un software, sistema operativo o programa” (Gainza 2016, 76). Dentro del ejercicio literario, señala una característica de producción asociada con lo colaborativo, así como con la copia, el ‘sampling’ o el ‘remix’, y en su análisis intenta demostrar la manera como el hackeo funciona en algunas obras de literatura electrónica entre ellas incluida *Pentagonal: Incluidos Tú y yo* de Carlos Labbé, *Wordtoys* de Belén Gache, o *Golpe de Gracia* de Jaime Alejandro Rodríguez. Sobre *Pentagonal* menciona: “encontramos la potencialidad de lo múltiple, el caos de una narrativa inaprensible en la variedad de caminos posibles de lectura, el sentido de la infinitud. Un laberinto donde la salida nunca es la misma” (Gainza 2016, 78).

Asimismo, señala el componente polifónico de la novela dado que hay diferentes narrativas a partir de los personajes que la componen. Por otra parte, señala que, en este tipo de obras, el placer del texto se halla en la medida que surgen espacios de creación participación e interacción en vez de una lectura particularmente interpretativa, de modo que hay “un lector en movimiento, una lectura performativa”. (Gainza 2016, 81). El debate de la investigadora se centra en argumentar el hackeo como una “subversión de los significados”, y cita a Nicolás Bourriaud quien propone el concepto de “post producción” como una alterativa de surgimiento de otras prácticas éticas y estéticas (Gainza 2016, 84).

No cabe duda que, Gainza ha estudiado desde diferentes perspectivas la obra de Labbé; en 2017 publica otro estudio junto con Paloma Domínguez: *¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital*. En este caso, realiza un ejercicio de lectura de la obra de Labbé, con 45 estudiantes, identificando cuatro categorías de la lectura: la hipertextualidad, la materialidad, el género y el rol del lector. Tras realizar una

descripción teórica relacionada con la hiperficción citando trabajos Espen Aarseth, Katherine Hayles o George Landow, y abrir un debate en torno al género, menciona:

explorar la lectura en digital a partir de un texto de literatura digital nos permite identificar elementos que pueden ser extrapolados a la manera en que leemos, nos relacionamos y procesamos información en el medio digital, y avanzar en la comprensión de un fenómeno poco estudiado desde la perspectiva de la experiencia de lectura en este formato (Gainza et Domínguez 2017, 55).

Gainza aborda la opinión de los estudiantes, recolectada en una bitácora a través de diferentes tiempos de lectura: antes, durante y después (Gainza et Domínguez 2017, 58). Su reflexión va comentando las opiniones de los estudiantes frente a esta experiencia lectora, llegando a varias conclusiones, como por ejemplo el goce estético de la obra el cual se encuentra relacionado entre la “interacción entre lector y texto que permite armar un puzle de lectura” (Gainza et Domínguez 2017, 72). La bitácora como elemento experiencia lectora, ensayado como un buen instrumento que generó en los estudiantes la sensación de realización de lectura meta cognitivas y meta literaria. No obstante, sostiene que sería necesario ampliar más los elementos correspondientes al proceso de: “durante la lectura”; es decir grabar mensajes en vez de escribirlos para reducir la interferencia en la lectura (Gainza et Domínguez 2017, 72)

La hipertextualidad es percibida en algunos casos como un factor negativo que desorienta a los lectores al haber pasajes que se repiten tal como se relata la experiencia de un estudiante: “Por momentos me parece tediosa la repetición de los distintos fragmentos una y otra vez porque quiero seguir avanzando en la lectura y lograr desentrañar el misterio de la obra” (Gainza et Domínguez 2017, 67), en general la lectura hipertextual es descrita como una actividad que genera ‘incertidumbre’ y en ciertos casos ‘frustración’ (Gainza et Domínguez 2017, 67), aunque en ciertos casos estas cualidades fueron valoradas como un aspecto positivo del ejercicio lector.

Sobre la materialidad se apuntaron dos particularidades: las consecuencias de lectura en pantalla, tales como dolores de cabeza o mareos, y una exigencia lectora superior, ya que surgen distracciones relacionadas con los dispositivos en que se leen; notificaciones acceso a redes, navegabilidad inestable según las conexiones de internet; no obstante, los lectores valoraron como positiva la posibilidad de elegir sus propios caminos de lectura (Gainza et Domínguez 2017, 68). Sobre el género, y teniendo en cuenta la diversidad de la obra: correos electrónicos,

pasajes bíblicos, etc, se observó que: “podemos observar que este estudiante busca un género principal como eje central que guíe su lectura y que los otros fragmentos genéricos no son considerados esenciales, sino que actúan incluso como distractores (Gainza et Domínguez 2017, 69). Finalmente, el rol del lector es valorado como una responsabilidad valorada de manera positiva, ya que, mediante los diferentes recorridos hipertextuales realizan conexiones de manera que “la lectura adquiera significado” (Gainza et Domínguez 2017, 69).

No cabe duda que *Pentagonal* es una obra que ha sido valorada desde diferentes ángulos lectores, desde que apareció hace ya dos décadas. Otro estudio sobre ella, es el de José Rivera-Soto en *Rizoma y autorreferencialidad en Pentagonal, incluidos tú y yo (2001) novela hipertextual de Carlos Labbé*. Teniendo en cuenta las bases teóricas hipertextuales planteadas por Stuart Moulthrop y George Landow, y por otra parte el concepto de rizoma presentado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, Rivera sostiene que el esquema de *Pentagonal* es más cercano al rizoma que al esquema narrativo arborescente, y por otra parte se enfoca particularmente en el análisis de los correos electrónicos sosteniendo que: “el texto literario apela a la autorreflexión, autorreferencialidad y autoconciencia, rompiendo el pacto de lectura con la audiencia al develar su condición de artefacto escriturario” (Rivera 2021, 55). Para Rivera, la estructura rizomática es más viable en *Pentagonal*, dado que:

en el rizoma, cualquier punto puede conectarse con cualquier otro, alejándonos del esquema arborescente donde cada uno remite siempre a la raíz, ramificándose en estructuras duales que crecen verticalmente (Rivera 2021, 62).

Respecto a la autorreferencialidad, Soto menciona los diferentes pasajes de la obra donde se menciona la escritura de una hipernovela, tanto como una imagen titulada “responsabilidad” que aparece dentro de los vínculos propuestos en la obra y en la que según Rivera el mecanismo autorreferencial se extrema al incluir la biografía del autor y un comentario que según Rivera hace alusión a “fragmentos de múltiple lectura” (Rivera 2021, 68). Cabe mencionar que la autorreferencialidad de Rivera ha sido objeto de estudio como un ejercicio metaliterario por otras investigadoras como Claire Taylor (2019).

Otro de los estudios de la obra, es presentado por Claire Taylor en *Electronic Literature in Latin America From Text to Hypertext* (2019). En esta publicación, Taylor dedica un capítulo a la obra de Carlos Labbé: *Revitalising Legacy Media: Carlos Labbé’s Pentagonal: Including*

you and me (2001) (Chile). Catalogada como una de las primeras obras literarias hipertextuales en español, Taylor enmarca la obra con el legado de formas pre-digitales y las técnicas de *papier collé* (Taylor 2019, 51) con las que se presenta la obra. De igual forma, Taylor hace alusión a la utilización de la ‘nota roja’ como una característica estándar de los diarios latinoamericanos tanto como la influencia del género de ficción epistolar. A partir de estos tres rasgos pre-digitales, Taylor explica el deslizamiento que hay entre el collage que da lugar a la página principal de la obra, y los diferentes pasajes que son cortados, pegados y copiados a lo largo de la narrativa, de igual modo explica el deslizamiento de comunicación epistolar por la de correos electrónicos, y finalmente la utilización de una nota roja de prensa como una especie de trampolín que tiene como función el despliegue de la obra (Taylor 2019, 51). Si bien la reflexión de Taylor no se centra en la utilización de ciertos medios por parte del autor, sí explora el compromiso de este con dichas prácticas dentro de un contexto digital.

La decisión de tomar no solo un recorte de una noticia de un diario, sino además una fotocopia en la que se puede ver la poca calidad de las imágenes tanto como una baja calidad de la imagen se opone a las versiones digitales de la prensa actual, en las que la alta definición de sus formatos da testimonio de este formato digital. Taylor indica igualmente la alta relevancia de la imagen que abre *Pentagonal* se encuentra relacionada por lo menos con tres características principales del collage practicadas por los artistas de la vanguardia: el collage como un reto que comprende valores de originalidad y arte, en segundo lugar, la ruptura de las normas artísticas entre arte bajo y alto. finalmente, revela las grietas de una retórica que sigue los principios de Peter Bürguer sobre el collage; por ejemplo, el hecho que un collage esté realizado por fragmentos de la realidad y que represente una resistencia revolucionaria a las normas burguesas (Taylor 2019, 57). Taylor sostiene que, con la técnica de copiar y pegar de Labbé, el autor invita a los lectores a generar una reflexión en torno a esta actividad en la época actual, tanto como a la necesidad de tener en cuenta la historia de dichas prácticas (Taylor 2019, 62). Además, sostiene que, la noción de utilizar algo ‘real’ en los principios del collage – como un recorte de periódico-, son transformados en la novela, por una arquitectura informática, como por ejemplo la estructura de los correos electrónicos:

Si lo ‘real’ para Labbé es la arquitectura digital y los fragmentos de la infraestructura digital, entonces el uso de estructuras y convenciones del correo electrónico desempeñan un collage digital¹⁸⁶ (Taylor 2019, 64).

¹⁸⁶ Traducción propuesta. Texto original: “if the ‘real’ for Labbé is the digital architecture and fragments of the digital infrastructure, then the use of email structure conventions, as seen below, performs a digital collage” (Taylor 2019, 64).

Taylor sostiene que otra de las técnicas de copiado-y- pegado utilizadas por Labbé es un ‘Remix’ ya que utiliza extractos de la *Memoria Histórica sobre la revolución de Chile*, del misionero franciscano Fray Melchor Martínez (1848). De modo que al tomar un texto existente y presentarlo en su novela resemantiza el texto dando importancia a la fachada, la simetría o las conexiones, lo que puede ser visto como una referencia metatextual sobre la construcción de su propia narrativa hipertextual (Taylor 2019, 69). Por otra parte, y a medida que el lector se adentra en la lectura va progresivamente haciéndose una idea de cada personaje. No obstante, la caracterización de los personajes está constantemente interrumpida, por ello, Taylor cita a Alice Bell y su concepto de ‘juntar al protagonista’ haciendo alusión a la construcción progresiva de un personaje lexía a lexía, señalando la construcción del personaje como una responsabilidad del lector (Taylor 2019, 71). Respecto al carácter epistolar de la obra, Taylor apunta que es un rasgo fundamental de la obra, y puede ser valorado como una versión moderna de la novela epistolar o como algunos académicos han apuntado a la ‘novela e-pistolar’¹⁸⁷, es decir novelas que hacen uso del correo electrónico como plataforma (Gheorghiu 2014, citado en Taylor, 2019, p. 74). Sobre la novela e-pistolar, Taylor menciona citando a Rettberg la obligación que el lector tiene de juntar el contenido presentado, lo que implica una gran responsabilidad por parte del lector, incluso si se tiene en cuenta la narrativa interrumpida de Carlos Labbé. Así, Taylor menciona la complejidad de la responsabilidad del lector en *Pentagonal*, por lo menos en tres aspectos:

En primer lugar, los mensajes de correo electrónico no se presentan secuencialmente: en lugar de una historia secuencial, los correos electrónicos aparecen en diferente orden, dependiendo de la ruta que seleccionemos. En segundo lugar, los mensajes de correo electrónico en *Pentagonal* están intercalados con otras lexias y otras historias, lo que significa que no tenemos ninguna línea narrativa clara que seguir. Y, en tercer lugar, los metadatos de correo electrónico en sí están incompletos, lo que significa que la autoría de los correos electrónicos, el destinatario y el contenido de los correos electrónicos no están confirmados, lo que roba al lector una de las características convencionales del formato de correo electrónico¹⁸⁸ (Taylor 2019, 74).

¹⁸⁷ Rettberg 2014.

¹⁸⁸ Traducción propuesta. Texto original: “Firstly, the email messages themselves are not presented sequentially: instead of a sequential story, the emails appear in different orders, depending on which route we select. Secondly, the email messages in *Pentagonal* are interspersed with other lexia and other storylines, meaning that we do not have any one clear narrative line to follow. And thirdly, the email metadata itself is incomplete, meaning that the authorship of the emails, the addressee, and the content of the emails are unconfirmed, thus robbing the reader of one of the conventional features of the email format” (Taylor, 2019, p. 74)

De este modo, Taylor insiste en que Labbé hace que el lector tenga un rol muchísimo más activo, al tener que entablar relaciones entre múltiples léxicas, estilos recursos y teniendo que realizar otras conexiones adicionales que no se encuentran en una novela e-pistolar lineal. Taylor resalta que otro aspecto importante sobre el ejercicio e-pistolar en Labbé es la ausencia de información en los encabezados de los correos. Para Taylor es un aspecto relevante, ya que, si en las técnicas de collage relacionadas con el cubismo se trabajaba con ‘fragmentos de la realidad’, lo que vemos en esos correos sin información es una especie de detrito de la era digital (Taylor 2019, 75). Taylor concluye mencionando que el potencial innovador de Labbé no se centra principalmente en el uso de medios digitales sino más bien los metacomentarios y la reelaboración de estos (Taylor 2019, 81). Si bien el análisis de Taylor no reconstruye la totalidad de las líneas narrativas de Labbé, cabe mencionar que su lectura contribuye a la comprensión de otros aspectos de la novela que no habían sido abordados por ningún otro análisis, y que valdría la pena intentar describir la estética de lo e-pistolar en otras obras como *Tatuaje* (2014) De Rodolfo Jm, Leonardo Aranda, Gabriela Gordillo, Et Al.

Finalmente, citaremos un artículo de Anna Wenderoff titulado: *The “narrative turn” in literatura. Observations on digital Works*. Wenderoff plantea un análisis de literatura comparada que aborde las formas los cambios y las estructuras de la literatura digital comparados con algunos procedimientos de la literatura tradicional. Para ello, realiza un recorrido sobre el concepto de literatura digital, de hipertexto, de literatura proto-hipertextual mencionando la fragmentación, la interactividad o la polifonía y estructura rizomática como características sobresalientes (Wenderoff 2020, 186). Algunas de las obras mencionadas dentro del contexto digital, son *Condiciones extremas* y *El primer vuelo de los hermanos Wrigh* de Juan B. Gutiérrez, *Tierra de Extracción* de Doménico Chiappe, entre otras. Sobre *Pentagonal*, Wenderoff menciona que su estructura es caótica y surge como representación del proceso de pensamiento de los principales personajes (Wenderoff 2020, 187). La investigadora enmarca la literatura digital dentro de un concepto de postvanguardismo:

De hecho, la literatura contemporánea debe enfocarse mejor en el contexto de la postvanguardia entendida como la creación de varios nuevos tipos de expresión literaria, incluida la literatura digital. En la década de 1990, los hipertextos literarios ya contribuyeron a algunos debates acalorados debido a su forma y asimilación de otros

contextos y formatos de literatura. La literatura digital significa romper con la tradición y cruzar la frontera de la vanguardia¹⁸⁹ (Wenderoff 2020, 188).

Tras realizar un análisis sobre lo que ofrece la red dentro del marco literario, Wenderoff, concluye mencionando que, si bien la literatura digital no va a cambiar la literatura, lo que es cierto es que introduce nuevas estéticas literarias que dotarán a la literatura con diferentes estructuras experimentales y narrativas (Wenderoff 2020, 191), labor que investigadoras como Carolina Gainza ya han hecho con algunas obras de literatura latinoamericana, pero que aún tiene un gran campo de acción, pues hay obras que no han sido abordadas desde el ángulo estético, lo que permitiría tener un panorama más preciso de lo que ofrece la literatura electrónica por lo menos dentro del contexto literario.

III.5.4 Consideraciones finales sobre *Pentagonal: incluidos tú y yo*

Pentagonal es una obra que ha sido ampliamente analizada por la crítica. A pesar de ello, hay todavía pistas de lectura que pueden contribuir a generar otras posibilidades de interpretación. Una de ellas fue la mencionada anteriormente y que tiene que ver con la posibilidad de un romance entre Miranda Vera y uno de sus estudiantes quien potencialmente puede ser quien envía correos a Estela. La segunda, tiene que ver con la estética cromática presente en los correos ¿por qué solo aparece el fondo negro en esos correos? ¿Qué sensación intenta transmitir el autor con esta apuesta estética?

A nuestro parecer, el recorte de periódico es una propuesta estética que acompañará la obra; Del mismo modo, más adelante el lector encuentra trozos de texto que irá juntando e interpretando mientras explora la obra. los trozos incompletos de texto solamente le permiten al lector tener una idea limitada de lo sucedido, y éste a su vez tendrá que intentar utilizar la intuición o la imaginación para darle sentido a lo que está leyendo. Del mismo modo, más adelante el lector encuentra trozos de texto que ir a juntando e interpretando mientras explora la obra.

¹⁸⁹ Traducción propuesta. Texto original: “In fact, contemporary literature should be best approached in the context of post avant-garde understood as the creation of various new types of literary expression, including digital literature. In the 1990s, literary hypertexts already contributed to some heated debates due to their form and assimilation of other contexts, and formats of literature. Digital literature means breaking up with tradition and crossing the border of the avant-garde.”

Cabe mencionar que, pese a los diversos estudios sobre la obra, no existe ningún mapa propuesto que brinde de manera clara luces al lector sobre su estructura. Así, una de las contribuciones que proponemos es crear uno, de manera que lector pueda identificar algunas posibilidades de navegación de la obra, su estructura y las repeticiones que esta presenta. La idea no es abrumarlo con la disposición de la obra, sino demostrarle que la complejidad de esta se desvanece a medida que el lector se familiariza con el recorrido. Anotaremos que el mapa que proponemos a continuación, un mapa que supone los posibles recorridos realizables a partir de la exploración de la primera opción que aparece en el recorte de prensa: puerta principal. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos concluir que otros cuatro mapas son posibles pero que a modo de ejemplo no presentaremos sino uno.

III.5.5 Pentagonal: incluidos tú y yo mapa propuesto

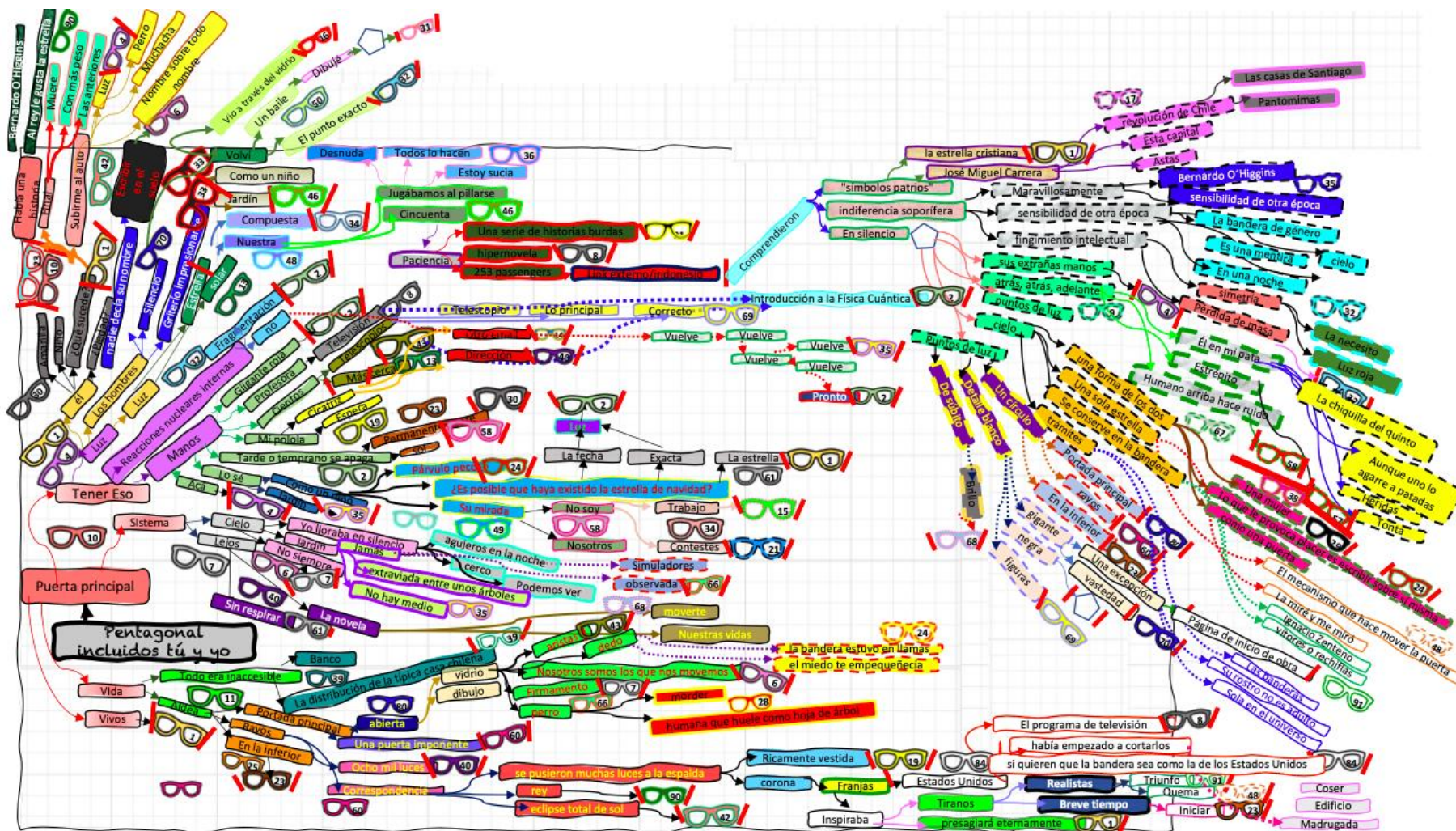


Figura 45. Mapa propuesto *Pentagonal: incluidos tú y yo*

El mapa presentado es únicamente una posibilidad de lectura basándonos en el primero de los cinco enlaces que presenta la obra. En este caso el hipervínculo que da lugar a este mapa es: “puerta principal”¹⁹⁰. Es preciso mencionar que es un mapa bastante extenso, teniendo en cuenta que, prácticamente cada hipervínculo presenta entre dos a cinco hipervínculos en cada lexía.



Figura 46. Imagen página inicial de la obra con el acceso elegido para el análisis.

Como observamos, pese a su extensión, hay secuencias de hipervínculos que se repiten. De este modo, la organización de este mapa se realiza dando un número a cada secuencia, y posteriormente citándolo entre dos líneas rojas si este se repite. Esto quiere decir que, si regresamos nuevamente al mapa y vemos secuencias donde haya un par de gafas acompañado de dos líneas rojas, es porque esa posibilidad de exploración ya se había mencionado anteriormente. Si, por el contrario, el par de gafas aparecen con un número, pero sin las barras rojas, es porque es la primera vez que aparecen en el mapa, y que son por decirlo de alguna manera- bautizadas- por si aparecen posteriormente.

Pese al gran despliegue del mapa, que, resulta en cierta medida caótico, vale la pena subrayar que – y por contradictorio que parezca- es una manera de animar al lector a descubrir la totalidad de la obra. Si anticipadamente el lector sabe que hay enlaces que se repiten con frecuencia, probablemente no se desanimará e intentará explorar los diversos vericuetos de la obra para alcanzar la lectura total de la misma.

¹⁹⁰ La selección en rojo de la imagen de la obra es mía. Se usa con el objetivo de subrayar el punto de partida del mapa.

III.6 Tatuaje- Rodolfo JM

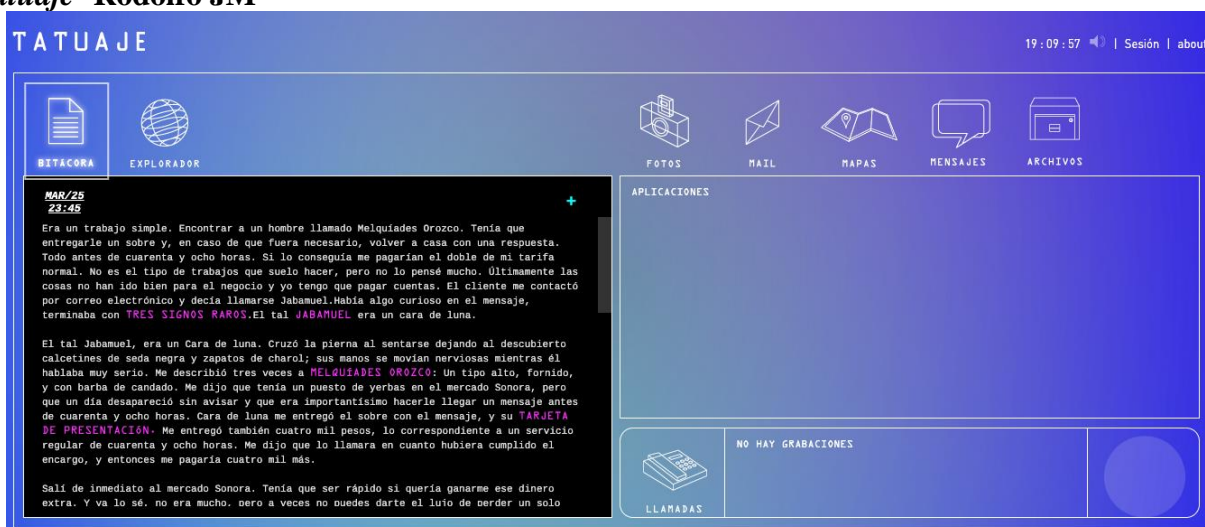


Figura 47. Página de inicio de *Tatuaje*

III.6.1 Acercamiento a *Tatuaje* y su autor

Publicada en el año 2015, *Tatuaje* es una obra creada en el Centro de Cultura Digital de México. En ella participaron diversas personas como ilustradores, programadores, diseñadores entre otros. El autor de la ficción es Rodolfo JM (1973), narrador y editor mexicano, ganador del Premio Nacional de Cuento Breve Julio Torri 2008 con *Todo esto sucede bajo el agua*. Ha participado en antologías poéticas como *Así se acaba el mundo* (2012), *El abismo. Asomos al terror hecho en México* (2011), *Negras intenciones: antología del género negro* (2013). Dentro del campo digital se destaca como el autor de la novela hipermedia¹⁹¹ *Tatuaje*. Programada en HTML5, *Tatuaje* utiliza un lenguaje de programación que permite mejor navegabilidad, de igual modo se encuentra construida con PHP otro tipo de lenguaje de programación que permite la realización de sitios web dinámicos, y Javascript para la realización de contenido interactivo. La obra cuenta con una versión escrita un formato epub¹⁹² mucho más extenso desde el punto de vista narrativo respecto a la obra en línea.

Al ingresar a la obra el lector se encuentra frente a una pantalla azul en la que se le explica al lector los diferentes componentes de la obra y su objetivo: “resolver el misterio por tu propia cuenta, explora, investiga. En esta historia eres más que un lector, eres un cómplice” (J, et al. 2014) . Posteriormente, aparecerá una segunda imagen que simula una pantalla de

¹⁹¹ El autor la define como hipermedia, aunque más adelante intentaremos plasmar por qué el término transmedial sería más acorde a este tipo de producciones.

¹⁹² En : <https://vision.centroculturaldigital.mx/media/done/ccdtatuajefinal-2092015-440.pdf>

computador, en la que hay ocho posibilidades de exploración: bitácora, explorador, fotos, mail, mapas, mensajes y llamadas. Además de esto, mediante los mensajes electrónicos, el lector tendrá acceso a las redes sociales de Rolo Martínez – o Rolo Díaz- como se hace llamar en sus redes sociales de Twitter¹⁹³ y Facebook¹⁹⁴ tanto como a una versión PDF de *El libro Sagrado del Lenguaje* donde se cuenta la historia detallada de Melquíades Orozco y la facilidad con la que este tiene visiones y es capaz de experimentar anticipadamente su muerte.

Respecto a la obra en línea, podemos mencionar que en la parte superior derecha de la pantalla encontramos el título de la obra, en la parte inferior izquierda la hora de acceso a la obra en tiempo real, la posibilidad de registro en el sitio web, lo que permitirá al lector guardar las pistas que va descubriendo a medida que progresa la lectura. En la parte izquierda tenemos una bitácora con fecha martes 25 a las 23h45. No hay año en la bitácora, pero en los mensajes se puede constatar: 2014. El lector notará que a medida que avanza la lectura de la bitácora, encontrará una serie de hipervínculos que, al clicar en ellos, activarán las pistas que aparecen en la parte derecha de la pantalla. La bitácora relata una misión dada a un detective, Rolo Martínez¹⁹⁵ en la que tiene como objetivo encontrar a un hombre llamado Melquíades Orozco para entregarle un sobre y esperar posiblemente su respuesta, dentro de un tiempo límite de cuarenta y ocho horas.

Tras la activación de los hipervínculos, el lector notará una serie de notificaciones que irán apareciendo al lado de algún icono según su naturaleza, y llamarán la atención con algún sonido específico emergente para cada elemento.

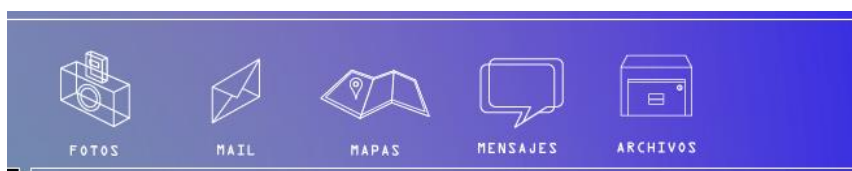


Figura 48. iconos de obra



Figura 49. iconos de obra y notificaciones

¹⁹³ <https://twitter.com/RoloFisgon>

¹⁹⁴ <https://www.facebook.com/people/Rolo-D%C3%ADaz/100005288739637/?sk=about>

¹⁹⁵ En este análisis nos referiremos al personaje principal como Rolo Martínez, aunque es preciso mencionar que en un correo donde aparecen sus redes es presentado como Rolo Díaz. Nuestro estudio se atiene a la información que aparece en el correo electrónico, donde el remitente es Rolo Martínez.

Martínez se dirige al mercado de Sonora, pues allí solía Melquíades tener un puesto de yerbas, un vecino de este le da un volante sobre la nueva dirección donde Melquíades ofrece sus servicios. Hay varios aspectos que despiertan sospecha en el detective; por una parte, los tres símbolos con que Jabamuel la persona quien lo contacta para esta misión firma sus correos, y que usa asimismo en su tarjeta de presentación. Por otra parte, la poca dificultad con la que halla la información sobre la dirección de Melquíades ¿por qué ofrecer dinero extra por algo que pudiese haber hecho el mismo Jabamuel sin pasar por sus servicios? Al llegar al local de Melquíades este le ofrece un vaso de agua y le pide que se siente mientras escribe la respuesta, posteriormente el detective Martínez se da cuenta que lo han dormido, lo han desnudado y que tiene un tatuaje en el pecho. La policía llega, al lugar, remiten a Martínez a un chequeo médico donde le aseguran que su integridad física no había corrido mayor peligro mientras estuvo inconsciente, y que lo único extraño era una silueta de un diablo que le tatuaron en el pecho.

De este modo, el detective recibe una serie de mensajes extraños con algunos símbolos raros. Posteriormente recibe en su despacho a una mujer que intenta localizar a un hombre que la acecha en sus sueños y se aparece a diario en ellos. El hombre de los sueños intenta darle un mensaje, pero la mujer no entiende pues este habla un idioma desconocido. De repente, algún día paseando por la ciudad, encuentra un anuncio con la cara el hombre de los sueños y una leyenda: “¿Lo ha visto?” (J, et al. 2014). Martínez constata que el hombre del anuncio es Jabamuel, intenta comunicarse al número que le dio, pero, inexplicablemente este se encuentra fuera de servicio. Tras estos hechos, el detective comienza a tener pesadillas con Jabamuel, así que decide llamar a Mariluz Córdoba -la mujer que lo había contactado por al caso del hombre y los sueños-, y decide contarle todo lo que él sabía del caso, incluso el encuentro con Melquíades, y el tatuaje. Mariluz le cuenta que sabía quién era Melquíades y que no estaba relacionado con cultos satánicos, sino con algo más; y que el tatuaje de su pecho no era un diablo sino Hermes, un mensajero. Luego de la exploración de algunas pistas por parte del detective, Mariluz confiesa que pertenece a “la universidad invisible” un ente que se encuentra relacionado con Melquíades y que busca contrarrestar el efecto de quienes, como el gobierno, o los medios de comunicación buscan controlar la realidad.

Mariluz lleva a Martínez a una sede de la “Universidad Invisible”, y le explica al detective que allí, en la casa donde se encuentra ese lugar, hay un huerto donde algunas mujeres trabajan gracias a la benevolencia de El Mago, una persona que trabaja en una especie de centro

de cómputo, descifrando lo que llama “spam de los sueños”, es decir quien recibe ese mensaje electrónico sin remitente y lo lee, comienza a tener ese tipo de sueños donde es visitado por Jabamuel. La única persona que parece haber visto a Jabamuel es Martínez. El Mago intenta crear una especie de antivirus para que todas las personas afectadas por este “spam de los sueños” puedan deshacerse de las visitas de Jabamuel a sus sueños. El Mago le explica al detective que ha sido tatuado porque de algún modo él fue elegido, aunque no entiende bien para qué.

Con miras a encontrar una respuesta a lo que le sucede, Perea un amigo del detective Martínez le consigue la dirección de Melquíades. Lugar al que el detective se desplaza con Mariluz. En el apartamento no parece haber alguien así que entran en él, y se dan cuenta que hay una serie de amuletos, fotos, cirios, en fin, un centro esotérico bastante complejo. Martínez comienza nuevamente a sentir un ardor en el pecho, precisamente donde está el tatuaje, y a sentirse mareado tanto como a perder las dimensiones de la realidad. En ese estado de trance aparece Melquíades, no la persona joven que él vio en el local, sino uno en versión mayor, un viejo, que había sido detenido por la policía. Durante el tiempo que duró la visión, Martínez ve a Melquíades beber de una botella tequila y cantar una canción en una lengua extraña. Aparece entonces Mariluz, quien logró sacarlo de esta situación explicándole que el Mago había encontrado una solución a lo que él estaba padeciendo, le mostró la pantalla y allí el detective leyó unos símbolos. Tras esto, él recobra su calma al tiempo que el cuerpo de Melquíades se va haciendo inexplicablemente cada vez más pequeño. Posteriormente, ve ante sus ojos a Jabamuel quien parece estar transfigurando en una enorme araña que envuelve a Melquíades como si se tratara de un gusano. Luego pierde el sentido, y vuelve a tener otra visión en la que siete siluetas resplandecientes se acercan a él, y una de ellas tocar su frente. Martínez describe la sensación de estar frente a un libro y tener la capacidad de leerlo a pesar de no reconocer el lenguaje en el que este es escrito. Reconoce similitud entre los símbolos que allí reconoce y los vistos en el mensaje de correo de Jabamuel.

Tras estos episodios, el detective Martínez aparece en su casa, y sabe que ha sido Mariluz quien lo ha llevado hasta allí y le ha ayudado mediante el Mago a encontrar una solución al “spam de los sueños” del que fue también víctima como tantas otras personas. No entiende lo que le ha pasado en los últimos días. Se cita con su amigo Perea y con Mariluz – quien no acude- en el Olimpo una cantina que Martínez frecuenta. El tatuaje sigue presente en su pecho, pero no tiene ningún color particular. Perea su amigo le hace saber que le nota algo

distinto, pero no sabe qué. El detective piensa en el dilema del misterio ocurrido y la poca probabilidad de haber resuelto el misterio: “los misterios no siempre se resuelven, el héroe no siempre es un héroe ni se queda con la muchacha guapa. El villano tal vez no fuera villano, no lo sé”. Después de tan bizarras experiencias, el detective anhela únicamente emborracharse y recuperar su vida de “fisgón solitario”.

III.6. 2 Elementos estructurales de *Tatuaje*

Anteriormente mencionamos la manera como el lector tiene acceso a los diferentes elementos de *Tatuaje*. La manera como esta se encuentra distribuida, hace que el lector se sumerja en la narrativa como si fuese el mismo el personaje Rolo Martínez, pues tiene acceso a la bitácora, al navegador, los mensajes de texto enviados y recibidos, conversaciones telefónicas, archivos y mapas. Los iconos que aparecen en la obra tienen un tamaño suficientemente grande para que el lector pueda ver la manera como las pistas se encuentran clasificadas. Otro elemento pedagógico que da pistas al lector y con el que este se irá relacionando a medida que avanza la lectura es el sonido. Hay un sonido especial para cada elemento, esto quiere decir que al abrir otra página de la bitácora hay una notificación sonora, tanto como para las fotografías, mensajes o archivos. De este modo, el lector activará los hipervínculos, pero los sonidos le guiarán para que sepa con exactitud a donde recurrir en la pantalla. Además de las notificaciones sonoras, hay notificaciones gráficas que se van acumulando junto a los iconos, de modo que el lector sepa cuántas debe observar y en qué icono.

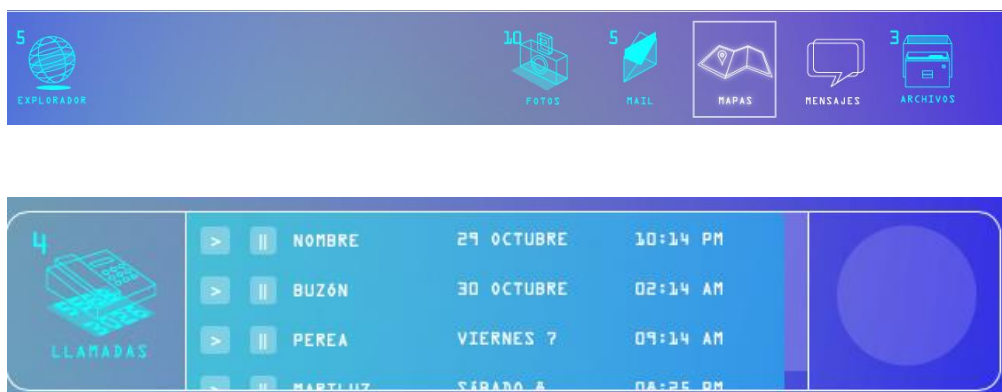


Figura 50. Notificaciones sobre diversos iconos de obra

La novela se encuentra escrita de manera cronológica y su narración transcurre en un lapso de cinco días. Su personaje principal es Rolo Martínez, detective, quien ha aceptado la misión propuesta, pues su negocio no ha dado los resultados esperados y tiene obligaciones económicas que pagar. Para ser detective, Martínez es una persona que interpreta las pistas de

manera tardía, y pese a tener sospechas sobre la misión, sigue llevándola a cabo posiblemente guiado por la necesidad económica más que por su instinto dubitativo:

No me pareció que Melquíades fuese alguien que se estuviera escondiendo, si el Cara de luna se hubiera tomado la molestia de ir personalmente al mercado de Sonora le habrían dado un volante con todo lo que necesitaba saber sobre el nuevo domicilio de Melquíades. Pensé que era raro, pero no hice caso a mis sospechas, por el contrario, no quise perder tiempo y fui a la dirección que indicaba el volante. [...] Me senté en un pequeño sofá de dos piezas y me bebí el agua mientras me daba cuenta de que en ningún momento se me había ocurrido que Melquíades pudiese estar esperando la carta. Pero ya era tarde (J, et al. 2014).

No hay acceso a alguna característica física particular del detective, ni tampoco de su edad. El lector sabe que es un hombre soltero, que según las grabaciones de su contestador es una persona que frecuenta bares con su amigo Perea quien le ayuda a buscar información sobre sus casos, y a quien le promete trago a cambio de información sobre sus casos:

- ¿viste lo que te dejé? Le pedí a uno de mis chalanos que te lo fuera a dejar a primera hora de la mañana
- Muchas gracias canijo, ya te ganaste tus mezcalitos en el Olimpo. Archivo recibido.
- Espera que sepas las nuevas noticias, me vas a tener que comprar una botella [...]
- ¿Te habían dicho antes que eres un chingón? Por supuesto que te ganaste tu botella... (J, et al. 2014).

Otro de los personajes es Jabamuel, el misterioso ser que acude a la oficina del detective para que este contacte a Melquíades. Muchas personas ven a este hombre en sus sueños debido al “spam de los sueños”, pero solo Martínez lo ha visto realmente en persona: “El tal Jabamuel, era un Cara de luna. Cruzó la pierna al sentarse dejando al descubierto calcetines de seda negra y zapatos de charol; sus manos se movían nerviosas mientras él hablaba muy serio” (J, et al. 2014). Intentando dar con su paradero, se encuentra el Mago, y un enorme grupo de cómputo que busca una solución para que desaparecer el virus de los sueños de la mensajería electrónica de muchas personas que han sido víctimas de Jabamuel. Una mujer, Mariluz Córdoba, es una pieza clave para resolver el enigma, pues ella es un puente entre Martínez y el Mago.



Figura 51. Imagen de Jabamuel

La bitácora es el elemento narrativo líder de la novela, puesto que allí encontramos casi la totalidad de la narración. Las fotos, los correos electrónicos, los mapas, mensajes, o archivos son un complemento de lo leído en la bitácora. A pesar de estar compuesta por diversos elementos, esta novela digital se encuentra organizada de manera que el lector pueda ir descubriendo progresivamente las pistas mencionadas en la bitácora; esto quiere decir, que el lector irá sumergiéndose en el mundo relatado por aquel Rolo Martínez quien intenta hallar una explicación a ciertos hechos extraños. De este modo, es la bitácora el elemento que da inicio y fin a la narración.

Se encuentra escrita en primera persona, en pretérito e imperfecto principalmente: “Era un trabajo simple. Encontrar a un hombre llamado Melquíades Orozco. Tenía que entregarle un sobre y, en caso de que fuera necesario, volver a casa con una respuesta” (J, et al. 2014). Por una parte, la utilización de pretérito le permite al lector inferir que la acción ya ha tenido lugar y que el narrador – en este caso autodiegético-, tiene una postura que le permite narrar los hechos ya ocurridos, hechos que él, conoce en su totalidad, mientras que el imperfecto busca generar la sensación de lo incierto, que compagina muy bien con lo que el detective experimenta cuando tiene extrañas visiones:

Su risa parecía venir de lo más profundo de una caverna. Sus ojos eran dos pozos sin fondo [...]Desde el piso, y aún atolondrado pude ver frente a mí a Melquiades Orozco, sentado en una silla, y con su botella en la mano. Pero lucía pequeño, muy pequeño y encogido, más flaco de lo que lo recordaba... (J, et al. 2014)

De la estructura de esta obra, podemos mencionar que se presenta de manera sencilla al lector, que es constante y que el lector se familiariza con su funcionamiento rápidamente. Esto hace que incluso lectores con menos experiencia dentro del contexto digital puedan navegarla y poder disfrutar su lectura tanto como lectores versados en este ámbito.

III.6.3 Tatuaje dentro del contexto académico

La obra se encuentra dentro del repertorio de ELMCIP¹⁹⁶, de igual forma hace parte del Volumen 3 de Electronic Literature Collection¹⁹⁷, del repertorio del Centro de Cultura Digital¹⁹⁸

¹⁹⁶ <https://elmcip.net/creative-work/tatuaje>

¹⁹⁷ <https://collection.eliterature.org/3/work.html?work=tatuaje>

¹⁹⁸ <https://editorial.centroculturaldigital.mx/pieza/tatuaje>

y de la Cartografía de la Literatura Digital Latinoamericana¹⁹⁹ es una obra que ha sido estudiada desde distintas perspectivas y distintos países mencionaremos algunos estudios como los de Yelenia Cuervo y Norma Sánchez, Daniel Escandell, Verónica Gómez, Silvia Gonzalo, Andrea Medina, Nohelia Meza y Erika Ortega con el fin de explorar lo que la crítica ha analizado de esta obra. La lectura de estas referencias nos dará pistas de interpretación de la obra y a la vez nos permitirá crear nuevos derroteros para el presente estudio.

Uno de los primeros estudios es el de Yelenia Cuervo y Norma Sánchez Acosta (Cuervo et Sánchez 2022), en su estudio, Cuervo y Sánchez analizan un filme titulado *El Cosmonauta* y por otra parte la novela electrónica *Tatuaje*. Analisaremos únicamente en lo que concierne a *Tatuaje* y lo mencionado por las autoras es decir los modos de operación del universo hipermediático de esta obra. Inicialmente mencionan las diversas posibilidades de la narrativa transmedia – teniendo en cuenta los postulados de Carlos Scolari (2014)- la cual puede presentarse mediante diversos formatos: libro, videojuegos, blogs de personajes, chats, documentos, foros o realidad aumentada (Cuervo et Sánchez 2022, 131). Sobre la literatura hipermedia, las investigadoras mencionan la posibilidad multimodal lo que favorecería procesos de interactividad más amplios con el lector. Sobre la obra destacan la participación de más de 20 personas, en las que todas ellas forman parte de un proceso de creación al cual se adaptan desde sus diferentes especialidades (Cuervo et Sánchez 2022, 141). Cuervo y Sánchez hacen hincapié en la manera cómo surgió la obra y como se seleccionó el equipo de creación. Posteriormente, haciendo referencia a los elementos que componen la obra indican:

Así bien, *Tatuaje* permite una lectura que va conjuntando las palabras con la combinación de sonidos, imágenes, videos de animación, lecturas de correos y mensajes sonoros. De esta forma, la experiencia como lectores se asemeja más a las prácticas contemporáneas del multitasking: así, mientras se lee, se puede escuchar el soundtrack de la novela elaborado en la plataforma de spotify, lo mismo que recibir o descargar un PDF al interior del mismo proceso de lectura vinculado con la propia narrativa. Además, al escuchar las llamadas telefónicas, a partir de su dramatización en audio, el seguimiento del texto se vuelve más vívido (Cuervo et Sánchez 2022, 144).

Teniendo en cuenta los conceptos de cultura propuestos por Pierre Lévy, según los cuales esta puede ser concebida como una caja de herramientas en la que diferentes elementos como el idioma los hechos históricos las ideas y las palabras -entre otras- pueden entenderse

¹⁹⁹ <https://www.cartografiadigital.cl/record/CD0000015>

como una contribución cultural (Cuervo et Sánchez 2022, 147). Teniendo en cuenta esto, y la manera como *Tatuaje* es presentada, las autoras proponen una especie de ruptura de la tradición permeada por una serie de cambios donde la cultura y la tecnología tienen un rol significativo en la manera como esta es representada a través de la literatura o el cine. En el caso de la literatura en contextos digitales Cuervo y Sánchez afirman que:

En el caso de la novela *Tatuaje*, esta se presenta como un ejemplo de la literatura hipertextual en México, pues nos confiere la capacidad para navegar a través de una interface que ha sido diseñada exclusivamente para una estructura narrativa, a partir de elementos integrados que amplían la experiencia del lector, como el audio, las cartografías, los correos electrónicos, la imagen en movimiento y las propias palabras (Cuervo et Sánchez 2022, 152).

Observamos que el eje en el cual se centran Cuervo y Sánchez para el análisis de la obra es principalmente las transformaciones de la cultura y por ende de la literatura como una expresión cultural, y las transformaciones a las que estos dos conceptos se encuentran expuestos al ser permeados por la tecnología. Por ende, al cruzar estos tres componentes y las posibilidades de creación en contextos digitales, podemos encontrarnos con obras que como *Tatuaje* nos invitan a explorar la lectura de otro modo.

Otro estudio en torno a la obra es presentado por Daniel Escandell y se centra en la transmedialidad. Inicialmente aborda al concepto de literatura electrónica resaltando la escritura literaria actual mediada por un proceso informático (Escandell 2021, 96). Tras establecer un debate en torno a la lectura digital, Escandell hace una aclaración sobre la transmedialidad, la textovisualidad y la plurimedialidad:

implica que el receptor salte de un espacio mediático a otro (por ejemplo, del cine al cómic, del cómic a la novela, de la novela al videojuego), mientras que la textovisualidad en sentido estricto implica la combinación del aspecto textual con un componente marcado por el lenguaje (audio) visual sin que se precise saltar de un medio a otro para construir una experiencia concreta, lo que implica, por tanto, un grado necesario de plurimedialidad (Escandell 2021, 98).

Escandell sostiene que la transmedialidad de la obra se encuentra sustentada en la idea que al realizarse una serie de adaptaciones del texto y transformaciones del mismo sometidas a un trabajo en equipo hay una especie de “adaptación otras bases de un espacio narrativo a otro, con los cambios que eso conlleva” (Escandell 2021, 101). Escandell subraya que el componente

textovisual y transmedial de la totalidad de la obra se encuentra contenida en un solo sitio web, y que la transmedialidad hace presencia al pasar de un medio a otro “sin romper el hilo de la narración” (Escandell 2021, 105), y este salto provoca a su vez otro concepto estudiado por Escandell: el fragmentarismo de la obra que se da al combinar distintos elementos. Un aspecto que se destaca es que todos los componentes se encuentren en una sola página, lo cual favorece el proceso de lectura considerablemente. Respecto a la iconología textual y la navegabilidad de la obra añade:

Reproducir ese tipo de interfaz en la web de la obra no solo facilita la experiencia de recepción activa que debe tener el usuario para acceder a los múltiples contenidos que alberga, sino que estimula los mismos procesos mentales que ya conocemos como usuarios experimentados de la red. Esto garantiza sin espacio para la duda que el usuario reaccione de forma natural ante la obra buscando pulsar en los centros de interés, lo que hace que emerjan ante el receptor más contenidos audiovisuales y textos, estimulando per se el interés por seguir avanzando en el misterio que esconde *Tatuaje* (Escandell, Textovisualidades de la escritura digital, transmedialidad, interacción y fragmentarismo a través del caso de *Tatuaje* (2014) 2021, 106).

De este modo el grado de transmedialidad de *Tatuaje* difiere otros donde esta se practica aisladamente. En la obra, todos los elementos convergen en la misma pantalla y favorecen que el lector pueda seguir la lectura sin necesidad de acudir a otros sitios web ni dejar plenamente de lado la parte textual. Escandell sostiene que el hecho que los diferentes medios que componen la obra se encuentren albergados en la misma web, no debería eximirla del concepto transmedial, aunque este suponga la participación aislada de distintos medios (Escandell 2021, 107). Notamos que la transmedialidad de la obra es sin duda un componente que en otras circunstancias de diseño pudiese resultar como una experiencia contraproducente pues aislaría al lector del componente textual; sin embargo, la apuesta por la convergencia transmedial bajo una sola página web de acceso, favorece como lo señala Escandell la exploración de la obra en busca de pistas que lleven al lector a resolver el misterio planteado.

Los estudios Verónica Gómez son interesantes dentro del plano de análisis de la obra, encontramos una reseña crítica en la que Gómez describe los componentes de la novela transmedial ubicándola dentro del contexto cultural latinoamericano con referencias clave como el mercado de Sonora lo cual reenvía a la Santa Muerte, o a Melquíades el gitano de *Cien años de Soledad*. Sobre la obra, Gómez menciona dos aspectos significativos: la idea de la identidad como un concepto plural al abordar diferentes tradiciones como el judaísmo,

hinduismo, ocultismo o las culturas aborígenes, Y, por otra parte, el uso de las tecnologías para decretar la identidad de los personajes haciendo uso de algunos elementos de la red como los mapas – cartografía en línea-, o los mensajes electrónicos (V. Gómez 2018, 1). Por otra parte, en un estudio más profundo de la obra, Gómez intenta presentar algunos elementos para el análisis de literatura digital latinoamericana. Para ello, explora un concepto de lo que comprende por literatura electrónica y posteriormente se centra en el proceso de “leer mirando” un concepto de Enric Bou (2003), mencionando obras en las que hay un tipo de hibridez en la que el lector juega un rol importante, pues es preciso que este intervenga en la materialidad de la obra para poder explorarla. Un aspecto importante de la exploración y la lectura de Gómez es un diálogo que surge entre:

Existencias o características secretas inmemoriales, y con ello, anteriores a la Nación mexicana, convive con líneas tecnológicas transversales supranacionales, que indican un momento posterior a esa idea política. Es decir, nos hallamos ante una convivencia entre oficios clandestinos ‘prenacionales’, tecnologías ‘supranacionales’ y un espacio aún nacional que se limita a conjugarlos, aunque su existencia se ve diluida por la primacía de prácticas y tecnologías que no le son propias, haciendo sobresalir la heterogeneidad por sobre su mentada homogeneidad (V. Gómez 2018, 294).

Así, el estudio de Gómez sobre la obra, se enfoca en conceptos ligados asimismo con las identidades que conviven en México y el dialogo que estas mantienen con la tecnología. La discusión subraya el concepto de identidad como una noción plural, pues las tradiciones que en la obra se mencionan remiten a la simbología judía, o al hinduismo mediante el Mercado de Sonora, y el ocultismo y chamanismo personificados por la figura de Melquíades, incluso la utilización de la tecnología puede observarse como otra forma de identidad no tan identificable o explícita de lo mexicano (V. Gómez 2018, 291). De esta manera, la autora de este estudio presenta una perspectiva que análisis que involucra aspectos culturales propios de México sin dejar de lado el impacto cultural y globalizador que impone la tecnología desde el punto de vista narrativo tanto como estructural de la obra.

Una postura diferente es la presentada por Silvia Gonzalo en una propuesta investigativa dentro del marco de estudios de master. En ella se propone la obra como una herramienta que permite mejorar la competencia literaria. En su disertación, Gonzalo se centra en algunos aspectos de la competencia lectora como la motivación, el disfrute de la lectura y la socialización del fenómeno literario (Gonzalo 2020, 6). El estudio de Gonzalo explora el concepto de “nativo digital (Prensky, 2001), puesto que la población a la que va dirigida esta

investigación se encuentra plenamente enmarcada dentro de estos contextos. Otro eje de reflexión se encuentra relacionado con el concepto de literatura digital, la interactividad (Marie-Laure Ryan, 2004), (Turrión, 2015), ventajas y desventajas de la literatura digital, y los rasgos de la literatura digital infantil y juvenil. Tras la implementación de una investigación acción con estudiantes de secundaria, Gonzalo llega a la conclusión que *Tatuaje* mejora la motivación, dado los elementos que componen la obra (Gonzalo 2020, 73). Otro de los hallazgos de Gonzalo, es que la lectura de la obra desarrolla los saberes interculturales, intertextuales y literarios. Los hallazgos de Gonzalo demuestran que la literatura digital puede ser una herramienta útil en el desarrollo de competencias lectoras de los estudiantes de secundaria con quienes se realizó esta investigación.

Otra perspectiva de la obra es presentada por Andrea Medina. En este, el objetivo propuesto es “mostrar el nivel de exposición e involucramiento del detective-lector con sus pistas en relación con su proceso de codificación-decodificación del caso-mundo” (Medina 2019, 155). Para llegar a ese debate, Medina hace una descripción de los conceptos hipertexto e hipermedia desde la perspectiva de Ted Nelson, la noción de hipervínculo de Lev Manovich, la de interactividad Marie-Laure Ryan (2011), (Steuer, 1992), (Rogers et al. 1998), Sohn (2011). De este último, retoma el modelo sintáctico de interacción, en el que hay tres niveles: sensorial, semántico y conductual a los que se les atribuye una serie de atributos (sensoriales, información), interacciones y experiencias (Medina 2019, 161). En cuanto a la interactividad, Medina menciona por lo menos dos niveles, la del lector y la de Rolo mediante la ficción. Otro rasgo de la interactividad según Medina es la posibilidad de registrarse en la página con el fin de retomar la lectura posteriormente, y tener algunos elementos que le permitan ubicarse. Sobre el porqué del tatuaje precisamente en Rolo y no alguien más, Medina indica:

al marcar a Rolo como un mensajero, hace que el detective cumpla también la función de medio. Una de las razones para elegir a Rolo consiste en que él, a diferencia de Melquíades, es un poeta. Rolo puede articular las canciones que Melquíades jamás aprendió al lado de María Sabina; y Rolo es el medio por el que Jabamuel puede incidir en la realidad humana (Medina 2019, 163).

Retornando nuevamente a la interactividad, Medina menciona que esta no se encuentra de manera exclusiva en el medio ni en las experiencias del sujeto sino en estos dos elementos dentro de un contexto particular (Medina 2019, 168). La interactividad, refiriéndose a la

dimensión sensorial se encuentra relacionada con los diferentes iconos que aparecen en la obra para mantener la perspectiva del lector. Sobre este aspecto sostiene que:

Rolo Díaz o Rolo Martínez es el reflejo del lector actual que encuentra asequible una gran variedad de recursos en poco tiempo, sin el esfuerzo de antaño; pero ante la diversidad y abundancia puede mostrarse incapaz de comprender la realidad que lo rodea. Rolo, como el lector, se pierde en los vericuetos hipermedia; puede estar ante grandes revelaciones, pero es incapaz de comprender el peso que tienen en su realidad próxima (Medina 2019, 169).

Medina apunta que, aunque se hallen conceptos de deidades, de lo sagrado o lo místico en la obra, todas estas son vistas desde una postura tecnológica permeada por el hipertexto, y ve en *Tatuaje* una metáfora de lo que supondría “el terror de vivir desconectado de la red” (Medina 2019, 169), pues es gracias a esta que Rolo logra avanzar en las pistas que le lleven a comprender lo que le pasó luego del tatuaje en su pecho. De cierto modo las herramientas de las que dispone Rolo para resolver el misterio son las mismas que han causado que este caiga en una experiencia extraña, ya que fue mediante un correo electrónico que toda su aventura tuvo lugar. Finalmente, comentaremos brevemente las reflexiones de Nohelia Meza y Elika Ortega. Anteriormente, ya habíamos citado a Meza, quien en este mismo artículo hizo una reflexión acerca de *Memorias y Caminos* de Jaime Alejandro Rodríguez. No retomaremos la estructura total del artículo; sino que, nos enfocaremos principalmente en lo que Meza estudia sobre *Tatuaje*. Al respecto, Meza sostiene que los personajes fantásticos y fantasmagóricos son utilizados dentro de un plano mágico real que tiene como objetivo denunciar realidades políticas y culturales (Meza, 2019, p. 52). Así, el estudio de la obra por parte de Meza se centra principalmente en tres aspectos: los hipervínculos, las tonalidades oscuras que corresponden a una narrativa en el que el misterio juega un rol importante, y la unión entre lo fantástico y la cultura popular mexicana. S

En *Tatuaje* encontramos ejemplos de figuras informativas (hipervínculos explicativos: EL DIVINO VERBO: foto), dialógicas (hipervínculo desplazante de foco: SE PROYECTABA EN MI CABEZA: Video), cronológicas (hipervínculo analéptico, proléptico: SIN REMITENTE: correos electrónicos), topológicas (hipervínculo deslocalizante e inmersivas kiné-grammes: SUEÑO: video). El hipervínculo “SUEÑO” es un ejemplo de figura de lectura topológica e inmersiva. Por un lado, permite al lector sentir una inmersión no sólo en la materialidad de la obra sino en la vida de los personajes. Es decir, el lector entra en el sueño del

protagonista y sigue cada uno de sus pasos entre escaleras, angustia, puertas, agotamiento, barrotes, encierro y el inevitable encuentro con el personaje Cara de luna (Meza, 2019, p. 53).

El interés principal de estudio de Meza en esta obra, se centra esencialmente en la especie de visiones y sueños que tiene Rolo Martínez, el detective, y las diferentes sensaciones que este experimenta tras la aparición del tatuaje en su pecho. La utilización de otros recursos como videos para plasmar lo que él ve en sueños supone, según Meza, un nuevo recurso semiótico que dota la lectura de otro tipo de textualidad que intenta hacer coexistir las propuestas plurales que presenta la obra. Otro de los elementos en los que Meza se detiene es en la aparición de colores oscuros, lo cual intensifica aún más el tejido entre trama y suspenso que presenta la obra: “En el caso de Tatuaje, esta atmósfera nace al mezclar elementos, tales como, pérdida de sentido, siluetas de luz, caras desvanecidas, vista borrosa, humo oscuro, ojos luminosos y vértigo” (Meza, 2019, p. 54). Finalmente, el aspecto relacionado con la cultura popular se encuentra centrado en un concepto cultural que ligado con el mercado de Sonora y el contexto esotérico que este representa.

De este modo, Meza sostiene que, mediante los recursos utilizados para describir ese lugar, las fotografías, los volantes, etc, la obra presenta rasgos de mexicanidad la cual se encuentra representada por la convivencia de la diversidad cultural en una gran ciudad como lo es la capital de México. Por su parte, Élika Ortega presenta la producción y la historia del proyecto Editorial del Centro de Cultura Digital de México (CDD). Fundado en 2012, el CDD promueve producciones propias del mundo digital como las de Eugenio Tiselli, Vinicius Marquet, Karen Villeda, y Yolande de la Torre – entre otros-. Ortega presenta una reseña historia de la manera como el CDD se formó y logró la atención y participación de autores e investigadores relacionados con a producción de literatura en contextos digitales. Tatuaje es creada por un equipo del CDD compuesto por diversos profesionales y sobre la que resalta:

Estas tres primeras obras nos permiten apreciar que el modelo editorial de incubadora de obras era capaz no sólo de demostrar las posibilidades colaborativas para la creación literaria, sino además producir obras de gran calidad. Este último punto quedó demostrado cuando tanto Umbrales como Tatuaje fueron seleccionadas para su inclusión en el tercer volumen de la Antología de Literatura Electrónica en 2016 (Ortega, 2019, p. 167).

Si bien el artículo de Ortega no se centra en la obra, nos da pistas de su producción, la importancia de este tipo de literatura en México y el impacto que esta tuvo tras su aparición,

pues fue incluida en el tercer volumen de la Electronic literatura Collection. Hasta aquí hemos visto diversas posturas que exploran la novela transmedial desde el punto de vista estructural, identitario o la representación onírica y su relación con la cultura popular mexicana.

III.6.4 Consideraciones finales sobre *Tatuaje*:

Hasta aquí analizamos la obra, su estructura, sus elementos principales y la crítica sobre ella. Cabe señalar que la manera en que se diseñó la obra hace que el lector se ubique fácilmente en ella, y pueda leerla teniendo en cuenta los diferentes elementos que la componen. Aunque la obra ha sido analizada desde perspectivas interesantes como las anteriormente mencionadas, es preciso mencionar que ningún estudio ha realizado un mapa de la misma. El mapa de *Tatuaje*, nos permite tener una idea de la totalidad de la obra, infiriendo por ejemplo que uno de los elementos transmediales más latentes de la obra se encuentra representado por la imagen. Por ello, valdría la pena detenerse en este elemento y profundizar sus dimensiones en la obra con el fin de proponer otras lecturas a partir de la imagen.

III.7 *Mandala* -Alejandra Jaramillo



Figura 53. Página de inicio de *Mandala*

III.7.1 Acercamiento a *Mandala* y su autora

Interactiva, dinámica, y con una serie de voces e historias, que se alternan a medida que el lector la descubre, y publicada en formato digital por la editorial Diente de León en 2017, y premiada en el IV Congreso del Libro Electrónico de Barbastro en España, *Mandala* es una novela digital de la colombiana Alejandra Jaramillo (1971). Docente universitaria de la Universidad Nacional de Colombia, Jaramillo es además escritora y crítica literaria. Ha publicado novelas como *La ciudad sitiada* (2006) *Acaso la muerte* (2010), *Magnolias para una infiel* (2017), *Mandala* (2017) y *Las lectoras del Quijote* (2022). Autora de cuentos, entre los que se destacan *Variaciones sobre un tema inasible* (2019), *Sin remitente* (2012) y *Las grietas* (2017). Dentro del contexto de crítica literaria, ha publicado igualmente: *Bogotá imaginada, narrativas urbanas, cultura y política* (2003), *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia* (2006) y *Disidencias, trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2013).

Mandala es la única obra publicada en formato digital. Inspirada en *Rayuela* de Julio Cortázar, *Mandala* presenta una obra en formato digital que aborda la vida de Amaura, su

presente, pasado, sus amores, proyectos de vida y experiencias literarias ligadas con la escritura. Dividida en siete partes *mutaciones, ella danza silencios, magma, esplendor del miedo, esplendor del miedo, trazas, paraísos, y el destello de tu sombra*, *Mandala* es una novela que puede ser leída en orden aleatorio, siguiendo las partes, o ciertos recorridos propuestos. La obra presenta la vida de Amaura, a la cual como lectores tenemos acceso desde diferentes perspectivas; la infancia, el presente, el pasado, sus amores, su trabajo como editora, la renuncia a su trabajo, e incluso una serie de alucinaciones que la acechan. De este modo, el lector se adentra en el mundo de una niña que admira y extraña intensamente la presencia de su mamá cuando se ausenta:

La falda, de varias capas vaporosas le ciñe la cintura, y le sale una pequeña ruedita de piel. A mí me gusta cogerme de ahí, le agarro la llanta y me duermo abrazada a su cuerpo, con mi cara entre sus senos y siento esa respiración lenta de mamá que me dice, duerme tranquila, tú eres lo que yo más quiero. Tranquila me dejo ir, aunque le tengo miedo a todo lo que pueda ver allá en mis sueños. Me prohibieron la película del mago. Hasta en el fondo del mar veía el rostro del señor malvado. (Jaramillo, et al. 2022).

La relación con su madre marca su vida, pues la admira, le parece bella y a menudo no comprende por qué ella toma decisiones como alejarse del hogar por un tiempo, esto genera en la Amaura una especie de terror que es alimentado por otros sucesos que tienen lugar de manera casi paralela:

Fueron tres acontecimientos y es difícil saber cómo los azares que los circundaron alimentaron uno al otro y al otro hasta llevarme al terror. Un señor de negro, con sombrero raído y cara de zanahoria que yo no vi se robó mi bicicleta del parque; mi abuela, la mamá de papá, abandonó el planeta un día cualquiera, sin avisarnos y mi mamá se ganó una beca para estudiar en Estados Unidos por tres largos meses y aceptó (Jaramillo, et al. 2022)

La ausencia de esa madre profundamente amada durante los tres meses de ausencia a causa de la beca, generan todo tipo de incertidumbre en la niña que anhelaba su regreso. Es preciso subrayar una serie de sucesos que acompañarán y atormentarán a Amaura a lo largo de su vida. Inicialmente sucedió con el malvado que aparecía en la película del mago; posteriormente mientras estaba en la escuela, la oscuridad se apoderaba de su cuerpo y lo hacía desmayarse, en ese momento que decidió hablarle a su padre sobre lo que sucedía:

–Papá, tengo miedo de la noche.

–Es normal pequeña, todos los seres vivos tememos a la caída del sol.

–Yo no te hablo de la noche en que dormimos papá, te hablo de la noche que me aparece durante el día (Jaramillo, et al. 2022).

La oscuridad se convertirá en una suerte de acompañante no deseada e ineludible que, de manera inesperada vendrá a visitar a Amaura de vez en cuando revelándole una serie de alucinaciones que cada vez la desconciertan más, lo que desembocará en una suerte de depresión de la cual se hace difícil de salir sin ayuda:

Los días vienen, en estas últimas semanas, cargados de pesadumbre. No hay piel, ni alimento, ni superficie que se pegue a mi cuerpo. Varias décadas pasaron sin que yo experimentara estas sensaciones, tanto que había olvidado cómo en mi infancia conocí el terror [...] Me agarré de una caseta blanca donde vendían inciensos, velas y candelabros, y me fui dejando caer. Como en los sueños, la caseta se deshacía y yo me iba quedando sin piso, mientras la tierra se abría para tragarme entre una oscuridad del todo inesperada. Eran las dos de la tarde y yo terminé acurrucada sollozando en la calle rodeada de la negrura de una noche hecha sólo para mí (Jaramillo, et al. 2022).

La repercusión de esas oscuridades la impulsa a buscar otras alternativas; Amaura va a la laguna de Iguaque, una laguna ubicada en Boyacá, departamento de Colombia. Es un lugar mítico dentro del mundo indígena ya que de allí se desprenden varios mitos – como el de Bachué- y leyendas muisca²⁰⁰: “Anoche en la plaza me dijeron que Iguaque era la gran madre, protectora de la vida, mejor dicho, guardiana del agua. Allá quiero ir. [...] Me siento a mirar la laguna [...] Visiones me rondan [...] ¿Puedo estar ahora viviendo tiempos anteriores y futuros? Desolación, brillo y muerte” (Jaramillo, et al. 2022). Su estancia en la laguna le permite reencontrarse con sí misma, reconocer el ritmo de su respiración, tener algunas sensaciones que experimenta por primera vez, ver las estrellas, soportar el frío del páramo, o percibir la fragancia del agua. Posteriormente tras su regreso, sigue teniendo esa serie de alucinaciones y vacíos repentinos hacia la oscuridad. Una de sus amigas le propone otra alternativa para hallar una explicación a lo que le sucede: “Acepté la invitación de Irina de visitar la Maloca [...] ahora, cuando esas extrañas alucinaciones me desatan noches en vela, me pareció el momento justo para lanzarme a esa aventura” (Jaramillo, et al. 2022), es así, como Amaura entra al mundo de la indigenidad y éste, le da un vuelco impensable a su vida. Desde el momento en que Amaura ve al abuelo muisca -maestro de la ceremonia indígena- al que ella es invitada, cae presa de un explicable deseo sexual.

²⁰⁰ Los muisca son un pueblo indígena propio de la región cundiboyacense en Colombia.

Intentando alejarse de ese mundo indígena que parece no interesarle en absoluto el destino va poniendo delante de ella la presencia de aquel hombre que invade progresivamente su vida y su cotidiana y escasa tranquilidad. Intentando huir de la oscuridad que la persigue, Amaura se va de viaje a una isla colombiana. Allí recibe un mensaje de texto de Irina quien piensa que Amaura todavía se encuentra en Bogotá y le pide que haga una especie de ritual con unos elementos que ha dejado en la portería del edificio: “Te dejé en la portería, por favor recoge todo, unos elementos que te mandó el Abuelo” (Jaramillo, et al. 2022). A su regreso a Bogotá, Amaura ve al abuelo indígena en un café que ella también frecuenta, él le hace entrega de una tarjeta para que lo llame, esta termina después de muchos rodeos accediendo a realizar la llamada que tanto miedo le producía. En casa del abuelo, él realiza un ritual de limpieza, no obstante, Amaura quiere encontrar una respuesta concreta a sus episodios de oscuridad, pero al finalizar el rito con el abuelo, ella se haya en un estado de contradicción notable: “Yo quería entender, quería ver si con él encontraba una respuesta a lo que me había sucedido. Pero era absurdo imaginar que él tuviera respuestas, en qué estaba pensando yo, cómo resulté acá” (Jaramillo, et al. 2022).

Paralelamente a las visiones de Amaura, varios cambios tienen lugar en su vida: deja su trabajo en la editorial y comienza otro como cronista en una revista, y también escribe una biografía de Alejandra Pizarnik que le había sido encargada por un editorial. Otro de sus trabajos, es el de aplicar entrevistas sobre sexo a diferentes personas. El tiempo pasa, Amaura sigue pensando en el abuelo, y un par de días después es él quien la llama, y de este modo comienzan a frecuentarse. Van al cine, a caminar, escuchan música, cenan juntos, hacen salidas a ríos junto a los grupos del abuelo, bailan. Algunas veces pasan días, semanas o meses sin verse. Todo es confuso para Amaura quien no hace sino confirmar la admiración y su estado profundo de enamoramiento por el abuelo Tinkagua. La relación entre Amaura y Tinkagua se consolida poco a poco; comienzan por cogerse de la mano posteriormente en otra cita se besan y en la tapa de los besos duran otro tiempo. Posteriormente el abuelo le propone a Amaura irse a vivir con él antes de la realización del Poporo, un importante ritual. Vive juntos cerca de un año, y posteriormente el abuelo -treinta años mayor que Amaura-, le dice que ha llegado el momento de ir al ritual, esto supone un riesgo para la relación de ellos, pues el abuelo le ha entregado su vida a la vocación que tiene, y al amor no es su principal norte:

“Llegó el día. El Abuelo iba a recibir el poporo. [...] Quedé aterrada. Llevábamos más de un año viviendo juntos y ese tiempo había sido para mí hermoso. Pensar que podía llegar a su fin me abrumó” (Jaramillo, et al. 2022).

Al regreso de su ritual, a Maura lo esperaba con incertidumbre pues no sabía qué pasaría con la relación de ellos una sola frase le bastó para comprenderlo: “–Lo siento Amaura, este ya no es tu lugar.” Entre la tristeza causada por la ruptura con Tinkagua, algunas citas repentinas con hombres, algunas citas con su exnovio Juan y el trabajo en la revista, transcurren los días de Amaura. Luego de algunos reencuentros con Juan, la relación se enfría al punto de extinguirse nuevamente. Los dos amores de la vida de Amaura son parte de su pasado, sale con algunos hombres, pero no está definitivamente dispuesta a comenzar otra relación.

III.7.2 Elementos estructurales de *Mandala*

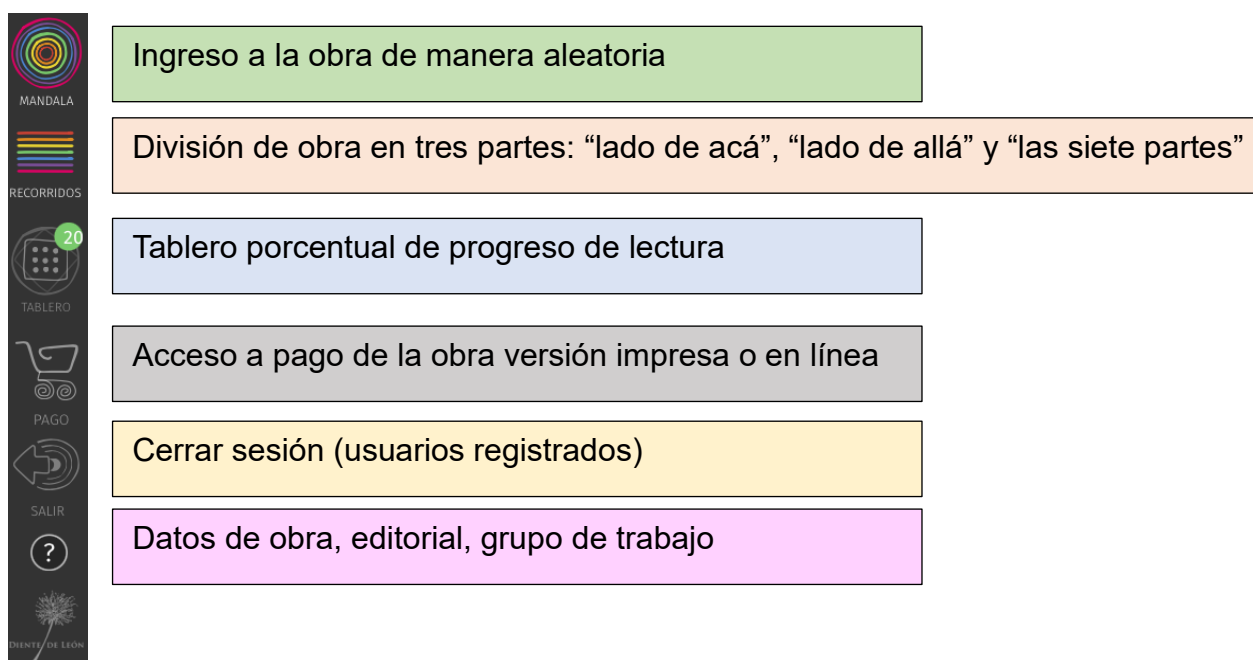


Figura 54. Estructura de Mandala.

Creada en HTML5, Javascript, CSS y Web-basedprint, *Mandala* es una obra que hace un guiño a *Rayuela* no solo debido a la estructura que puede leerse de manera aleatoria, sino porque también presenta al lector un “lado de acá” y un “lado de allá”. Se lee mediante fragmentos que pueden ser producto de una lectura aleatoria o escogida anticipadamente por el lector. Al ingresar a la plataforma encontramos un menú desplegable (Figura 50) hacia la parte inferior de la página el cual consta de: *mandala*, *recorridos*, *tablero*, *pago*, *salir*, ? (créditos), *Diente de león* (información sobre la editorial). En la primera de las opciones, encontraremos efectivamente, la imagen de un mandala en escala de grises. El lector puede comenzar su lectura

al clicar en cualquiera de los elementos que activarán un color determinado al pasar el cursor, y, además, presentarán el título del fragmento (Figura 51).



Figura 55. Imagen Mandala lectura aleatoria—Figura 52 Imagen menú recorridos.

Para los lectores que prefieren un recorrido un poco más orientado, la interfaz ofrece el menú *recorridos*, dónde encontrarán las secciones de la obra tanto como la tabla que contiene los textos de cada sección. En el menú *tablero*, el lector encontrará un registro personalizado de su lectura y el avance de los recorridos iniciados. Al terminar cualquiera de los recorridos o a leer siete textos el lector recibirá una notificación donde se le informa que ha alcanzado una serie de textos y que tiene derecho a descargar un mandala o a descubrir el oráculo muisca. Aquí es importante señalar un trabajo investigativo y espiritual que Jaramillo realizó para la obra con un indígena muisca Tigua Nika Sua, sabedor de las memorias de las mandalas muiscas. Por cada fragmento de la obra, Jaramillo realizó un mapa emocional de manera que Tigua Nika pudiese ver en el oráculo que él tiene la manera como cada fragmento podría ser representado (Figuras 53 y 54) en la imagen y así ir componiendo la totalidad del mandala que aparece en el menú en escala de grises.



Figuras 56 y 57 oráculo muisca

Además de la parte espiritual que envuelve la obra, encontramos una suerte de novela total en la que se exploran ciertos límites como el de la lectura o el diálogo de diferentes

géneros, pues dentro de *Mandala* encontramos entrevista, novela, diario, ensayo, cuento, crónica, y decálogos. Pese a los diversos elementos que componen la obra, cabe señalar que se encuentra diseñada de una manera clara, lo que le permite al lector descubrirla desde diferentes perspectivas. El lector tiene un acompañamiento constante desde el ingreso a la obra; en cada menú hay una ventana emergente que le explica al lector el funcionamiento de cada sección, al finalizar la lectura de siete textos el lector recibirá una notificación en pantalla que lo invitará a descubrir el oráculo muisca por otra parte al terminar el recorrido de alguna de las partes de la obra recibió otra notificación donde le informan que es posible descargar el mandala perteneciente a dicho recorrido. Cabe señalar que, de las obras incluidas dentro de nuestro corpus de estudio, esta es la única que presenta su contenido de una manera totalmente guiada paso a paso.

Otra de las características es, la posibilidad de ajustar el texto para una mejor lectura. De este modo se puede ajustar el tamaño de la fuente, el color de fondo blanco, negro, o beige y también es posible activar el modo de lectura sin interrupciones; es decir sin notificaciones y sin que el menú que aparece normalmente al lado izquierdo de la página intervenga mientras se esté leyendo. Tiene una alta adaptabilidad a otros dispositivos como las tablets, los iPads e incluso los teléfonos móviles. Desde estas diferentes pantallas es totalmente posible acceder a la obra y a sus diversas funciones que ofrece en un ordenador. Finalmente, es preciso mencionar que, todas las obras de nuestro corpus salvo esta, se encuentran disponibles de manera gratuita en la red. El costo de esta obra ronda los 4,50 euros y puede adquirirse a través de la editorial Diente de León, Librería Siglo, Librería Lerner, Librería Colombia, Librería Carlos Fuentes, Amazon, iTunes o Casa del Libro.

III.7.3 *Mandala* dentro del contexto académico

Mandala es una obra que no ha pasado desapercibida en la Red. Cuenta con algunas reseñas como la de Latin American Literature Today²⁰¹ de Óscar Campo, y también se encuentra dentro del repertorio de Cartografía De La Literatura Digital Latinoamericana²⁰². Cuenta con varios episodios de podcast como el de Poli radio²⁰³ o de la Editorial Siglo del Hombre²⁰⁴. En

²⁰¹ Ver : <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/reseñas/mandala-alejandra-jaramillo-morales-2/>

²⁰² Ver : <https://www.cartografiadigital.cl/record/CD0000148>

²⁰³ Ver : <https://poliradio.poligran.edu.co/mandala-una-novela-diferente/>

²⁰⁴ Ver : <https://www.youtube.com/watch?v=Ciu6eOGHVcg&t=737s>

2016 la obra recibe el premio Crea Digital. Por el momento no ha hecho parte de ninguna antología especializada en literatura electrónica, y sus principales referencias se encuentran ligadas a editoriales o librerías donde se puede adquirir la obra. Cabe mencionar que la obra ha sido estudiada desde la academia por investigadores como Edith Becerra, Diana Castañeda, Julio Cubillos, Nohelia Meza y Juan Pablo Plata. En la publicación de Edith Becerra y Diana Castañeda una reflexión en torno a la promoción de lectura en contextos virtuales. El estudio tiene en cuenta la evolución del libro digital hasta la literatura publicada únicamente a través de pantallas menciona proyecto Gutenberg, los primeros eBooks, y gradualmente va adentrándose en obras como *Mandala* o *Golpe de Gracia* de Jaime Alejandro Rodríguez. Este estudio se enfoca principalmente en el proceso de lectura en formato digital, pero no analiza ni profundiza ningún aspecto particular de la obra. Sobre la lectura de este tipo de obras sostiene que:

no se puede negar la relación entre el lector y el texto, porque a medida que el texto cambia, el lector se adapta y, del mismo modo, la evolución del lector implica cambios en el texto. Es así como, al conocer todos los cambios en la lectura que trae la era digital, se puede construir el perfil del nuevo lector o lector del futuro (Becerra et Castañeda 2021, 127).

Sobre reflexiones académicas de *Mandala*, encontramos por otra parte, dos textos citados anteriormente, el primero de ellos el de Julián Cubillos, una tesis de doctorado en literatura (2021) y el segundo un artículo de Nohelia Meza (2020). La tesis de Cubillos presenta un análisis comparativo de dos obras de literatura electrónica colombiana: *Condiciones Extremas* (2005) de Juan Bernardo Gutiérrez, y *Mandala* (2017) de Alejandra Jaramillo. Sobre la obra, Cubillos menciona que esta goza de la particularidad de haber sido creada y publicada únicamente como una obra digital contando con el apoyo de una editorial especializada en novelas de este tipo (Cubillos Ocampo 2021, 97). Cubillos realiza un recorrido sobre las distinciones que ha logrado la novela y la manera cómo esta fue concebida y pensada por su autora mediante un video que Jaramillo publica en la plataforma Youtube en 2015. Cubillos menciona que Jaramillo cimienta su novela a partir de cinco características principales: la aleatoriedad de la lectura, la acumulación (de historias), presentación en fragmentos, la acumulación de géneros y la dimensión política inmersa en la cotidianidad de los personajes (Cubillos Ocampo 2021, 119). Sobre la publicación en formato digital, se menciona que:

Una vez que la novela fue publicada por la editorial Diente de León, y en cuanto al lugar de los nuevos medios elegidos, se puede apreciar que llevar al extremo las posibilidades de la escritura narrativa no habría sido posible sin la edición digital, en la que el lector se sintiera jugando y con una plataforma en la que fuera imposible saber de entrada a

qué se estaba enfrentando en su totalidad; por lo menos en cuanto a extensión, tal y como lo permite una novela impresa (Cubillos Ocampo 2021, 121).

Una de las tesis centrales de Cubillos sobre *Mandala* se basa en un pasaje de la obra en el que se aborda el tema de la página en blanco²⁰⁵, y que según cubillos sería una especie de común denominador en los fragmentos de la obra -con un total de 10 apariciones-, y por la concepción general de literatura que subyace en la obra (Cubillos Ocampo 2021, 126). El mensaje mencionado, es leído teniendo en cuenta la concepción de Walter Benjamin sobre la narración. Cubillos menciona el ensayo *El narrador: consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov* (1936), subrayando citas en las que Benjamin arremete contra lo que considera como una práctica en declive. Tomando como ejemplo de narrador a Léskov, Cubillos sostiene que: “la mejor enseñanza de una narración sería aquella en la que, ante un final que ojalá quedara abierto, y, más aún, que se viera motivado a contarla como si, ahora, fuera suya” (Cubillos Ocampo 2021, 128). De manera similar a la narración de Benjamín, Cubillos sostiene que en *Mandala* los episodios se encuentran de algún modo abiertos como una invitación a recrear los viajes y las experiencias de Amaura. Vemos también que Cubillos valora un aspecto relevante de la obra la idea que está no gire en torno Amaura como personaje principal, sino que sea el lector a través de los diferentes fragmentos quien descubra las diferentes facetas de la vida de ella. Otro aspecto relevante del análisis de Cubillos, se encuentra ligado con el vínculo que se teje en la obra entre la experiencia literaria y la estética sugiriendo que la expresión adecuada sería ‘jugar *Mandala*’ en lugar de ‘leer *Mandala*’ (Cubillos Ocampo 2021, 134). La segunda tesis lectora de Cubillos sobre *Mandala* es demostrar por qué Jaramillo es una “escritora de base de datos”. Para ello, Cubillos toma como referencia a Lev Manovich y la manera en que este último relaciona las bases de datos con la narrativa en el cine. El ejemplo citado por Manovich y retomado por Cubillos es *Man with a Movie* (1929) Camera de Dziga Vertov, en el que la mismísima película muestra a la vez el método de la misma; es decir que muestran en palabras de Cubillos “el esqueleto de la creación filmica” (Cubillos Ocampo 2021, 144), - el camarógrafo de la película, gente viéndola en el cine y algunas imágenes de ciudades como Moscú, Kiev o Riga. Cubillos subraya que, Manovich observa en este filme un nuevo lenguaje

²⁰⁵ No tengo miedo a la página en blanco. (...) A qué temerle. ¿Copia o creación? (...) ¿Acaso sé algo que quiero contar? ¿Acaso hay una historia de antemano? No. Tengo miedo de los seres que me habitan, de sus rostros, de encontrarme con el misterio de quienes soy, porque es de ese material que se hace mi escritura, de preguntas que a cada respuesta se trastornan. Historias contadas en el hacerse, seres que hieren la página, esa que estaba en blanco antes de su atropellada aparición. No creo en la trama perfecta, en el cuento circular, en la narración cerrada. (Podría entonces prescindir de esa literatura; tantos maestros que se han dedicado a la arquitectura de la palabra, de la historia, orfebres de historias perfectas). Imprescindible, quizás. Obsoleta también. Nada que no cuente su pleno existir existiendo tiene hoy sentido para mí. (...) Solo la incertidumbre es posible (Jaramillo, et al. 2022).

el cine en el que la película tiene lugar mientras ocurren esa serie de descubrimientos. Por ello, Cubillos sostiene posteriormente que:

Así como Manovich nos sugirió que podríamos ver a Greenaway y a Vertov como los más importantes “cineastas de base de datos” del siglo XX, bien se podría afirmar también que la apuesta de Alejandra Jaramillo la puede convertir en la “escritora de base de datos” más importante, por lo menos, de la literatura colombiana. En *Man with a Movie Camera*, Vertov reveló por completo el proceso de creación, edición y visión del cine, mostrando así la creación de una trayectoria cineasta a través de la base de datos. Jaramillo, de manera similar, ha revelado el proceso de la creación literaria, tanto en forma como en contenido, del dato mismo a partir del cual está hecha la literatura, el mundo circundante, para, a su vez, revelar algún orden oculto en ese mundo (Cubillos Ocampo 2021, 145).

El análisis de Cubillos plasma diferentes ángulos de lectura de la obra que encajan con la dinámica narrativa de una obra digital. No obstante, un elemento que valdría la pena analizar en *Mandala* es la oscuridad del que la protagonista hace mención en pasajes de su infancia, su presente, e incluso en los viajes. ¿De qué manera la propuesta estética de Jaramillo da cuenta de algunos elementos narrativos y reiterativos como el de la oscuridad o las alucinaciones? Posiblemente, otro hilo conductor de la obra tenga que ver con el impacto del abuelo indígena Tinkagua en la vida de Amaura, ya los elementos estéticos de la totalidad de la obra giran en torno a las imágenes y el oráculo muiscas, y la manera en que esa espiritualidad flota y se mantiene en el aire de la obra, pese a que la relación entre Amaura y el abuelo Tinkagua tenga una duración de un periodo específico. Mencionaremos ahora el estudio de Meza, que evocamos anteriormente en la lectura de *Retratos Vivos de Mamá*. El objetivo de Meza con su artículo es realizar una base de datos de mujeres creadoras de literatura electrónica en América Latina. Uno de los hallazgos más relevantes del estudio de Meza es que el 67% de la autoría de obras del primer volumen de la Electronic Literature Collection ha sido realizado por mujeres, ya sea en calidad de escritoras, artistas o programadoras (Meza 2020, 184).

El punto revelador según Meza es que, dentro del contexto de la literatura electrónica latinoamericana, las mujeres han tenido un protagonismo notorio desde la aparición de las primeras obras en este contexto. La preocupación de Meza se basa concretamente en una falta de categorización de dichas obras, pese a iniciativas como el centro de cultura Digital en México, el Atlas de Literatura Brasileira o Cultura Digital Chile. De este modo, Meza presenta las obras de autoras de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, México, Perú entre otros. Sobre *Mandala*, Meza sostiene:

Este proyecto de ocho años de elaboración, mezcla múltiples géneros literarios (poemas, entrevistas, diarios, ensayos, historias), en una narración no lineal y fragmentaria ingeniosamente construida mediante la imagen interactiva de ‘mandala’ para contar la historia de la vida de Amaura y sus recuerdos en Bogotá. La obra también incluye un libro impreso²⁰⁶ (Meza 2020, 184)

Meza no desarrolla ningún rasgo de la obra en particular, únicamente, -tal como menciona en el resumen del artículo-, realiza una base de datos como un ejercicio de documentación de contribuye al panorama de la literatura latinoamericana. Aunque no profundice un poco más en la obra, es relevante que desde el contexto académico se le dé importancia a la participación y la voz femenina, tanto como el impacto que esta tiene dentro del contexto de la literatura electrónica en Latinoamérica. Finalmente, mencionaremos la reflexión de Juan Pablo Plata y su publicación *Breve panorama de la literatura colombiana reciente*. El lapso de tiempo estudiado por Plata comienza desde inicios del siglo XXI y va hasta 2017. Plata propone como punto de partida dentro del contexto digital *El Capitán butron, cuentos para niños con barba* (2014) de David Ríos. Dentro de este contexto menciona de manera absolutamente somera los trabajos de Carolina López y Alejandra Jaramillo mencionándolos como: “dos trabajos hipertextuales de mujeres muy bien logrados” (Plata 2017, 18). Respecto al panorama propuesto por Plata, y por lo menos en lo que a literatura electrónica se refiere, es preciso mencionar otras obras como las de Juan B. Gutiérrez o Jaime Rodríguez, las cuales podrían dar un horizonte un poco más ajustado al surgimiento de este tipo de literatura en Colombia, en lugar de fijar su mirada únicamente en la segunda década del siglo XXI. Como hemos visto hasta aquí, de los cuatro estudios mencionados el único que verdaderamente se detiene a analizar aspectos narrativos y estructurales de la obra es el estudio de Cubillos, por lo que las preguntas que planteamos anteriormente en torno a la obra cobran mucho más valor y nos servirán para un posterior análisis de la obra, en el que podamos descubrir otras posibilidades de lectura aún no abordadas por la crítica.

III.7.4 Consideraciones finales sobre *Mandala*

Si bien es cierto que *Mandala* es una obra con diversas entradas en la red, es necesario mencionar que los estudios hasta ahora realizados -salvo por el de Cubillos- no han intentado

²⁰⁶ Traducción mía. Texto original : his eight-year-long project blends multiple literary genres (poems, interviews, diaries, essays, short-stories), in a non-linear and fragmentary narration, ingeniously constructed around the image of an interactive “mandala”, to tell the story of Amaura’s life and memories in Bogotá. The work is also a printed book.

profundizar en la apuesta que su escritora realiza a través de la interfaz, ni en los componentes narrativos de esta. La mayoría de referencias encontradas en internet sobre la obra tienen que ver con librerías o diversas maneras de adquisición de la misma. Esto demuestra que, aunque la obra posea un potencial significativo y novedoso desde la apuesta que se hace por lo digital, su estudio y crítica son aún lamentablemente escasas. Sobre la obra hemos mencionado el extraordinario trabajo que se ha realizado para guiar al lector de la mejor manera. En ello la obra es lo suficientemente pedagógica como para que el lector tenga las herramientas suficientes para navegarla sin dificultad. No obstante, constatamos que algunos de los fragmentos de la obra se repiten bien sea en el *lado de acá*, en *lado de allá*, o en *las siete partes*, por ello, y no a falta de un mapa que guíe al lector, realizaremos un mapa en el que se puedan observar fácilmente dichas repeticiones. Cabe mencionar que nuestro propósito no busca interferir con la noción de aleatoriedad o la libertad lectora, ampliamente defendida por Jaramillo, sino más bien contribuir a la comprensión desde el punto de vista estructural de la obra, mediante una herramienta visual.

SEGUNDA PARTE: CIBERCULTURA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y METAMORFOSIS DE LA LITERATURA EN LA ERA DIGITAL

Capítulo IV. Transfiguraciones culturales en la web 3.0

The metaverse may be virtual, but the impact will be real

Meta²⁰⁷

El despliegue progresivo y globalizador de internet tanto como los constantes avances tecnológicos en torno a las redes han tenido gran impacto transformando nuestro día a día. Las diversas opciones que ofrece la red hacen que cada vez más el número de usuarios aumente. El uso de internet propicia múltiples facetas que van desde enviar correos, tener clases en línea, administrar cuentas bancarias, pagar facturas, obtener un documento de identidad digital, aprender de manera gratuita mediante plataformas, hasta conexiones con objetos *wearables*²⁰⁸: zapatillas inteligentes que incluyen aplicaciones como *Mapmyrun*, para medir distancias, identificar y guardar ubicaciones, almacenar datos de rutinas deportivas realizadas, o gafas y relojes inteligentes que permiten conexiones a internet y bluetooth. Así el panorama, internet plantea una gran gama de alternativas tanto para tecnófobos como para tecnófilos. Y, a juzgar por los datos estadísticos, una parte importante de nuestra sociedad migra velozmente hacia otros formatos digitales como el metaverso.

Este último concepto, abarca un conjunto considerable de iniciativas inmersivas en las que gracias a la realidad virtual en la actualidad es posible interactuar con otras personas, o incluso comprar, vender o hasta rentar bienes inexistentes en el plano real. En efecto, una importante burbuja inmobiliaria propone propiedades en Decentraland, Sandbox, Somnium, Upland -entre otros- con cifras que pueden alcanzar hasta los cuatrocientos cincuenta mil dólares por un lote²⁰⁹. Por otra parte, notamos que la educación no es indiferente a estos avances: en 2022 la universidad estadounidense Morehouse se convirtió en el primer ente de educación superior que brinda clases en el metaverso. Esta “metaversidad” presenta diez cursos

²⁰⁷ Empresa de metaverso social : <https://about.meta.com/metaverse/impact/>

²⁰⁸ Objetos coloquiales como relojes, gafas, etc que se encuentran conectados a internet para ofrecer otras opciones a los usuarios.

²⁰⁹ Ver : <https://www.cnn.com/2022/01/12/investors-are-paying-millions-for-virtual-land-in-the-metaverse.html>

en los que sus estudiantes pueden tener la opción de tomar clases como “historia de la diáspora africana desde 1800”, de una manera totalmente inmersiva. Se estima que en la actualidad existen más de cuatrocientos millones²¹⁰ de usuarios en el metaverso a nivel mundial, cifra que demuestra una acogida significativa de estas nuevas prácticas que transforman la sociedad. Las ceremonias reconocidas por la ley tampoco están exentas de tener cabida en el metaverso; prueba de ello fue el matrimonio civil realizado por una pareja de colombianos en marzo de 2023, siendo ellos los primeros en América latina en contraer nupcias virtualmente²¹¹.

Constatamos una vez más que el acceso a internet potencializa constantemente el puente existente entre los humanos y la tecnología. Ahora bien, dentro del horizonte literario, es común encontrarnos con términos como booktubers²¹², bookstagrammers²¹³, Blooks²¹⁴, blogonovelas, hipernovelas, novela hipermedia etc; vemos que la literatura tampoco ha escapado del espectro cibercultural, por ello vale la pena preguntarnos: ¿de qué manera acercarnos a estas manifestaciones informáticas? ¿a partir de que conceptos podemos analizar nuestros comportamientos en la red? ¿cómo nos relacionamos con la literatura a través de la tecnología? Para dar respuesta a estos cuestionamientos preliminares abordaremos los conceptos de ciberespacio, y cibercultura: ¿Qué significan?, ¿cómo surgen estos conceptos? ¿qué relación tiene la literatura con ellos? ¿cómo describir panorama cibercultural en América Latina? Proponemos una breve reflexión en torno a la cibercultura con el objetivo de enmarcar nuestra investigación a partir de ciertas posturas como las de Pierre Lévy, Marie-Laure Ryan, Dolores Romero, Jaime Alejandro Rodríguez- entre otros- Este acercamiento nos permitirá tener ciertas herramientas para examinar nuestro corpus de estudio teniendo en cuenta la relación que este pueda tener con los conceptos que desarrollaremos a continuación.

²¹⁰ Ver : <https://learn.bybit.com/metaverse/metaverse-statistics/>

²¹¹ Ver : <https://www.asuntoslegales.com.co/actualidad/aprenda-que-tiene-que-hacer-si-se-quiere-tener-un-matrimonio-civil-en-el-metaverso-3586238>

²¹² Personas que hacen videos sobre reseñas de libros en Youtube

²¹³ Personas que promueven la literatura en instagram, comparten reseñas, pasajes, contenidos literarios, etc.

²¹⁴ Libro publicado de manera impresa a partir del contenido de un blog.

IV.1 El ciberespacio: redlidades²¹⁵ líquidas

Leonardo Flores señala el año 1995 como una fecha clave para comprender la era digital debido al lanzamiento de la web; esto ha dado lugar a lo que él denomina como “una era de globalización acelerada” (Flores, 2017, p. 8). Algunos datos estadísticos nos demuestran nuevamente un consumo tecnológico vertiginoso que confirma la reflexión de Flores: tomaremos el caso de Colombia; país en el que según el ‘Digital 2022 Global Overview Report’ hay más teléfonos móviles que habitantes: “65,75 millones de teléfonos móviles para un total de 51,39 millones de colombianos²¹⁶”. Dicho fenómeno tiene que ver con lo que Pierre Lévy describe al evocar:

las diferentes redes informáticas que se habían constituido desde finales de los años setenta se unieron las unas con las otras mientras que el número de personas y de ordenadores conectados a la gran red creció súbitamente de manera exponencial. Como en el caso del invento del ordenador personal [...] un nuevo curso al desarrollo tecnoeconómico (Lévy, 2007, p. 17).

Observamos que la presencia tecnológica en la cotidianidad de las personas nos conlleva a plantearnos una reflexión en torno a la manera como los humanos moldeamos la tecnología según nuestras necesidades y a la vez nos convertimos en entes moldeables por los patrones y tendencias que movilizan la red. Retomando nuestro intento de acercamiento al concepto de cibercultura, es necesario mencionar a Pierre Lévy quien ha trabajado ampliamente en el estudio de las tecnologías de la información. Para Lévy, la cibercultura se encuentra en estrecha relación con el ciberespacio, y surge la necesidad de definirlos con miras a comprenderlos mejor. Por una parte, Lévy define el ciberespacio como un medio de comunicación resultante de la conexión global con computadores. Dentro de este marco de ideas, el ciberespacio, “designa no solamente la infraestructura material de la comunicación numérica, sino también el



Figura 59 Avatar realizado en Snapchat

²¹⁵ Propongo este neologismo para las realidades que surgen gracias a la red, volviéndose ‘redlidades’ con las que el ser humano interactúa de manera cada vez más estrecha

²¹⁶ Ver : <https://www.portafolio.co/tendencias/celulares-en-colombia-hay-mas-telefonos-moviles-activos-que-personas-573094>

oceánico universo de informaciones que contiene, así como los seres humanos que navegan por él y lo alimentan” (Lévy, 2007, p. 1).

Por otra parte, se acerca a la noción de cibercultura definiéndola como un “conjunto de las técnicas (materiales e intelectuales), de las prácticas, de las actitudes. de los modos de pensamiento y de los valores que se desarrollan conjuntamente en el crecimiento del ciberespacio” (Lévy, 2007, p. 1). No obstante, lejos de haber surgido en un medio netamente informático, el ciberespacio aparece inicialmente en *Neuromancer* (1984) novela del escritor estadounidense William Gibson. No obstante, Miguel del Fresno señala otras dos referencias anteriores a la novela de Gibson; se trataría de *The machine stops* narración de ciencia ficción de Edward Morgan Foster (1909): “En esa narración aparecen de forma anticipatoria la instantaneidad de la comunicación y la proyección de imágenes (Del Fresno, 2011, p. 23)”y la película *Tron* de Steven Lisberger (1982) rodaje en el que se presentarían una serie de realidades con reglas propias (Del Fresno, 2011, p. 23). Anticipadamente anunciado por la literatura, o evocado en ciertos filmes, lo cierto es que muchas personas “no parecen necesitar una definición, sino que lo experimentan [el ciberespacio] de manera autoevidente y sin dificultad alguna” (Del Fresno, 2011, p. 35). Respecto al *ciberespacio*, conviene subrayar la opinión de Marie-Laure Ryan quien evoca la primera conferencia en torno a este tema realizada en Ausitn, Texas en 1990.

Ryan insiste que, pese a que este concepto se encuentre principalmente asociado con Internet actualmente, en el momento de abarcarlo desde una perspectiva académica, los participantes del congreso lo clasificaron como un concepto que “cubría todo un amplio espectro de aplicaciones de la tecnología digital, desde los entornos generados por ordenador (los mundos virtuales propiamente dichos) a la conexión de redes”(Ryan, 2004, p. 72). Bajo estas posturas, notamos que el ciberespacio se encuentra enmarcado dentro del ámbito informático, y particularmente ligado a internet específicamente. De igual modo, verificamos que algunos de los conceptos utilizados a diario en la red -ciberespacio, cibercultura, avatar- han sido concebidos incluso en una época predigital y hoy en día sirven para apropiarnos y comprender mejor la dinámica de ciertas aplicaciones o redes sociales.

Un ejemplo de ello, lo brinda Daniel Escandell, quien subraya la contribución del escritor estadounidense Neal Stephenson con su novela de ciencia ficción *Snow Crash* (1992) y la noción de *metaverso* tanto como la utilización del término *avatar*. Al llevar estos principios al plano práctico en internet, Escandell apunta que el uso de un ápodo y una imagen que los

identifique: “es cada vez más habitual añadir múltiples opciones de configuración adicional para construir un completo perfil, como gustos personales, frases, lemas o sentencias, etc” (Escandell, 2012, pp. 424-425).

Hoy por hoy sabemos que el ‘nickname’ o sobrenombre de las redes se ha transformado en avatar, y muchas de las redes sociales como Facebook, Instagram Sanpchat -entre otras- le otorgan al usuario la posibilidad de recrear su imagen de una manera totalmente digital, teniendo en cuenta detalles físicos como contextura, gestos faciales, tanto como la opción de personalizar las prendas de vestir. Teniendo en cuenta los aspectos hasta aquí mencionados, podemos advertir que el ciberespacio es un concepto en constante construcción, y que sus límites se van expandiendo a medida que la tecnología genera nuevas oportunidades de desbordar y romper paradigmas: contraer matrimonio de manera virtual, tomar clases en el metaverso o realizar transacciones económicas con criptomonedas son tan solo un par de ejemplos que nos permiten percibir la manera en que el ciberespacio se expande y actualiza constantemente. Por ello, - y volviendo a Del Fresno nuevamente- la apuesta actual sobre el ciberespacio no radica tanto en la manera como lo definimos, sino en la exploración de un universo numérico al que estamos diariamente expuestos, y que pareciera absorbernos y arrastrarnos con sediento placer a una existencia cada vez más informatizada.

IV.1.1 La cibercultura: construcciones en línea

ss

En la cibercultura asistimos también a un cambio en nuestra percepción de la realidad a partir de los nuevos modos de comunicación (Sánchez- Mesa, 2004, p. 15).

No cabe duda que la cibercultura ocupa un lugar considerable en la sociedad actual: cada vez más programas universitarios incluyen su estudio: cibercultura²¹⁷, teoría de la cibercultura²¹⁸, cultura numérica²¹⁹, antropología de la cibercultura²²⁰, cibercultura e identidad

²¹⁷ <https://www.ulusofona.pt/en/porto/undergraduate/human-resources-management-and-development/ULP619-2376>

²¹⁸ <https://programmes.uqac.ca/7ARN333>

²¹⁹ <https://www.canal-u.tv/chaines/cemu/cours-de-culture-numerique-2009-2010/culture-numerique-01-introduction-generale>

²²⁰ <https://ocw.mit.edu/courses/21a-850j-the-anthropology-of-cybercultures-spring-2009/>

virtual²²¹, cibercultura y tecnosociedad²²², cibercultura y redes sociales²²³, literatura y cibercultura²²⁴, literatura comparativa y cibercultura²²⁵, cibercultura y activismo digital²²⁶, humanidades en la cibercultura²²⁷, cibercultura y ética -entre otras muchísimas opciones-, ya sea en Alicante, Bogotá, Caen, Cambridge, Canberra, Oporto o Pereira, el estudio de la cibercultura se encuentra relacionada con diversas disciplinas y se encuentra en la actualidad como un eje prolífico de investigación que avanza paralelamente con la tecnología. Para citar tan solo otro ejemplo relacionado con el tema, mencionaremos el número de entradas aproximadas que aparecen en Google Scholar al teclear el término cibercultura: en inglés, cerca de cuarenta mil resultados en nueve segundos, en francés cerca de doscientas cuarenta mil entradas en tres segundos si se busca ‘culture numérique’, o cerca de ochenta mil en tres segundos si se busca en español.

A juzgar por lo hasta ahora mencionado la cibercultura es un concepto amplio y complejo tanto como lo es el propio concepto de cultura. En este apartado proponemos realizar un acercamiento a esta noción, con miras a contextualizar nuestro objeto de estudio dentro de un escenario relacionado estrechamente con la literatura electrónica. Cabe entonces preguntarnos ¿que entendemos por cibercultura? ¿cuál es su origen? ¿cuáles sus características? ¿Qué otros nombres recibe? ¿Qué relación guarda la cibercultura con la cultura? ¿Cuál es su relación con la literatura?

En una reflexión en torno a la cibercultura, André Lemos plantea un estudio a partir de tres leyes: liberación de la emisión, conexión a la red, y reconfiguración cultural. Dentro de esta perspectiva, Lemos sostiene que en la cibercultura surgen nuevos criterios de creación, de creatividad y obras de arte que emergieron y comenzaron a consolidarse a partir de la última década del siglo XX (Lemos, 2006, p. 39). De todo este panorama cambiante de fin de siglo, Lemos señala que el principio que parece regir la cibercultura es el *remix* definido como:

²²¹ <https://sbe.yeditepe.edu.tr/en/masters-program-journalism/dersler/cyber-culture-and-virtual-identity>

²²² <https://univallevirtual.lasalle.edu.co/course/info.php?id=40922&lang=es>

²²³ <https://programsandcourses.anu.edu.au/2019/course/arth6162>

²²⁴ <https://courses.unh.edu/class/201710/16857>

²²⁵ <https://cvnet.cpd.ua.es/Guia-Docente/?wlengua=en&wcodasi=31855&scaca=2018-19>

²²⁶ <https://www.uexternado.edu.co/programa/instituto-de-estudios-interdisciplinarios/humanidades-digitales-cibercultura-y-activismo-digital/>

²²⁷ [https://media.utp.edu.co/humanidades-](https://media.utp.edu.co/humanidades-idiomas/archivos/Las%20humanidades%20en%20la%20cibercultura.pdf)

[idiomas/archivos/Las%20humanidades%20en%20la%20cibercultura.pdf](https://media.utp.edu.co/humanidades-idiomas/archivos/Las%20humanidades%20en%20la%20cibercultura.pdf)

[Un]conjunto de prácticas sociales y comunicacionales de combinaciones, de collages y apropiación de fragmentos de las tecnologías digitales. Este proceso de «remix» comienza con el postmodernismo, tiene un impacto planetario con la globalización y alcanza su apogeo con los nuevos medios (Lemos, 2006, p. 39)²²⁸.

Apropiación, desvío y creación libre son algunos de los rasgos más significativos de dicha cultura remix, partiendo asimismo del lema de *información libre* promovida por las dinámicas de la red (Lemos, 2006, p. 39). Uno de los ejemplos más contundentes de esta transición serían los DJ y las creaciones musicales realizadas al mezclar diferentes piezas musicales existentes. El primer planteamiento concerniente a la liberación de emisión, tendría que ver con la aparición de voces que habitualmente habrían sido ignoradas por los medios de comunicación. De este modo, la cibercultura implica la emergencia de voces y discursos anteriormente reprimidos por la edición de la industria cultural de masas (Lemos, 2006, p. 39). Ejemplo de este primer principio serían los chats, los blogs y los podcast -entre otros-. El segundo planteamiento relacionado con la conexión a la red o conexión generalizada describe la metáfora de encontrar todo en las redes: “las personas, las máquinas los objetos los monumentos las ciudades.

No basta con producir información es necesario ponerla en la red, hacerla circular y ser utilizada por otros²²⁹” (Lemos, 2006, p. 40). Este segundo principio daría lugar al tercero, que evoca la reconfiguración cultural: “todo cambia, aunque no tanto²³⁰”. Para Lemos, las prácticas presentes dentro de la cibercultura no sustituyen las formas anteriores, sino que las reconfiguran. De este modo, lo que para Lemos es reconfiguración, lo que para otros autores englobaría la noción de remediación. No obstante, Lemos asegura que su idea de reconfiguración excede a la remediación puesto que no sólo la contiene, sino que además considera que la reconfiguración va más allá en el sentido que modifica las estructuras sociales o las prácticas comunicacionales, lo que redundaría en un cambio de la cultura contemporánea; cambio que comenzó a verse con la aparición de los blogs los podcasts o los foros temáticos, entre otros (Lemos, 2006, p. 40).

²²⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original : ensemble de pratiques sociales et communicationnelles de combinaisons, de collages et d'appropriation des morceaux d'informations à partir des technologies numériques. Ce processus de « remixage » commence avec le postmodernisme, gagne un contour planétaire avec la globalisation et atteint son apogée avec les nouveaux médias (Manovich) (Lemos, 2006, p. 39).

²²⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : personnes, machines, objets, monuments, villes. Il ne suffit pas de produire de l'information, il faut encore la mettre en réseau, la faire circuler et utiliser par d'autres;

²³⁰ Traducción propuesta por la autora. Texto original : tout change mais pas tellement.

En un acercamiento a la cibercultura, Rocío Rueda menciona a David Silver con miras a abordar las tres generaciones de estudios ciberculturales: la primera de ellas es ‘el ciberespacio popular’ durante la segunda mitad de la década de los ochenta donde se observaba la red como un elemento de “una nueva frontera civilizatoria”, en la segunda generación aparecerían las comunidades virtuales tanto como las identidades en línea, y por último, la tercera generación estaría ligada a los estudios culturales, promovidos y favorecidos por la popularización de interfaces como Netscape y Explorer y mayor acceso a los computadores personales (Rueda Ortiz, 2008, p. 9). En esta tercera generación de los estudios ciberculturales, hay un cuestionamiento por lo transdisciplinar. De este modo, el campo cibercultural se transforma mediante la creación de nuevos horizontes investigativos. Si bien durante las primeras generaciones Rueda nota una concentración investigativa proveniente principalmente de Estados Unidos y Europa, es durante la tercera generación apunta la: “creciente participación de Asia, África y América Latina. Esto responde también a los procesos de masificación y acceso a la misma infraestructura tecnológica (Rueda Ortiz, 2008, p. 10). En lo referente a América latina y las investigaciones ciberculturales, Rueda menciona a: “Martín-Barbero, Orozco, Canclini y Hopenhayn, entre otros” quienes analizan los cambios culturales bajo la mediación tecnológica. Respecto a la cibercultura en Latinoamérica, Rueda afirma que:

la condición de buena parte de Latinoamérica y de otros países del sur como “apropiadores”, “incorporadores”, “importadores” y “usuarios” de estas tecnologías dominantes, que no como productores o inventores de las mismas, nos ubica en un lugar político y cultural subordinado y de tecnoddependencia que los estudios ciberculturales apenas están abordando. Estos últimos dirigen sus críticas hacia la dialéctica entre los más y menos favorecidos, entre quienes tienen acceso a las TIC y quienes no, y en cartografiar el mundo en dicha oposición, en clave desarrollista, presuponiendo una sola respuesta: la necesidad de integrarnos al modelo de producción dominante que estas tramitan (Rueda Ortiz, 2008, p. 11).

Rueda insiste en el examen de los problemas de desigualdad en cuanto a lo que el acceso de infraestructura supone para el caso latinoamericano. Desde este eje de análisis, propone una reflexión en torno a tres fundamentos: el ejercicio del poder, la acción social colectiva y la experiencia estética. Respecto al ejercicio del poder dentro de este contexto, menciona la importancia de la cultura dentro de los procesos “de producción y valoración económica en las sociedades contemporáneas” lo que equivale a un capitalismo centrado en palabras, signos e imágenes. De otro modo, mientras en el pasado el capitalismo estaba centrado principalmente

dentro una dinámica de producción la experiencia capitalista cambia de foco, y a través de internet el capitalismo se hace más cultural e informacional (Rueda Ortiz, 2008, p. 11).

En la tesis *Escrituras Electrónicas en América Latina* Carolina Gainza aborda la relación de literatura digital con el capitalismo informacional, investigación que exploraremos posteriormente. Otro de los aspectos abordados por Rueda en su reflexión tiene que ver con los movimientos sociales y la cibercultura. Lo anterior según Rueda tiene lugar dado que la esfera pública dentro del contexto digital es trasladada a una dimensión de inmaterialidad gracias a las redes y espacios como Facebook Flickr MySpace, y a una serie de colectividades sobre movimientos sociales sobre las que hay poca probabilidad de regulación estatal. Pues afirma que la aparición de movimientos sociales en las redes obedece a una suerte de continuidad de lo que sucede en el día a día fuera de Internet (Rueda Ortiz, 2008, p. 14). Finalmente, el estudio de Rueda concluye sobre una sección relacionada con la ciber cultura y la estética. Así menciona la hipertextualidad y la ficción como: “apuestas que propenden por la creación y la invención de modalidades narrativas que rompen con los esquemas comunicativos tradicionales de la cultura escrita y con el logocentrismo” (Rueda Ortiz, 2008, p. 16).

Los diferentes cuestionamientos sobre la cibercultura presentados por Rueda, la llevan a pensar en una serie de reconfiguraciones de ciertos polos como la cultura y la economía, el poder y los conocimientos globales tanto como locales y finalmente la emergencia de subjetividades individuales tanto como colectivas. Así el panorama, Rueda invita a la necesidad de una reflexión desde la perspectiva de las ciencias sociales donde se sopesa el valor de la cibercultura como un mecanismo que requiere pluralidad y multiplicidad de abordajes críticos (Rueda Ortiz, 2008, p. 17).

Otra postura sobre la cibercultura la presenta Manuel Medina quien la enmarca dentro de la cultura, comprendiendo por cibercultura una serie de redes que tienen en común ciertos entornos y recursos culturales comunicables y transformables entre sí; cada una de esas redes o “sistema cultural” se encuentra compuesta por “un colectivo de *agentes* y *prácticas* específicas en el contexto de un entramado de *entornos* socio-técnico-culturales correspondientes a los diversos conjuntos de técnicas, artefactos y recursos que conforman dichas prácticas” (Medina, 2007, p. 9). Así, bajo la postura de Medina si bien los principios de ‘una cultura’ pueden agruparse mediante determinados comportamientos y actores que la componen, es necesario tener en cuenta que la aplicación de este concepto en la vida real nos

lleva a pensar la cultura como una pluralidad de posibilidades, regida cada una de ellas por determinadas características y hábitos particulares.

Estas mismas definiciones y características pueden ser trasladadas al plano digital, puesto que los ‘sistemas culturales’ no son indiferentes a los ‘sistemas tecnológicos’ de modo que no es necesario pensar la tríada “tecnología, cultura y sociedad” como un conjunto que opere separadamente de los sistemas culturales (Medina, 2007, p. 14). Teniendo en cuenta lo anterior, Medina indica asimismo que Pierre Lévy reconoce la cibercultura como un “conjunto de los sistemas culturales surgidos en conjunción con dichas tecnologías digitales” (Medina, 2007, p. 8) y que otros de los nombres con los que se puede hacer alusión a la cibercultura pueden ser “cultura digital o cultura de la sociedad digital” (Medina, 2007, p. 8). En resumen, la cibercultura nace mediante el encuentro de la cultura con la tecnología, y este componente dota a la cultura de una proyección amplia teniendo en cuenta que el espectro digital comprende múltiples ópticas y espacios virtuales. Volviendo nuevamente a los componentes de la cibercultura tenemos que:

Es imposible separar lo humano de su entorno material ni de los signos e imágenes a través de los cuales dan sentido a su vida y a su mundo. Por lo mismo, no se puede separar el mundo material -y aún menos su parte artificial- de las ideas a través de las que los objetos técnicos son concebidos y utilizados, ni de los humanos que los inventan, los producen y se sirven de ellos (Lévy, 2007, p. 6).

Tomando como referencia a Levy y la idea de la inseparabilidad de lo material y lo artificial; ubiquémonos ahora dentro del plano literario con miras a examinar la manera en que en la cibercultura se ha dado dicho encuentro. Podremos distinguir entonces dos ejes: uno en que la cibercultura migra hacia la literatura impresa, y esta es incorporada dentro de la temática literaria, en nuestro caso las novelas, citando algunos ejemplos latinoamericanos como *Plegarias Nocturnas* (2012) de Santiago Gamboa, *Sueños Digitales* (2001) de Edmundo Paz Soldán, *Los suburbios* de Eduardo Gortari, *Entrevista a Mailer Daemon* (2007) de Doménico Chiappe, *La vida en las ventanas* (2002) de Andrés Neuman o *Más respeto que soy tu madre* (2005) de Hernán Casciari. El segundo eje en torno a la cibercultura sería aquel en que la literatura migra hacia la cibercultura y explora las oportunidades que esta brinda mediante la tecnología. En este eje de migración literaria hacia la tecnología, la literatura electrónica es percibida como “un producto de la cibercultura” (Borràs, 2012, p. 49). Así las cosas, Borràs establece la relación literatura medio-electrónico a partir de tres ejes:

- a) Internet (a la cabeza de las tecnologías digitales) como el nuevo escenario literario/ artístico de interacción cultural
- b) la novedad o “diferencia” del objeto de estudio en sí, el texto literario o artístico
- c) el preceptivo análisis del tótem tecnológico en que se ha convertido el ordenador en la cibercultura como nuevo soporte creativo (Borràs, 2012, p. 50)

Junto a estos tres ejes, Borràs menciona asimismo una modificación en los roles de autores, lectores, artistas y críticos. Por otra parte, es necesario pensar desde la literatura la manera como opera “la naturaleza compleja del texto digital” (Borràs, 2012, p. 50). Además, teniendo en cuenta el enfoque de estudio a partir de la cibercultura, Borràs menciona la “ciberliteratura” – o literatura digital- como el resultado de la adición literatura+ tecnología insistiendo en el hecho que la ciberliteratura es aquella generada en y para la red. En el contexto latinoamericano las primeras obras de ciberliteratura, literatura digital o literatura electrónica aparecen en la última década del siglo XX²³¹ momento en el que tanto autores como la academia cuestionan la literatura a partir de la creación y la crítica desde los contextos digitales. Autores como el colombiano Juan B. Gutiérrez realizan las primeras novelas hipertextuales:

El proceso de creación hipertextual de esta obra se remonta al año 1995, cuando me planteé el problema del hipertexto como posibilidad de creación literaria. Entender los procesos culturales de cambio que implica el nuevo paradigma electrónico no ha sido fácil, básicamente porque aún no se han abierto caminos certeros. Apenas rutas exploratorias. Desde ese punto de vista esta es una hipernovela experimental. Este proyecto se concluyó porque tengo la convicción profunda de que el medio electrónico representa el futuro de la literatura. Al libro le tomó varias centurias encontrar su propio lenguaje. Cada una de sus características, que nos parecen hoy tan naturales, requirieron para su desarrollo una enorme cantidad de tiempo: las sangrías, las acotaciones en los diálogos, portadas, mayúsculas/minúsculas, tipos serif/san serif, textos con diseño, folletos, abreviaturas de uso común, etc. En sus inicios la radio era la lectura de un periódico frente a un micrófono, hasta que encontró su propio lenguaje. En sus inicios, la televisión era la lectura de un texto frente a un micrófono y una cámara, hasta que encontró su propio lenguaje. De la misma forma, la narrativa digital está buscando su propio lenguaje. No tiene sentido escribir de la misma forma que para el papel, si tenemos la posibilidad de usar imágenes, hipervínculos, sonido, animación y texto (Gutiérrez, 2002).

Observamos en el testimonio de Gutiérrez, la manera en que un cuestionamiento sobre el funcionamiento en la red es trasladado al plano literario, y llevado a la creación. Cabe señalar que por lo menos en el plano hispanoamericano los avances o experimentaciones se fueron

²³¹ La primera versión de *Condiciones Extremas* de Juan B. Gutiérrez aparece en Colombia en 1998, y es considerada por algunos académicos como Susana Pajares, la primera novela hipertextual en español. Ver: *Condiciones Extremas: Digital Science Fiction from Colombia*, by Susana Pajares Tosca in *Latin American Literature and the Mass Media*. Hispanic Issues, Volume 22. Castillo, Paz-Soldan eds. Garland Publishing, New York, 2001.

dando poco a poco a partir de finales del siglo XX. La llegada de internet a Hispanoamérica no puede traducirse como la llegada de la literatura hipertextual a la misma. De hecho, en una entrevista realizada en el año 2000 a Susana Pajares, editora de la primera revista en línea de hiperficción en español *Hipertulia*, responde a la pregunta ¿cuál es el estado del arte del Hipertexto en español?:

Es casi inexistente. He tenido muchas dificultades para encontrar hipertextos en español (para revisar o analizar), como se puede ver en el sitio, donde la mayor parte del material se refiere a obras en inglés. De hecho, no he podido inaugurar una de las secciones, "Creación" (Trabajo creativo), ya que ningún lector ha enviado un hipertexto en español²³²... (Simanowski, 2000, p. 2)



Figura 60. En 2002 Hipertulia anuncia la aparición de *Pentagonal: incluidos tú y yo* en su sección de ‘creación’.

La responsabilidad de la poca difusión o creación de obras de literatura electrónica no recae únicamente en los autores, ni la crítica; el hecho de tener acceso a las herramientas tecnológicas juega un papel importante, dado que, tal como Pajares anota, en la década de los años dos mil:

España es uno de los países de la UE donde el acceso a Internet es más lento y más caro, también hay menos ordenadores per cápita que en el resto de Europa, [...]Las

²³² Traducción propuesta. Texto original: Nearly nonexistent. I have had many difficulties to find hypertexts in Spanish (to review or talk about), as you can see on the site, where most part of the material refers to works in English. In fact, I haven't been able to inaugurate one of the sections, "Creación" (Creative work), as no reader has yet submitted a hypertext in Spanish...

computadoras también están menos integradas en todos los niveles educativos que en otros países²³³ (Simanowski, 2000, p. 2).

La penetración de internet en las sociedades es un fenómeno que marca a su vez la llegada y el despliegue de la cibercultura en determinado lugar. Retomando nuevamente el caso de Colombia - por nombrar solo un ejemplo en Latinoamérica²³⁴ - recordaremos que la primera conexión de internet del país sucede el 4 de junio de 1994, y no es sino hasta ese momento que “se organiza el panorama para el desarrollo de la internet” (Tamayo, Delgado, & Penagos, 2009, p. 249). Paulatinamente y mediante la intervención del estado, (Ley 72, 19 de agosto de 1990, decreto 2122 de 1992 – entre otros) se realiza una democratización del servicio, de manera que haya más usuarios conectados. Siguiendo a Tamayo, Delgado y Penagos uno de estos programas que buscaba la ampliación del servicio de internet en Colombia, fue el ‘Compartel de Telefonía Social’, el cual, bajo el gobierno del presidente Andrés Pastrana busca instalar 5565 puntos de comunicaciones comunitarias con “cuatro ejes de acción: telecentros, telefonía rural, ampliación y reposición, y conectividad” (Tamayo, Delgado, & Penagos, 2009, p. 253)

Los inicios de Internet en Colombia presentan dos problemáticas. En primer lugar, su historia no puede reducirse a las condiciones técnicas, puesto que esta también implicó la interacción de factores sociales, políticos y culturales. Este proceso se entiende dentro del contexto de la apertura económica y el consumo cultural de las nuevas tecnologías impulsados desde mediados de la década anterior. Lo segundo es que, pese al debate Internet para la cultura vs. Internet para el sector productivo, el establecimiento de este servicio fue posible debido a una productiva relación entre el Estado y las universidades públicas y privadas (Gómez Borja, 2022).

Adviértase, en efecto, que la cibercultura es un producto de una serie de decisiones gubernamentales, de posibilidades tecnológicas y de participación ciudadana. De la convergencia de estos tres elementos y de la apropiación tecnológica que un pueblo realice, dependen las relaciones de determinada sociedad con el ciberespacio. Dicho de otro modo, son las diferentes relaciones tejidas en este último las que se consolidarán como cibercultura. Insistimos en que: “la cibercultura es el fruto de la confluencia de la aplicación cotidiana de los microprocesadores electrónicos a multitud de actividades humanas y la apertura e

²³³ Traducción propuesta. Texto original: Spain is one of the EU countries where the access to the Internet is slower and more expensive, there are also less computers per capita than in the rest of Europe, [...]. Computers are also less integrated at all levels of education than in other countries.

²³⁴ No es nuestra intención realizar un estudio exhaustivo de la manera como Internet llegó a los países latinoamericanos, sino comprender por medio de algunos ejemplos la relación que la cibercultura tiene con los índices de penetración de internet y algunos ejercicios políticos que permiten su despliegue.

internacionalización de espacios virtuales de trabajo, ocio, educación, comercio, creación artística, información, de comunicación”(Sánchez- Mesa, 2004, p. 14).

Dentro del plano de la literatura electrónica, es importante comprender que las primeras obras latinoamericanas surgieron en contextos donde el despliegue de la red era aún escaso pese a existir desde hacía algún tiempo. Por ello probablemente la primera crítica de ciertas obras como *Condiciones Extremas* o *Pentagonal: incluidos tú y yo* proviene de críticos del extranjero como Susana Pajares (2001), o Teresa Gómez Trueba (2002) respectivamente. Por su parte, María Goicoechea y Pilar García sostienen otra hipótesis sobre la difusión limitada de la literatura electrónica:

Desde sus inicios la producción de este tipo de literatura y su difusión ha sido muy similar a la de otros movimientos literarios de vanguardia, reducida a una pequeña comunidad de críticos y creadores. Hoy en día la naturaleza digital se du génesis la convierte en portadora del signo de los tiempos, la avanzadilla de formas de creación y de recepción que se están generalizando a marchas forzadas a medida que el lector medio dedica un creciente número de horas ante la pantalla (Goicoechea & García Carcedo, 2013, p. 16).

Hasta acá hemos realizado una exploración breve sobre los términos cibercultura y ciberespacio. Abordamos una perspectiva introductoria sobre la relación de la cibercultura con la literatura, sus principales características y algunos de los retos a los que la literatura electrónica debió enfrentarse en su etapa inicial. Subrayamos la importancia que tiene la red dentro de la cibercultura, y a partir de esa importancia proyectaremos el resto de nuestra reflexión sobre este tema.

IV.1.2 Cibercultura en retrospectiva: manifestaciones desde el campo literario

¿Buscas algo? gúgléalo²³⁵. ¿Buscas a alguien? Feisboquéalo²³⁶. ¿Quieres pensar? Tuitéalo²³⁷. Anónimo

Cómo se ha mencionado, la literatura ha sido un espacio de reflexión desde que surgió su encuentro con él ciberespacio. Esto ha dado lugar a diversas observaciones e inquietudes.

²³⁵ <https://www.rae.es/observatorio-de-palabras/googlear>

²³⁶ <https://twitter.com/RAEinforma/status/1204334740993695744>

²³⁷ <https://dle.rae.es/tuitear>

Es el caso de Víctor Silva y Rodrigo Browne quienes afirman que: “el objeto literario siente cuestionada su individualidad y práctica discursiva concreta”. Silva y Browne consideran que la tecnología no es un vehículo de transmisión, sino que se trata de un *medio* ubicado *entre los medios*. Este concepto de *entre-medios* supone una mezcla de imágenes sonidos y texto bajo la etiqueta de la técnica (Silva Echeto & Browne Sartori, 2006, p. 138) , y que otros académicos han examinado bajo el concepto de *intermedialidad*, concepto abordado en la primera parte de esta tesis.

Siguiendo los planteamientos de Walter Benjamin, Silva y Browne sostienen que: La cibercultura define un universo “virtual”, “simulado” y “especular”, y traza una nueva cartografía cognitiva. La “reproductibilidad técnica” y la consiguiente pérdida del *aura* que enmarcaba la individualidad de la obra de arte (sobre la que alertaba Walter Benjamin), contemporáneamente ya no representa ni reproduce, sino que *la copia se apoderó de todo el escenario* (Silva Echeto & Browne Sartori, 2006, p. 142)

Ciñéndose particularmente al contexto literario, Silva y Browne consideran que la hipertextualidad “desestabiliza el sujeto, cuestiona la subjetividad y genera una ruptura del tiempo y el espacio donde se desvanece el “aquí” y el “ahora” (Silva Echeto & Browne Sartori, 2006, p. 143). Lo que supondría un deslizamiento del individuo al *dividuo* deleuziano. Es decir: “Dividuo partido, quebrado, dividido y fragmentado. De una concepción estructural de seres arbóreos saltamos a la consolidación de un dividuo nómada *rizomático*” (Silva Echeto & Browne Sartori, 2006, p. 143). Dicha fragmentación podría plasmarse mediante la convivencia de diferentes elementos tecnológicos bajo la etiqueta literaria, el desvanecimiento de la figura del autor haciendo referencia a la construcción hipertextual:

El autor puede habilitarse como lector y, sobre todo, este último puede ejercer una labor de autoría. Esta es la principal novedad de la escritura y lectura prismática: cada lector puede ir escribiendo “y por textualmente” su propia obra que, por tanto, nunca será una obra acabada (Silva Echeto & Browne Sartori, 2006, p. 144).

La tensión autor-lector, ha sido uno de los puntos de reflexión más importante dentro del debate de la literatura y la cibercultura. Sin embargo, valdría la pena volver sobre estas dos figuras realizando un análisis teniendo como referencia nuestro corpus de estudio. Este contraste se realizará en el último capítulo de la presente investigación. Mientras tanto, mencionaremos que Silva y Browne concluyen su estudio refiriéndose a la irrupción de nuevas tecnologías lo que supondrá cambios en el contexto literario tanto en el plano discursivo como en el estético. Algunos de esos cambios tienen que ver con el autor, el lector, el *lectoautor*, la

ruptura de la linealidad, tanto como el carácter polifónico y abierto de las obras, pero que también suponen algunos riesgos como el de la pérdida de registros y archivos puesto que: “plantea la desaparición a mayor velocidad (accidentada) de los registrados” (Silva Echeto & Browne Sartori, 2006, p. 146), aspecto al que le daremos especial atención posteriormente al abordar la obsolescencia y el carácter efímero de algunas obras.

En una reflexión en torno a la literatura hipertextual latinoamericana, Thea Pitman cita dos polos de perspectiva crítica en torno al uso de internet y la literatura en América Latina. Por una parte, algunas posturas escépticas como las de Carlos Monisaváis respecto a la llegada de internet y las amenazas que este hecho implica para la literatura, o la de Carlos Jáuregui quien invita a ir más allá de los aportes hipertextuales de la literatura en la red, hasta la de Héctor Perea quien indica que la hipertextualidad es principalmente un fenómeno anglosajón (Pitman, 2010, p. 218). Por otra parte, cita otras referencias un poco más optimistas frente al reto tecnológico de la red, y su reflexión desde la literatura. Así, cita a Jesús Martín Barbero quien confía en los aportes de la tecnología como una alternativa para nuevas ‘arquitecturas del lenguaje’, o Alberto Chimal quien defiende la promoción de una cultura global gracias a la internet (Pitman, 2010, p. 218). De este modo, y siguiendo a Barbero, particularmente respecto a la noción de desarraigo, Pitman se propone realizar un análisis de dos obras hipertextuales latinoamericanas: *Dolor y viceversa* (2001-2002) de Blas Valdez, y *Tierra de extracción* (2002) de Doménico Chiappe. Según Pitman, uno de los aspectos del desarraigo, radicaría en la absorción lingüística que tendría hipotéticamente lugar entre las publicaciones en inglés “la lingua franca de la internet” (Pitman, 2010, p. 223) y las de los escritores hispanohablantes quienes pudiesen intentar encajar en una dinámica lingüística, intentando escribir en “Spanglish” (Pitman, 2010, p. 223). Contrario a las suposiciones, Pitman halla que:

Valdez siempre ha escrito un tipo de prosa muy concisa, tersa e irónica con oraciones cortas y escaso vocabulario regional “suitable for translation into English” [...] el estilo de Chiappe es mucho más alusivo y efusivo, aunque no menos eficaz, revestido por regionalismos provenientes en particular de la costa caribeña de América del Sur (Pitman, 2010, p. 223).

El segundo eje de análisis de Pitman y la exploración del *desarraigo* se encuentra enmarcado dentro de la noción de ‘territorio’ desde la óptica histórico-geográfica y sociocultural. Resaltando que mientras la narrativa de Valdez se encuentra desde esta

perspectiva descentralizada, describiendo personajes que hacen parte de una sociedad globalizada cuyos encuentros tienen lugar en Nueva York o México. Por su parte, la narrativa de Chiappe evoca constantemente topográfica- e históricamente a Venezuela, atravesando problemáticas propias de América Latina como la presencia de multinacionales. No obstante, la revelación del *arraigo* se verá en las obras mediante elementos intertextuales en la obra de los dos autores. Mientras que Valdez admite la influencia de escritores como Julio Cortázar o Ernesto Sábato como fuente de inspiración; “Valdez, conscientemente se dispuso a escribir una ‘ciber-Rayuela’ (Pitman, 2010, p. 224). La inspiración de *Rayuela* según Pitman, radicaría en el desafío de los límites del medio en que es publicada, Doménico Chiappe presenta intertextos vinculados con escritores como Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, o Gabriel García Márquez. Sobre esto añade:

Lo que significativo no es tanto los ecos de García Márquez sino el hecho de que Chiappe ha transferido exitosamente el mundo garcíamarquezano al medio digital y explotados las facetas adicionales del nuevo medio con buen resultado, en particular su habilidad para manipular temporalidad es complejas (Pitman, 2010, p. 225).

Siguiendo a Barbero, Pitman explica que la temporalidad compleja en Chiappe, radica en una experiencia de la simultaneidad e instantaneidad logrando en cierto grado una suerte de culto al presente en el cual el tiempo es transfigurado metafóricamente como si fuese un ‘flujo’. Otro aspecto que Pitman retoma de Barbero y que se encuentra relacionado con el tiempo es la idea que: “Barbero hace hincapié de la importancia del rechazo del hipertexto de la historiografía lineal: con particular referencia la ficción (de hipertexto) en Internet, destaca la libertad de las narraciones latinoamericanas históricas frente a procedimientos rígidos, totalizante y lineales, permitiendo que coexistan distintos planos temporales” (Pitman, 2010, p. 226). Pitman advierte el diálogo de diferentes planos temporales en la obra de Valdez con narraciones de periodos precolombinos, o de inicios de la conquista, hasta “casos de temporalidad es imposibles en las que, por ejemplo, se descubre que un amante muerto antes del nacimiento del protagonista principal (“Hasta que la muerte no separe”) (Pitman, 2010, p. 226). Por su parte, en la obra de Chiappe la acción se desarrolla claramente durante el siglo XX, aunque hay una suerte de “pausa temporal” entre algunos de los capítulos de la obra.

Desde luego, estas complejas temporalidad son una característica clave en mucho de la ficción latinoamericana desde el Boom (como se exploró antes, la obra Cortázar y de García Márquez son las referencias obvias aquí), pero la facilidad que hipertexto tiene

para representar dichas temporalidad es una característica que puede y debe ser utilizada para resaltar este aspecto con el fin de que autores latinoamericanos “se apropien” del nuevo medio (Pitman, 2010, p. 226).

A lo largo de su reflexión, Pitman intenta dibujar un panorama de la novela hipertextual latinoamericana, defendiendo una dinámica que no se encuentra particularmente enmarcada en el desarraigo, pese a que las tendencias en creación hipertextual demuestren cierta inclinación hacia lo global. En el caso de estos dos autores, Pitman, menciona cierto desarraigo en la estética de Valdez, pese a que su narrativa y sus referencias intertextuales lo ubiquen nuevamente en el contexto latinoamericano. Respecto a la narrativa de Chiappe, la relación con Latinoamérica es un poco más latente; el tiempo se encuentra claramente definido, aunque haya saltos temporales propios de la estética hipertextual. Pitman concluye su estudio afirmando que autores como Valdez y Chiappe quienes crean obras con “posibilidades radicales...donde se lleva a cabo lo global y lo local” (Pitman, 2010, p. 229). Una vez realizado este acercamiento al análisis de Pitman cabe preguntarnos ¿De qué manera opera el tiempo en nuestras obras de estudio? ¿Qué tan globales o locales son las obras a partir de la manera como se construye y se desarrolla su narrativa? A lo largo de esta sección sobre la cibercultura recolectaremos pistas para analizar nuestro corpus en el último capítulo de la presente investigación.

Carolina Gainza realiza otro estudio enmarcado dentro de la cibercultura, en el que se cuestiona sobre la existencia de una “estética digital”, para ello, realiza un estudio de dos obras digitales chilenas: *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001) de Carlos Labbé y *Synco* (2008) de Jorge Baradit. Gainza cuestiona el aspecto digital en estas dos obras a partir de dos perspectivas diferentes. En su reflexión Gainza examina las prácticas que se encuentran vinculadas con la tecnología digital en estas dos obras, con miras a establecer una serie de características enmarcadas dentro de la experiencia estética. Sobre la obra de Labbé menciona la intención del autor quien busca que su obra sea leída en pantalla únicamente, teniendo en cuenta la red como una “nueva forma de circulación de la producción cultural” (Gainza, 2015, p. 224). Además, resalta algunos rasgos de esta como la interactividad, el uso de hipervínculos, la fragmentariedad.

Por otra parte, la novela de Baradit fue inicialmente publicada en formato impreso en 2008, pero se han generado algunos vínculos en torno a una actividad digital que Baradit realiza para tener un contacto con sus lectores mediante diferentes plataformas como YouTube, Facebook y Twitter. Al examinar un poco más a fondo la obra de Labbé, Gainza subraya algunos

elementos significativos como el nombre de la obra *pentagonal* la cual haría referencia al pentágono como figura de cinco lados y cinco vértices que estaría directamente relacionada con las cinco palabras subrayadas en la interfaz inicial de la obra. Estas cinco posibilidades de ingreso a la obra, tanto como la multiplicidad textual que presenta debido a los diferentes hipervínculos que maneja la misma, busca crear un efecto de “inexistencia de principio o fin” (Gainza, 2015, p. 226). Aunque en el formato impreso la noción de hipertextualidad fuese anteriormente recreada en algunas obras como *Rayuela*, Gainza afirma que el hipertexto digital amplía dicha experiencia:

En este sentido, el hipertexto digital se asemeja más a la estructura rizomática descrita por G. Deleuze y F. Guattari (2009), donde no existe un centro que opera las conexiones, sino que los enlaces entre textos, sujetos, cosas, existen en un plano inmanente que produce relaciones de multiplicidad (Gainza, 2015, p. 227).

Con miras a poder explorar esa multiplicidad de la obra, Gainza menciona la participación de un *lector-jugador*, que “juega” la obra y la afecta materialmente. De este modo la estética que enmarca a *Pentagonal* según Gainza, encontraría vinculada a tres aspectos básicamente: la interactividad, la manipulación de lo digital y la cultura del remix (Gainza, 2015, p. 228). La navegabilidad de esta obra pese a tener un diseño anticipado diseñado por el autor, le permite al lector no sólo la combinación y navegación de la narrativa sino la creación de redes interpretativas a partir de sus propios recorridos. En este sentido, Gainza afirma: “Las redes textuales de esta hipernovela [...] invitan al lector a armar, conectar, navegar y construir significados” (Gainza, 2015, p. 228). Gainza utiliza la metáfora del rompecabezas compuesto de múltiples entradas que carece de una forma correcta de armarlo para plasmar la manera en que el hipertexto funciona en la obra de Labbé.

Para intentar armar dicho “rompecabezas Gainza insiste en el acto de creación participación e interacción que brinda la experiencia hipertextual frente a una lectura individual y contemplativa (Gainza, 2015, p. 229). Sobre la obra de Baradit, Gainza menciona el componente digital como un elemento de “composición y circulación de su obra” (Gainza, 2015, p. 229). La temática de la obra sumerge al lector en una línea narrativa donde existe el “cybersocialismo o cyberbolivarismo” (Gainza, 2015, p. 230) surge como proyecto político que le permitiría a Chile convertirse en una potencia mundial. Se observa que el componente

tecnológico se encuentra en la obra y en la manera como esta es promocionada a través de las redes sociales:

La red de recursos asociados a la novela impresa consiste en una página web, un grupo en facebook, tres trailers de la novela en Youtube, un soundtrack descargable en el sitio web del netlabel y la cuenta de Twitter de Baradit (Gainza, 2015, p. 231).

Los diferentes recursos de los que disponen los autores mediante la tecnología, le permiten al lector manipular la obra mediante la exploración y el juego. Esta dinámica tecnológica dentro del campo literario no solamente afecta al texto literario, sino también en la circulación y la recepción. Por otra parte, Gainza apunta la importancia de la utilización de redes sociales en torno a una obra como *Synco*, puesto que el intercambio lector puede promover experiencias como los *fanfiction*²³⁸. Teniendo en cuenta estas características Gainza afirma que la estética digital se encuentra enmarcada por la interactividad presente en tres momentos clave de la obra: la creación, la circulación y la recepción. Asimismo, centrando la mirada en la figura del autor y del lector, Gainza aboga por la figura del “prosumidor... , aquel que concentra ambas figuras” (Gainza, 2015, p. 236). Observamos que una de las prácticas del prosumidor es definida por Gainza como “hackeo” o “hackeo cultural”, concepto que podemos comparar con lo propuesto anteriormente por Lemos y el remix.

Bernat Castany Prado (2019), presenta lo que sin duda es uno de los estudios más amplios, y un poco más recientes sobre la cibercultura y la ciberliteratura en España y Latinoamérica. Su análisis²³⁹ los cambios que afectaron la escritura y la lectura de obras literarias tras la llegada de la internet, la digitalización y la realidad virtual durante las primeras dos décadas del siglo XXI. Para ello examina en la primera parte los cambios concernientes a la escritura literaria, pasando posteriormente por las transformaciones en los hábitos lectores, y finalmente, realiza un contraste de aspectos positivos y negativos relacionados con la cultura digital. El ejercicio de un primer acercamiento a esta temática le exige a Castany tener en cuenta por una parte una serie de referencias extranjeras tales como: *Hypertext 3.0* (2006), de George Landow, *Hamlet en la holocubierta: El futuro de la narrativa en el ciberespacio* (1999), de Janet Murray, o *Reading Network Fiction* (2007), de David Ciccoricco – por nombrar solo

²³⁸ Narración compuesta por un lector o fan, generalmente realizada en internet.

²³⁹ ya mencionado en la primera parte de esta tesis al abordar las referencias de *Detective Bonaerense*.

algunas-. Por otra parte, algunas referencias en español como: *Nuevos géneros discursivos: los textos electrónicos* (2003) de Alonso Covadonga, *El libro digital y la WWW* (2000), de Lluís Codina, o *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera* (2014) de Daniel Escandell. Una de las constataciones iniciales de Castany, es la falta de consenso para llamar la literatura creada en las redes: literatura electrónica, literatura digital, hiperliteratura, o ciberliteratura. Al respecto, Castany afirma que los términos *literatura electrónica* o *literatura digital* captan bien la esencia de los nuevos soportes. Sobre los principales rasgos de este tipo de literatura, Castany menciona tres: la hipertextualidad, la interactividad y los recursos multimedia (Castany, 2019, p. 240).

De igual modo, señala el inicio de la ciberliteratura con la novela hipertextual *Afternoon a Story* (1987) de Michael Joyce, y sostiene que: “aunque la ciberliteratura no llegará al mundo hispánico hasta diez años más tarde, hoy en día es un ámbito fértil tanto en España como en toda Hispanoamérica” (Castany, 2019, p. 240). Luego menciona posibles tipologías de análisis dentro de este contexto: por una parte, una relacionada al proceso de creación (hipertexto, intermedia escritura colaborativa, redes sociales), y, por otra parte, al género literario, caso podría distinguirse entre cibernarrativa, ciberensayo, ciberpoesía y ciberteatro²⁴⁰. No nos detendremos en el examen de la clase la clasificación realizada por géneros literarios, puesto que ya la abordamos en la primera parte de la tesis; lo que sí profundizaremos, será la exploración que Castany realiza sobre la lectura en formatos electrónicos. Una de sus primeras afirmaciones al respecto, es el cambio de soporte, lo que implica una ampliación de las maneras en que se lee. La diversidad de lecturas que ofrecen las redes conlleva Castany a pensar en la noción de *calidad*, dado que: “a lectura está pasando de ser sólo lectura de libros canónicos – Balzac, Borges o Platón- para pasar a incluir muchos otros tipos de lectura, de calidad indeterminada y, en ocasiones, indeterminable” (Castany, 2019, p. 254).

Otro Factor importante dentro de este contexto es la idea que la lectura se encuentra en crecimiento puesto que muchas comunidades demuestran su deseo por aprender a manejar computadores o teléfonos inteligentes, permitiendo que de este modo dichas comunidades tengan igualmente acceso a la lectura digital. Sobre las modificaciones del acto de leer realiza la distinción “entre lectura intensiva textual, lineal, integral y profunda- y lectura extensiva –

²⁴⁰ La figura 16 presentada en la primera parte de esta investigación nos permite tener un panorama más claro de lo que propone Castany en su estudio.

hipermedial, hipertextual, fragmentaria y superficial” c. Sobre la *ciberlectura*, Castany propone seis características²⁴¹ básicas:

1. Hipertextualidad	Carácter no lineal gracias a la estructura hipertextual. Entre los aspectos positivos se encuentran: la apertura, la ampliación, la coparticipación y la libertad. Entre los aspectos negativos hallamos la dispersión, la distracción, la ansiedad, o el olvido.
2. Supratextualidad	Superación de lo textual, habilidad para usar íconos de navegación, hipervínculos, imágenes, música o mapas.
3. Fragmentariedad	Es el resultado de la lectura hipertextual y de un tiempo de lectura promedio entre 19 y 27 segundos. Patrón de lectura en ‘F’: “leer las primeras líneas, luego escanear las siguientes por la parte izquierda, detenerse de nuevo en el centro y vuelven a descender por la margen inferior” (Castany, 2019, p. 257)
4. Participación	Característica propia de la ciberlectura, transformación del lector en lecto-autor mediante tres formas: reordenación del texto, edición total o parcial del texto, incidencia en la obra que se lee (al dejar comentarios que pueden condicionar la lectura de otros lectores).
5. Desjerarquización	Desdibujamiento de la figura de autor, del concepto de canon, crisis del libro como unidad de lectura.
6. Evanescencia	En lectura hipertextual muchas veces hay imposibilidad de realizar los mismos recorridos debido a la estructura hipertextual de las obras, posibilidad de modificaciones de las obras

Las categorías propuestas por Castany engloban de manera efectiva las principales características de la literatura electrónica. Ahora bien, teniendo en cuenta nuestro corpus de estudio, y haciendo un contraste de dichas categorías, cabe mencionar que algunas de ellas pueden ser descompuestas en una serie de subcategorías. Tomando como ejemplo el primer eje de clasificación de Castany, valdría la pena examinar los niveles de no linealidad de las estructuras hipertextuales, puesto que la naturaleza de cada obra es particular y la ruptura de la linealidad opera de manera diferente. En algunos casos de obras con estructura hipertextual como *Mandala* (2017) (Figura 59.) o *Pentagonal: incluidos tú y yo* 2001(figura 58.), observamos que la linealidad narrativa tiene mayor intensidad en *Mandala*, frente a una linealidad narrativa breve presente en la mayoría de lexías de *Pentagonal*. De este modo, a mayor brevedad en la narrativa, el lector se encuentra expuesto a una frecuencia de interacción más elevada con la obra, lo que a su vez sería el síntoma de una estructura más compleja, donde

²⁴¹ La realización de la tabla es de mi autoría. Esto permite reconocer de una manera más simple las categorías de ciberlectura propuestas por Castany (Castany, 2019, pp. 256-259).

gran parte del sentido de la obra depende de la manera en que el lector explore sus hipervínculos y vaya construyendo el sentido de la obra con las diversas pequeñas piezas de rompecabezas que le son presentadas. Por otra parte, la linealidad narrativa intensa acerca al lector muchísimo más a una experiencia lectora predigital tradicional, y aunque su estructura sea hipertextual, este tipo de linealidad dota al lector de herramientas más sólidas para enfrentar una estructura hipertextual.

Nacen del [polvo](#) interestelar y de otras moléculas [desunidas](#).

Figura 61. Pasaje de *Pentagonal*. Cuenta con 9 palabras y dos hipervínculos

Vemos que en el caso de *Mandala*, elementos como el título del capítulo, el apartado al que pertenece, o el color del encabezado y las formas que aparecen de fondo, se convierten en pistas que ubican al lector incluso antes de llegar al texto, mientras que en *Pentagonal* los pasajes dan muy pocas pistas paratextuales, lo que implica un ejercicio lector vigilante y de concentración un poco más aplicada que conllevará al lector a descifrar la obra de una manera diferente. De hecho, para estos dos casos puntuales, la linealidad hipertextual narrativa breve incide en la estructura, puesto que, a mayor fragmentación narrativa, mayor despliegue estructural de la obra. Estos aspectos serán explorados de manera detallada en el último capítulo del presente estudio. Este breve ejemplo pretende demostrar únicamente otras particularidades que surgen en torno a la naturaleza de ciertas obras de literatura electrónica.

Castany finaliza su estudio mencionando una serie de valoraciones negativas tanto como positivas en torno a la *ciberliteratura*. A modo de síntesis, me permitiré realizar un contraste de dichas posturas mediante la siguiente tabla²⁴²:

Valoraciones positivas	Valoraciones negativas
1. Frente al argumento del exceso: ver los siguientes seis ítems:	1. Exceso: enorme disponibilidad de lecturas genera menor seguridad de elección.

²⁴² La realización de la tabla es de mi autoría. Esto permite reconocer de una manera más simple las categorías de ciberlectura propuestas por Castany (Castany, 2019, pp. 259-275).

<p>1. 1. Siempre ha existido un exceso de libros y de información: “la sobrecarga informativa no es exclusiva del soporte digital” (Castany, 2019, p. 259).</p>	<p>2. Hiperestimulación: Debido a los links, imágenes y otros elementos se puede generar falta de concentración.</p>
<p>1. 2. Lo digital es la única vía de acceso al 99,9% de los contenidos: “en la actualidad, la humanidad genera cada 2 días la misma información que nuestra especie tardaba antes en generar casi 5000 años; información que sólo se halla disponible, en un 99,9 %, en formato digital, pues no hay papel suficiente para publicarlo” (Castany, 2019, p. 268).</p>	<p>3. Evanescencia: obsolescencia de las obras</p>
<p>1. 3. Tras la revolución digital se lee más, sólo que de formas diferentes: se considera que los dispositivos tecnológicos ofrecen lecturas en diferentes formatos, promoviendo así aún más la lectura.</p>	<p>4. Crisis del criterio de calidad literaria: ausencia de filtro de publicación</p>
<p>1. 4. La ciberlectura no es la única causa de que se compren menos libros: es necesario tener en cuenta crisis económicas, reducción de tamaño de vivienda o frecuencia de mudanzas.</p>	<p>4.1 Crisis de la calidad literaria: degradación de la calidad literaria debido a los siguientes cinco ítems.</p>
<p>1. 5. Son compatibles ambos modos de lectura: no se trata de sustitución del libro por la tecnología sino de la coexistencia de estos modos de lectura.</p>	<p>4.1.2 Igualación cultural y cualitativa de la literatura: en la red no hay diferencia entre alta y baja literatura.</p>
<p>1. 6. Quizás el libro no es tan necesario: la cuestión no radica en la existencia o no del libro, sino en el tiempo para leer con atención y pensar profundamente.</p>	<p>4.1.3 Falta de profundidad estética: la aceleración digital impide que se tenga profundidad estética.</p>
<p>2. Hiperestimulación: sucede también con el exceso de libros por ejemplo en una biblioteca.</p>	<p>4.1.4 Crisis de la narratividad: Los críticos de la literatura consideran la fragmentariedad como una crisis de la narratividad.</p>
<p>3. Evanescencia: el paso del tiempo o los incendios suponen también cierto grado de evanescencia de las obras escritas.</p>	<p>4.1.5 Mercantilización de la obra y el autor: el autor se convierte en promotor o “community manager” (Castany, 2019, p. 263) de sus obras; una especie de gestor de un producto literario.</p>
<p>4. La crisis del criterio de calidad literaria no sólo no es nueva, sino que es una oportunidad: ciertos expertos consideran que este concepto ha estado en crisis anteriormente; “La respuesta más valiente e inteligente sería tratar de conocer el nuevo paradigma, con el objetivo de construir un nuevo criterio de qué es la calidad literaria” (Castany, 2019, p. 270)</p>	<p>4.2 Crisis del aura o el valor cultural del libro: la sobreexposición de las obras literarias en la red causaría la desaparición del <i>aura</i>.</p>
<p>4.1 Negación de la crisis de la calidad literaria: ver los siguientes cuatro ítems:</p>	<p>5. Crisis del pensamiento: se consideran como crisis los siguientes cuatro aspectos:</p>
<p>4.2 Contra el argumento de la igualación cultural y cualitativa de la literatura: No hay un proceso de</p>	<p>5.1 Crisis de la abstracción: Según Nicholas Carr, la hiperestimulación y la</p>

homogeneización de culturas; al contrario, internet “ha dado lugar al refuerzo de tópicos y de fronteras” (Castany, 2019, p. 271).	aceleración que implica el uso de internet provocaría reducción de la empatía.
4.3 Contra el argumento de la falta de profundidad estética: es propia de la sociedad y no particular de la cibercultura.	5.2 Crisis de la introspección: Desaparición de la introspección debido a las innovaciones tecnológicas.
4.4 Contra el argumento de la crisis de la narratividad: las innovaciones tecnológicas pasan frecuentemente por un periodo de adaptación para aprender a manejar los nuevos soportes.	5.3 Crisis de la contemplación: la hiperestimulación presente en las redes podría ocasionar consecuencias en la mirada contemplativa.
4.5 En todas las épocas ha existido una cierta mercantilización de la obra y el autor: no es propio de la época digital: “Recuérdese, por ejemplo, «El rey burgués», de Rubén Darío, o la escritura prácticamente industrial de autores como Balzac, Zola o Dickens” (Castany, 2019, p. 272).	5.4 Crisis de la memoria: el cerebro retiene menos información con la utilización de diferentes dispositivos tecnológicos.
5. Contra el argumento de la crisis del aura o valor cultural del libro: no se trataría particularmente de una tragedia la crisis del <i>aura</i> ; sino más bien de una suerte de ampliación del campo de las legitimades culturales según García Canclini.	6. Peligros éticos y políticos: relacionados con los siguientes cuatro ítems.
6. Contra el argumento de la crisis del pensamiento: la aceleración del pensamiento es anterior a la era digital y ni propiamente característica de esta.	6.1 Crisis de la democracia: “Hoy en día se ha generalizado la idea de que la crisis de la lectura, provocada, o catalizada, por la cibercultura, está poniendo en peligro la democracia” (Castany, 2019, p. 265).
7. Contra el argumento de la decadencia ética y política: ver los siguientes cuatro ítems.	6.2 Crisis de la empatía: según Nicholas Carr la hiperestimulación de la red conllevaría a una “reducción de la empatía y, por lo tanto, una cierta degradación moral” (Castany, 2019, p. 264).
7.1 Contra el argumento de la crisis de la democracia: la cibercultura no sería la responsable de la crisis entre formación, lectura y democracia; la cibercultura podría ser vista posiblemente más como solución que como parte del conflicto.	6.3 Cibermanipulación de la información: la hiperinformación de la red puede favorecer la manipulación de la verdad.
7.2 Contra el argumento de la crisis de la empatía: la red promueve la empatía; pues hace que temas que podrían ser considerados como lejanos sean hoy ordinarios y mucho más cercanos.	6.4 Imperativo de la conexión y la disponibilidad: “sobreexposición voluntaria de la propia intimidad” (Castany, 2019, p. 266).
7.4 Contra el argumento de la cibermanipulación de la información: es importante que los usuarios de internet comprendan la importancia de ser prudentes en cuanto a la autexposición en la red.	

<p>7.5 Contra el argumento del imperativo de la conexión y la disponibilidad: una cultura de gestión de la intimidad sería necesaria para evitar la idea de disponibilidad promovida en la red.</p>	
--	--

Hasta aquí hemos explorado algunos aspectos de la cibercultura, enfocándonos principalmente en lo que concierne a la literatura, y particularmente a la literatura electrónica, ciberliteratura o literatura digital. Hemos visto que la cibercultura ocupa un lugar protagónico dentro de la sociedad actual. El despliegue tecnológico nos ha llevado lentamente a una migración identitaria, económica, cultural – y en muchos otros aspectos-, al plano digital. El capitalismo informacional también ocupa un lugar primordial cuyas dinámicas se propagan principalmente a través de la red. El acceso a internet ha sido en gran medida una oportunidad de crecimiento de la cibercultura en diferentes planos. Esto conlleva a una *redlidad*, concepto que propusimos para el estudio de la realidad a través de las redes: el metaverso, los avatares, la identidad numérica, los perfiles en redes sociales como Instagram, Facebook, Snapchat etc, son algunos ejemplos de las múltiples *redlidades* que una persona puede tener gracias al acceso a internet.

La academia no ha sido indiferente a esta serie de cambios; los diversos cursos y formaciones ofrecidas por universidades en diferentes partes del mundo, las numerosas publicaciones sobre el tema, y los encuentros académicos en torno a la cibercultura dan testimonio de su relevancia. Notamos que cada vez más surgen nuevas especialidades dentro de este contexto, y los avances tecnológicos de hoy son los que crean las especialidades de mañana. El diálogo de la tecnología con diversas disciplinas ha planteado nuevos retos tanto para usuarios como para críticos. De este modo, y centrándonos en nuestro eje investigativo, constatamos que la relación literatura-tecnología-redes ha despertado un amplio debate dentro del contexto académico en el que tanto defensores como detractores se ocupan de analizar un fenómeno que continua en constante desarrollo.

Por nuestra parte, consideramos que la cibercultura brinda una oportunidad de analizar la sociedad bajo una serie de tensiones que surgen a medida en que estamos expuestos a ella: ¿nos imaginaríamos alguna vez llevar otro tipo de vida en el metaverso? ¿hacer transacciones bancarias, compras, visitas a museos, asistir a conciertos, ir a cine, incluso contraer nupcias a través de la red? ¿qué otras transformaciones tendrán lugar para la literatura gracias a su

encuentro con la tecnología? ¿hasta qué punto será el autor desplazado por la inteligencia artificial? ¿cuáles serán los desafíos de la literatura artificial? Sin duda alguna si la literatura electrónica cuestiona algunos paradigmas de la tradición literaria, la literatura artificial nos arrojará nuevamente a un replanteamiento profundo y a un debate sobre el acto de creación, sobre la función del autor, los derechos de autor, y las nuevas posibilidades que la literatura tendrá a través de la pantalla en tiempos de inteligencia artificial. Sobre las creaciones literarias realizadas por los computadores hay estudios interesantes como los de Peter Swirski²⁴³ quien explora el concepto de ‘literatura bitica’ o ‘biteratura’; es decir literatura hecha mediante dígitos binarios. Nosotros nos conformaremos en este estudio únicamente con la literatura electrónica, nuestro análisis no incluye ninguna pieza de inteligencia artificial. La mencionamos únicamente como una tendencia que ha tenido un gran despliegue en nuestros días²⁴⁴, y cuyos alcances y efectos hasta ahora comienzan a observarse.

IV.2 Transiciones ciberculturales hacia la pantalla

À l'époque moderne, nous avons tendance à assimiler l'œuvre littéraire au livre.
Cela n'a cependant pas toujours été le cas.
L'oeuvre, Christine Marcandier.

La frase de Marcandier nos invita a reflexionar sobre las distintas revoluciones por las que el libro ha pasado a lo largo de la historia. Marcandier señala inicialmente la concepción del rollo, lo que proponía una lectura continua. Posteriormente, la concepción del libro evolucionó a un ensamblaje de hojas manuscritas, presentadas en pergamino: el códice. No solamente cambió el soporte físico, sino a su vez el concepto de lectura. Así, Marcandier apunta que la metamorfosis del libro permitió al lector organizar el texto de otra manera: numeración de páginas y modificación de la obra mediante capítulos. Ulteriormente la aparición de la imprenta permite una difusión muchísimo más extensa, lo que implica la democratización del saber y la reducción de costos de producción del libro. Una de las últimas revoluciones del libro según Marcandier es la desmaterialización del libro mediante el *ebook*, lo que implica a su vez la relación con la red, y supone un cambio en “nuestra representación material y mental de lo

²⁴³ Ver : Swirski, Peter (2013). *From Literature to Biterature: Lem, Turing, Darwin, and Explorations in Computer Literature, Philosophy of Mind, and Cultural Evolution*. McGill-Queen's University Press.

²⁴⁴ Ver : <https://innovacion.do/ai/chatgpt/arte-creatividad>

que es una obra” (Marcandier, 2016, p. 22), y que se asemejan lo que Borges mencionaba en *Ficciones* como “están allí para imaginar el infinito y prometerlo” (Marcandier, 2011, p. 22).

La explicación de Marcandier nos demuestra que, desde antaño, la llegada de la tecnología ha tenido un impacto en la concepción del libro. Ahora bien, la literatura electrónica nos plantea una nueva fase de adaptación a un nuevo soporte – no solamente en formato digital como el ebook-, sino a través de las redes y diversas pantallas: las de teléfonos móviles, de las tablets, de los ipad y de cualquier otro soporte mediante el cual podamos acceder a otras formas de creación literaria. Es significativa la importancia de estas transiciones, porque nos demuestran que todo cambio expresa facetas adicionales de las obras que van marcando progresivamente los rasgos de otras maneras de crear, leer e interpretar la literatura.

Algunas de las características de la literatura electrónica analizadas a partir de la cibercultura favorecen la recolección de una serie de pistas de lectura que podrán ser aplicadas posteriormente al análisis de nuestro corpus literario. Por ello, pretendemos realizar una especie de ecos preliminares en torno a la tensión cibercultura-literatura. Este acercamiento nos permitirá plantearnos progresivamente cuestionamientos en torno a ciertos aspectos particulares propios de cada obra, para establecer posteriormente – y gracias a los elementos que hemos ido explorando en cada capítulo-, unas pistas de interpretación, de lectura y de análisis que contribuirán al panorama de la crítica de la literatura electrónica en América Latina.

IV.2.1 El cuerpo en.re(d).ado

Hablo de ella. De una cama. De los huesos casi sin carne al final.
De una boca que, entra a la tarde,
sirvió sólo para emitir sonidos primarios.
Hablo de mi madre que era toda reservas.
De ella quien a muy pocos dijo lo que sentía.
Carolina López Jiménez
Retratos vivos de mamá.

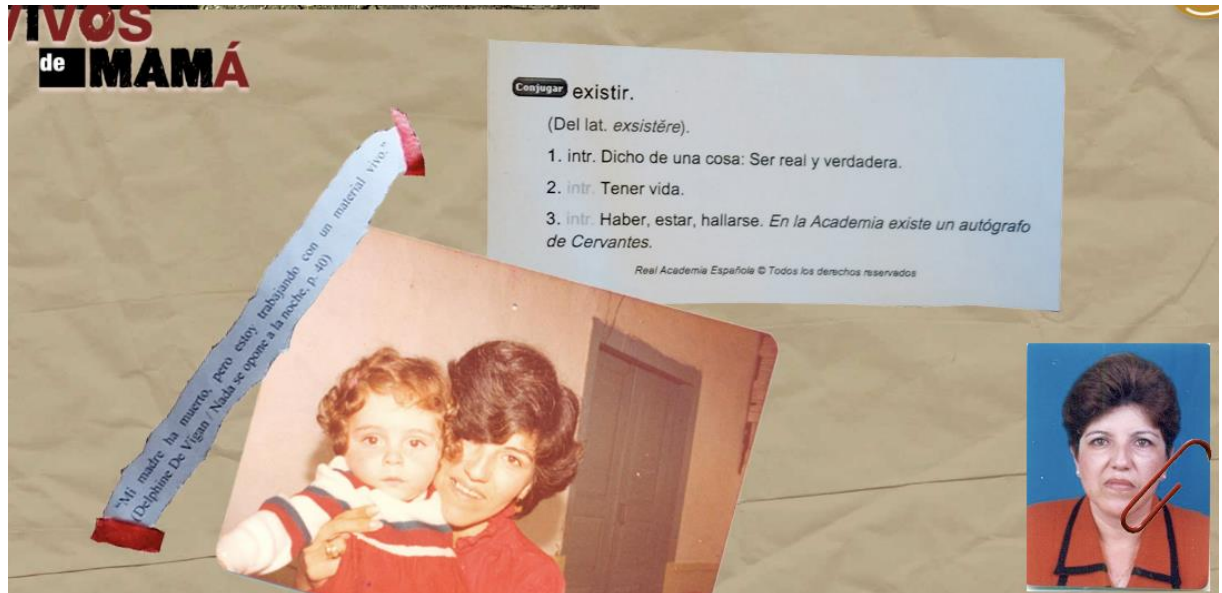


Figura 62. *Diario de duelo* (López, 2018)

En *La narración como realidad virtual la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos* (2004), Marie-Laure Ryan afirma que gracias a la cibercultura tanto como la teoría posmoderna, se ha generalizado la idea que no poseemos únicamente un cuerpo físico sino que también somos dueños de unos “cuerpos virtuales, o imágenes corporales, que visten, expanden, interpretan, esconden o reemplazan al cuerpo físico y que creamos, proyectamos, animamos y presentamos a los demás constantemente” (Ryan M.-L. , *La narración como realidad virtual La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, 2004, p. 365). Lo vimos anteriormente con la idea de ‘avatar’ en ciertas aplicaciones, lo que nos posibilita crear una imagen de nosotros en contextos virtuales. Notamos que, en *Retratos vivos de mamá* (2018), tanto como en *Memorias y Caminos* (2016) existe una tensión en torno al cuerpo y la manera como este puede ser representado en la ficción.

Por una parte, observamos que, en el caso de Carolina López, el cuerpo virtual de Lucy, su madre, busca una consolidación a través de la memoria. Este proceso de consolidación de un recuerdo le permite al lector seguir de cerca no solamente la historia de una mujer, sino la

historia de un cuerpo²⁴⁵; el de una niña que aparece en unas fotografías junto a sus familiares, un cuerpo transformándose en adolescente, unas curvas femeninas que se exhiben tímidamente en un río o en una calle, una mujer posando junto a unas flores, un cuerpo de mujer junto a uno de hombre, un cuerpo de madre junto a un bebé, el testimonio de la huella del tiempo en la piel, las arrugas, las cirugías, las enfermedades, el derrumbe de un cuerpo, su desaparición, y por último, su metamorfosis de lo físico a lo ficcional como una oportunidad de escapar a la enfermedad y resistir: “espero que el tiempo haya dado la vuelta cuando salga de este “cuarto oscuro” en el que entré para encontrarme con Mamá. Saldré cuando haya revelado la última foto de su juventud y de su infancia, cuando haya vuelto a inventar su historia. Entonces mi madre habrá vuelto a nacer” *Diario de duelo* (López, 2018). Observamos que, en *RVDM* el cuerpo virtual de Lucy permanece más allá de la muerte como un desafío a la existencia. Así, *RVDM* es una apuesta para confirmar la vida para Lucy, mediante un cuerpo virtual prolongado a través de la red:

¿podría decir que mamá no existe? ¿me es posible conjugar aquel verbo solo en pasado? Mamá existió: imposible [...] ¿Desapareció mamá, entonces, luego de su muerte? No, mamá existe a pesar de su muerte [...] ¿qué es entonces todo eso que ella dejó por el mundo, ¿cómo llamarlo, es algo independiente de mi madre, la que ya no está? ¿o es ella, repartida, regada por este mundo a través de entidades o cuerpos que no son el que era el suyo, el que reconocíamos con el nombre de Lucy? *Papel quemado por la luz* (López, 2018).

En el caso de López, el cuerpo virtual surge como una posibilidad para soportar o al menos para explorar y describir el duelo. El cuerpo virtual de Lucy nos permite descubrir no solamente la huella del tiempo sobre un cuerpo, sino también comprender que existe una narrativa en cada imagen de Lucy, y que López realiza una apuesta estética, artística y narrativa entorno a la imagen de ese cuerpo femenino cambiante.

²⁴⁵Ver sección *carrete de recuerdos* de la obra :

<https://www.retratosvivosdemama.co/cuartooscuro/carretederecuerdos>

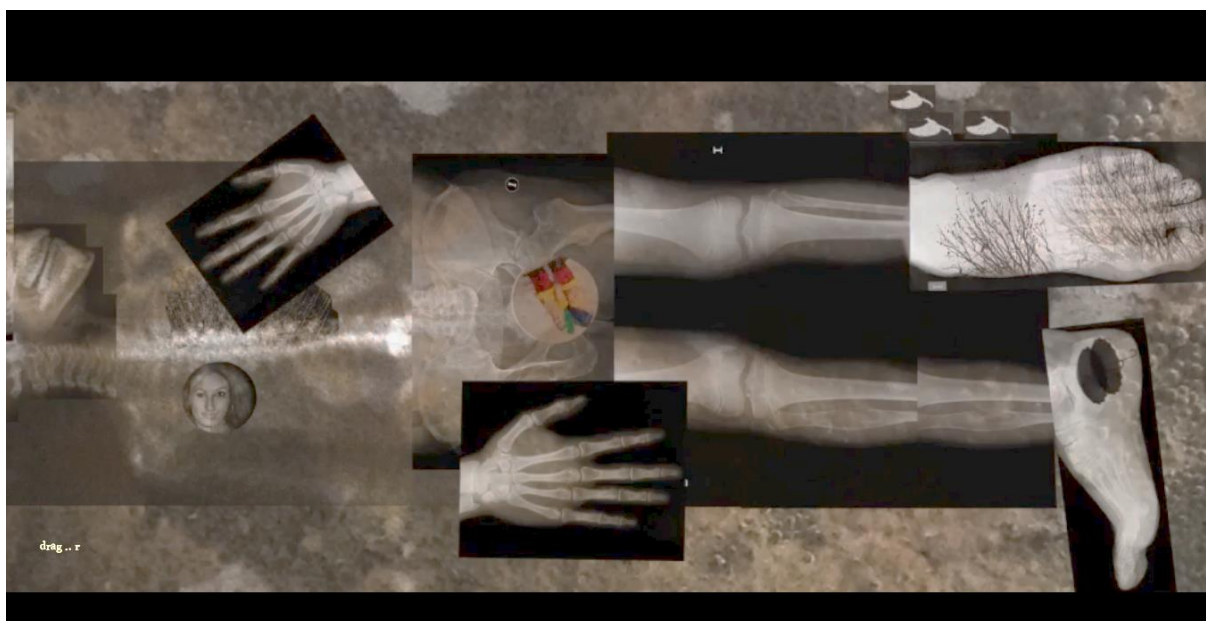


Figura 63. *Memorias y Caminos*. (Rodríguez, 2016)

En *Memorias y Caminos*, vemos que el autor teje una relación con el cuerpo en torno a dos ejes: uno externo y otro interno. En cuanto al externo, podemos mencionar que es el que tiene que ver con una serie de accesorios u objetos que permiten corregir u optimizar algún problema físico como la vista, potencializar nuestra memoria o permitirnos realizar otras tareas de manera más eficiente. Así, constatamos que ‘las prótesis tecnológicas’ permiten atenuar algunas molestias como las oculares: “unos lentes potentes de muchas dioptrías cada uno que aliviaron la hipermetropía, pero que nunca pudieron corregir la ambliopía de mi ojo izquierdo” (Rodríguez, 2016). En cuanto a las prótesis tecnológicas Rodríguez advierte que:

Las prótesis cambiaron entonces. Primero fue la memoria portable, la **USB**, que me daba el poder de llevar conmigo la información que acababa de actualizar en mi computador. Después fue el **teléfono celular** que me garantizaba comunicación inmediata y ubicua y que ahora me permite muchas más cosas y acciones y virtuales. La última es **la nube de datos**, esa tecnología que permite almacenar y procesar datos desde cualquier dispositivo, bajo la condición de estar conectado a Internet (Rodríguez, 2016).

A juzgar por anterior, los avances tecnológicos promueven el progreso, pero a la vez van mermando nuestras capacidades naturales de recordar, calcular y de realizar ciertos tipos de tareas que realiza la tecnología por nosotros. De hecho, la definición de prótesis²⁴⁶ del

²⁴⁶ Ver : <https://dle.rae.es/prótesis#>

diccionario de la Real Academia de la Lengua, nos recuerda que es un objeto que busca reemplazar una parte del cuerpo. Dentro de este marco de ideas, la tecnología vista desde esta perspectiva nos vuelve un tanto dependientes de ciertas alternativas que se nos ofrecen como una suerte de liberación y optimización de algunas de nuestras facultades. Dicho de otra manera, las prótesis tecnológicas generarían en nosotros una necesidad constante de rodearnos de tecnología para realizar nuestras actividades cotidianas eficazmente. La reflexión de Rodríguez, nos lleva no tanto a pensar en un cuerpo virtual, sino en una tecnologización del cuerpo y a una reflexión en torno a la inevitable, vertiginosa y progresiva incursión de la tecnología en la vida de los humanos.

Por lo que se refiere a cuerpo virtual como eje interno en *Memorias y Caminos*, podemos mencionar un contraste significativo. El cuerpo, simbolizado por la imagen de un esqueleto (Ver figura 61), se encuentra exhibido como tema central de una de las galerías en la obra de Rodríguez ¿qué interpretación se le puede otorgar a la relación cuerpo- autor a partir de la manera como Rodríguez lo percibe mediante la imagen? La idea de presentar un cuerpo sometido a rayos X nos sirve de metáfora sobre el ejercicio lector que realizamos, el cual nos permite llegar al interior del personaje. Así, de manera similar a la potencia de la radiación, capaz de penetrar capas de piel, de órganos hasta llegar la estructura ósea, el lector mediante la exploración de esta galería, descubre aspectos que se encuentran contenidos por el cuerpo, pero que a los que se debe acceder mediante un procedimiento que nos permita ver más allá: explorar a oscuras, ir tanteando el cuerpo y escucharlo para tener acceso a lo que escapa al ojo, las historias que esconde la piel:

Yo, expectante, nervioso, miro el rostro de mamá que al principio parece inmutable, concentrada ella en sus novelas, pero que poco a poco se torna tenso, debido a la indisciplina de mi hermano. Hay una pausa publicitaria, mamá toma la bola de lana que poco antes había sido balón de fútbol, agarra a mi hermano del brazo y con brusquedad lo sienta en la silla y le amarra las manos por detrás del espaldar y le pone una cinta en la boca [...]

La pequeña catástrofe ha dejado el piso lleno de los objetos que han caído por efecto del ímpetu de las maniobras de mamá. Pasan los minutos, largos minutos. Apenas se escuchan las voces de los actores de la radio y de vez en cuando un suspiro que mamá desgaja, que yo a veces confundo con la respiración de la plancha. Entro en un sopor agradable, calentito que me sumerge en un mundo de ensoñaciones extrañas. Soy de pronto un gran jugador de fútbol, aplaudido por mi público, después un bombero que lucha contra el fuego, luego un aviador de bombarderos, enseguida un atleta de clavados que una y otra vez se lanza desde alturas cada vez más osadas, hasta que en uno de mis

lanzamientos estrello mi frente contra el piso. Siento un breve calor rodar por mi cara y entonces me descubro bañado en sangre. Una aguja de crochet pende de mi frente.

Mamá grita:

- ¡Jaimito, niño, que hizo!

Lo que sigue es el farmaceuta curando mi rostro herido y su sentencia inequívoca,

- Le va a quedar una cicatriz al niño (Rodríguez, 2016).

El cuerpo virtual de Rodríguez es expuesto de la manera más transparente posible: exponerlo de esta manera lo hace vulnerable pero también lo acerca al lector; lo invita a atravesar la superficialidad simbolizada por la piel, e instalarse en un ejercicio narrativo íntimo. Esto constituye un ejercicio literario de extimidad²⁴⁷ dado que expone lo íntimo publicándolo en la red, y a su vez, este ejercicio de extimidad es prolongado por los lectores, quienes bajo el pacto lector dialogan desde sus propias orillas:

Mafe Martínez

1 SEPTIEMBRE, 2022 EN 4:28 AM

Suelo preguntarme si mis heridas internas han cicatrizado de la misma manera que las físicas. Cuando miro mi cuerpo se abre un portal al pasado, entonces veo el momento en que se abrieron las heridas y como ahora son casi imperceptibles. O al menos no recuerdo que están ahí hasta que las observo con detenimiento en el espejo. A veces, también, olvido las cicatrices de adentro, olvido que existen y bloqueo el recuerdo de por qué se hicieron en primer lugar. Entonces, para descubrirlas siento como sangran de nuevo. Las cicatrices vuelven a abrirse como si las cortara por primera vez (En (Rodríguez, 2016)).

Memorias y Caminos se transforma mediante la participación de sus lectores, en una especie de gran cuerpo virtual dialogante; un ejercicio desencadenador, que invita a los lectores a mirarse por dentro y a depositar sus anécdotas en el blog de la obra. La construcción de estos cuerpos dialogantes virtuales tiene lugar gracias a la tecnología, por ello tanto en el caso de *Retratos vivos de mamá*, como en la obra de Rodríguez, proponemos el concepto de cuerpos *en.re(d).ados* en sentido metafórico, los cuerpos se encuentran en la *red*, y son *dados* a través de esta mediante una serie de narrativas compuestas por diversos elementos: la fotografía, los videos, las imágenes, la voz... en esta medida la red también *enreda* en el sentido en que

²⁴⁷ El paso de la cibercultura por la intimidad transforma el concepto. Las redes transforman la manera en que lo privado es concebido. Concepto acuñado inicialmente a Jacques Lacan. Ver : García Fernández, D. (2010). *El derecho a la intimidad y el fenómeno de la extimidad*, Casarin, M. (2005). Tununa Mercado, *la extimidad de la autobiografía*. Estudios: Centro d Estudios Avanzados, (16), 225-231, Lopez, R. (2018, July). *All you need is pop: imaginario y extimidad en las cartas de Manuel Puig*. In VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Castillo, D. A. (2016). *Escrituras para el siglo XXI: literatura y blogosfera*, Kouadio, A. R. E. (2021). *Intimité et extimité dans " Ecrire la vie" et " mémoire de fille" d'Annie Ernaux* (Doctoral dissertation, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II; Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire)), Rouquette, S. (2008). Les blogs «extimes»: analyse sociologique de l'interactivité des blogs. *tic&société*, 2(1).

“Enlazar, entreteter, enmarañar algo con otra cosa”²⁴⁸, y ese entreteterido se realiza mediante el intercambio, y testimonio que dejan los lectores en la plataforma de las dos obras.

El acercamiento a la cibercultura, y a la ciberliteratura que hemos realizado hasta acá no ha dotado de una serie de elementos para comprender mejor la literatura electrónica. La aproximación a estos términos nos lleva a plantearnos nuevos cuestionamientos: ¿de qué manera se encuentran referenciadas las obras de literatura electrónica latinoamericana? ¿Qué grupos de investigación promueven la literatura electrónica en este contexto? ¿bajo qué criterios se clasifica la literatura electrónica? ¿Qué tipo de investigaciones académicas se han realizado sobre obras de esta naturaleza? Al limitar nuestro estudio, teniendo en cuenta las obras latinoamericanas producidas en español, observamos un amplio espectro de análisis, al cual es necesario acercarnos, con el fin de comprender el panorama actual de nuestro objeto de estudio.

IV.2.2 Literatura electrónica en español: grupos investigativos, publicaciones y colecciones

Como ya lo hemos mencionado anteriormente la aparición de obras de grupos investigativos en torno a la literatura en contexto digital se encuentra estrechamente ligada al despliegue tecnológico que ha tenido cada país. Por ello, aunque pareciera que describiéramos un fenómeno global, la efectividad con la que un país se apropia de la cultura digital depende de aspectos como el índice de penetración de internet, la alfabetización sobre la cultura digital, las formaciones universitarias sobre el contexto digital, etc. En el caso de la literatura electrónica en español, observamos un mayor despliegue inicial en Europa, y una posterior acogida y despliegue a medida que la relación tecnología-cultura-alfabetización-divulgación se va tejiendo en América latina.

²⁴⁸ Ver : <https://dle.rae.es/enredar#>

Hermeneia



Figura 64. Página de inicio de Hermeneia.

Uno de los grupos pioneros en el contexto de la investigación digital literaria en español, es Hermeneia, un grupo de investigación de la Universitat Oberta de Catalunya, liderado por Laura Borràs, y cuyos inicios remontan a 1999. En su página²⁴⁹ hallamos la siguiente información:

El Grupo de Investigación Hermeneia se crea en el curso 1999-2000, en 2001 recibe el reconocimiento público y el primer financiamiento por parte de la Generalitat de Catalunya y en 2009 es reconocido como grupo consolidado por la propia Generalitat de Catalunya. Está integrado por 23 investigadores procedentes de diversas universidades catalanas, españolas, europeas y americanas: Universitat de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Universidad de Granada, American University (Madrid), Université d'Artois (Francia), University of Essex (Reino Unido), Università degli studi di Bari, Universtiy of Jyväskylä (Finlandia), Brown University (EUA), United States Naval Academy, University of Miami, Universidad Pontificia Javeriana (Colombia) y

²⁴⁹ La página web ya no existe. Las imágenes y datos aquí presentados fueron obtenidos mediante Wayback machine, un sitio web que tiene una base de datos con copias de sitios web. Ver : https://web.archive.org/web/20120215144602/http://www.hermeneia.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=38&Itemid=544

Faculdade Paulista de Artes (Brasil). La combinación de diferentes miradas a propósito de la literatura digital como fenómeno revolucionario y cambiante es una de las grandes riquezas des este grupo de investigación internacional (Sitio web Hermeneia).

Como observamos, uno de los puntos más fuertes de este equipo, radica en la consolidación internacional de un grupo de investigadores, tanto como en la organización y participación de eventos relacionados con el tema. Así, Borràs recuerda el primer congreso de la organización de literatura electrónica ELO, el cual tuvo lugar en Estados Unidos en la Universidad UCLA en 2002. En su momento los investigadores intentaban realizar un estado del arte sobre el tema, y cuestionar la literariedad de las obras. En 2002 con la participación de Hermeneia se organizan una serie de encuentros académicos en Barcelona como: “Network culture: politiche culturale delle comunicazioni cibernetiche” o “Cartografies de l’hipertext” con la presencia de Tiziana Terranova del departamento de estudios culturales de la universidad East London, y de Susana Pajares Tosca de la Universidad de Copenhague. Durante este último encuentro, Borràs menciona:

intentábamos cartografiar, y de paso poner en el mapa académico español, la literatura digital, que, hay que decirlo, había hecho acto de presencia muy temprano en el ii Simposio de ASETEL “Literatura y nuevas tecnologías de la información y la comunicación”, que tuvo lugar en Zaragoza el 1 y 2 de febrero de 2001 y donde habíamos sido invitados a participar como ponentes el Dr. Joan EliesAdell y yo misma, como miembros de Hermeneia. En abril de 2003 organizamos el primer gran congreso internacional “Textualitats electròniques”, que contó con la presencia, entre otros, de Raine Koskimaa o Eugenio Tisselli. En abril de 2004 —siempre en Barcelona— Hermeneia organizó su segundo gran congreso internacional “Under construction: literatures digitals i aproximacions teòriques”, que contó con la presencia de Manuel Castells, George Landow,⁶ J. P. Balpe, R. Simanowski, M. Eskelinen, E. Tisselli, P. Calefato, P. Gendolla, J. Schaefer, A. Penedo, V. Tortosa, A. Fernández, D. Grigar, E. Ilardi, M. D’Ambrosio, D. Chomsky, A. Vuillemin, X. Malbreil, M. Sicart y F. De Ruggieri, entre otros (Borràs, 2012, pp. 53-54).

Observamos que, desde inicios de la primera década del siglo XXI, el cuestionamiento por la literatura y la tecnología convoca a investigadores de diferentes horizontes y universidades, y que es mediante ese diálogo a escala internacional que este tipo de investigaciones comienzan a posicionarse y a generar un impacto dentro del sector académico. Un grupo investigativo similar es LEETHI, Literaturas Españolas y Europeas del Texto al

Hipermedia²⁵⁰, pertenece a la Universidad Complutense de Madrid, y aparece en el año 2000 y consolidado por la UCM a partir de 2005, el grupo está compuesto por especialistas que trabajan sobre el texto literario y las tecnologías digitales.

LEETHI



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

GRUPO DE INVESTIGACIÓN L.E.E.T.H.I.
(LITERATURAS ESPAÑOLAS Y EUROPEAS DEL TEXTO AL HIPERMEDIA)

Grupos de investigación

Inicio LEETHI / Home LEETHI QUÉ/WHAT QUIÉN/WHO NOVEDADES / NEWS Contact / Contacto

Portada / INICIO / HOME / LEETHi Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipertexto

LEETHi Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipertexto

Sitio LEETHi Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipertexto

El sitio LEETHI pretende ser un lugar de encuentro y de cruce de aportaciones entorno a una serie de conceptos que nos parecen clave para el estudio de las literaturas y definidos también por su proyección sobre la didáctica de las literaturas y su (re)presentación en el hipertexto. Nuestro punto de partida para el diseño del interfaz fue el cubo de Rubik como metáfora capaz de representar cómo cualquier categoría de problemas puede ser parcelada, mezclada y así reinventada: a todos nos ha fasciado alguna vez la complejidad de las posiciones combinadas a las que nos lleva la intuición y el azar gracias a un movimiento infinito en el espacio y en el tiempo. Este viaje y esta mezcla, esta alternancia de centros y periferias, esta manipulación del objeto representa la interdisciplinariedad, el desplazamiento y el surgimiento de conceptos nuevos en los límites, la lectura activa en fin.

Figura 65. Página de inicio de LEETHI.

El portal web de LEETHI incluye enlaces sobre eventos, publicaciones y buscadores en torno a lo digital. De igual forma presenta referencias sobre bibliotecas en línea, especializadas como la Biblioteca Digital Ciberia: Literatura Digital en español. A diferencia de otras iniciativas hasta aquí presentadas, el portal de LEETHI ofrece información actualizada congresos realizados por la UCM, e información sobre proyectos de investigación sobre el tema digital en la literatura como Rec-Lit, un proyecto de estrategias de reciclaje cultural de tipo literario, liderado por Johanna Vollmeyer.

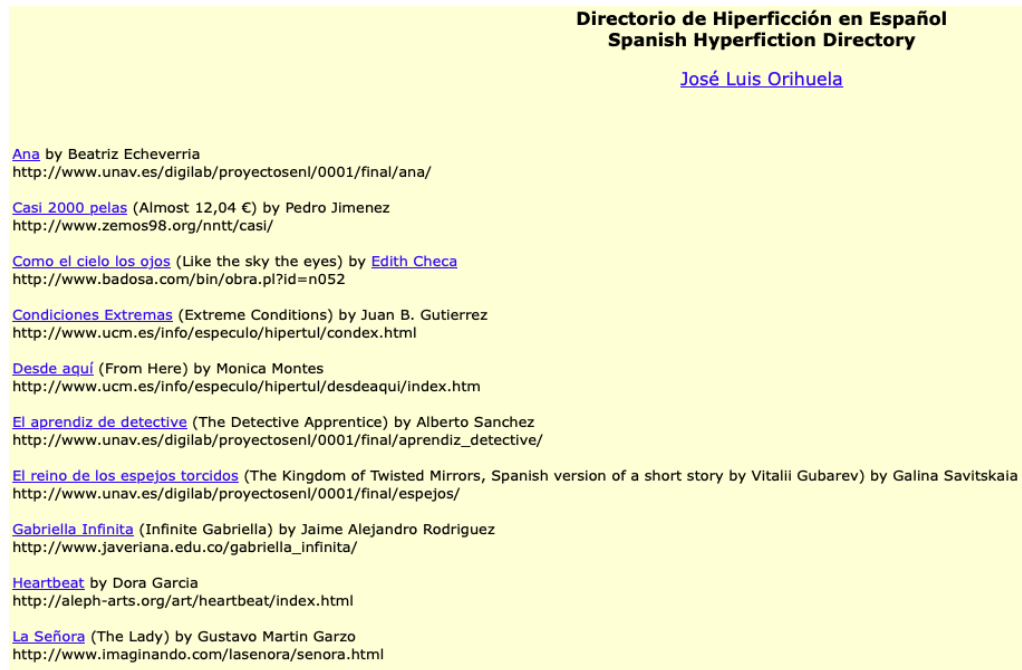
Otra de las iniciativas investigativas relevantes es la de José Luis Orihuela²⁵¹ de la Universidad de Pamplona quien investiga la hiperficción en español, el portal de hiperficciones

²⁵⁰ Ver : <https://www.ucm.es/leethi/leethi-literaturas>

²⁵¹ La página web ya no existe. Las imágenes y datos aquí presentados fueron obtenidos mediante Wayback machine. Ver: <https://web.archive.org/web/20100223075259/http://mccd.udc.es/orihuela/hyperfiction/>

de la Universidad Pompeu Fabra o el portal de relato digital de la Universidad Javeriana de Colombia (Romero López, 2011, p. 46)

Directorio de hiperficción de José Luis Orihuela



Directorio de Hiperficción en Español
Spanish Hyperfiction Directory

[José Luis Orihuela](#)

[Ana](#) by Beatriz Echeverria
<http://www.unav.es/digilab/proyectosenl/0001/final/ana/>

[Casi 2000 pelias](#) (Almost 12,04 €) by Pedro Jimenez
<http://www.zemos98.org/nntt/casi/>

[Como el cielo los ojos](#) (Like the sky the eyes) by [Edith Checa](#)
<http://www.badosa.com/bin/obra.pl?id=n052>

[Condiciones Extremas](#) (Extreme Conditions) by Juan B. Gutierrez
<http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/condex.html>

[Desde aquí](#) (From Here) by Monica Montes
<http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/desde aqui/index.htm>

[El aprendiz de detective](#) (The Detective Apprentice) by Alberto Sanchez
http://www.unav.es/digilab/proyectosenl/0001/final/aprendiz_detective/

[El reino de los espejos torcidos](#) (The Kingdom of Twisted Mirrors, Spanish version of a short story by Vitalii Gubarev) by Galina Savitskaia
<http://www.unav.es/digilab/proyectosenl/0001/final/espejos/>

[Gabriella Infinita](#) (Infinite Gabriella) by Jaime Alejandro Rodriguez
http://www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita/

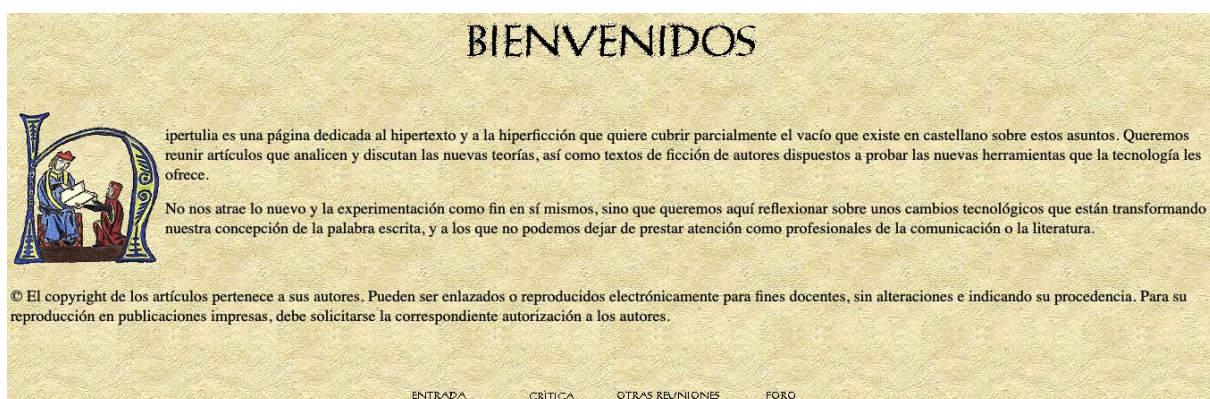
[Heartbeat](#) by Dora Garcia
<http://aleph-arts.org/art/heartbeat/index.html>

[La Señora](#) (The Lady) by Gustavo Martin Garzo
<http://www.imaginando.com/lasenora/senora.html>

Figura 66. Obras del directorio de hiperficción de José Luis Orihuela.

Constatamos mediante la imagen anterior con fecha de 2003, la aparición de dos obras colombianas en el directorio de hiperficción de Orihuela: *Condiciones Extremas*, y *Gabriella infinita*. Esto nos permite confirmar la presencia e inserción de obras latinoamericanas, lo cual posiciona a Colombia, en ese momento como una referencia latinoamericana destacable.

Hipertulia



BIENVENIDOS

Hipertulia es una página dedicada al hipertexto y a la hiperficción que quiere cubrir parcialmente el vacío que existe en castellano sobre estos asuntos. Queremos reunir artículos que analicen y discutan las nuevas teorías, así como textos de ficción de autores dispuestos a probar las nuevas herramientas que la tecnología les ofrece.

No nos atrae lo nuevo y la experimentación como fin en sí mismos, sino que queremos aquí reflexionar sobre unos cambios tecnológicos que están transformando nuestra concepción de la palabra escrita, y a los que no podemos dejar de prestar atención como profesionales de la comunicación o la literatura.

© El copyright de los artículos pertenece a sus autores. Pueden ser enlazados o reproducidos electrónicamente para fines docentes, sin alteraciones e indicando su procedencia. Para su reproducción en publicaciones impresas, debe solicitarse la correspondiente autorización a los autores.

ENTRADA CRÍTICA OTRAS REUNIONES FORO

Figura 67. Página de inicio de Hipertulia.

Hipertulia²⁵² es un sitio web, de la Universidad Complutense de Madrid, que aparece como un foro subyacente de la Revista de Estudios Literarios Espéculo²⁵³. La creadora de esta iniciativa es Susana Pajares Tosca, doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, profesora de la IT Universidad de Copenhagen. En este sitio encontraremos información de interés sobre hiperficciones en español, artículos académicos, enlaces sobre autores que trabajan sobre el tema, creaciones literarias y un foro. Aunque es posible acceder al sitio web, no hay actualizaciones recientes, siendo la última una que data de 2008. Dentro del panorama latinoamericano es relevante, porque allí aparece desde 2002 la obra de Carlos Labbé: *Pentagonal: incluidos tú y yo*.

Ciberia Project



Figura 68. Portada de biblioteca Ciberia.

Ciberia Project es un proyecto investigativo en torno a la literatura y el arte digital. El sitio web surge además, como un punto de encuentro para investigadores, creadores, lectores con intereses afines, que se encuentra compuesto por tres secciones: un sello de edición, otro de creación y una revista especializada en arte y literatura digital. Fundado por Ana Cuquerella

²⁵² Ver: <https://webs.ucm.es/info/especulo/hipertul/index.htm>

²⁵³ Ver : <https://webs.ucm.es/info/especulo/>

Jiménez, Laura Sánchez y María Goicoechea, Ciberia ofrece además, una colección de sesenta obras de literatura digital en español, algunas referencias latinoamericanas encontradas allí son : *Bacterias Argentinas* (2005) de Santiago Ortiz, *El libro flotante de Caytran Dölphin* (2006) de Laonardo Valencia y Eugenio Tisselli, *Hotel Minotauro* (2015) de Doménico Chiappe, *Condiciones extremas* (2005) de Juan B Gutiérrez, *Detective Bonaerense* (2006) de Marcelo Guerrieri, *La huella de Cosmos* (2005) dirigido por Doménico Chiappe, entre otras.

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes



Figura 69. Portada de biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Bajo la dirección de Juan José Diez, la biblioteca virtual Miguel de Cervantes²⁵⁴ ofrece mediante su sitio web una serie de obras digitalizadas tanto como creaciones de literatura electrónica. Al realizar la categorización de las obras se presentan como: hipernovelas, hipermedia, webnovela, blognovela, novela colectiva y wikinovela. Asimismo, menciona algunos autores relevantes dentro de este contexto, destacando a Hernán Casciari, Belén Gache, Doménico Chiappe, Juan José Diez, Jaime Rodríguez y Leonardo Valencia. En lo que concierne la literatura latinoamericana, encontramos referencias de obras como *Condiciones extremas* (2005) de Juan B Gutiérrez, *El libro flotante de Caytran Dölphin* (2006) de Laonardo Valencia y Eugenio Tisselli, *Tierra de extracción* (2007) de Doménico Chiappe, *Golpe de Gracia* (2008) y *Gabriella Infinita* (2005) de Jaime Alejandro Rodríguez, *Detective Bonaerense* (2006) de

²⁵⁴ Ver : <https://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/literaturaelectronica/>

Marcelo Guerrieri, entre otras. Asimismo, este portal ofrece una base de datos de publicaciones académicas sobre literatura electrónica, un blog²⁵⁵ con entradas, fuentes y reflexiones sobre el tema, así como enlaces de interés a otras interfaces como la de Hermeneia, José Luis Orihuela o el blog Biblumliteraria.

Electronic Literature Organization

Electronic Literature Collection

A Publication of the Electronic Literature Organization



Volume 1 (October 2006)

Volume 2 (February 2011)

Volume 3 (February 2016)

Volume 4 (June 2022)

Each volume of the *Electronic Literature Collection* is published on the Web and as a physical version. The physical publication of the ELC3 is forthcoming. Libraries, educators, and individuals may request a free copy of the volume 1 and 2 USB by mail:

Electronic Literature Organization
c/o Washington State University Vancouver
14204 NE Salmon Creek Avenue
Vancouver, WA 98686

Figura 70. Colección de obras de la Organización de Literatura Electrónica ELO

Hemos mencionado en distintos pasajes la Electronic Literature Organization²⁵⁶ por sus aportes dentro del marco teórico y crítico de la literatura electrónica. Además de los eventos anuales realizados por esta organización, destacamos la colección de obras en varios idiomas, compuesta por cuatro volúmenes, y que cuenta con más de trescientos ochenta obras digitales explorables a través de la red. Aunque en el primer volumen de esta colección no hay presencia de obras en español, notamos que, a partir de la publicación del segundo volumen aparecen obras como *Tierra de Extracción* (2007) de Doménico Chiappe y Andreas Meier (2000), y *Golpe de Gracia* (2006) de Jaime Alejandro Rodríguez, y en el tercer volumen aparecen dieciséis obras en español de distintos géneros, entre los que encontramos algunas obras narrativas como *Gabriella Infinita* (2005) de Jaime Alejandro Rodríguez, *Tatuaje* (2015) de

²⁵⁵ Ver : <http://webliter.blogspot.com>

²⁵⁶ Ver : <https://eliterature.org>

Rodolfo JM, Leonardo Aranda, Gabriela Gordillo et al. Finalmente, en el cuarto volumen de dicha publicación, hallamos veintiséis títulos de piezas electrónicas en español, entre las que destacamos *Bastardo* (2018) de David Nuñez, *Retratos Vivos de Mamá* (2016) de Carolina López, *Bucle: archivo de ficciones* (2017) de Vinicius Marquet, *Quauhnáhuac* (2020) de Leonardo Aranda, entre otras.

Narratopedia

— ELEMENTOS RECIENTES —

TODOS

AUDIO

BITÁCORA

MARCADOR DE

DISCUSIONES

EVENTOS

Una colita para el pelo
Último discutido por sldaza en menos de un minuto hace

Script para automatizar instalación de CYNIN
Último discutido por offray en menos de un minuto hace

pimientas
Último cambio de estado por offray en menos de un minuto hace

niña
Último cambio de estado por offray en menos de un minuto hace

Niña con corazón
Último cambio de estado por laugonzalezf en 5 días hace

— ACERCA DE... —

Narratopedia es una plataforma para la creación (colectiva) de contenidos digitales. Promueve dos grandes funcionalidades: el trabajo colaborativo y la publicación de entradas de diversa índole: texto, hipertexto, imagen, audio, video, conversaciones, marcadores. Ofrece una poderosa herramienta de edición de hipermedias y referencia e ilustra otras herramientas de edición . Hace alianzas con

Figura 71. Página de inicio de Narratopedia²⁵⁷

Dentro del marco latinoamericano podemos mencionar a *Narratopedia*, un proyecto de creación colectiva enmarcada dentro de la narrativa a través de texto, hipertexto, imagen, audio y otros elementos. Liderado por Jaime Alejandro Rodríguez, quien señala que:

²⁵⁷ La página web ya no existe. Las imágenes y datos aquí presentados fueron obtenidos mediante Wayback machine. Ver: <https://web.archive.org/web/20111222203812/http://narratopedia.net/>

durante el primer semestre del 2010, en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Javeriana, se desarrolló el seminario: “Convergencia mediática, inteligencia colectiva y cultura participativa. Mutaciones de la cultura en la sociedad digital”. Desde un comienzo se planteó el desafío de desarrollar el seminario en clave de inteligencia colectiva [...]Se diseñó entonces un espacio tipo wiki (utilizando la plataforma MediaWiki de la Universidad Javeriana) para discutir, analizar y proyectar las distintas transformaciones que sobre la cultura contemporánea se han producido a partir de la extensión, apropiación y consumo de las llamadas tecnologías digitales (González & Rodríguez, 2012, p. 181)

El proyecto Narratopedia, surgido en el contexto académico de la Universidad Javeriana, propone una amplia gama de actividades e información teniendo como objetivo lograr narraciones colectivas y espacios de reflexión en torno a la creación, lectura y crítica de piezas literarias digitales. Su disponibilidad en la red no fue tan duradera como su autor hubiese querido, pero aún es posible explorarla a través de ciertas herramientas como Way back machine. De igual modo, es posible tener una idea sobre esta, a través de ciertas publicaciones académicas como *la Narratopedia* (2009) de Bruno de Vecchi, *Interacción social virtual y comunicación interpersonal en dos escenarios de la Web 2.0: Narratopedia y Facebook* (2009) A. M Rincón Pèz, *Narratopedia y sus alcances interdisciplinarios: prácticas narrativas en la red* (2012) de Jaime Rodríguez y Felipe González, entre otros.

Centro de Cultura Digital México

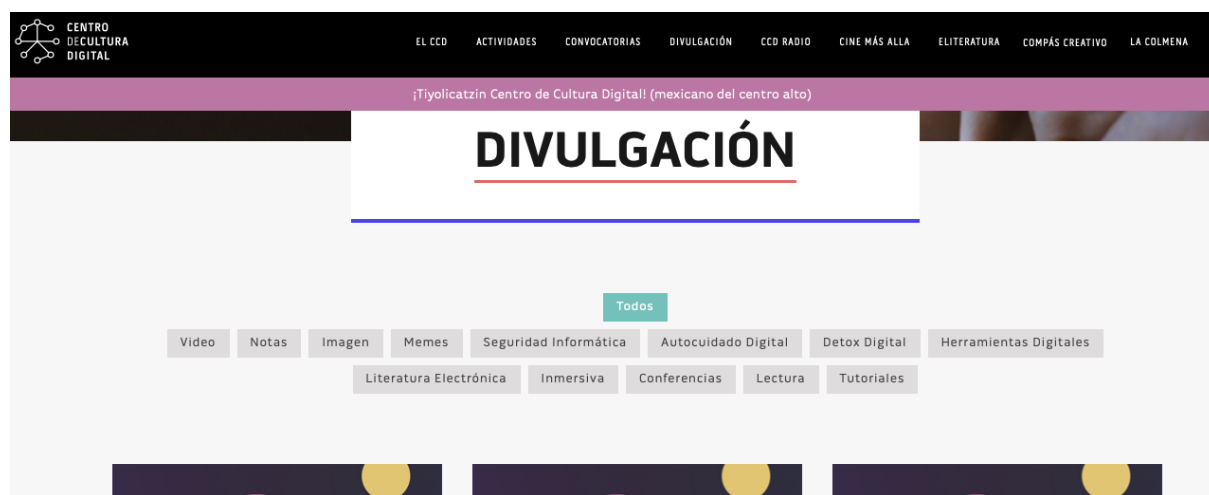


Figura 72. Página web del Centro de cultura digital CCD

El CCD es un espacio abierto a las manifestaciones culturales relacionadas con las tecnologías digitales. Creado en 2012, el CCD ofrece una serie de actividades entre las que se encuentran talleres sobre diferentes temáticas, ejemplo de ello son: el taller de acceso a la información y acceso abierto, ¿por qué digitalizar en común?, código y creatividad, resistencias tecnológicas: posibilidades y uso de tecnologías libres, entre otros. Cuenta con la revista de literatura electrónica 404, organiza exhibiciones en torno al arte y la tecnología. Tiene además, un proyecto editorial con el fin de incentivar las creaciones y publicaciones de la literatura en formato digital, una base de datos de obras digitales entre las que encontramos *Tatuaje* (2015) de Rodolfo JM, Leonardo Aranda, Gabriela Gordillo et al, *Umbrales* (2015) de Yolanda de la Torre, entre otras. cuenta con un blog, y una serie de publicaciones descargables que tiene como fin la difusión de publicaciones que trabajen dentro del marco de la literatura digital.

Cartografía de la literatura digital latinoamericana



Figura 73. Página de inicio del sitio web de Cartografía de la literatura digital latinoamericana

Proyecto liderado por Carolina Gainza y Carolina Zúñiga, y desarrollado entre 2018 y 2021, tiene como objetivo ofrecer un panorama de la literatura digital en Latinoamérica en español y portugués. Uno de sus objetivos contempla la tensión entre la obsolescencia de las obras y la idea de preservación de las mismas. La clasificación de las obras se encuentra organizada según su técnica; ya sea hipertextual, hipermedial, transmedial, sonora, autogenerada, de animación, o de escritura de código. Ofrece una base de datos descargable con la información de cerca de doscientas obras de literatura electrónica latinoamericanas. La interfaz representa el mapa de los países latinoamericanos, y sobre cada país encontraremos las obras de literatura electrónica

de cada uno de ellos. De cada obra, encontraremos informaciones sobre el año de publicación, su autor, el género, el tipo de licencia, y aparte de esto, otra contribución valiosísima de este proyecto consiste en guardar videos de algunas obras de literatura electrónica en funcionamiento antes de quedar obsoletas, como es el caso de aquellas realizadas con Flash Player, y que a partir del 01 de enero 2021 no funcionan correctamente. Esta serie de video hacen parte de una especie de subproyecto denominado: “La literatura digital ante la obsolescencia tecnológica”. Esto constituye un proyecto relevante dentro del contexto latinoamericano, ya que mediante el video las obras pueden seguir vigentes para lectores, críticos e investigadores.

Litelat: red de literatura electrónica latinoamericana



Figura 74. Página de Litelat, sección antología de obras.

Fundada en 2015, la red Litelat congrega un grupo de artistas, académicos y colectivos de América latina y el Caribe, interesados en explorar la literatura electrónica dentro del ámbito latinoamericano. Entre sus principales objetivos tenemos la conexión y presentación de obras, la generación de un mapa de investigaciones de obras de literatura electrónica latinoamericanas, y la realización de encuentros académicos en torno a este tipo de literatura en América latina,

cuenta con la colaboración de investigadores como el peruano José Aburto, el puertorriqueño Leonardo Flores (miembro del grupo editorial de Electronic literatura Collection), la mexicana Angélica Huizar, la argentina Claudia Kozak y el brasilero Chico Marinho. La antología presentada en Litelat comprende un periodo de tiempo entre 1965 y 2019, más de ochenta obras de países latinoamericanos y caribeños. Las obras se enmarcan dentro de las siguientes categorías²⁵⁸:

3D	interactividad	Poesía versificada
aleatoriedad	memes	Poesía visual
Animación	multimedia	Pre- web
apropiacionismo	narrativa	Prosa poética
bot	Obra combinatoria	videojuego
Generación	oralidad	Videpoesía
hipermedia	performance	
hipertexto	Poesía sonora	

Hasta acá hemos presentado someramente diez iniciativas en torno a la literatura electrónica con diferente origen: Argentina, Chile, Colombia, España, Estados Unidos y México. Cabe subrayar que gran parte de dichas iniciativas tuvo lugar principalmente en Estados Unidos con la Electronic Literature Organization, ente que fue ampliando sus fronteras para incluir obras de otras latitudes. Los grupos de investigación españoles fueron igualmente pioneros en reunir comunidades, organizar eventos académicos, incluir y estudiar obras tanto españolas como latinoamericanas. Para el caso hispanoamericano, observamos el surgimiento de comunidades académicas a partir del año 2010. Poco a poco este campo investigativo, creativo y cultural se ha ido fortaleciendo, y tomando un protagonismo importante dentro del panorama literario latinoamericano. Lo cual revela no solamente el interés por las creaciones literarias ligadas al contexto digital, sino también la importancia que cobran dentro del contexto académico y el público en general, la crítica, la realización de eventos, congresos y reuniones que permitan una mejor divulgación, apropiación y reconocimiento de autores y obras con características electrónicas.

IV.3 Literatura electrónica latinoamericana: estudios e investigaciones

La literatura electrónica latinoamericana ha sido el objeto de investigación de varias tesis doctorales a nivel internacional. Ya hemos abordado algunas tesis como la de Julián Cubillos en Colombia quien analizó *Condiciones extremas* (2005) de Juan Bernardo Gutiérrez,

²⁵⁸ Tabla realizada por la autora de la tesis con la información publicada en el portal de Litelat.

y *Mandala* (2017) de Alejandra Jaramillo Morales. Mencionaremos ahora, otras otras investigaciones académicas relacionadas con el ámbito de la literatura electrónica latinoamericana. Comenzaremos mencionando un trabajo de final de Master presentado por Alejandro Corredor²⁵⁹ en la Universidad de los Andes en Colombia, titulado como: *Primeros apuntes para una historia la literatura digital en Colombia desde 1990 hasta el 2012*. Corredor comienza su estudio proponiendo una definición de literatura digital, posteriormente examina el hipertexto y el hipermedia. Finalmente describe dos sucesos que considera como los más relevantes dentro del Marco de la literatura electrónica en Colombia en el periodo de tiempo comprendido entre el año 2000 al 2010.

IV.3 .1 Las primeras dos décadas de literatura digital en Colombia en perspectiva: Alejandro Corredor

Por una parte, Corredor explora la plataforma Narratopedia de Jaime Alejandro Rodríguez y por otra el concurso distrital de las artes particularmente aquel de escrituras creativas, enfocado al uso de las tecnologías. A lo largo de su análisis, Corredor explora obras como *El vuelo de los hermanos Wright* (1995), *Condiciones Extremas* de Juan B. Gutiérrez, *Gabriella Infinita* (1998) y *Golpe de Gracia* (2004) de Jaime Alejandro Rodríguez, *El Alebrije* de Carmen Gil (2002) y *Caminando por Bogotá* (2007) dirigido por Carlos Torres. En lo que concierne a la definición de literatura digital, Corredor menciona tres elementos básicos: el hipertexto, los medios multimedia e Internet (Corredor, 2018, p. 8). Sobre el hipertexto, Corredor realiza un recorrido teórico sobre este tema remontándose a Vannevar Bush y su artículo *As we may think* (1945), y su propuesta de creación de un dispositivo de contener varios textos accesible y modificable desde diferentes partes del mundo, o por Theodor Nelson y *Xanandú* el primer proyecto hipertextual. La importancia del hipertexto dentro del panorama literario para Corredor, reside en que:

El hipertexto entra a jugar un papel primordial como concepto en la literatura digital, puesto que será tomada por muchos autores como la forma ideal en la que se aprovechan al máximo las capacidades del entorno digital para la producción literaria (Corredor, 2018, p. 9).

La relevancia del hipertexto es un rasgo significativo de las obras de literatura electrónica. De hecho, todas las obras de nuestro corpus literario optan por incluir el hipertexto en su estructura;

²⁵⁹ Egresado de maestría en literatura Universidad de los Andes, Colombia.

esto lo revela como un componente de actualidad que es explorado en diferentes niveles de inserción, según los propósitos de cada autor, como lo veremos en la tercera parte del siguiente estudio.

IV.3 .2 Interactividad y géneros de la literatura electrónica

Otra de las propiedades destacables de este tipo de literatura, es la interactividad. Al abordarla, Corredor se remite a Ryan quien a su vez la entiende en una obra como interactividad fuerte o débil (Corredor, 2018, p. 14), de igual modo revisa los conceptos de Aaron Smuts quien problematiza el término y analiza cuidadosamente los conceptos propuestos por Terrence Rafferty, Marie-Laure Ryan, David Saltz o Janet Murray. Corredor se acoge a la propuesta de interactividad propuesta por Smuts quien “Presenta la interactividad como el resultado de una interacción y no como mera ‘responsividad’” (Corredor, 2018, p. 15). La clasificación de géneros propuesta por Corredor incluye las perspectivas teóricas sobre géneros dentro de la literatura electrónica examinadas por de Christopher Funkhouser, Ana María Calvo y Laura Borràs. De este modo, menciona la poesía digital, también conocida como ciberpoesía, e-poesía o flash poetry – entre otros nombres- la cual tiene en cuenta y aprovecha los avances tecnológicos conservando el carácter poético. Algunas obras de este tipo incluyen elementos como la interacción, el sonido, o la animación. Sobre la *narrativa digital*, corredor menciona las contribuciones de Calvo quien señala la hiperficción explorativa o constructiva.

En la hiperficción explorativa lector selecciona su ruta de lectura, mientras que en la constructiva haría alusión a obras colectivas con formato abierto. Finalmente menciona las obras con carácter hipermediático: es decir aquellas donde hay contenido presentado a través de diferentes medios y en las que la interactividad del lector tiene una relevancia trascendental (Corredor, 2018, pp. 16-17). Posteriormente, Corredor aborda el drama digital, llamado igualmente ciberdrama, ciberteatro, o hiperdrama el cual a través de las reflexiones de Borràs es cercano a los videojuegos, esencialmente los que utilizan narraciones en primera persona, poniendo como ejemplo a *Survival Horror*. Corredor continua su estudio mencionando algunas obras relevantes dentro del contexto digital como *Afternoon a story* (1987) de Michael Joyce subrayando que en el caso colombiano: “no existen estudios sobre la producción de este tipo de literatura, ni mucho menos una visión histórica de esta producción que se enfoca en estudiar su contrapunteo tanto con la teoría como con las horas canónicas” (Corredor, 2018, p. 20). Por

ello, el trabajo de Corredor es central dentro del panorama colombiano y el latinoamericano, pues ofrece un recorrido sobre lo que se ha realizado dentro de este contexto literario desde las producciones iniciales que aparecen y las que se publican durante algo más de dos décadas.

IV.3 .3 La importancia de la conexión a internet y su relación con la literatura en contextos digitales: Colombia

Corredor subraya la importante relación existente entre la historia de la literatura y los elementos tecnológicos necesarios para difundirla. De este modo, estudiar el panorama de este tipo de literatura en Colombia, Implica a su vez realizar un breve recorrido sobre la historia de los computadores y la llegada de internet al país. Desde el *mainframe* llevado a Colombia por la empresa Bavaria, pasando *mainframes* de Ecopetrol y Coltejer, a la llegada del primer computador con transistores adquirido por Fabricato en 1961. Corredor señala la década de los ochenta como el inicio de la comercialización de computadores en Colombia. Sobre la llegada de Internet del país, corredor menciona la red de computadores interconectados cuyo inicio se remonta al año 1990, momento en el que IBM y algunas universidades tanto de carácter público como privado establecen la red RUNCOL (Red De Universidades Colombianas), en 1994 como un momento significativo en el que la empresa TELECOM ofrece servicio de conexión de Internet para usuarios particulares.

Así, Corredor apunta que el inicio de la literatura digital en Colombia tiene lugar en ese mismo año con *El vuelo de los hermanos Wright* (1995), Juan B. Gutiérrez. A continuación, Corredor realiza un análisis de la obra de Gutiérrez, mencionando como características, la fragmentariedad y la multilinealidad de la obra (Corredor, 2018, p. 31). Más adelante, corredor continúa el análisis de *Gabriella infinita* Insistiendo en tus referencias literarias significativas: *Rayuela* (1963) de julio Cortázar, y *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo: “la relación de la Maga y Oliveira tiene una profunda resonancia en la relación entre Gabriela y Federico: de manera similar a la que Oliveira le niega la maga la posibilidad de conocer su pasado, Federico “se empeñó en evadir las preguntas, en restar valores información que ella creía necesaria”²⁶⁰ (Corredor, 2018, p. 33). Algunas de las características o recursos hipertextuales de la obra citados son:

²⁶⁰ Esta citación interna entre comillas es de *Gabriella Infinita*.

En lo relativo a los recursos y hipertextuales que usa podemos decir que cada una de las *lexias* recurren a un código de color en el fondo para reforzar la temporalidad de su contenido: cuando el fondo es negro, se trata del presente el relato; en cambio cuando es blanco, es un Flash Back narrativo ligado a la memoria el personaje sobre el que se encuentra el foco de la narración (Corredor, 2018, p. 34).

Tras el análisis de estas dos obras, Corredor concluye que ninguna de las dos obras presenta una ruptura de la linealidad narrativa; por lo tanto, no seguirían los modelos de teoría de literatura digital planteados por Landow o Delany. Sin embargo, insiste en el hecho que son dos obras pioneras en Colombia y por lo tanto se encuentran descubriendo sus propios derroteros dentro de un contexto literario muy poco conocido en el país. Algunas de las limitaciones técnicas de la obra se superarán después del año 2000, momento en que los servicios de Internet en Colombia ofrecen la posibilidad de banda ancha. Tras el análisis de *Condiciones Extremas* de Juan B. Gutiérrez, *Golpe de Gracia* (2004) de Jaime Alejandro Rodríguez, *El Alebrije* de Carmen Gil (2002) y *Caminando por Bogotá* (2007) Corredor concluye que:

Juan B. Gutiérrez presentó *Condiciones Extremas* soportando soportado por la plataforma crónica como una respuesta a las dificultades de los lectores de seguir una narrativa hiper textual; por su parte Carmen Gil, apeló a otro tipo de lectores y con *El Alebrije* y potencializar las capacidades ergódicas y rizomáticas, usando como base el *hipermedia*; Jaime A. Rodríguez, en cambio inició una exploración con *Golpe De Gracia* de las posibilidades que podría aportarle los entornos, mecanismos y mecánicas instauradas por los videojuegos a las obras de literatura digital, que Carlos Torres y su equipo lograrían aprovechar a un nivel superior llevando al usuario al nivel de intervención en *Caminando por Bogotá* (Corredor, 2018, p. 34).

En el último capítulo de su tesis, Corredor explora otra iniciativa de Jaime A. Rodríguez: Narratopedia. Dentro de este contexto, Corredor menciona la consolidación de la web 2,0 como nuevo paradigma de uso de la red. Esta nueva versión de la web supondría el encuentro de los usuarios dentro de estos contextos quienes no solamente recibirían la información, sino que estarían en capacidad de modificarla o crearla (Corredor, 2018, p. 57). Es dentro de este marco que Jaime Alejandro Rodríguez crea Narratopedia. Así, Narratopedia funciona a partir de un enfoque de creación colectivo cuyos aportes estaban licenciados bajo el modelo de *Creative Commons*; es decir que, este ejercicio contemplaría las modificaciones, las distribuciones o las copias declarando la naturaleza del proyecto. Narratopedia estuvo en las redes entre julio 2010

y abril de 2011, lamentablemente por falta de patrocinadores el proyecto ya no se encuentra en línea. Pero, precisamente en ese mismo 2011, el Instituto distrital de Artes (IDARTES) abre una convocatoria titulada “escrituras creativas y nuevas tecnologías”, dicha iniciativa recibe únicamente diez propuestas; por ello, Corredor apunta a un problema de circulación tanto como una falta de circuito de consumo y distribución de estas iniciativas (Corredor, 2018, p. 64). A modo de conclusión, el autor menciona las diferentes etapas por las que ha pasado en la literatura digital entre 1990 a 2012, señalando que el hipertexto es utilizado como un mecanismo narrativo estructurado mediante enlaces asociativos. Obras como *Condiciones Extremas* intentan brindarle una mejor experiencia al lector novato que no se encuentra familiarizado con obras de tipo no lineal, recalcando que: “el campo de la literatura digital en el país es apenas insipiente, y aunque existan obras que podamos considera representativas, su circuito de consumo y producción hasta ahora comienza formarse en el país” (Corredor, 2018, p. 66). El estudio de este investigador ofrece un panorama importante que nos permite comprender dos componentes significativos para la comprensión de la literatura digital en Colombia; por una parte, el componente tecnológico y un despliegue con ciertos impedimentos de orden económico y político, y por otra parte la creación de obras, circulación y consumo aún cuestionables.

IV.3 .4 El discurso-e: interpretaciones lingüísticas a partir del hipertexto

Otra investigación de obras de literatura electrónica latinoamericanas, es presentada en la tesis doctoral de María Angélica Celis Sánchez²⁶¹ (2012). Su investigación se centra principalmente en la teoría del hipertexto y el discurso hipertextual. Para ello, realiza una aproximación a la definición del término hipertexto a partir de tres perspectivas: la tecnológica, la literaria y la lingüística. Dentro del plano de lo lingüístico, Celis Sánchez se propone examinar el comportamiento de la lengua en el hipertexto, lo que la llevará a plantearlo como un *discurso electrónico*. Celis realiza un acercamiento desde la perspectiva tecnológica incluyendo la óptica de Vannevar Bush²⁶² y de Douglas Engelbart. De este último, menciona el artículo *A conceptual framework for the augmenting of man's intellect* (1962), el cual se interroga sobre la posibilidad de mejorar los procesos intelectuales del hombre gracias a la interacción de la máquina, aunque no sería sino hasta 1965 cuando Theodor Nelson desarrolla

²⁶¹ Profesora de lengua española, Universidad de Castilla la Mancha.

²⁶² No mencionaremos el acercamiento a Bush, puesto que ya se ha relatado en otros estudios de este contexto.

el Proyecto Xanandú, el cual intenta “facilitar la labor de del autor de un texto” (Celis Sánchez, 2012, p. 32), aunque, como es sabido el proyecto contemplaba otras posibilidades como la interconexión de computadores y el almacenamiento de información mediante enlaces hipertextuales. El recorrido que Celis Sánchez hace sobre el hipertexto desde un punto de vista tecnológico incluye también el *Apen Movie Map* (1978) creado por Nicholas Negroponte y Andrew Lippman, considerado como el primer sistema hipermedia y que hoy resulta similar a las herramientas de geolocalización como Google maps. Posteriormente la autora, menciona a Intermedia un proyecto hipertextual de la Universidad de Brown. Dicha iniciativa permitía a los usuarios tomar notas, leer y escribir. Sobre su relación con el campo literario, Celis Sánchez menciona:

Constatamos la idea de que el nacimiento del hipertexto está más relacionado con necesidades textuales que puramente técnicas, lo que coloca los estudios textuales y filológicos en un lugar privilegiado en el desarrollo de las actividades intelectuales y académicas del último tercio del siglo XX y que han desembocado el tratamiento textual tal y como lo conocemos en la actualidad (Celis Sánchez, 2012, p. 40).

Teniendo en cuenta los propósitos con los que el hipertexto fue concebido, observamos un vínculo fuerte entre este y el contexto literario; es decir la relación no fue dada posteriormente, sino que ha tenido una relación latente con el campo literario.

Decantándose hacia la lingüística, Celis Sanchez menciona a Raffaele Simone y su obra *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo* (2001), en la que describe las diferentes fases de formación del conocimiento, a saber: la llegada de la escritura, la generalización de la imprenta y el conocimiento a través de las tecnologías de información (Celis Sánchez, 2012, p. 50). Del mismo modo, Celis Sánchez describe el surgimiento de internet en Estados Unidos desde ARPANET y NFSnet, cuyo objetivo esencial radicaba en el envío de datos entre ordenadores, para adentrarse ulteriormente en el *e-discurso* o *discurso electrónico* como aquel que “se sirve de un tipo de conexiones remotas basadas en la tecnología digital, y que precisa de la no presencia física de los participantes en el proceso comunicativo” (Celis Sánchez, 2012, p. 80.). Al analizar el esquema de comunicación del *discruso-e*, Celis Sánchez menciona que sus elementos no han cambiado; es decir dentro del *discurso-e*, hay un emisor, receptor, mensaje, contexto, canal y código. Sobre el emisor menciona que dentro del contexto digital el emisor no es el único que tiene el privilegio de la creación. El receptor por su parte podría

desplazarse “de una parte a otra del mensaje sin solución de continuidad” (Celis Sánchez, 2012, p. 156). Bajo este paradigma, el receptor se convierte también en emisor dado que el significado del texto dependerá no exclusivamente del productor inicial: “tanto emisor como receptor pueden dejar de ser uno y único para convertirse en sujetos múltiples cómo quedará un sentido final al texto diferente y complementario del texto inicial” (Celis Sánchez, 2012, p. 157). Sobre el mensaje, Celis menciona la pérdida de la linealidad, y respecto al canal, que favorece que haya hipertextualidad, hipermedialidad e interactividad. Uno de los aportes de Celis es la reformulación del sistema de comunicación de Jakobson, a todo el entorno hiper textual en el que:

El EMISOR²⁶³ envía un mensaje al RECEPTOR, que no ha de ser necesaria mente, ni concreto ni consabido. Para que sea operativo, ese mensaje requiere un CONTEXTO al que referirse, susceptible de ser captado por el receptor y con capacidad verbal puede ser verbalizado, además de acompañado por símbolos externos al lenguaje como imagen-estática o en movimiento-y o sonido que aparecerán unidos formando una ESTRUCTURA PANTEXTUAL COMPLETA; un CÓDIGO común emisor y receptor, sido total al menos parcialmente (lo que es lo mismo codificado, que puede ser pública supliendo ocasiones por los esencia del texto a favor del resto de factores multimediales; Y, por último, un CONTACTO, un canal de transmisión siendo de obligada necesidad electrónico que en medio de la mayoría de casos Internet para las comunicaciones, aunque no descartables las Off Line y la conexión psicológica entre que permitamos entrar y permanecer en comunicación (Celis Sánchez, 2012, p. 158).

La categorización del *discurso-e* propone Inicialmente ‘*el discurso-e de construcción libre*’ que a su vez secciona en niveles. El primero de ellos sería de tipo expositivo-argumentativo, que agrupa las publicaciones intelectuales como los artículos científicos, periodísticos o las obras literarias señalando que: “la excepción estaría en los textos literarios publicados en la Red cuya definición poética los exime de cualquier organización preconcebida” (Celis Sánchez, 2012, p. 197). El segundo nivel relacionado con el hipertexto en su modo escrito se relaciona con lo expuesto por Javier Echeverría como ‘tercer entorno’, o ‘espacio telemático’, es decir ese nuevo espacio o canal que encontrado en la lengua se puede observar a través de SMS, MMS, redes sociales, wikis y blogs (Celis Sánchez, 2012, p. 197). El tercer nivel describe el “carácter social y la relación paciente emisor y receptor”, donde “El emisor sigue siendo el productor del texto de partida, pero el texto resultante dependerá de las

²⁶³ Las mayúsculas son de la cita.

necesidades, intereses o creatividad del receptor [...] no existe, porta relación directa o indirecta entre emisor del texto de origen y su receptor, por mucho que este contribuya a la creación del hipertexto destino” (Celis Sánchez, 2012, p. 199). Desde esta perspectiva, Celis argumenta las razones por las cuales el discurso es alterado en el contexto digital, teniendo en cuenta las creaciones literarias.

Otro tipo de *discurso-e* supone la construcción espontánea la cual encontramos, a través de los foros, Celis selecciona este apartado según las aportaciones lingüísticas concebidas por niveles. El primero de ellos, el discursivo, en el que se advierte en ciertos casos cierto descuido en cuanto algunos aspectos normativos de la lengua que incluyen el descuido en el uso de mayúsculas tildes o abreviaturas. El segundo nivel incluye el modo oral, escrito y multimedia del hipertexto, destacando su cercanía con la oralidad. El tercer nivel tendría que ver con el carácter social, en la publicación libre gratuita de opiniones, tanto como el concepto de publicación camuflada mediante un alias con el objeto de no ser reconocible (Celis Sánchez, 2012, p. 202). En este nivel se observa que a través de la opinión el emisor pueda convertirse en receptor: “El hipertexto como discurso-e de construcción espontánea se explica desde la relación directa entre usuario-emisor y usuario-receptor, y todos ellos sobre el mensaje. Los tres se convierten así en coparticipes de este texto concreto que resulta infinito e inacabado” (Celis Sánchez, 2012, p. 203). En la penúltima sección de su tesis, Celis realiza un recorrido por la obra de Jaime Rodríguez, y de Doménico Chiappe.

Respecto *Gabriella Infinita*, obra de Rodríguez, observamos un análisis de la obra a través de sus diferentes metamorfosis; es decir la versión escrita como novela (1994), el hipertexto (1997) y el hipermedia (1999). Sobre la obra de Chiappe, Celis menciona cierta similitud no solo con la obra de Rodríguez, sino entre los autores nacidos en la década de los sesenta y los setenta. Son autores que han experimentado la transición de los textos analógicos a los digitales, por ende, sus propias obras son prueba de ello. Los dos autores se interesan por dar a conocer detalles sobre la concepción y el análisis de sus obras. Tras realizar un análisis detenido de los componentes y líneas narrativas de cada obra, Celis cierra su tesis con un capítulo en el que aplica las características lingüísticas propuestas a estas dos obras, subrayando que el receptor de la obra -en los dos casos-, atraviesa mediante dos acorchamientos diferentes:

- a) Una primera lectura de narración hiper textual, con ausencia absoluta, o relativa, de conocimientos de la obra en cuestión, lo que puede conducir un viaje más o menos caótico, al menos si no se siguen las indicaciones del autor.

b) Una segunda segunda lecturas de la imperfección, una vez que se conoce el plan de la obra eficientemente con ella como para decidir una lectura más organizada y portadora de sentido narratológico (Celis Sánchez, 2012, p. 253).

En cuanto a la organización de las obras se menciona que presentan caminos por defecto; Es decir existe un derrotero de lectura similar ante la lectura analógica. Las portadas de las dos obras en versión hipertexto, presentan elementos similares como los colores oscuros y la música inquietante. En las dos obras el lector toma la decisión de seguirlos derroteros planteados o elegir los propios lo que supone un texto 'único' en el sentido que junta las lexías de manera diferente en cada lectura realizada. En lo que concierne el mensaje, y siguiendo los planteamientos de McLuhan, Celis menciona que dentro del contexto cibertextual, mensaje y medio son lo mismo. Sobre la navegación de las obras se destaca que:

La navegación que nos proponen en sus respectivas novelas intermedias Rodríguez y Chiappe es similar, pues está basada en enlaces cerrados, como ya hemos visto, pero es diferente a la vez, pues el papel del receptor es más limitado en una obra que en otra. En el caso de *Tierra de Extracción*, el curso de lectura se divide en tres posibilidades mencionadas que lector, de ir recorriendo para comprender su narración particular. El receptor es múltiple, por lo que estaríamos con esta obra ante una *poliacroasis* pura en el sentido que plantea Albaladejo [...] Jaime Alejandro Rodríguez, encaminó otras posibilidades de interacción con la obra, además de los tres recorridos expuestos, su visión de la novela multimedia ofrece el receptor ser testigo de la mencionada *poliacroasis*, pero a su vez le permite una suerte de *polihomilia* no con la obra misma, pues en un sentido estricto es una obra cerrada y cuyo contenido no se puede modificar, pero si una forma de construcción alternativa que permita que la obra pueda crecer (Celis Sánchez, 2012, pp. 300-301).

En este modo, la *poliacroasis* depende del número de lectores y lecturas posibles, mientras que la *polihomilia* dependerá de los lectores que deseen continuar la obra participando activamente en ella. Sobre el hipertexto como práctica lingüística, Celis menciona por una parte la decisión de escoger estas dos obras que la autora conocía bien. Respecto al componente lingüístico, le fue necesario realizar una delimitación teórica, entre lo que incluye el sistema de comunicación jakobsoniano adaptable al contexto digital. Por último, Celis indica que al haber explicado ciertos conceptos teóricos y aplicarlos a dos obras, su modelo de análisis podría potencialmente ser aplicado a otras obras de naturaleza electrónica. Aunque en nuestro caso, el panorama del discurso lingüístico no se encuentre dentro de nuestro dentro de nuestro espectro de análisis particularmente, cabe reconocer que los conceptos de *poliacroasis* y *polihomilia* podrían ser por ejemplo explorables en las otras obras de nuestro corpus de estudio. Dado que

en ciertas obras como *Detective Bonaerense*, *Memorias y Caminos* o *Retratos Vivos de Mamá* podríamos explorar la polihomilía teniendo en cuenta la estructura y plataforma de las obras, mientras que, en *Tatuaje*, *Mandala* o *Condiciones Extremas* el análisis de la poliacroasis podría darnos luces sobre las posibles rutas de lectura e interpretación basadas en las decisiones que tome el lector en obras cuya estructura permita este tipo de exploraciones.

IV.4 Escrituras Electrónicas en América Latina. Producción Literaria en el Capitalismo Informacional

Uno de los trabajos de tesis doctoral dentro del contexto de estudio de literatura electrónica en América latina es el de Carolina Gainza²⁶⁴. En 2012 realiza una tesis doctoral de Literatura Hispánica en la Universidad de Pittsburg en Estados Unidos, con la investigación titulada: *Escrituras Electrónicas en América Latina. Producción Literaria en el Capitalismo Informacional*. Su trabajo analiza textos literarios electrónicos latinoamericanos examinando el vínculo de estas producciones con el contexto en el que surgen. De este modo, su estudio aborda una perspectiva sociológica que dialoga con el concepto de capitalismo posfordista-informacional. Dicho fenómeno capitalista surge a finales del siglo XX y da cuenta de una transformación que experimenta un cambio de producción que se centra principalmente en lo inmaterial. Antes de describir la problemática presentada en la investigación, es importante tener en cuenta ciertas reflexiones base con las que Gainza articula su estudio.

La primera de ellas es la relación entre literatura y contexto social; Gainza sostiene que la literatura es una práctica reflexiva que es afectada y afecta al contexto socio-cultural en el que emerge (Gainza, 2012, p. 15). Dentro de este contexto, explica que el uso de las tecnologías transforma e influye no solamente el plano literario sino también las comunicaciones, la economía y la política, sosteniendo además, que el hecho de pensar el ejercicio literario desde una perspectiva electrónica supone el cambio de formato tanto como de prácticas literarias, puesto que esta literatura “permite establecer relaciones con escrituras no alfabéticas — pictóricas, auditivas, gestuales e informáticas—” (Gainza, 2012, p. 56). La segunda reflexión se teje alrededor de la utilización del concepto de literatura digital o electrónica, discusión académica que Gainza percibe como un solo fenómeno: “La literatura electrónica o digital es

²⁶⁴ Docente investigadora de la Universidad Diego Portales de Chile y directora de la revista electrónica latinoamericana Laboratorio.

aquella producida para un formato digital, y que sólo puede ser leída en ese formato. Si es trasladada al formato impreso, pierde su singularidad al romperse sus hipervínculos, sus imágenes hacerse estáticas y desaparecer sus oralidades” (Gainza, 2012, p. 13). La autora insiste en que la no linealidad del texto en formato electrónico, es una de las características más representativas de este tipo de literatura.

IV.4 .1 La literatura electrónica latinoamericana: desafíos literarios

En América latina la literatura electrónica tiene un mayor despliegue a partir del siglo XXI dado el proceso de masificación de recursos tecnológicos, lo que permite ampliar la producción tanto como la aparición de nuevos autores que le apuesten a estas otras posibilidades de hacer literatura. A partir de este contexto, Gainza presenta su corpus de estudio: *Literatrónica* (2006), una propuesta de Juan B. Gutiérrez, *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001) de Carlos Labbé, *Gabriella Infinita* (2005) y *Golpe de gracia* (2005) de Jaime Alejandro Rodríguez, *Wordtoys* (2006) de Belén Gache, *Tierra de extracción* (2007) y *La Huella del Cosmos* (2005) de Doménico Chiappe, el *Libro Flotante de Caytran Dölphin* (2006) de Leonardo Valencia, y *Bacterias argentinas* (2004) de Santiago Ortiz. Katherine Hayles sostiene que la producción de literatura electrónica en español se encuentra marcada principalmente por obras hipertexto o hipermedia. Lo que constatamos dentro del corpus de obras seleccionadas por Gainza, pues se observa que solo *Bacterias Argentinas* presenta una narrativa diferente. Se trata de un modelo tomado de la biología, donde hay una serie de palabras (bacterias) que se alimentan de otras que flotan en el espacio y que al ponerlas en relación forman un texto.

A lo largo del análisis literario de estas obras, Gainza se detiene en el rol del lector y del autor, resaltando principalmente su posición frente a los postulados estructuralistas de George Landlow. El debate académico de Landlow parte a su vez de los referentes teóricos como Roland Barthes o Michel Foucault, señalando que en la literatura hipertextual se experimenta también la muerte del autor, puesto que es el lector quien revive el texto al interactuar con él y al descubrir nuevos o distintos senderos de lectura. Por su parte, Gainza sostiene que “Si bien existen posibilidades de elección, las opciones, como en todas las novelas hipertextuales digitales, ya han sido previamente “programadas” en el lenguaje de códigos por el/los autores. En este sentido, insistimos en la falacia del desaparecimiento de las diferencias entre autor y lector que plantearon los primeros teóricos del hipertexto “como G. Landow” (Gainza, 2012, p.

96). Al abordar al autor y al lector dentro de las obras de literatura electrónica, Gainza presenta uno de los ejes problemáticos de su investigación. La autora asegura que gran parte de los estudios realizados sobre la tecnología y la sociedad han centrado su atención principalmente en el impacto de la tecnología en diferentes sectores como el económico, político, cultural o social, dejando de lado la subjetividad del autor y el lector, como si “como si éstos fueran pasivos ante los cambios” (Gainza, 2012, p. 1). Para objetar esta postura, Gainza recurre a las investigaciones realizadas por Jesús Martín Barbero quien señala que los lectores de estos elementos literarios han ingresado a la dinámica tecnológica interpretando e interactuando con estas comunidades literarias, a través de los aparatos tecnológicos (Gainza, 2012, p. 19). Con el fin de dar respuesta a los interrogantes relacionados con la producción capitalista y la recepción literaria, Gainza cuestiona las nuevas producciones literarias derivadas de las nuevas tecnologías digitales, la relación de estas obras y el modelo capitalista posfordista, tanto como los tipos de recepción surgidos a partir de las experimentaciones literarias con dichos trabajos de literatura electrónica.

IV.4.2 ¿Qué difusión de obras digitales en América Latina ?

Además de analizar las producciones literarias en formato electrónico surgidas en América Latina, Gainza se enfoca también en el fenómeno de difusión, destacando la gratuidad de estas obras disponibles en línea, tanto como la ausencia de mediación entre autor y editor (Gainza, 2012, p. 33). Al analizar la literatura electrónica en América Latina, Gainza afirma asimismo que “en la región no se ha producido una teorización del fenómeno desde las humanidades, en contraste con la creciente teorización que se está produciendo en los Estados Unidos y en España, para mencionar el único país de habla hispánica con algún destaque en este renglón” (Gainza, 2012, p. 35). En este sentido, cabe resaltar que los trabajos de ciertos autores latinoamericanos como los de Juan B. Gutiérrez han sido analizados principalmente en el extranjero por investigadores como Klöpffer-Mauermann (Alemania), José María Linares (España), Cleger, Osvaldo (Estados Unidos), Ted Fordyce (Estados Unidos), Susana Pajares (Dinamarca) frente al trabajo de Gainza en Chile, o Alejandro Parra en Colombia. De este modo, puede observarse que lamentablemente la literatura electrónica tiene un mayor impacto y despliegue fuera de América latina, lo que puede justificarse por ejemplo a partir de la escasa presencia de programas universitarios que promuevan y estudien estas prácticas literarias, aspecto que no se ha mencionado en las investigaciones hechas hasta este momento

sobre el tema, pero que abordaremos como eje de estudio más adelante. Gainza aborda la escasez de estudios sobre el tema, mencionando a Jerry Hoeg, Luis Correa- Díaz y Scott Weintraub quienes consideran que las investigaciones latinoamericanas sobre literatura digital permanecen aún en un cuadro subjetivo y anecdótico (Gainza, 2012, p. 61).

IV.4 .3 El capitalismo informacional y su dialogo con la teoría literaria

El marco teórico de recepción lectora y de subjetividad en la investigación de Gainza es articulado desde de los trabajos de Spinoza, retomados por Deleuze y Guattari, presentes también en B. Latour, Manuel de Landa, Zizek, Hardt y Negri. Gainza observa la producción y la subjetividad como una estructura que funciona de manera similar a una red donde hay un flujo de información y de comunicaciones. Para ello utiliza la teoría del rizoma donde “la estructura social es concebida como un cuerpo sin órganos, es decir, como una estructura sin centros, compuesta de múltiples conexiones” (Gainza, 2012, p. 8). Así, la metáfora del rizoma es asimilada también al modo de producción capitalista, donde la red es concebida para producir obras inmateriales, pero además para conectar y comunicar diversos actores involucrados tanto en el proceso de creación como de recepción lectora. En la misma dinámica de comunicación, Gainza cita a Hardt y Negri quienes sostienen que la subjetividad se produce a través de un espiral de cooperación y comunicación, y que dentro de esta dinámica se producen nuevas formas de cooperación que operan a su vez para crear nuevas subjetividades (Gainza, 2012, p. 30).

Respecto al autor y particularmente en lo que a producción y publicación se refiere, Gainza señala un cambio esencial en cuanto a los mecanismos de circulación. Lo anterior, teniendo en cuenta que estos “nuevos circuitos de distribución y circulación” literarios dan lugar a comunidades creadoras como es el caso de Narratopedia de Jaime Alejandro Rodríguez, que propician espacios para cuestionar al autor y al texto. Con el fin de explorar la participación lectora en las obras, Gainza presenta la clasificación realizada por Susana Pajares. Esta última plantea el término de hiperficción explorativa en el contexto en que el lector descubre la narración al explorar sus enlaces. Así, la lectura cobra sentido en la medida en que el lector active las posibilidades o caminos de lectura. Teniendo en cuenta la participación del lector, Pajares establece dos categorías de obras: abiertas o cerradas, que permiten o no la participación o intervención del lector en la narrativa. Dentro del contexto de participación lectora, otro de

los referentes citados es Alexander Galloway quien afirma que la lectura no lineal favorece la concepción del texto como un juego, lo que beneficia diversas formas de percepción y de imaginarios culturales que contribuyen a la construcción del sujeto (Gainza, 2012, p. 108). Finalmente, Gainza realiza un aporte significativo a esta discusión, pues plantea la idea de lector interprete, lector dialógico y lector participante (Gainza, 2012, p. 75).

IV.4 .4 La obsolescencia de obras en contexto digital

Es importante mencionar que dentro las consideraciones sobre la recepción lectora abordadas por Gainza, surge una problemática que no es abordada en su estudio, puesto que es un fenómeno dado posteriormente. Se trata de la obsolescencia de los links o incluso la desaparición de las obras como es el caso de *La Huella del Cosmos* de Doménico Chiappe. Vemos algo similar en *Gabriella Infinita* de Jaime Alejandro Rodríguez, puesto que los links que llevan a Narratopedia²⁶⁵ o la opción “escriba su historia” no se encuentran vigentes. Este hecho afecta a los lectores puesto que *Gabriella* es concebida inicialmente como una obra abierta, donde aún se encuentran activos varios vínculos que actualmente no funcionan pero que inicialmente permitieron la participación lectora. Estas rupturas tecnológicas afectan a la crítica literaria también, teniendo esta que ser actualizada a partir de deficiencias tecnológicas y de conexión. Dentro de este contexto, sería importante estudiar la vigencia tecnológica de las obras literarias electrónicas en Latinoamérica, y la manera cómo las nuevas plataformas tecnológicas van paulatinamente remplazando a las anteriores. ¿Qué sucede con las obras que utilizan un formato tecnológico obsoleto? Intentaremos dar respuesta a este pkantemainto en la tercera parte de la presente tesis. Finalmente, es posible debatir la sensación de pertenencia de la lectura que nos presenta Gainza, puesto que vemos que las iniciativas de los lectores en espacios como Narratopedia, se encuentran sujetos a la voluntad del autor. Por consiguiente la libertad que el lector toma para participar o crear nuevas ficciones a partir de la lectura de una obra determinada, estará siempre sujeta a las decisiones del autor, quien en ultimas es quien verdaderamente posee la obra. Dentro de esta misma perspectiva, Gainza manifiesta que

Es importante recalcar que queremos alejarnos de aquellas propuestas que señalan que la literatura hipertextual en su versión digital convierte al lector en autor, y que plantean que el hipertexto hace realidad la muerte del autor, anunciada por Roland Barthes, M.

²⁶⁵ Un espacio donde los lectores podrían crear sus propias narraciones

Foucault y J. Derrida. En la gran mayoría de los textos digitales hipertextuales e hipermedia, aunque exista un mayor nivel de interactividad con el texto, los caminos de lectura, si bien múltiples, están determinados por las conexiones realizadas por el autor (Gainza, 2012, p. 39).

IV.4.5 Hipermedias colectivos: características y oportunidades

Otra dimensión que Gainza estudia al abordar la literatura electrónica es el concepto de hipermedias colectivos. Según Gainza, la producción literaria en contextos digitales ha hecho del autor solo un actor más dentro del complejo proceso de creación. Dentro de estos parámetros la investigadora sostiene que la literatura electrónica deber ser concebida “como una producción intrínsecamente colectiva y colaborativa, ya que necesita de la intervención de diversas disciplinas y numerosos actores, tales como diseñadores, programadores, artistas plásticos, músicos, fotógrafos, entre otros” (Gainza, 2012, p. 34). Es pertinente detenerse un poco en este pasaje, pues bajo estos supuestos podríamos postular también que los autores de literatura impresa realizan un trabajo colectivo también, puesto que necesitan de un artista o un fotógrafo que haga la carátula, un corrector de estilo, un editor, etc. De este modo, es posible inferir que la complejidad tecnológica -específicamente la programación o las nuevas plataformas de publicación- son un nuevo reto para el autor que desea publicar literatura electrónica, pero no por ello se debe percibir lo colectivo como un elemento específico propio de la literatura electrónica. Gainza plantea otra dimensión de lo colectivo relacionándolo con “el terreno de lo común” (Gainza, 2012, p. 34). Dicho de otro modo, estas publicaciones se encuentran insertas dentro de una dinámica de producción y retroalimentación cultural que nos permite hablar de un componente colectivo. Este componente se genera a partir de las interpretaciones y comentarios de los lectores y quienes, siguiendo el principio del rizoma activan redes multidireccionales de comunicación propias de la era digital:

En este sentido, el hipertexto digital se asemeja más bien a la estructura rizomática descrita por G. Deleuze y F. Guattari (2009), donde no existe un centro que opera las conexiones, sino que los enlaces entre textos, sujetos, cosas, existen en un plano inmanente que produce relaciones de multiplicidad (Gainza, 2012, p. 78).

IV.4.6 Autoría simbólica

La figura del autor, como ya hemos visto, merece un interés particular en la tesis de Gainza. Inicialmente se trata la perspectiva de la desaparición del autor a partir de dos supuestos; por una parte, en el plano de la literatura electrónica como lo afirman G. Landow o D. Bolter a partir de los postulados estructuralistas. Por su parte, Gainza sostiene que el autor permanece como “autoría simbólica” pues la autoría no llega a perderse con el hecho de compartir la obra o ponerla en la red, o por las múltiples lecturas que de ella se hagan. Lo que sí se señala, es que la obra de literatura electrónica tiende a ser con frecuencia transformada por sus lectores (Gainza, 2012, p. 152). Dichas transformaciones dan lugar a la piratería como una práctica correspondiente al uso de internet, práctica de la cual ni la literatura, ni el arte ni la música se encuentran actualmente exentos. Dentro de este marco, la literatura puede verse inmersa en prácticas de Hacking Cultural es decir nuevas formas de producción cultural surgidas como extrapolaciones de propuestas ya existentes. Con el fin de encontrar una solución a estas diversas crisis por las que pasa el autor, en 2001 surgen las licencias Creative Commons, de modo tal que se permite compartir el conocimiento o se autoriza que una obra sea divulgada, o utilizada por otros sin que eso implique perder derechos de autoría o paternidad. Las licencias Creative Commons surgen dentro de una corriente de pensamiento denominada cultura libre una corriente de este siglo que favorece la distribución y el intercambio informativo de documentos en la red. Gainza sostiene que las producciones nacidas bajo esta premisa constituyen una amenaza para las industrias culturales, que con frecuencia más que velar por los derechos de autor, esconden intereses económicos²⁶⁶. La producción cultural se encuentra afectada por la producción digital, puesto que el autor puede llegar al público sin necesidad de pasar por filtros editoriales ni intermediarios (Gainza, 2012, p. 163).

Resumiendo, es importante señalar tres posturas referentes al autor en el trabajo de Gainza. Por una parte, se refuta la noción estructuralista de la muerte del autor en el texto, argumentando que si bien el lector es dotado de cierta libertad para recorrer el texto no puede llegar a suplantarlo pues la huella del autor permanece en el texto porque es él quien ha generado esas posibilidades de lectura. La obra es transformable manteniendo siempre un referente de su creador. Por otra parte, desde la perspectiva de los derechos de autor, e incluso

²⁶⁶ Para ello remite a la lectura de análisis de la economía de los bienes simbólicos (1997) de Pierre Bourdieu.

en el marco de cultura libre, se mantiene la referencia al autor, pues no hacerlo equivaldría al desconocimiento de sus aportes (Gainza, 2012, p. 168). Finalmente, dentro del ámbito de literatura electrónica, el autor percibe su creación como un elemento que se encuentra inmerso dentro de unas dinámicas de interacción. La interacción no comienza con los lectores después de la obra, sino desde el momento mismo en que el autor opta por solicitar ayuda a los artistas, los programadores, o los músicos para generar su obra. Para Gainza, “la figura del autor, se extiende a través de una red situada en un plano inmanente de relaciones que le son pre-existentes y donde al mismo tiempo se producen otras redes” (Gainza, 2012, p. 196).

IV.4.7 Capitalismo-literatura, producción inmaterial y masificación de textos digitales

Como se mencionó anteriormente, el capitalismo es uno de los fundamentos de la investigación de Gainza. La relación entre este y la literatura surge a partir de un giro histórico donde las producciones inmateriales cobran importancia. Así, todo lo producido por la industria cultural en las redes digitales cobra un valor interesante para el capitalismo. En este sentido, Gainza sostiene que “tal como planteó Marx en su análisis del capital, el capitalismo sigue funcionando como un vampiro que se alimenta de la creatividad y de la producción social, por medio de la privatización y mecanismos de explotación, enfocándose ahora en bienes que hasta ahora pertenecían al terreno de la producción común” (Gainza, 2012, p. 28). El posfordismo cobra un valor importante dentro de este contexto, pues hace referencia a la producción inmaterial como por ejemplo la información:

Para Hardt y Negri la producción inmaterial se ha convertido en el centro de la producción de valor en el capitalismo postfordista. Cuando hablamos de producción inmaterial nos referimos a todos aquellos productos intangibles de la producción humana, aquellos producidos por el intelecto, la comunicación entre sujetos, los afectos y las relaciones sociales (Gainza, 2012, p. 26)

Existe un punto de tensión entre las producciones culturales inmateriales, los derechos de los autores, los Creative Commons y el postfordismo. Hay una serie de grietas que evidencian una problemática evidente: por una parte se masifica la producción cultural inmaterial (entre ellas la literatura), existiendo así iniciativas que buscan la democratización de la información con el fin de participar o contribuir a la Cultura Libre. Bajo estas premisas de democratización cultural se busca proteger al autor a partir de las licencias como Creative

commons. Sin embargo, se constata que la cultura libre o las licencias que permiten el flujo de información no son un mecanismo que aporte al modelo económico contemporáneo, y por ende prácticas como el copyright continúan prevaleciendo o extendiéndose como promesa de protección estable ante el fenómeno de lo efímero y el hackeo al que dio lugar el planteamiento de cultura libre. Respecto a este debate académico, es posible inferir que los autores del corpus literario de Gainza, trabajan dentro de la dinámica de Cultura libre, pues sus trabajos circulan en la red sin restricciones de orden económico. No obstante hay una serie de implicaciones en cuanto a los derechos de autor:

La gran mayoría de los trabajos incluidos aquí están protegidos bajo licencias que no obedecen a los derechos de propiedad intelectual tradicionales. Estos trabajos circulan gratuitamente en la red, y quienes acceden a ellos tienen la posibilidad de copiarlos, distribuirlos y hasta modificarlos, si la licencia lo permite. Esto plantea preguntas importantes respecto a la concepción de la literatura y la subjetividad del autor (Gainza, 2012, p. 144).

De este modo, es posible ver que las licencias de estas obras dependen en gran medida de los contextos en que son producidas. Sería pertinente hacer un contraste que permita observar el ángulo desde el que operan las obras de literatura electrónica producidas en América Latina, con el fin de establecer prácticas sociales de comportamiento cultural en la red.

Finalmente, la problematización de la subjetividad en el estudio de Gainza se encuentra ligada a la masificación de los textos digitales. De este modo cita a Hayles quien sostiene que la subjetividad “afecta la tecnología y sus producciones mediante sus usos y las formas de recepción” (Gainza, 2012, p. 67) Teniendo en cuenta lo anterior, vemos que la subjetividad es un concepto cambiante dentro de este contexto. Se observa como por ejemplo obras como *La Huella del Cosmos* no es posible pensarlo como un concepto único, pues se trata de un proyecto escrito a varias manos. Gainza propone que la subjetividad en el plano digital sea “entendida como un espacio de negociación, donde diferentes subjetividades y formas de lo común están siendo ensayadas” (Gainza, 2012, p. 177). De lo anterior puede inferirse que en un trabajo colectivo participan varias subjetividades que se ponen en contacto, se entrecruzan, se trastocan dando lugar a una suerte de polifonía subjetiva que no es propia únicamente del contexto electrónico, pues la noción de trabajo colaborativo o colectivo existía también antes de la literatura llegara al plano electrónico. Se infiere que la subjetividad puede dar lugar a

metamorfosis en el plano digital; por ejemplo *Gabriella Infinita* surge inicialmente como texto, pero con el tiempo va evolucionando a hipertexto y finalmente a hipermedia.

En la última de sus evoluciones, se constata que la subjetividad es alterada por los colaboradores del proyecto, los programadores, los artistas quienes tienen en cuenta la sensibilidad del autor pero que intrínsecamente suman su subjetividad la inicial planteada por el autor. Dentro de este orden de ideas, es pertinente cuestionar la manera como se altera la subjetividad en el plano digital, pues lo subjetivo en los proyectos colectivos no vendría a ser algo propio de estas formas literarias sino más bien una nueva dimensión de una discusión académica que probablemente ha tenido lugar en las ediciones impresas. En resumen, Gainza aborda la subjetividad desde el plano individual haciendo consideraciones relacionadas inicialmente con la posición del autor frente a políticas de distribución y protección de los derechos de autor dentro de un contexto de la cultura libre. Dicho contexto surge dentro de un proceso de democratización de la información pero incluso puede generar mecanismos de deformación de la obra propios del contexto digital como los fan-fiction²⁶⁷.

El tema de la recepción lectora puede ser analizado desde otras perspectivas que contribuyan a los hallazgos hechos por Carolina Gainza. Sería interesante explorar otras dimensiones, por ejemplo desde una perspectiva política con el fin de establecer los contextos que favorecen estas prácticas culturales contemporáneas.

IV.5 Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI Daniel Escandell

La tesis doctoral *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI*, de Daniel Escandell²⁶⁸ (2012) es una investigación que explora la ciberliteratura examinando particularmente las características del blog y la blogonovela. Dentro de los objetivos de estudio, Escandell plantea la construcción de un marco para el análisis de blogonovelas. Para ello, busca establecer los rasgos principales de este género teniendo en cuenta las características de una bitácora dentro del contexto virtual, la definición del personaje

²⁶⁷ Narraciones que toman personajes de ficción de ciertas obras, y que son creadas por fans o lectores de ciertas obras, y que generalmente son publicadas en internet.

²⁶⁸ Doctor en Filología Hispánica de la Universidad de Salamanca. Cuenta con una especialización en Literatura Digital y Humanidades Digitales. Director de la revista Caracteres. Reconocido dentro del contexto de literatura electrónica por los aportes realizados sobre la blogonovela.

principal de la blognovela tanto como su relación con el avatar, y la relación entre el autor de una blognovela con sus lectores. Esta investigación se encuentra compuesta por siete capítulos que cubren diferentes aspectos relacionados con la literatura electrónica, entre ellos: la cultura digital: industria y consumo, nuevas formas de comunicación escrita y su lenguaje, espacios de creación literaria en el mundo conectado, radiografía del blog, y la literatura y el blog. En un principio, Escandell aborda la evolución de la tecnología durante las últimas dos décadas del siglo XX, resaltando la inquietud surgida acerca de la incertidumbre que suscita el impacto de la tecnología sobre el porvenir del libro (Escandell, 2012, p. 16). Si bien es cierto que la tecnología tanto como el uso de dispositivos electrónicos ha crecido vertiginosamente a escala mundial, la literatura electrónica no ha sustituido al libro como llegó incluso a pensarse a finales del siglo XX. No obstante, es preciso anotar que los cambios tecnológicos intervienen en la producción de las obras artísticas (Escandell, 2012, p. 14).

Dentro de ese marco ha de considerarse a la literatura digital tanto como a los fenómenos creativos con elementos multimedia. Para llegar a este debate, Escandell cita a Henry Blodget quien indica que Amazon fue uno de los promotores de lectura en formato digital a través de la venta de lectores Kindle²⁶⁹. Este lector electrónico permitió, por ejemplo, que en el 2009 se alcanzara un porcentaje de 35% en ventas de libros en formato numérico. El posicionamiento de la lectura en formatos digitales tanto como la expansión de internet favorecieron una transición literaria del papel a la pantalla. Escandell explora asídicha transición tomando como eje central el Blog. En el primer capítulo de su tesis menciona aspectos como el origen de la palabra blog, sugerida en 1999 por Peter Merholz, quien hacía alusión a las palabras en inglés “we blog” (Escandell, 2012, p. 20). Aunque la hipótesis sobre el surgimiento de la palabra blog parece clara, la aparición de este formato no se atribuye con facilidad; según Escandell, hay quienes creen que el primer blog hace su aparición con Tim Berners-Lee, quien en 1992 cuenta la manera cómo surge el proyecto de World Wide Web. Por otra parte, hay otros quienes aseguran que fue en 1997 con Dane Winer y su publicación *Scripting News*. En lo que concierne al formato, Escandell menciona a Webring, un formato que permitía crear diarios en línea en 1994 (Escandell, 2012, p. 11). A lo largo del capítulo introductorio, Escandell menciona asimismo algunos aspectos de blognovela que desarrollará posteriormente con más detalle.

²⁶⁹ Es un dispositivo portátil que permite leer y almacenar libros en formato digital. Kindle es creado y comercializado por Amazon desde 2007, y cuenta hasta el momento con más de seis generaciones.

Algunos de esos aspectos son los antecedentes de la blognovela ligados con el género epistolar y el folletín. En lo que concierne al autor, Escandell señala que el planteamiento que hará posteriormente centrándose en el juego del 'yo', el engaño al lector y la noción de extimidad propiciada por el formato. Otro de los puntos de partida de este capítulo es el lugar del blog en la literatura, mencionando -entre otras- la posición de George Landlow quien no le atribuye atención particular a este nuevo género, mientras Dolores Romero y Amelia Sanz cuestionan si la blognovela puede ser considerada como literatura. Romero y Sanz indican que efectivamente hay factores que podrían conllevar a tal punto, como por ejemplo el hecho de no usar el formato como un medio informativo, aunque señalan por otra parte, que, el lenguaje utilizado en este formato no es rico en figuras literarias y que los hechos narrados en estos formatos son reflejo de una 'mentalidad postindustrial' (Escandell, 2012, p. 25). Por su parte, Escandell problematiza su estudio sosteniendo que la teoría literaria (contemporánea Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker) para el caso de estudios en inglés, tanto como la española (Manual de Literatura Española actual de Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro, o Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX, edición de Enric Sullà - entre otros-) no ha prestado suficiente atención al estudio de la literatura digital, por lo cual un estudio a fondo sobre la blognovela podría resultar interesante para el campo literario.

IV.5.1 Cultura, ciudadanía y calidad académica en el contexto digital

En el segundo capítulo sobre Cultura Digital, Escandell trata la manera como la tecnología ha ido posicionándose paulatinamente en la sociedad hasta llegar al punto de haberla transformado profundamente. El capítulo comienza con un análisis sobre la importancia de las tecnologías en la actualidad. Posteriormente aborda el uso de las TICS, la noción de ciudadanía digital, así como la cultura en la red. Estos elementos le permitirán abordar la literatura en la red, la industria cultural y algunos aspectos importantes al momento de publicar en internet. Una vez abordados estos conceptos, Escandell describirá las nuevas formas de comunicación en la red tales como el chat, el correo electrónico, los blogs o twitter en el tercer capítulo. En lo que concierne a la tecnología y su impacto en la sociedad, Escandell cita a Annan Kofi quien en la cumbre mundial de la sociedad de la información en Ginebra (2003) menciona que la tecnología y las TICS han fomentado el desarrollo cultural y económico en el siglo XXI (Escandell, 2012, p. 42). Dentro de este marco de desarrollo, Escandell habla de la necesidad de un alfabetismo digital con miras a que las personas conozcan las oportunidades que ofrece

el espacio virtual. En este marco de ideas, se cita el trabajo de José Manuel Robles quien sostiene que tanto las administraciones públicas como privadas ofrecen servicios relacionados con ofertas de trabajo, cursos en línea o participación política (Escandell, 2012, p. 47). Estas distintas iniciativas encaminan a los usuarios a tener un conocimiento de los entornos virtuales, particularmente el 2.0, un entorno que permite a los usuarios la interacción y la participación en actividades de la red.

Al conjunto de prácticas que llevan al dominio de ambientes digitales se le conoce como ciudadanía digital, aunque al abordarlo es importante destacar la existencia de una ‘brecha digital’ que impide que algunos sectores de la sociedad queden por fuera de estos procesos por razones económicas o de edad principalmente. Escandell menciona la literatura dentro de los campos culturales que ofrece la red dentro de las dinámicas de la sociedad consumista, subrayando respecto al libro que “se pierde el elemento sacralizador del objeto real, esto es, el referente físico del libro que otorga un envoltorio que cataliza respeto y veneración, aun cuando es innecesario” (Escandell, 2012, p. 60). Asimismo, se señala que la compra de libros se efectúa frecuentemente adquiriendo no el objeto físico sino unos derechos que le permiten acceder al contenido bajo una serie de cláusulas específicas. Una de las ventajas fundamentales de este consumo es el bajo costo de los libros al evitar procesos de manufactura e impresión, costos que si tienen los libros en formato de papel. Sin embargo, frente a estas ventajas surge también la reticencia debido a la frecuente ausencia de filtros editoriales de dichas publicaciones. Dentro de este contexto, Escandell cita a Joaquín Rodríguez quien sostiene que:

Esta situación provoca [...] cierto cuestionamiento, legítimo, de las fuentes tradicionales de la autoridad intelectual, del monopolio sobre los mecanismos de producción de los criterios por los que se establece la calidad o no de un título, de los procedimientos de evaluación e incitación a la lectura, y esto no puede sentarle bien a los críticos, qué duda cabe, principales afectados por la metamorfosis y alteración del orden tradicional y por el cierre masivo —o el adelgazamiento sutil— de los suplementos literarios (Escandell, 2012, p. 96)

Ante este fenómeno de incredulidad, han surgido editoriales y revistas de investigación disponibles en la red que aplican criterios de calidad como la revisión por pares lectores, procesos que igualan las exigencias de formatos impresos. De este modo, Escandell recalca la necesidad de filtros críticos que orienten al lector proponiendo revistas especializadas en línea, además de la utilización de otras herramientas como las redes sociales cuyo fin sea orientar al

lector para evitar que la opinión y la crítica literaria sea generadas por publicistas. En cuanto a las nuevas formas de comunicación escrita, Escandell examina el chat como una opción de conversación en línea, remarcando aspectos como la agilidad de transmisión del mensaje, la aparición de abreviaturas y los emoticonos utilizados dentro un contexto que busca la brevedad y la rapidez de respuesta del mensaje. Dentro de los formatos breves, se encuentra también Twitter, un formato que también ha transformado la literatura (aspecto ampliado en el séptimo capítulo). Así, Escandell explora las diferentes opciones que tienen los usuarios de la red para expresarse, examinando también los foros, los wikis y los blogs. Respecto a este último se cita a Juan Carlos García Gómez, quien señala que “lo que empezó siendo un sistema para publicar notas personales, a modo de diario personal, ha ido mutando hasta convertirse en un fenómeno con diversas caras: informativa, formativa o recreativa” (Escandell, 2012, p. 126). A partir de las diversas posibilidades de participación y escritura surgidas in internet, surgen a la vez espacios de creación literaria y de programas específicos para tales fines. Con miras a conocer la relación entre escritores, aparatos electrónicos y la red, Escandell contacta a Moisés Cabello, Hernán Casciari, Doménico Chiappe, Juan Francisco Ferré, Vicente Luis Mora, Cristina Rivera Garza, Eugenio Tisselli y José Luis Zárate y les pide responder un cuestionario que tiene como finalidad conocer el tipo de computador con el que trabajaban, si tenían otros dispositivos electrónicos como tabletas, los softwares y sitios web que ellos más utilizaban. Según los datos recolectados por Escandell, los escritores encuestados tienen unas habilidades informáticas de 2,6/4 aunque gran parte de ellos no se consideran como expertos, con excepción de Tisselli quien es programador también. Cada uno de ellos cuenta con un espacio en internet, ya sea un blog o una página web. En cuanto a las redes sociales, todos declaran ser usuarios de Facebook o Twitter; son usuarios regulares de Google (Escandell, 2012, p. 184). Sus producciones escritas se realizan mediante procesadores de texto computarizados como Word y Open Office. Como conclusión tras la aplicación de este cuestionario, Escandell afirma que el proceso de creación literaria se encuentra rodeado de diversas herramientas seleccionadas según el perfil y las necesidades de quien escribe : “Para cada acto de escritura hay un kit: el poeta hipermedia se verá beneficiado de escribir sus versos en un editor web y no en un procesador de textos mínimo, algo que sí podría interesar al novelista que busca concentrarse en la tarea de escribir sin distracciones adicionales” (Escandell, 2012, p. 194). De este modo, las herramientas tecnológicas pueden percibirse como un ejercicio de apoyo en el momento de escribir o como una serie de instrumentos innecesarios, según el perfil del escritor.

IV.5.2 Géneros literarios en la red

Ciberpoesía

En lo que concierne a la literatura en la red, Escandell cita a la ciberpoesía, el hiperdrama, el teatro multimedia y las hiperficciones narrativas. Respecto a la ciberpoesía, Escandell menciona a Jan Baetens quien indica que esta representa un asunto menor y poco estudiado desde la perspectiva de la crítica. A partir de este panorama, Escandell nombra algunas de las características de la ciberpoesía: la fragmentación, la búsqueda de la dominación del espacio virtual, la interacción con el lector, y los recursos multimedia (Escandell, 2012, p. 236). Algunos de los ejemplos que examina son: *Like Stars in a Clear Night Sky*, de Shariff Ezzat (2006), *Bacterias argentinas: de las redes tróficas a las redes del lenguaje* de Santiago Ortiz (2005), y *Poesía Asistida por Computadora* de Eugenio Tiselli (2006). Escandell concluye este análisis afirmando que a pesar de la diversidad de trabajos poéticos que existen en el ámbito electrónico, hay una problemática ligada a la calidad de los poemas, puesto que no todos los softwares que creen texto poseen un valor poético, aspecto que debe ser evaluado por otras condiciones diferentes a las de su creación (Escandell, 2012, p. 242).

Teatro digital

En contraste a la exploración poética generada desde las TICS, el teatro es aún un campo que parece estar alejado de este debate, pues según Escandell, son pocas las referencias encontradas sobre el tema. Si se parte del supuesto que es un arte cuyo objetivo principal es la puesta en escena, una de las consecuencias directas de ello es que la promoción de la obra a partir del texto escrito sea poco promovida desde un punto de vista comercial. No obstante, la red puede resultar un elemento de elevada utilidad para las creaciones colectivas, como es el caso del *Ulysses* de James Joyce realizado por Ian Bogost y Ian McCarthy en la red social Twitter.

Esta iniciativa aprovecha el enlace entre diferentes usuarios para convertir un texto teatral transformándolo en un capítulo de novela (Escandell, 2012, p. 256). Este proyecto, así como la adaptación a Twitter de *Romeo y Julieta* hecha por la Royal Shakespeare Company en 2010, han sido objeto de estudio de un campo literario llamado tuiteatro. Al respecto Escandell señala que “El tuiteatro reproduce los usos propios del lenguaje en el nanoblog y adquiere una estructura de chat sobre la red social Twitter” (Escandell, 2012, p. 258).

Hiperficciones

En lo que concierne a las hiperficciones narrativas, se menciona la hipertextualidad como una opción que le otorga libertad al lector. Escandell menciona que incluso antes de la aparición del hipertexto, Barthes, Derrida y Foucault habían teorizado este fenómeno de dinamismo donde el lector juega un papel significativo dentro del texto. Dentro de las libertades que le son atribuidas al lector, se encuentra la posibilidad de trabajos colaborativos donde los 'lectoescritores' trabajan proyectos de autoría compartida (Escandell, 2012, p. 267). Uno de estos proyectos es *Calibre Ocho*, una novela de hiperficción constructiva que surgió en 2008 y que solo duro dos semanas, sin haber logrado la participación planteada en un comienzo. Otros ejemplos de obras colectivas de uso hipermediático son *La Huella del Cosmos* (2005) de Doménico Chiappe y *Milagros sueltos* (2007) bajo la coordinación de Dorelia Barahona. Si bien estas tres obras surgen dentro de un marco de literatura wikipedista, Escandell sostiene que estas se alejan de la vocación enciclopédica característica de su referente.

Por su parte, obras de hiperficción explorativa como *El libro flotante de Caytran Dölphin* de Leonardo Valencia, *Como el cielo los ojos* de Edith Checa, *Gabriella Infinita*, o *Golpe de Gracia* de Jaime Alejandro Rodríguez, ofrecen elementos como diseño visual, interactividad, música y juego (para el caso de Golpe de Gracia). En estas obras el lector es libre de realizar la lectura en el sentido que el desee. Respecto al tema del lectoescritor, Escandell hace referencia a Domingo Sánchez Mesa quien se muestra reticente afirmando que:

El mito del escritor no es más ni menos que eso, un mito, porque si admitimos que navegar y explorar los bucles de sentido en la ramificación rizomática de las textualidades digitales interactivas es escribir, entonces habrá que buscar otro término para designar el trabajo mental de codificación de significados y organización de un tejido semiótico con unos objetivos comunicativos, representativos o autorreflexivos determinados. En (Escandell, 2012, p. 276)

IV.5.3 El lector frente a la literatura electrónica: crítica, oportunidades y derechos

Escandell señala que la figura del lector toma cada vez más importancia dentro de las producciones hipermediales al incorporar nuevos recursos tecnológicos que requieren mayor interacción lector/obra, interacción propia de la producción de textos hipermedia modernos (Escandell, 2012, p. 284). Las universidades han tenido un rol principal dentro de la crítica en el campo digital, ya que diversas obras antiguas o descatalogadas han sido digitalizadas, facilitando de este modo un mayor acceso a ese material. Un ejemplo de esto, es el catálogo de

más de 500.000 libros de la Universidad de Michigan, comercializado por Amazon Y Hewlett-Packard quienes ofrecen no solo versiones digitales de dicho material, sino también el servicio de impresión bajo demanda. Por otra parte, se encuentran también ediciones críticas de obras clásicas como *La Celestina*, trabajo publicado en línea por Miguel Garci-Gómez. Esta edición digital presenta hipervínculos, buscador de palabras y notas explicativas. Dentro de este mismo marco, se encuentra también una versión crítica digital sobre *El Cantar del Mio Cid*, producida por Matthew Bailey de la Universidad de Texas. Esta edición cuenta con menús interactivos, además de presentaciones en Flash. Respecto a esta edición, Escandell señala que

el trabajo crítico, de hecho, resulta muy completo e incluye abundante información metodológica, reproducción facsímil del testimonio manuscrito, transcripción paleográfica (incluye también la normativa), cuerpo crítico y traducción al inglés. Sobre el texto principal es posible superponer, mediante una ventana pop-up, información textual adicional, mejorando la presentación del texto y otorgando a esta edición una accesibilidad y navegabilidad muy superiores (Escandell, 2012, p. 293).

El autor subraya que la crítica digital ha progresado y que esto obedece a intenciones comerciales que buscan abarcar el mercado de las tabletas y los iPads. La fusión entre el libro expandido, los elementos hipermedia, y la edición crítica son prueba de una calidad que no había sido aprovechada plenamente en formatos digitales (Escandell, 2012, p. 299). Asimismo, Escandell observa que la circulación de obras en internet ha planteado una problemática relacionada con los derechos de autor y la dificultad al momento de establecer una legislación adecuada para internet. Una de las iniciativas que busca una legislación coherente con el material expuesto en internet, es la de Creative Commons una posibilidad que otorga al autor la decisión sobre las licencias aplicables a su obra. Actualmente la mayoría de países en América y Europa aplican seis licencias que cobijan cuatro aspectos principales posibles: el reconocimiento al autor, la explotación de la obra con fines comerciales, la posibilidad de transformar la obra, y el hecho de compartirla. Otra de las licencias surgidas en este contexto es la de copyleft, contraria a la ya conocida copyright, y que posibilita las modificaciones en formatos textuales, musicales y cinematográficos (Escandell, 2012, p. 308). En todo caso, Escandell señala que el autor tiene herramientas necesarias para la protección de su obra sin importar las particularidades de esta. Una vez exploradas las diferentes opciones que tiene el autor para proteger sus obras expuestas en internet, Escandell realiza una ‘radiografía’ del blog, destacando sus principales rasgos. El primero de ellos es la organización cronológica que

aparece en sentido inverso, encontrando siempre en primer lugar, la entrada más reciente del blog.

IV.5.4 El blog en perspectiva

Según Bitacoras Puntocom citado por Escandell, un blog es un “cuaderno de anotaciones en Internet” con características como “La actualización, la organización, la conversación, la simplificación y la distribución” (Escandell, 2012, p. 312). Igualmente se cita el trabajo de José Luis Orihuela quien aborda los rasgos estructurales del blog como la dirección URL, que puede ser con sin dominio propio, según Orihuela al texto lo acompaña frecuentemente la fecha, el seudónimo del autor, los comentarios de sus lectores, y otros elementos como la categoría o las palabras clave en (Escandell, 2012, p. 316). Según el investigador, una de las ventajas del uso del blog como plataforma es el fácil acceso y la integración de elementos multimedia a la plataforma. Dentro de este contexto, toma como ejemplo la plataforma Blogger, una plataforma presentada de manera similar a un procesador de texto lo que genera cierta familiaridad con quien haya trabajado textos en un computador (Escandell, 2012, p. 321). No todos los blogs presentan la misma organización del texto, lo que da a confusiones sobre lo qué es y no es un blog. Para ello, Escandell menciona que en los blogs la presentación más común es la de dos columnas, se encuentra también algunos hipervínculos que conectan con las redes sociales, y el archivo o historial de los elementos publicados (Escandell, 2012, p. 343).

Simultáneamente a las publicaciones en este formato, surgen otras publicaciones denominadas microblogs, cuyo objetivo es la publicación de entradas más cortas, o de otros formatos como las fotos, que dieron lugar a los fotologs. Al ganar paulatinamente la atención del público, los fotologs propiciaron la creación de redes sociales con el principio de publicación de fotos como Myspace. Otro concepto derivado de este contexto es el microblogueo y nanoblogueo. El microblogueo se caracteriza por compartir contenido fotográfico o textual, sin que estos lleguen a constituir mensajes extensos, un ejemplo de microblogueo es Facebook que mantuvo una restricción de 500 caracteres (aunque ya no hay restricción alguna respecto al número de caracteres utilizados en una entrada). Por su parte, el nanoblog hace referencia a los textos cortos como los sms, el servicio de microblogueo más popular es Twitter (Escandell, 2012, p. 11). Frente a los diferentes formatos de blog de amplio uso, Escandell propone el uso

del concepto *Hommo Blogger*, tomando como referencia a Roman Gubern con la noción de *Simio Informatizado* (1987), y el *Homo digitalis* (2011) de Fernando Sáez. La idea de *Hommo Blogger* está vinculada con el hecho de ser partícipe de un blog, dejar su huella ya sea mediante una opinión o mediante publicaciones de entradas en un blog. Escandell señala que existe un deseo en las personas por “ocupar su espacio, hacerlo propio, reclamarlo para sí mismo y dejar su impronta única e intransferible” (Escandell, 2012, p. 374). Las diferentes comunidades de blogs generan un fenómeno llamado *Blogosfera*, término creado en 1999 por Brad L. Graham. Dentro de este marco de ideas, Escandell sostiene que la *blogosfera* supone una colectividad y la vinculación de diferentes blogs que tiene espacio mediante el uso de *blogrolls*²⁷⁰, que generalmente relaciona blogs de naturaleza afín. Dentro de estos ambientes de cambio constante ha legado muchas veces a predecirse la muerte del blog, hecho que Escandell niega argumentando que “Lo que sí se ha destruido es el aura de fascinación que produce lo nuevo por el simple hecho de ser nuevo... el centro de atención de lo nuevo se ha desplazado de la *blogosfera* a la red social” (Escandell, 2012, p. 402). Las actualizaciones de los blogs han bajado, lo que demuestra que el centro de actividad en la red se encuentra ligado principalmente a las redes sociales Twitter y Facebook.

IV.5.5 Blogoliteratura : el caso de la blogonovela

En el capítulo relacionado con la literatura y el blog, Escandell menciona que la creación literaria es el resultado de la búsqueda del aprovechamiento de las fronteras literarias lo que implica muchas veces que quien escriba no sea frecuentemente un literato (Escandell, 2012, p. 441). Su afirmación conduce nuevamente al debate sobre la calidad literaria, tarea que aborda Escandell explorando la *blogoficcionalidad* y la *blogonovela*. La principal diferencia entre estas dos producciones literarias es que la primera no hay desarrollo de una narración, algo que sí sucede en la *Blogonovela*. Dentro del marco de *blogoficcionalidad* está el *Blog de Juan Dámaso* (escrito por Casiari). EL objetivo de este blog es generar predicciones y al cabo de que haya pasado el tiempo constatar si las predicciones de Dámaso se cumplieron o no. De haberse cumplido, Dámaso se suma un punto, de lo contrario se lo da a ‘la banca’, es decir a los escritores. Respecto a la *blogoficcionalidad* Escandell sostiene que, esta surge con la maduración de la plataforma blog y la exploración literaria de la utilización de ese espacio. En

²⁷⁰ Enlaces a otros blogs, presentados generalmente en la barra lateral de un blog.

ese orden de ideas se trata de un simulacro de actividades biográficas, que dan “salida a las pulsiones del yo bloguero y de los rasgos propios de la bitácora” (Escandell, 2012, p. 406). De este modo, la blogoficción y la blogonovela buscan ocultar la ficción haciendo creer que son historias verdaderas (Escandell, 2012, p. 438). Para efectos literarios, Escandell sostiene que es necesario que el autor presente a los lectores un ‘falso yo’, y que este dé lugar a un tecnocuerpo o ‘proyección avatárica’ sin que lo sospechen sus lectores, de este modo “En la blogonovela se persigue el engaño, pero el autor se esconde en un juego de máscaras que va más allá del seudónimo²⁷¹ (Escandell, 2012, p. 418)”. En este sentido, Escandell plantea algunas precisiones sobre la figura que encarna el autor, asegurando que este juega un rol de actor, que transforma el personaje principal en un avatar. De este modo uno de los objetivos artísticos de la blogonovela será el enmascaramiento del autor para que su blog sea percibido como el de cualquier otra persona. De ahí la diferencia con las novelas en serie publicadas en el mismo formato (Escandell, 2012, p. 436).

La publicación regular de los capítulos de una novela en formato blog no la convierte obligatoriamente en una blogonovela, puesto que para Escandell lo que hace verdaderamente a la blogonovela es el dialogo entre literatura y las características propias de este formato, no el hecho de publicar un escrito literario usando como medio el blog sin tener en cuenta su dinámica estructural. Los antecedentes de este género son ubicados en el folletín francés y las novelas por entregas de Dumas, Balzac o Hugo (Escandell, 2012, p. 440). Escandell sostiene que dentro del pacto de ficción que implica la publicación en blogs, debe evitarse admitir que se trata de una blogonovela (aspecto que se revela generalmente al final) dado que “La blogonovela es una literatura de evasión a la que el lector recurre cuando quiere escaparse y desconectar de la cotidianidad” (Escandell, 2012, p. 450). Escandell sostiene que hay autores que consideran que una novela por entregas en formato blog, se convierte en blogonovela, hecho que rechaza Escandell dado que “En esos textos no hay una relación simbiótica entre blog y narración y en ocasiones ni siquiera cuentan con una narración en la que se encarne el papel de un bloguero”²⁷² (Escandell, 2012, p. 504). La dinámica literaria consistirá entonces en proyectar vidas de personas (para el lector, personajes para el autor), y su entorno de manera tal que el lector no sepa que se encuentra realmente ante hechos netamente ficticios. Uno de estos casos es Diario

²⁷¹ Cita de un artículo de Escandell de 2011.

²⁷² Cita de un artículo de Escandell de 2012

de una mujer gorda, de Hernán Casciari, una ficción en la que trabajó 10 meses, al cabo de los cuales su experiencia literaria tuvo mutación al formato de papel, luego a una obra de teatro, y finalmente a una Película.

En sus conclusiones, Escandell afirma que la literatura digital se encuentra aún en proceso de maduración y que entre sus rasgos principales se encuentra la constante renovación de formatos y formas. En su estudio, Escandell demuestra la manera como el hipertexto, los elementos hipermedia y los programas informáticos relacionados han estado relacionados con la literatura (Escandell, 2012, p. 583). Por otra parte, Escandell señala los inconvenientes surgidos en el campo de estudio de las ‘Humanidades Digitales’ entre los que se encuentran: el bajo rigor textual y la inconsistencia de selección de textos que forman parte de las bibliotecas digitales, un acceso a internet limitado dentro del contexto global y la presencia de una crítica neoludita que no aborda el paradigma digital (Escandell, 2012, p. 584). La web 2.0 permitió que el internauta se convirtiera en un receptor activo, pero más que ello, se convirtió en un “generador de contenidos en igualdad de condiciones, conquistando el espacio propio al romper las barreras de entrada que habían obstaculizado la penetración de la mayor parte de los individuos como entes emisores en internet” (Escandell, 2012, p. 586). A partir de este profundo cambio, se exploran nuevas posibilidades que en el campo literario darán posteriormente lugar a la blognovela, la novela hipermedia, la wikinovela o el tuiteatro.

Dentro de las posibilidades literarias que ofrece la red, el blog permanece como una plataforma de simple acceso y mantenimiento, mientras que los formatos hipermedia exigen generalmente un nivel de conocimiento específico, principalmente de programación en flash, además de generar gastos económicos derivados del hospedaje virtual (Escandell, 2012, p. 589). No obstante, es preciso aclarar que la estructura del blog exige una serie de normas ligadas a su formato, - como las publicaciones cronológicas- normas ausentes en formatos hipermedia que no presentan ninguna plantilla guía a sus usuarios. Dentro de las posibilidades del blog, Escandell afirma que este permite la publicación de formatos literarios tradicionales, aunque de serlo así son considerados como “textos parasitarios en el sistema” que no tienen en cuenta “la incubación conjunta de obra y formato: una simbiogénesis en la que se da una transferencia plena de material genético en ambos sentidos, que resulta en un nuevo individuo: la blogoficción” (Escandell, 2012, p. 594). Asimismo, Escandell señala que la blognovela surgió como una etiqueta de contextos ciberculturales, lo que ocasionó que varias creaciones se autoproclamaran pertenecientes a esta categoría, a partir de esa etiqueta, mas no a partir de los

elementos estéticos que ofrece el blog a la literatura (Escandell, 2012, p. 594). Por ello, Escandell plantea los rasgos de la blogonovela, teniendo como base los preceptos de Casciari:

la narración debe ser en primera persona y en tiempo real, siendo el personaje protagonista el creador del blog, y existiendo en el mundo real, fuera de la historia, por lo que los hechos cotidianos pueden —deben— influir en el progreso de la trama. No solo eso: la existencia en el mundo real del personaje protagonista le habilita para interactuar fuera de la blogonovela con los lectores a través de los comentarios de la misma. Por último, puesto que el creador avatárico del blog es el protagonista, el autor no puede aparecer, pues no es él quien escribe, sino el personaje, esto es, el avatar. (Escandell, 2012, p. 594)

Dentro de las posibles mutaciones de la blogonovela, se contempla el salto a formato impreso; no obstante, es necesario tener en cuenta que este cambio de formato implica otras variantes como la aparición del nombre del autor, hecho que genera un efecto dentro del proceso de ventas del libro. Este hecho, crea además una diferencia crucial frente a los postulados de la blogonovela, dado que el lector comprenderá desde el principio que es una obra literaria, y, por ende, la posibilidad de engaño mediante un avatar ya no es posible. Por otra parte, el cambio de formato hace que se pierda la espontaneidad del espacio común de los participantes en el blog (Escandell, 2012, p. 598). Finalmente, sobre la obra digital surge con frecuencia la posibilidad de desaparición; aunque Escandell asegura que la red posibilita una serie de herramientas de crítica textual genética, puesto que hay autores que asisten a sus lectores “a un cómo se hizo de la generación textual, siendo testigos excepcionales de la cosmogonía y maduración de la obra” (Escandell, 2012, p. 591). Un ejemplo de esto se encuentra en la obra *Gabriella Infinita* de Jaime Alejandro Rodríguez, y las transformaciones de libro a hipertexto y de hipertexto a hipermedia.

IV.6 Forma y fondo de la narrativa multimedia – Doménico Chiappe

Doménico Chiappe²⁷³ presenta su tesis doctoral bajo el nombre “Forma y fondo de la narrativa multimedia” (2015). Esta se encuentra dividida en cuatro capítulos; introducción, la forma, el fondo, y a manera de desenlace. Los componentes teóricos del segundo capítulo tienen que ver con la relación entre literatura y tecnología, e incluye aspectos multimedia aplicados a la literatura. En su tercer capítulo, se exploran los aspectos relacionados con la técnica narrativa y los principios de calidad de las narraciones multimedia. Finalmente, en el

²⁷³ doctor de la Universidad Carlos III de Madrid, escritor y periodista peruano radicado en España desde 2002.

último capítulo se presenta su obra *Hotel Minotauro*, un proyecto literario multimedia donde pretende fusionar su experiencia y los aspectos teóricos adquiridos durante el proceso de realización de su investigación.

La tesis de Chiappe reúne información de gran importancia sobre la literatura digital, aunque su estructura permite apreciar de una manera limitada la concepción del investigador. Su tesis es un tejido compuesto por diversas citas que con frecuencia ahogan la posición de Chiappe sobre los conceptos que pretende desarrollar. De este modo, la posición de Chiappe es apreciable principalmente en el último capítulo donde habla sobre su obra. Por consiguiente, el análisis de su tesis se desarrollará, teniendo en cuenta los aspectos más remarcables de cada parte, tratando de rescatar al máximo la opinión de Chiappe, sin dejar de lado las fuentes teóricas que le sirven de argumento para su disertación. En el primer capítulo, Chiappe tiene como objetivo aproximarse al concepto de literatura electrónica, sosteniendo que los entornos virtuales suponen un cambio dentro del panorama literario. Dentro de este marco de ideas cita a Katherine Hayles, quien menciona que este cambio conlleva a una nueva manera de concepción de la literatura (Chiappe, 2015, p. 5). Por otra parte, Dolores Romero, otra autora citada en esta investigación, sostiene que la literatura digital tiene dos características básicas; el ejercicio de colectividad y la ruptura de la linealidad. Mientras que, para Roger Chartier, se trata de una revolución digital que implica tres componentes: un cambio en la manera como es difundida la escritura, otra relación con los textos, y una nueva forma de inscripción (Chiappe, 2015, p. 6). El paradigma literario digital conlleva al planteamiento de ciertas tensiones: “¿Las características de este soporte son suficientes para producir una retórica de alto nivel literario, que afecte el proceso creativo, modifique el comportamiento lector y diluya la autoría?” (Chiappe, 2015, p. 6). A lo largo de su estudio, Chiappe irá dando respuesta a estas inquietudes a partir de su experiencia como crítico y creador de obras en formato digital.

IV.6.1 Chiappe: Acercamiento conceptual a la literatura electrónica

Chiappe cita algunas opiniones relacionadas con el significado de la literatura, entre ellas cita a Susan Sontag (2007), quien señala que: “La literatura puede definirse como la historia de la respuesta humana a lo que está vivo o moribundo, a medida que las culturas se desarrollan y se relacionan unas con otras” en (Chiappe, 2015, p. 7). Asimismo, se cita a la Electronic Literature Organization (ELO) quienes sostienen que la literatura electrónica aprovecha las capacidades computacionales y de la red, trabajando aspectos literarios importantes (Chiappe, 2015, p. 8). En contraste con esta información, se presenta la opinión de

Luciana Barroso quien sostiene que un tercio de las obras presentadas en la colección de la ELO no presenta texto reconocible, sosteniendo que la mayoría dependen de elementos visuales y auditivos (Chiappe, 2015, p. 8). Si bien es cierto que la literatura digital ha sido constantemente cuestionada respecto a lo literario de sus obras, o a la literalidad como señala Baldwin²⁷⁴, Chiappe sostiene que la exploración en formato código ha estado más limitada frente a la libertad que ofrece la pantalla en la literatura digital (Chiappe, 2015, p. 13). Pero el debate no termina aquí; el estudio de la literatura electrónica tal como señala Serge Bouchardon, ha permanecido enfocado en la estética de la materialidad, de los formatos y la programación (Chiappe, 2015, p. 12), y por otra parte existe la dificultad que supone el intento de agrupar las diversas producciones electrónicas desde una perspectiva literaria, si se tiene en cuenta además la fusión con las artes (Chiappe, 2015, p. 148).

El panorama explorado hasta el momento por Chiappe, lleva al planteamiento de las siguientes preguntas ¿de qué manera abordar la literatura digital desde un punto de vista crítico, enfocándose particularmente en lo literario? ¿A partir de qué elementos se debe valorar el aspecto literario de una obra electrónica? ¿Es posible y necesario tratar la literatura electrónica a partir de elementos de su contexto digital?, ¿En qué medida la teoría literaria surgida en una era no digital puede contribuir al estudio de la literatura electrónica? ¿Cuáles son las características literarias de la novela hipertexto? ¿De qué manera estudiar la literatura electrónica a partir de la diversidad de sus formatos?, ¿se hace necesario crear elementos de crítica literaria específicos según el formato o los elementos técnicos- estructurales de las obras? Como observamos, el surgimiento de la literatura electrónica brinda varias oportunidades de reflexión en torno a la manera en que la literatura se ve afectada por la tecnología.

IV.6.2 Caracterización de la novela en los tiempos de las pantallas

Hay quienes al igual que Susan Sontag afirman que la novela tradicional ha llegado a su fin, y que la hipernovela la sustituirá. La hipernovela superando el espacio lineal, se presenta como una opción con diferentes posibles inicios, y siguiendo a Sontag, “accesible por varias entradas” (Chiappe, 2015, p. 33). A este debate presentado por Chiappe, se suma la opinión de Berger quien señala que la crisis de la novela moderna se encuentra asociada a la idea que no es posible contar historias siguiendo los acontecimientos en orden cronológico, porque se es

²⁷⁴ Citado en la tesis de Chiappe : Casi no hay ninguna forma de considerar a la escritura electrónica como literatura. Todavía no sabemos cómo pensar la literalidad de los medios de comunicación. ¿Qué es la literatura? ¿Qué la hace posible?” (Baldwin, 2013: 16-17).

consciente de los diferentes hechos que intervienen lateralmente dentro de una línea de narración (Chiappe, 2015, p. 34). Dentro de este marco de ideas Chiappe cita a Adell, quien insiste en la relación que ha mantenido la literatura electrónica con la poesía visual, sonora y particularmente la creada por el grupo de literatura experimental Oulipo (Chiappe, 2015, p. 56). Otra de las influencias que marca la literatura electrónica tiene que ver con los videojuegos y la manera como estos permiten una exploración lúdica de la lectura, además de la posibilidad de variaciones que dan como resultado una serie de alternativas para descubrir la trama (Chiappe, 2015, p. 94).

Chiappe indica que una vez la capacidad de almacenamiento tanto como la velocidad de internet aumentan, se genera una visibilidad de las obras de literatura electrónica, generando también un espacio para explorar la narrativa a partir de estos elementos tecnológicos. Paralelo a este proceso, Chiappe menciona la migración de libros en formato código a formato digital, y las bibliotecas digitales (Chiappe, 2015, p. 98). Gracias al proceso de digitalización, obras pertenecientes al canon como *La Celestina*, son completamente digitalizadas, y además de esto enriquecidas con otros elementos como vínculos a ensayos sobre la obra, foros, o diccionario. Por otra parte, otro tipo de migración literaria tiene lugar, esta vez de formato digital al libro. Hecho que ha sucedido con obras surgidas en contextos digitales como las blogonovelas, por ejemplo, *Más respeto que soy tu madre*, de Hernán Casciari. Esta obra, publicada en 2005 por la editorial Plaza & Janés, tuvo también como estrategia de promoción un sitio web con animaciones en flash. Chiappe sostiene que “La novela-blog utiliza la plataforma digital para editar, difundir, divulgar, literatura tradicional, sin pretensión de ser multimedia” (Chiappe, 2015, p. 101). Para Chiappe, los elementos de la narrativa multimedia son: “fragmentación, concisión, estructura de rizoma, interacción y, sobre todo, la habilidad para crear planos narrativos multimedia” (Chiappe, 2015, p. 103). En lo que concierna a la fragmentación y concisión, Chiappe indica dos cambios principales: la fragmentación y la ruptura de la linealidad. La fragmentación entendida desde lo propuesto por Garrido Domínguez; la discontinuidad y las formas literarias cortas como el microcuento (Chiappe, 2015, p. 106). Respecto a la estructura, Chiappe sostiene que la más adecuada para la literatura multimedia es el rizoma; pues permite “la compartimentación por vínculos”, es decir de herramientas que hagan posible que el lector se extravíe; esto mediante mapas, botones (Chiappe, 2015, p. 123).

Los planos narrativos multimedia implican la utilización de otros lenguajes distinto al literario como la música o la imagen, que dentro de la narración multimedia son literaturizados

(Chiappe, 2015, p. 123) Según Chiappe, se trata de contar historias de una manera a la que el lector no se encuentra habituado, se trata de la convivencia de diversos formatos que coexisten, como por ejemplo el musical, al que Chiappe considera que debe tener una narrativa individual. Según Chiappe, “Cuando una composición musical contiene lírica, inserta una voz narrativa que puede ser tan explícita como la palabra escrita en los textos literarios y contribuye a la propiedad del rizoma” (Chiappe, 2015, p. 128). Los planos narrativos pueden involucrar otros medios como la animación y la fotografía; “Cada arte constituye un plano narrativo independiente, que se suma a los otros para otorgarle al lector diferentes visiones de la trama”. Para Chiappe, la polifonía no es un concepto que deba estar unidamente reducido a los personajes; sino que, por el contrario, con los diferentes puntos de vista, y los diversos planos narrativos que se suman a los de la palabra escrita (Chiappe, 2015, p. 134).

IV.6.3 Pros y contras de las publicaciones en línea

Respecto a las ventajas que ofrece la literatura digitalizada, Chiappe menciona la facilidad y la rapidez de envío de libros, ubicación rápida de palabras mediante la búsqueda, posibilidad de copiar citas sin transcribirlas (Chiappe, 2015, p. 138).

Sin embargo, la posibilidad de publicar directamente en internet supone un reto más para el autor de formatos multimedia, pues su producción aumenta frecuentemente el costo y es necesario contar con financiamiento para llevar a cabo un proyecto. Por otra parte, la obsolescencia de las obras multimedia es uno de los inconvenientes más comunes dentro del contexto. Algunas obras han ido desapareciendo de la red: “No hay pistas: desvanecida del servidor que la tenía alojada y de los buscadores que la referían, quizás persista su referencia en algunos glosarios o índices digitales, pero demuestra que el ciberespacio no funge como biblioteca y las obras mueren, atacadas por la falta de presupuesto o el descuido” (Chiappe, 2015, p. 140). Una iniciativa que ha permitido que las obras sean accesibles en internet es la colección de ELO, que, aunque no tiene las funciones de una biblioteca resulta una estrategia sobresaliente para la preservación de la literatura electrónica (Chiappe, 2015, p. 143).

IV.6.4 Características de la narrativa electrónica: el caso hispanoamericano

Chiappe prefiere el término creador y no autor para los espacios de literatura electrónica. Así, el creador se asemeja con un colonizador que toma elementos de la literatura tradicional, pero que contribuye a la evolución de la literatura generando nuevas retóricas. Lo importante en la creación es la comprensión que la pantalla representa un espacio abordable en diferentes sentidos y por lo tanto debería abandonarse la idea de reproducción del papel en este formato.

A cambio, la polifonía creativa debe tener lugar; combinando múltiples lenguajes y códigos que aprovechen la potencialidad de la pantalla (Chiappe, 2015, p. 146). Dentro de este contexto, el autor sostiene que, debido a la complejidad de creación de una obra multimedia, tanto como a la presencia de diversas disciplinas, es frecuente que varios artistas sean involucrados (Chiappe, 2015, p. 209). Dentro de ese comité de artistas debe haber creadores artísticos, autor de estructura de la obra, diseñador gráfico, programador, y un coordinador de proyecto (Chiappe, 2015, p. 216).

Asimismo, se señala la insuficiencia de catalogación de obras en espacios digitales (Chiappe, 2015, p. 149). Sin embargo, propone una lista de “incunables digitales” de libros multimedia en español ²⁷⁵. Géneros como narrativa, ensayo, poesía componen la colección; aunque también hay “obras híbridas que eliminan las fronteras entre los géneros” (Chiappe, 2015, p. 149). La clasificación propuesta por Chiappe se encuentra compuesta por siete categorías, que contienen a su vez una serie de subcategorías:

Ritmo: Narrativa, poesía, híbrido

Interfaz: interactivo, multimedia, textual, multimedia

Estructura: lineal, rizoma

Procedencia: obra primigenia, adaptación, re-creación

Tipo de escritura: visual, lúdica, oral

Tipo de autoría: individual, colectiva cerrada o coautoría, colectiva abierta plena o ergódica

IV.6.5 Escritura: humana, no humana

Chiappe desarrolla su propuesta, proponiendo el análisis de una obra por subcategoría propuesta. De este modo, en lo que corresponde a la narrativa se propone la obra *Dolor* y viceversa de Blas Valdez²⁷⁶. Se trata de una obra que presenta doce relatos relacionados entre sí. Chiappe afirma que la estructura de esta obra permite que los textos sean leídos en diferente orden, lo que correspondería con la teoría del rizoma de Delleuze. Con sus relatos, Valdez cuenta una historia de amor que tiene lugar en un contexto violento en México. (Chiappe, 2015, p. 150). Entre los principales aspectos estructurales de la obra, se menciona que es una obra

²⁷⁵ Es preciso anotar que existen variaciones en cuanto a los términos utilizados para los libros tradicionales presentados en pantalla. En el estudio de Chiappe, se aborda el término ‘Libro electrónico’, aunque este puede cambiar en otras investigaciones.

²⁷⁶ No es posible acceder a la obra, no se encuentra disponible en internet.

cerrada, diseñada de manera tal, que el lector llegue al final propuesto por su creador. Si bien se observa el análisis hecho a la obra, es preciso mencionar que Chiappe no establece otras características que surjan a partir de la obra que puedan aportar al campo literario. Por otra parte, Chiappe menciona que la poesía es un género que ha promovido la exploración de varias posibilidades en el campo literario digital, teniendo como una de sus características más comunes el movimiento. Para explorar esta subcategoría, se toma como referencia a *Universales*, de Diego Bonilla²⁷⁷, una obra poética compuesta por tres planos textuales: en un primer lugar el diseño de unas palabras que aparecen en desorden mediante animaciones flash, posteriormente esas palabras se organizan de manera lineal, y finalmente existe una proyección de palabras que mezcla los dos planos anteriores.

En cuanto a la categoría *Hibrido*, Chiappe cita a *Los estilistas de la sociedad tecnológica*²⁷⁸ de Antonio Rodríguez de las Heras. A lo largo de esta obra, hay una transición de la poesía a la prosa, y luego al ensayo. A lo largo de la narración Chiappe nota que hay pasajes donde hay ausencia de puntuación, pero este hecho se encuentra ligado a la duración de la palabra en la pantalla. Se llega a la conclusión que dentro de la obra de Rodríguez de las Heras cohabitan dos libros: “el que demuestra en sí mismo una manera de utilizar la plataforma tecnológica para difundir la literatura, entendida como la metáfora de Moriana; y el ensayo teórico que se presenta en una segunda parte del libro, donde se medita como incide el cambio tecnológico en la humanidad (Chiappe, 2015, p. 154)”. En cuanto a la subcategoría *Interactivo*, El primer vuelo de los hermanos Wright, aleatoria en lenguaje binario, y mediante la interacción con el lector son convertidos en español Así, (en palabras de Beó) el sistema numérico se convierte en un elemento estético que utiliza el computador como un elemento intermediario (Chiappe, 2015, p. 155).

Dentro de la clasificación *Multimedia*, Chiappe estudia *Word Toys* de Belén Gache, resaltando la variedad de elementos que se encuentran en la obra, característica principal de las obras multimedia. La obra presenta catorce textos que tejen relaciones con diferentes elementos tales como la fotografía, el dibujo y las grabaciones (Chiappe, 2015, p. 155). Presentado como un libro, la obra de Gache es realizada en Flash, y le otorga participación al lector, mas no le otorga la posibilidad de alterar la obra, pues por ejemplo en la sección del libro *Escribe tu propio Quijote* se mantendrá existe la ilusión de escribir, pero el resultado de este proceso será

²⁷⁷ No es posible acceder a la obra, no se encuentra disponible en internet.

²⁷⁸ No es posible acceder a la obra, no se encuentra disponible en internet.

siempre el texto de Miguel de Cervantes. Posteriormente, Chiappe analiza *Don Juan en la frontera del espíritu*, de Juan José Díez, con el fin de proponerla como ejemplo de la categoría *Textual*. Chiappe sostiene que se trata de obras que teniendo la posibilidad de incluir otros elementos multimedia en la producción literaria le dan la prioridad al texto. Chiappe sostiene que, si bien en la parte introductoria de la obra hay elementos como imagen y música, estos no son más que “accesorios” de la obra. Chiappe asegura que la intención del autor con esta obra, es que el texto tenga una alta semejanza a una versión de papel, razón por la cual existe casi una ausencia total de elementos multimedia a lo largo de la narración. Dentro de la categoría de *Estructura Lineal*, Chiappe propone *El primer vuelo de los hermanos Wright*, de Juan B. Gutiérrez. Si bien es cierto que se desarrolla un modelo de lectura resultante de una combinación algorítmica denominada por su autor como vínculos *adaptativos*, la lectura del texto tiene que ver con los capítulos que tienen mayor continuidad narrativa. La obra de Gutiérrez, a pesar de la dinámica algorítmica que conlleva a los capítulos posteriores, mantiene ante todo el principio de estructura lineal, pues pese a los diferentes senderos de lectura se llega siempre a un capítulo concluyente del relato (Chiappe, 2015, p. 157). La obra *What:you:get*, de Roberto Aguirrezabala Martínez, es propuesta dentro de la subcategoría de *Estructura de rizoma*. Esta obra se desarrolla con correos electrónicos que llevan a hipervínculos, y estos a su vez desarrollan historias relacionadas con las personas mencionadas en cada mensaje. El lector puede cambiar el rumbo de la narración, en el momento en que los dos personajes deciden encontrarse; el cambio se realiza seleccionando la actitud de Blow, uno de los personajes de la historia.

El libro flotante de Caytran Dölphin, de Leonardo Valencia representa la subcategoría de *primigenio*, definida por Chiappe como: “aquella que no utiliza la intertextualidad (ni el plagio) como materia prima y que, a su vez, inspira obras secundarias, que reutilizan su materia prima” (Chiappe, 2015, p. 159). Esta obra comienza en versión impresa, y muta al espacio digital, donde los lectores tendrán la oportunidad de extender la vida del formato impreso mediante las modificaciones que se hacen; modificaciones almacenadas que permanecen dándole al lector la posibilidad de jugar el rol de personaje y escritor. De este modo, el lector extrapola la ficción impresa, y explorándola en ámbitos digitales que permiten cierta flexibilidad creativa ausente en el formato físico. Respecto a las *Adaptaciones*, Chiappe menciona que son “lecturas de un usuario con conocimientos de informática se puede convertir en un objeto digital nuevo, una versión del original” (Chiappe, 2015, p. 160). Dentro de este

contexto, se cita a Álvaro Ardévol, quien crea versiones digitales de textos que le han llamado la atención. En su trabajo, *Poesías animadas* Chiappe asemeja su función con la de un DJ o un reciclador de poemas de García Lorca y Francisco Quevedo.

IV.6.6; Canon de literatura electrónica?

Aunque las colecciones de obras electrónicas presentadas por la ELO no tienen como fin la consolidación de un canon, Chiappe considera que los criterios de selección de las obras funcionan de manera similar al canon (Chiappe, 2015, p. 174). Respecto a la formación de un canon de literatura electrónica, Chiappe cita a Rettberg:

sobre la cuestión de si sería beneficioso tener un ‘canon’ para la literatura electrónica, mi opinión es que este será un tema de permanente en un debate no resuelto. El resultado más probable será que abandonemos el lenguaje de ‘canonicidad’, con todo su bagaje retórico e histórico, para centrarse en la utilidad de tener un mayor conocimiento sobre un conjunto compartido de referencias dentro de un campo de prácticas académicas y creativas (Rettberg, 2013: 31).

De este modo, Chiappe propone una descripción de los criterios de selección para que una obra haga parte de la colección ELO. Estas características son: Hipertextualidad, combinación de caracteres para proponer otras posibilidades de narración, juegos o ficción interactiva, bases de datos, animación, cinética, interacción, colaboración. A partir de las diferentes perspectivas presentadas por Chiappe, es posible inferir que una de las intenciones de la literatura electrónica es que el lector se aleje de la imagen física del código, y la manera como este se encuentra estructurado, esto permitiría al lector valorar otros elementos como la imagen o el video, elementos que se suman a la narrativa literaria. Otro de los aspectos significativos tiene que ver con el lector, considerado por Moreno (2002) como *lectoautor*, y por Luis Mora como *Lectoespectador*. La web 2.0 abre un espacio al lector, pero no aplica para todas las obras en formato electrónico; pues existen algunas cerradas a tales posibilidades.

No obstante, el debate que sería interesante de profundizar sería, ¿hasta qué punto se le podría llegar a considerar al lector como autor, y bajo qué condiciones? por ejemplo ¿el lector que participa en un foro de X novela electrónica, o que deja un comentario en una blognovela, puede asemejarse él con el autor o las personas que están detrás de todo el montaje de una obra multimedia? ¿Hasta qué punto puede llegar a desaparecer un autor dentro de una obra electrónica? Por otra parte, Chiappe propone el término de *Dj literario*, para los creadores de

obras multimedia: “El Dj literario asimila los contenidos de las obras multimedia, las manipula y exagera la tendencia de la intertextualidad, intergrafismo y mezcla musical, apoyado en programas informáticos, y produce su propio libro” (Chiappe, 2015, p. 206).

IV.6.7 Indisponibilidad de las obras

Chiappe sostiene que la vulnerabilidad de las obras digitales se encuentra frecuentemente ligada a la obsolescencia y el desvanecimiento, pues su disponibilidad en línea depende de ajustes de programación, o de renovación de soportes. Esto hace que la obra en internet sea potencialmente frágil, si se tiene en cuenta que “la desaparición de ese ejemplar singular significaría una pérdida permanente” (Chiappe, 2015, p. 227). Visto así, la desaparición por completo de una obra supone un ciclo de vida muy corto frente a la duración de un texto impreso. Sin embargo, una manera de prolongar la vida de dichas obras de literatura electrónica, consiste en realizar estudios críticos, que permitan una cierta permanencia de la obra al menos mediante referencias o casos de estudio.

La creación, el personaje, la historia narrativa y la trama son los elementos teóricos que para Chiappe componen el *Fondo* de la literatura multimedia.

IV.6.8 Chiappe: elementos de creación literaria

El personaje

A diferencia de los autores clásicos que abordaban sus personajes haciendo descripciones biográficas, el personaje que describe Chiappe “existe a partir de su movimiento. El lector “ve” cómo se desenvuelve” (Chiappe, 2015, p. 233). El personaje se dibuja desde sus acciones; aunque es necesario que el lector tenga asimismo una imagen visual “pues el lector requiere tanto de lo visual como de lo emocional para conocer a un personaje, en partes iguales” (Chiappe, 2015, p. 234).

El universo

El *Universo* propuesto por Chiappe, es el lugar donde ocurren los hechos. Así, el relato (diegesis) se encuentra limitado por dos elementos: el tiempo y el espacio (Chiappe, 2015, p. 242). Con el fin de motivar los sentidos del lector, es preciso una descripción del ambiente “La vista, lo que se observa, y el oído, lo que se escucha, suelen ser los más empleados en las redacciones” (Chiappe, 2015, p. 243).

La mirada sobre el lugar puede ser tomada con gran angular o con zoom, para captar panorámicas o primeros planos, y hacer surgir una pregunta posterior que ayuda a determinar la perspectiva: ¿desde qué lugar mirará el narrador? Una vez que se ha tomado una decisión al respecto (dentro/ fuera), la respuesta se completará con el lugar desde el que mirará el focalizador, dónde se colocará o dónde está ubicado (Chiappe, 2015, p. 249).

Perspectivas

Chiappe indica la posibilidad existente de contar una historia desde diferentes puntos de vista. Esta decisión corresponde al autor, quien presenta las perspectivas según los personajes. Esta decisión influye en la reacción del espectador “y esa posición provoca, o no, empatía con el personaje, lo que genera una reacción distinta de la que podría provocar la de otros personajes de la misma historia” (Chiappe, 2015, p. 261). Chiappe señala que mientras que en la literatura tradicional el cambio de focalizador implica una nueva trama, en un relato no lineal los diferentes focalizadores se “conjugan” para generar una impresión de unidad (Chiappe, 2015, p. 265).

Voces

Las voces de los personajes generan otro tipo de información sobre los mismos. Algunos de los rasgos que se pueden inferir a partir de ellas son: la edad, origen geográfico, o la manera como hablan; esto hará referencia a condiciones sociales y culturales. (Chiappe, 2015, p. 267). Los diálogos se encuentran en relación directa con las voces de un relato, y hacen alusión a los personajes. Los personajes con su voz propia se encuentran bien diferenciados en los juegos de simulación de voces (Chiappe, 2015, p. 271). Con el dialogo se rompe la hegemonía o la monotonía de la voz narrativa, y se presenta a un personaje, permitiendo llegar a características de personalidad y pensamiento (Chiappe, 2015, p. 273) .

Estructura. Tema y trama

Pese a la esencia fragmentaria del texto digital, su estructura interior de narración debe tener un inicio, nudo y desenlace (Chiappe, 2015, p. 274). Otro aspecto importante de la estructura es el planteamiento; donde se presenta al “protagonista y su meta”, el desarrollo tiene que ver con lo que ese protagonista hace para obtener su objetivo, resaltando los obstáculos que enfrenta. Estos detalles tanto como el argumento principal y el final de cada estructura conforman un tejido narrativo (Chiappe, 2015, p. 274). Así, Chiappe propone el relato multimedia como una estructura de eslabones presentes en cada trama. La trama tiene un protagonista, y un punto de vista que comprende a su vez sintaxis, tono y perspectiva. Cabe

subrayar que, el protagonista y el focalizador no siempre son los mismos dentro del relato (Chiappe, 2015, p. 280). La trama se encuentra estructurada por acciones presentes en el inicio, el nudo y el desenlace. Estas acciones permitirán plantear cuatro variables: lugar, tiempo, personaje y acción que lleva a cabo: “La conjunción de estos cuatro elementos busca la posibilidad de enhebrar un entramado complejo de tramas, cuando posee capacidad para descubrirle una parte del universo al lector que hasta entonces le era desconocida” (Chiappe, 2015, p. 283). Frente a los desafíos que supone la estructura de una obra, Chiappe menciona que un elemento esencial es el principio, ya que este debe atraer al lector, “invitarlo a traspasar la puerta y entrar a lo incierto” (Chiappe, 2015, p. 286).

Tiempo y tensión narrativa

Chiappe cita a Vargas Llosa quien subraya que el novelista tiene tres opciones para abordar el punto de vista temporal (el tiempo del narrador respecto a lo narrado). En un primer lugar, que el narrador describa acciones que suceden simultáneamente: “mientras escribo acontece que”, o que el narrador describa desde un presente algo que ya sucedió en el pasado, o finalmente que el narrador narre desde el pasado hechos que sucederán cuando se finalice la escritura (Chiappe, 2015, p. 288). De este modo, el tiempo de una narración se encuentra compuesto por dos tiempos: uno *real*, llamado también *objetivo* o *externo*, medido en horas y minutos de manera ordinaria, y un tiempo *subjetivo* o *interno* relacionado con la idea que tiene el lector sobre el periodo de tiempo transcurrido durante el relato (Chiappe, 2015, p. 289).

Los elementos hasta ahora mencionados por Chiappe, permiten concluir que, aunque la literatura electrónica supone nuevas formas de acercamiento al texto y por ende nuevas formas de lectura, los elementos estructurales no varían en gran medida respecto a la literatura tradicional. Chiappe sostiene que son:

útiles para la composición de la narrativa de los elementos en la obra multimedia, sea cual sea el lenguaje en el que se expresará cada eslabón de la estructura literaria (la narración propiamente dicha) y superestructura multimedia (el guion de navegación). Aplicando la creación de personajes y sus voces, y del universo en el que esos personajes se desenvuelven, con las que se dota de acción y dinamismo, que luego repercutirá en el lado lúdico de la obra; así como la variedad de perspectivas narrativas, llevadas a los distintos lenguajes (literario, gráfico, musical...) para dotar de polifonía, tanto diegética como creativa a la obra.

IV.7 Remediación y literariedad de obras electrónicas hispánicas

La tesis doctoral de Anna Cuquerella Jiménez Díaz tiene como uno de sus objetivos fundamentales situar la literatura digital hispánica dentro de su marco más amplio; es decir el de la literatura hispánica. El foco de estudio de Jiménez Díaz reside en la remediación y la presentación de un canon de obras de literatura digital hispánica que cuenten con esta condición. Uno de los aportes más significativos de Jiménez Díaz es la presentación del “repositorio de literatura digital hispánica *Ciberia*, concebido y desarrollado por varios miembros del grupo de investigación de la Facultad de Filología de la UCM LEETHI Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipertexto” (Jiménez-Díaz, 2015, p. 12). Dividida en ocho capítulos, en el primero de ellos se analiza la noción de memoria individual y colectiva y su relación con la identidad individual y social. En el segundo capítulo, Jiménez Díaz explora la intertextualidad en las obras de literatura electrónica. Posteriormente, la investigadora dedica el tercer y cuarto capítulo de su investigación a analizar los conceptos de remediación (Bolter y Grusin, 2000) y premediación Grusin (2004) teniendo en cuenta la tensión existente con la inmediatez y la hipermediación. El quinto y sexto capítulo presenta la lectura y análisis de diversas creaciones de literatura electrónica en varios idiomas, mientras que en el séptimo se explora la noción del lector como coautor, jugador o personaje tanto como la noción de autor a través de los ejemplos de algunas obras en particular. El octavo capítulo presenta el proyecto *Ciberia* creado por los investigadores del grupo LEETHI de la Universidad Complutense de Madrid.

En lo que respecta a la memoria, Jiménez Díaz menciona los aportes de Paul Ricoeur en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999), quien apunta el rol esencial de la literatura dentro de la construcción de la memoria de un grupo social. Teniendo esta referencia, Jiménez cuestiona el aporte de las obras literarias en formato electrónico, y la manera cómo estas contribuirían a la conformación de dicha memoria (Jiménez-Díaz, 2015, p. 31). Para Jiménez, y siguiendo los postulados de Amelia Sanz Cabrerizo sobre la lectura y los *ciber-lecto-escritores* habituados a los formatos multimedia se hace necesario comprender la medida en que las nuevas formas de leer literatura electrónica pueden influir en la construcción de la memoria colectiva. Al abordar la memoria como un fundamento de la identidad, Jiménez cita a *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) de Maurice Halbwachs, y su concepto de memoria colectiva. Sobre el legado de Halbwachs menciona tres rasgos principales: los marcos sociales de la memoria (y su relación con el contexto sociocultural), el estudio de la memoria familiar

(lo que implica también otras prácticas privadas del recuerdo), y finalmente la memoria de las comunidades religiosas. Otras de las referencias relacionadas con la memoria y citadas son William Friedman, Judith A. Hall o Heidrun Friese. Sobre la identidad y la memoria, Jiménez recalca que: “la identidad se fundamenta en la memoria. Se construye mediante el recuerdo.

El individuo, igual que la sociedad, está intrínsecamente ligado a su pasado, hunde sus raíces en él” (Jiménez-Díaz, 2015, p. 38). Respecto a la memoria individual, se hace referencia a los aportes de Halbwachs, Para quien ésta se inserta dentro de un Marco social y no puede ser desarrollada aisladamente. Dentro de este marco de ideas, Jiménez sostiene que: “En la memoria individual coinciden experiencias personales que el individuo ha vivido de modo directo y otras muchas que le han sido contadas por sus círculos familiares más cercanos” (Jiménez-Díaz, 2015, p. 41). Teniendo en cuenta lo anterior, tanto como el punto de vista teórico de Aleida Assmann, Jiménez evoca cuatro características de la memoria individual: la parcialidad (relacionadas con un punto de vista determinado), la interconexión entre recuerdos, la fragmentariedad y la fugacidad de los recuerdos. Tras la exploración juiciosa de diversas fuentes sobre la memoria, Jiménez apunta que:

la memoria individual y la colectiva son interdependientes y ambas contribuyen a la construcción de la identidad del hombre. La literatura tiene la capacidad de organizar narratológicamente la vida individual y colectiva. Los textos literarios desempeñan esta función de interpretar y dar forma a los sucesos cotidianos o extraordinarios de un individuo o de un grupo social, contribuyendo de modo decisivo a conformar la memoria colectiva de una sociedad (Jiménez-Díaz, 2015, p. 44).

Jiménez examina la memoria cultural en un contexto digital bajo los aportes teóricos de Andrew Hoskins en *Digital network memory*. Según estos, la memoria también se expresa a través de los medios digitales mediante una tensión que tiene lugar entre el yo personal y la cultura. Luego de un examen detallado sobre la memoria, Jiménez centra su estudio en la relación de esta con la literatura, mencionando aspectos como la intertextualidad, que “aparece en cualquier acto de escritura pues cada nuevo acto de escritura es un recorrido a través del espacio existente entre los textos anteriores” (Jiménez-Díaz, 2015, p. 55). Dicho de otro modo, el acto de escritura se convierte a la vez en un acto de prolongación de la memoria. Un ejemplo citado por la investigadora, es *Hotel Minotauro. Basta con abrir las puertas de un hotel* de Doménico Chiappe. En esta obra se realiza una actualización del mito del Minotauro, y algunos personajes de ella evocan los nombres mitológicos. Un ejemplo similar a este caso, lo podemos

encontrar en una obra de nuestro corpus de estudio, *Memorias y Caminos*, obra en la que Rodríguez, se inspira de una pieza de teatro *El Hilo de Ariadna* de Enrique Vargas. A su vez, observamos que Vargas enmarca su obra dentro de la mitología griega, retomando ciertos aspectos estéticos como la oscuridad, para recrear la noción laberíntica. Rodríguez retoma el aspecto estético de una visibilidad limitada (Figura 62) y lo trabaja en su obra de modo que el lector tenga una sensación de ir a tientas, e ir descubriendo tras su paso los objetos de las galerías.



Figura 75. Acceso a galería con efectos de opacidad visual. Figura 76. Efecto de luminosidad al hallar objeto interactivo de galería

En la figura 62 observamos una de las galerías de la obra de Rodríguez, en modo entreoscuro, lo que implica la dificultad que supone para el lector encontrar los elementos interactivos; en la figura 63 observamos una transición hacia la luz, que implica haber encontrado un objeto explorable. Además de esta referencia intertextual a la obra de Vargas, la estructura laberíntica de la obra acentúa los rasgos que Rodríguez pretende rescatar y remediar de Vargas. Confirmamos mediante este ejemplo, la expresión de la memoria a través de las redes digitales; y lo podríamos ampliar aún más, al tener en cuenta cada una de las entradas del blog que intenta retomar dentro de un espacio creativo propuesto a los lectores. A modo de ejemplo, podríamos citar la entrada *Cacharros* (Figura 74) del blog de *Memorias y Caminos*. Bastaría con leer algunos de los comentarios de los lectores, para percibir la huella una memoria cultural movilizada mediante internet:

Natalia Gutiérrez

11 MARZO, 2021 EN 12:54 AM

Esta palabra «cacharro» en muchos contextos nos lleva a pensar en algo viejo, deteriorado o que funciona mal, pero que en su momento significó un avance tecnológico, una novedad, alusivo al progreso de la tecnología y sus avances a pasos agigantados, que fue creado como un proceso producto de la evolución de

otras herramientas que estaban encaminadas a satisfacer las necesidades de un momento determinado [...].

Ericka Camargo

12 MARZO, 2021 EN 11:20 PM

Ahora que mis abuelos han fallecido y miro cada uno de los objetos que en su época eran novedosos, me hubiera gustado valorar más sus historias repetitivas de sus vidas y de cómo utilizaban cada uno de esos cacharros. Con nostalgia y a la vez con amor, logré rescatar algunos de esos objetos y utilizarlos en la actualidad, es increíble cómo un simple cacharro nos remonta a la infancia y nos hace añorar la compañía de los abuelos para ver sus ojos iluminados cuándo contaban sus relatos [...].

Nelcy Baquero Velasco

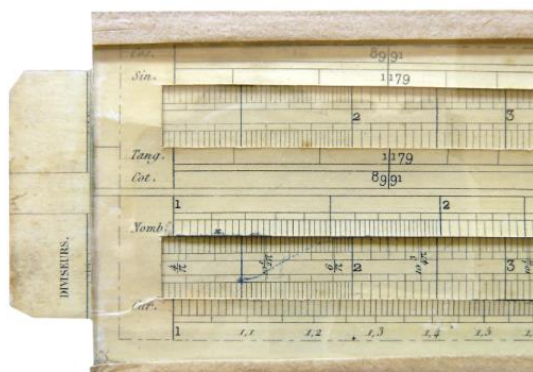
12 MARZO, 2021 EN 12:50 AM

Visitar la finca de la abuela paterna en vacaciones despertaba ciertas sensaciones en mi infancia. Correr, disfrutar de un aire con aromas silvestres, cocinar a la antigua (con leña), pero, sobre todo, escabullirme en el espacio de los «cacharros» olvidados. Para mi padre representaban una eterna discusión con la abuela por aferrarse a cosas viejas e inservibles y una tortura por el desorden que generaban[...].

Vemos que la palabra Cacharro despierta en los lectores una serie de recuerdos relacionados con aparatos antiguos cuya utilidad o funcionamiento es cuestionable, pero que encierran una suerte de leitmotiv de la infancia o la vida de los lectores. Por ello, entablando un diálogo desde nuestro corpus de estudio con los planteamientos sobre la memoria digital estudiados por Jiménez, advertimos que los planeamientos de algunas de las tesis mencionadas en esta sección, pueden contemplarse igualmente como posibilidades de lectura de algunas de nuestras obras. Advertimos que la tercera parte de esta investigación estará dedicada a un análisis que realizaremos de cada obra; no obstante, hemos querido aprovechar la oportunidad de examinar o mencionar brevemente algunos elementos de nuestro corpus de estudio, con el fin de demostrar en cierto modo la vigencia tanto como la pertinencia de ciertas tesis, y la manera en que dichos hallazgos pueden ser extendidos y aplicados a otros marcos de estudio.

Cacharros (Garbage)

12 ENERO, 2017 / JAIMEALEJANDRORODRIGUEZ



Deja en la casilla de comentarios un recuerdo que [esta palabra](#) te evoque

BÚSQUEDA

Buscar...

BUSCAR

SOBRE ESTE BLOG

Este Blog está diseñado para que usuarios del sitio [Memorias y caminos](#) escriban sus recuerdos personales y comentarios sobre el proyecto.

This blog has been prepared as a space for interaction of the users of the site [Memorias y caminos](#) to write their memories in the comment bar of each entry

Figura 77. Cacharros del blog de *Memorias y Caminos*.

Continuando con la tesis de Jiménez, cabe mencionar la contextualización que hace sobre intertextualidad literaria dentro del contexto digital. De este modo, cita once de figuras concretas: la cita, la referencia, el plagio, la alusión, la parodia, el pastiche, el lema, el centón, el collage, la palinodia y la paráfrasis, definiéndolas y mencionando para cada una de ellas un ejemplo dentro del contexto de la literatura electrónica. De igual modo hace se detiene en el concepto de texto, desde una perspectiva histórica, semiótica y lingüística, con el fin de realizar una transición de lo que supone el texto literario y el texto literario digital: “la discontinuidad, la interactividad, el dinamismo y vitalidad, mundos efímeros, mundos etéreos y el fomento de comunidades virtuales” (Jiménez-Díaz, 2015, p. 95). Una vez examinados dichos conceptos, la autora centrará su mirada en el acto de remediación literaria dentro del contexto de la literatura electrónica citando algunos ejemplos como *Si sólo son libros* (2009) de Marla Jacarilla, *Homenaje a Luis Rosales* (2010) de Óscar Martín Centeno, *Escribe tu propio Quijote* (2006) de Belén Gache, o *Rayuela* (2013) de Santiago Ortiz, entre otras. Posteriormente se citan obras remediadas en diferentes idiomas con miras a establecer características comunes de la literatura digital global, dentro de este contexto encontramos obras como: *The Flat* (2005) de Andy Campbell, *Memoire involontaire* (2009) de Braxton Soderman, *Clockworks* (2009) de Michael Koly, *Toc* (2010) de Steve Tornasula. Jiménez sostiene que la literatura digital es esencialmente global puesto que: “origina espacios virtuales de encuentro e intercomunicación y una serie de inquietudes y preocupaciones universales, que no afectan a un solo país o cultura, sino que alcanzan un eco más amplio (potencialmente universal), y más rápidamente” (Jiménez-Díaz,

2015, p. 391). Algunas de esas preocupaciones tienen que ver con la falta de control del tiempo, la deshumanización del hombre o la maquinización de la realidad entre otras.

Alejándonos un poco de la remediación, notamos que otros de los temas explorados por Jiménez contemplan la figura del autor, los derechos de autor o el alfabetismo digital. De este modo, notamos que la propuesta de Jiménez además de estudiar detalladamente la remediación de obras literarias en contexto digital, propone un debate en torno a los cambios esenciales que supone la llegada de lo digital a la literatura: la conectividad, interactividad, multilinealidad, aspectos que pueden ser valorados a su vez teniendo en cuenta los principales rasgos de las obras presentadas y la manera como en cada obra se manifiestan dichos rasgos.

TERCERA PARTE: LA NOVELA ELECTRÓNICA LATINOAMERICANA: CARACTERÍSTICAS Y HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS

Capítulo V. Elementos de análisis literario de la novela electrónica

En la primera parte de nuestra investigación presentamos las siete obras que componen nuestro corpus de estudio: *Condiciones Extremas* (2006), *Detective Bonaerense* (2006), *Mandala* (2017), *Memorias y Caminos* (2018), *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001), *Retratos Vivos de Mamá* (2015), y *Tatuaje* (2015). En ese momento realizamos un primer acercamiento tanto a las obras, como a sus autores y sus elementos estructurales. Igualmente, presentamos algunos estudios críticos en torno a cada obra, de manera que pudiésemos tener una idea precisa y un panorama resumido sobre lo que la crítica opina de ellas. A lo largo de esta tercera parte, retomaremos el análisis de nuestro corpus de estudio con el fin de realizar un acercamiento desde la teoría literaria, lo cual nos permitirá profundizar otros aspectos que la crítica aún no ha abordado. Finalmente, propondremos doce características de la novela electrónica latinoamericana teniendo en cuenta los rasgos de nuestro corpus de estudio.

Con el fin de realizar un acercamiento desde una perspectiva literaria de nuestro corpus de estudio, proponemos analizar el incipit, algunos rasgos del paratexto, la narración, la focalización y los personajes. El estudio del paratexto de las obras será un factor importante que nos revelará la manera como este opera en producciones electrónicas y la manera en que puede diferir de la literatura tradicional.

V.1 El paratexto

Presentado por Gérard Genette quien menciona que en pocas ocasiones se presenta un texto al lector de una manera ‘desnuda’, el paratexto se encuentra compuesto por ciertos elementos que tienen como objetivo presentar un libro. Dichos elementos son principalmente el nombre del autor, el título, el prefacio e ilustraciones. Al respecto, Genette menciona: “el paratexto es por tanto para nosotros lo que hace libre un texto y se ofrezca como tal a sus lectores, y al público en general”²⁷⁹ (Genette, 2002, p. 8). A su vez, el paratexto se encuentra dividido en peritexto y epitexto. El peritexto comprende el título, subtítulo, contraportada, prefacio, posfacio, advertencias, epígrafes, dedicatorias o notas del autor, mientras que el

²⁷⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “ le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait libre et se propose comme el à ses lecteurs, et plus généralement au public” (Genette, 2002, p. 8).

epitexto implicaría una serie de elementos que no se encuentran dentro del texto, sino que se relacionan con él, como reseñas de la obra, críticas, o entrevistas realizadas al autor, los diarios.

El título

En una reflexión sobre los títulos, Gérard Genette realiza un estudio detallado del título de una novela tanto como sus funciones y principales características. Genette menciona dos tipos de títulos; los temáticos y los remáticos. El primero de ellos designaría el contenido del texto, sea de forma literal, por sinécdoque o metonimia, de manera metafórica, o mediante una antifrase (Genette, 2002, p. 86). Por otra parte, los títulos remáticos harían alusión al uso clásico de los títulos un tanto diferente al temático que es el que parece dominar hoy en día, y podrían suponer bien sea un rasgo genérico (odas, elegías, sátiras, poemas, fábulas, ensayos, oraciones, sermones, etc.) o panagénico, de innovación genérica (meditaciones, divagaciones, aproximaciones, piezas, microlecturas) (Genette, 2002, p. 90).

El epígrafe

En *Seuils* (2002), Genette estudia el epígrafe como otro de los elementos paratextuales de la obra al que define como una cita puesta en relieve generalmente al inicio de la obra o alguna de sus partes y cuya interpretación reside en el lector de la obra (Genette, 2002, p. 147). Dentro de este marco de ideas, señala cuatro funciones del epígrafe: la función de comentario o justificación del título, comentario de texto, predicción de garantía de calidad del texto, ser un simple una tendencia. La primera de esas funciones hace referencia a la selección de un epígrafe en el sentido de justificación del título de la obra. La segunda tiene que ver con el significado del epígrafe, el cual se aclarará, o se confirmará mediante la lectura del texto; es decir “pensar sin saber en qué, ¿no es acaso uno de los mayores placeres del espíritu?”²⁸⁰ (Genette, 2002, p. 161). La tercera función tendría que ver con la identidad del autor del epígrafe y el impacto que el mencionar su nombre represente. Finalmente, la cuarta función, supondría una tendencia de escritura propias de una época o un género literario particular; en este sentido sería percibido como un signo de cultura e intelectualidad (Genette, 2002, p. 163). Considerando estos elementos teóricos, realizaremos en su momento el análisis

²⁸⁰ Traducción propuesta por la autora ; Texto original : « penser sans savoir quoi, n'est-ce pas un des plus plaisirs de l'esprit ?

de dos obras de nuestro corpus de estudio que cuentan con epígrafe: *Condiciones Extremas* (2006) y *RVDM* (2016).

V.1.2 El íncipit

Derivado de la expresión latina “íncipit liber” que significa “esto comienza el libro” (Faerber & Loignon, 2018, p. 135), el íncipit de una novela representa un momento esencial en el que se teje el pacto con el lector. Se trata generalmente de las primeras palabras (o frases) de la novela y pueden representar la postura del autor, el estilo de la obra, información sobre los personajes, el género o el punto de vista del narrador. Su objetivo es despertar y cautivar la curiosidad del lector dotándolo con ciertos elementos presentes en la intriga de la obra. De acuerdo los autores anteriormente citados, el íncipit responde generalmente a cinco preguntas : ¿Quién? Relativo a los personajes, ¿dónde? Lugar donde ocurre la acción, ¿Cuándo? La fecha en la que sucede la acción, ; ¿qué? Lo que sucede y ¿cómo ? la naturaleza de la acción (Faerber & Loignon, 2018, p. 135). Es preciso aclarar que el íncipit no responde siempre a estas preguntas, pues algunas de ellas serán despejadas a medida que la narración avance. El íncipit puede ser dramático o *inmedia res*. En el primer caso, se realiza una descripción casi teatral y detallada teniendo en cuenta los personajes y el lugar donde tiene lugar la acción, mientras que en el segundo la acción comienza en un punto intermedio de la historia, y el lector es sumergido sin tener mayores detalles sobre lo que sucede.

Por otra parte, el íncipit genera en el lector una sensación de expectativas en torno al texto que está a punto de comenzar a leer, y es por medio del íncipit que el lector puede advertir ciertos rasgos concernientes a la obra como el punto de vista que el narrador adopta, el cronotopo, o los personajes de la obra. Ahora bien, dentro del contexto de la novela electrónica, ¿de qué manera se manifiestan estos elementos? Para dar respuesta a este interrogante exploraremos estos elementos dentro de cada una de las obras con miras a plantear una reflexión en torno a la tensión generada entre literatura y formato electrónico.

V.1.3 La narración

Continuaremos el estudio de la narración, teniendo como referencia a Gérard Genette. La voz narrativa se destaca como uno de los conceptos clave a la hora de analizar una novela,

ya que es la que emplea el narrador para contar la historia. Dentro de este panorama es necesario tener en cuenta dos niveles de enfoque narrativo: el narrador extradiegético siendo aquel que cuenta la historia sin estar involucrado directamente con ella; y el intradiegético quien se encuentra dentro de la historia y la narra desde el punto de vista de un personaje. A su vez, en el relato pueden percibirse dos niveles de subjetividad del narrador, el heterodiegético en el que el narrador cuenta el relato de manera objetiva sin ser parte de él, y el homodiegético en el que el narrador hace parte del relato lo que haría la narración más subjetiva:

Aquí se distinguirán dos tipos de relatos: uno con narrador ausente de la historia que cuenta (ejemplo: Homero en *la Iliada*, o Flaubert en *Educacion sentimental*), el otro narrador presente como personaje en la historia que cuenta (ejemplo: *Gil Blas*, o *Wuthering Heights*). Llamo al primer tipo, puro razones obvias heterodiegético, y el segundo homodiegético²⁸¹ (Genette, 2002, p. 252)

Aparte de estas dos categorías, Genette postula igualmente al narrador autodiegético, un narrador- personaje que cuenta su propia historia.

V.1.4 Las focalizaciones

Genette distingue tres tipos de focalizaciones: cero, interna y externa. La primera de ellas corresponde a un narrador omnisciente, y en términos de Todorov sería simbolizado con la fórmula Narrador>Personaje; es decir el narrador sabe más que el personaje, en la focalización interna, el narrador sabe tanto como el personaje solo dice lo que sepa el personaje y puede representarse mediante la fórmula Narrador= Personaje. Por último, en la focalización externa, el narrador sabe menos que el personaje, representa una visión externa (Genette, 2002, p. 206).

V.1.5 La velocidad

²⁸¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “On distinguera donc ici deux types de récits: l’un à narrateur absent de l’histoire qu’il raconte (exemple: Homère dans l’*Iliade*, ou Flaubert dans *l’éducation sentimentale*), l’autre narrateur présent comme personnage dans l’histoire qu’il raconte (exemple: *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pur des raisons évidentes *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*” (Genette, 2002, p. 252).

Así como en la tradición musical la velocidad es representada mediante ciertos movimientos como el andante, allegro, presto, entre otros, Genette plantea cuatro formas de movimientos narrativos: la elipsis, la pausa descriptiva, la escena y el sumario (Genette, 2002, p. 129). Representados mediante el siguiente esquema, Genette los explica de la siguiente manera:

Pausa	$TR^{282}=n, TH=0$
Escena	$TR=TH$
Sumario	$TR < TH$
Elipsis	$TR=0, TH=n$

V.1.6 El nombre de los personajes

El nombre de los personajes de un relato literario tiene varias funciones como dotar de vida e identidad a un personaje. Mediante un nombre el lector puede recoger algunas pistas como la procedencia, e indican pistas importantes del entorno de este que consolidan el pacto con el lector. Al evocar un nombre de determinado personaje en una novela no solamente se hace alusión a la manera como se le identifica o se le diferencia de los demás personajes de la obra, sino también a los diversos factores culturales que lo engloban. Faerber y Loignon señalan al menos cuatro cualidades sobre los nombres de los personajes, que pueden remitir al lector a: un época determinada, un contexto geográfico-cultural específico, al género, o a una distinción de grupos de personajes, o a una motivación del nombre como es el caso del Ulises de Joyce que a su vez reenvía al Ulises de *La Odisea* (Faerber & Loignon, 2018, p. 68)

V.1.7 Los campos lexicales

Son un conjunto de palabras que reenvían al lector a un tema determinado, y además dan pistas al lector sobre el vocabulario, la voluntad de marcar cierto respeto hacia las normas, o la intención de imitar un discurso oral particularmente haciendo referencia a los personajes diferenciados socialmente (Faerber & Loignon, 2018, p. 77).

²⁸² TR= tiempo del relato, TH= tiempo de la historia.

V.2 *Condiciones Extremas* (2006): pensar la literatura desde el contexto digital

Eso es Literatrónica: letra que no puede ser sin el medio electrónico.
Juan B. Gutiérrez (Literatrónica)

Título

Con un título temático, *Condiciones Extremas* presenta a los lectores un nombre femenino en plural y un adjetivo. El término *condición* nos remite a una situación específica, el cual relacionado con el adjetivo *extremas* marca un grado de intensidad superlativo. A partir de estas pistas, el lector se acerca a la obra desde una suposición sobre un reto al que uno o varios personajes deberán enfrentarse. Si tenemos en cuenta lo que ordinariamente relacionamos con condiciones extremas, tendríamos por una parte una suposición relacionada con una exposición sostenida o intensa, y una situación particular que parece vulnerar algo. Al echar un vistazo en la red en buscando el sintagma ‘condiciones extremas’, encontramos: “condiciones extremas del espacio”, “condiciones extremas de los inmigrantes”, “condiciones extremas de temperatura”, “condiciones extremas de pobreza”, “condiciones climáticas extremas”, entre muchos otros titulares. Vemos que los sintagmas van generalmente acompañados por otros elementos indicativos ya sea un nombre masculino o femenino (temperatura, espacio), o un adjetivo (climático). No obstante, notamos que al título de la obra le falta esa otra pista que le permitiría al lector situar las condiciones extremas dentro de un contexto específico. ¿Condiciones extremas de quién o en cuanto a qué? Apreciamos así, una omisión intencional por parte del autor, efecto que genera curiosidad en el lector quien percibe en una condición extrema una dificultad; ahora le faltaría saber dentro de qué contexto tiene lugar dicha noción de adversidad. Anotaremos, por lo tanto, que, si bien una de las funciones el título reside en informar la posible temática de la obra, se cultiva desde ese primer contacto con el lector un horizonte de incertidumbre que lo invita a proseguir con la lectura para tener otros detalles que parecen incompletos inicialmente.

En Literatrónica, sitio web donde se encuentra *Condiciones Extremas*, encontramos una serie de elementos paratextuales que acompañan la obra, y además orientan al lector poco experimentado en el contexto de literatura electrónica. Es el caso de un apartado de la página de inicio titulado ¿qué es este sitio? Donde hallamos la siguiente información: “Usted está interactuando con un ser autónomo. Literatrónica es una entidad artificialmente inteligente que diseña un libro de ficción específico para cada lector basado en la interacción que éste haya

tenido con el sistema” (Gutiérrez,2002). De este modo, y con información presentada de manera corta, Gutiérrez va adaptando a su lector no solamente a la dinámica de su sitio web, sino al encuentro de una experiencia literaria hipertextual. Observamos que además de las obras, Juan B. Gutiérrez insiste en una labor pedagógica que tiene como objetivo dotar al lector con herramientas informativas básicas para poder adentrarse en una obra de esta naturaleza. Prueba de ello es otro apartado de la página de inicio de Literatrónica, llamada *Introducción*, en donde encontramos algunos enlaces explicativos como: “¿Qué es narrativa digital narrativa digital adaptativa?, Lo que la lectura hace por la mente, ¿Qué tipos de libros hay en Literatrónica?, ¿Cómo usar el mapa de lectura?, Enlaces y Responsabilidad de Carbono” (Gutiérrez, 2002). Al detenernos en la narrativa digital adaptativa, Gutiérrez hace hincapié en el hecho de una lectura personalizada según las decisiones que el lector tome conforme la lectura progresa, insistiendo en que: “el lector recibe una trama que ha sido optimizada desde el punto de vista narrativo. Es decir, el lector recibe un texto lineal la mayor parte del tiempo” (Gutiérrez, 2002).

El hecho que el lector sea expuesto a una lectura lineal incluso en un contexto en el que todo parece fragmentario, puede ser un elemento que le genere confianza al lector. Recordemos que las obras de Gutiérrez fueron pioneras no solamente en el contexto colombiano, sino en el latinoamericano, y que en el momento en que estas fueron publicadas muchos de los lectores estaban incursionando a la vez tanto en el mundo de los computadores como en el de la world wide web. Dentro de este contexto, podríamos pensar que los enlaces de Literatrónica, relacionados con la lectura hipertextual o la narrativa digital adaptativa funcionan como categorías epitextuales de *Condiciones Extremas*, ya que tratan temáticas ligadas con la manera en que opera la obra.

Literatrónica
Narrativa Digital Adaptativa

Buscar
Usuario Existente | Nuevo Usuario
English

Inicio Libros Foros Acerca de...

¿Qué es este sitio?
Usted está interactuando con un ser autónomo. Literatrónica es una entidad artificialmente inteligente que diseña un libro de ficción específico para cada lector basado en la interacción que éste haya tenido con el sistema.
▶ Ir al índice de libros

Introducción
▶ ¿Qué es narrativa digital adaptativa?
▶ Lo que la lectura hace por la mente
▶ ¿Qué tipos de libros hay en Literatrónica?
▶ ¿Cómo usar el mapa de lectura?
▶ Cronología (actualizado 24/Mar/2007)
▶ Enlaces
▶ Responsabilidad de Carbono

Lectura Sugerida
 Libro: **Condiciones Extremas**
Mapa | Acerca de...

¿Por qué registrarse?
Usted puede usar el sistema sin necesidad de registrarse, utilizando "invitado" como nombre de usuario y "clave" como

Figura 78. Menús pedagógicos de la página de inicio de Literatrónica.

Epígrafe

Exploraremos ahora del epígrafe inicial de *Condiciones extremas*, no sin antes aclarar que, aunque diversas sean las maneras de leer la obra, desde el punto de vista estructural y de adaptabilidad narrativa, es necesario subrayar que el texto de inicio es siempre el mismo. Se trata de un pasaje de la décima década al que antecede el siguiente epígrafe: «En una noche tan breve que dos hombres hubieran podido darse la mano, estando uno en el martes y el otro en el miércoles». El pasaje proviene del *Diccionario Jázaro*, de Milorad Pavić. Siguiendo las funciones propuestas por Genette, nos es posible señalar por lo menos dos funciones de este en la novela; la primera se encontraría enmarcada en la función de comentario de texto; es decir la relación de este pasaje con el contenido de la obra, particularmente con la idea de los viajes en el tiempo propuesta en la novela de Gutiérrez. Observamos que el contenido del epígrafe conlleva a la reflexión de un encuentro realizable mediante un deslizamiento del tiempo; ¿bajo qué circunstancias dicho encuentro podría tener lugar si hay una incompatibilidad temporal? A lo largo de la lectura de la obra, el lector advertirá que, de manera similar al planteamiento del epígrafe, la ruptura de la cronología representada por los viajes que los personajes realizaran a distintas décadas; por ejemplo, de la décima década a la primera o la quinta. De igual manera advertirá una suerte de desdoblamiento de los personajes como el de Índigo en una versión joven, luego de empresario y posteriormente de anciano postrado a una silla de ruedas. De igual modo sucede con Miranda, personaje al que el lector puede ver en diferentes facetas: niña, profesora, investigadora y anciana:

Miranda vio, gracias a la escasa luz que entraba a través de la puerta, la silueta de una anciana que se aproximaba a ella [...] No te asustes, sé que no me esperabas. Tenemos que irnos de inmediato, dentro de poco se darán cuenta que ya no estás, pero entonces no podrán hacer nada (Gutiérrez, Condiciones Extremas, 2006).

La segunda función del epígrafe se enmarcaría dentro de la función sobre la tendencia de escritura propias de una época o un género literario particular. La citación de Pavić proviene del *Diccionario jázaro: novela léxico en 100.000 palabras* (1984). Su aparición en la novela de Gutiérrez implica una referencia significativa dentro del contexto la narrativa hipertextual²⁸³, dado que Pavić es reconocido como un escritor que examina en su obra la no linealidad a través una narración presentada mediante definiciones de palabras y entradas similares a las de un diccionario. Que sea precisamente una frase del *Diccionario jázaro* la que abra la novela, remite al lector a un ejercicio hipertextual estético anterior a la llegada de la tecnología. De este modo el lector puede constatar que el fenómeno hipertextual ya había generado una reflexión dentro del contexto literario anterior a la llegada de la red y la hiperficción. Así, la aparición de este epígrafe en el comienzo de la novela puede percibirse como un ejercicio legitimador de una estética fragmentada, que es precisamente la manera en la que Gutiérrez da a conocer su obra.

Otros elementos paratextuales

Al ingresar a la obra, observamos otros dos elementos peritextuales de la obra representados en las secciones “mapa”, y “acerca de”. El mapa es un elemento peritextual que le permite al lector registrado, saber con precisión qué porcentaje de la obra ha leído. Además de ello, el lector puede tener un panorama general sobre las diferentes entradas de la obra y cuáles de ellas ya ha visitado y cuáles no. Esta opción opera como una suerte de marcapáginas digital, que le permite al lector ubicarse fácilmente en el momento de retomar la lectura. En cuanto a la sección “acerca de” observamos una importante información sobre la novela, como por ejemplo que ha pasado por tres procesos de escritura con diferentes técnicas. Del mismo modo, Gutiérrez presenta el equipo de trabajo:

Juan B. Gutierrez - Director. Escritor y programador. Creador de Literatrónica y escritor del texto final de la novela.

Evelin Ramírez - Traductora castellano a inglés. Editora. Tradujo la novela de castellano a inglés. Se desempeñó también como editora.

²⁸³ Ver : Mihajlovic, Jasmina. "Milorad Pavic and Hyperfiction." En: <https://www.khazars.com/index.php/en/reception/i-2/milorad-pavic-and-hyperfiction.html>

Tamara Peña – Escritora. Fue un elemento clave en la preparación del guion de la novela. Le dio nombre a la novela y a algunos de sus personajes.

Giovanni Castro y Alberto Rodríguez - Artistas Gráficos. Los dos participaron en la elaboración del guion. Cada uno dibujó la mitad de las historietas. Alberto usó computadores; Giovanni sus manos (Gutiérrez, 2002).

Adicionalmente, el autor deja enlaces para que el lector tenga acceso a la versión impresa de la obra²⁸⁴, tanto como a sus tres versiones, publicadas en 1998²⁸⁵, 2000²⁸⁶ y 2006²⁸⁷ respetivamente. Como hemos visto hasta aquí, Gutiérrez ofrece al lector una obra con referencias claras sobre su proceso de escritura, publicación y creación en formatos digitales. Considerado lo anterior, añadiremos que mediante el portal Literatrónica, el autor aprovecha el contexto digital para enriquecer y extender la experiencia lectora en contextos digitales. Por otra parte, constatamos que la evolución de la obra mediante sus diferentes versiones da testimonio a su vez de la transformación y adaptación literaria de la obra a los formatos electrónicos, lo que a su vez es reflejo del avance tecnológico de la época que representa, tanto como de las adaptaciones y cambios realizados en busca de una mejor experiencia lectora.

Página: **Décima Década**

«En una noche tan breve
que dos hombres hubieran podido darse la mano,
estando uno en el martes y el otro en el miércoles».
Diccionario Jázaro, por Milorad Pavic



El descubrimiento de una anomalía desprendida del género humano no fue el único incidente que removió la historia de la segunda mitad del siglo. Un hecho más se produjo; de éste, sin embargo, pocos tuvieron noticia. Cada uno de los involucrados fue una pieza de un inextricable rompecabezas, con todo lo que implica ser un segmento de la realidad: conocimiento de la propia forma y contenido, pero ignorancia sobre el acoplamiento y el paisaje final. Miranda Macedonia era consciente de ello.

Figura 79. Íncipit *Condiciones Extremas*

Algunas pistas de análisis

Continuaremos nuestra reflexión enfocándonos principalmente en algunos rasgos de la intriga de la obra. Sabemos que *Condiciones Extremas* es una obra de ciencia ficción catalogada por algunos académicos como Eduardo Ledesma dentro de la categoría cyberpunk. Su intriga gira en torno la probabilidad de un futuro distópico, en el que el aire se encuentra en un grado de contaminación tan alto que es imposible que los humanos puedan respirarlo. Durante la quinta década una especie de avatares surge tras una mutación ocasionada por un accidente

²⁸⁴ Ver : http://www.literatronica.com/condex_ver_0/CondEx.pdf

²⁸⁵ Ver : http://www.literatronica.com/condex_ver_1/index.htm

²⁸⁶ Ver : http://www.literatronica.com/condex_ver_2/condiciones.htm

²⁸⁷ Ver : <http://www.literatronica.com/src/Pagina.aspx?lng=HISPANIA&opus=1&pagina=1&nuntius=&artifex=3>

aparentemente provocado por Industrias Cavalera lo que da lugar a una sociedad dividida entre avatares y humanos. Los avatares resisten a las condiciones tóxicas del aire, mientras los humanos deben habitar dentro de unos domos especiales con un aire menos contaminado. La ciudad tiene un deslizamiento semántico hacia la *suidad*: “La ciudad presentaba un aspecto sucio. El término había evolucionado para conjugar en una sola palabra su carácter urbano y de porquería: *Suidad*” (Gutiérrez, *Condiciones Extremas*, 2006).

Campos lexicales

Notamos que una narrativa en torno a la contaminación es persistente a lo largo de la obra. Así, constataremos la aparición de ciertos campos lexicales en torno a la contaminación, o la tecnología que nos permiten inferir que se trata de dos características dominantes de la novela; por una parte, encontramos algunas referencias que nos permiten tener una idea del grado de contaminación al que se encuentran expuestos los habitantes de la tierra: “nubes marrones, luz mortecina, mancha marrón, costra marrón, cielo marrón, contaminación gaseosa, demasiado contaminado, condiciones extremas de contaminación, mierdificación” (Gutiérrez, *Condiciones Extremas*, 2006). Por otra parte, observamos una serie de campos lexicales relacionados con la ciencia y la tecnología: “complejo enzimático, ácido sulfhídrico, mutano, emáticos biomédicos, virus, laboratorio, organismos, reactores de fusión, ADN, rayos láser, crononauta, pistola hipodérmica, máquina del tiempo, baterías químicas” (Gutiérrez, *Condiciones Extremas*, 2006). La insistencia con la que estos dos campos lexicales son enunciados a lo largo de la obra brindan pistas importantes al lector y al crítico, a la hora de realizar un análisis sobre la novela. El tiempo, es otro aspecto relevante para el análisis de *Condiciones Extremas*; comprendemos que la novela de Gutiérrez abarca su acción básicamente en diez décadas, aunque en la estructura de la obra solo se mencionen cinco puntualmente: la primera, la quinta, la octava, la novena y la décima.

Personajes

Los personajes principales de esta novela son Miranda Macedonia, Índigo Cavalera y Rasid Bagda el avatar que sirve de crononauta para viajar a la primera década. Al detenernos en el significado de los nombres, observaremos que Miranda significa “digna de ser admirada” aspecto que podemos confirmar con la fascinación que Índigo (de la primera década) y a quien le manifestaba una “una devoción casi enfermiza” (Gutiérrez, *Condiciones Extremas*, 2006). A

su vez, el nombre Índigo hace referencia a un ser humano considerado como superior dentro del espectro de la evolución humana, aspecto que podemos constatar si observamos que es el dueño de “Industrias Cavallera, la mayor corporación del planeta: biotecnología, telecomunicaciones, armas, materiales, maquinaria desde relojes hasta plantas atómicas” (Gutiérrez, Condiciones Extremas, 2006). Sobre Rasid, son escasas las referencias onomásticas, salvo por una aproximación Rashid que significa “el que es guiado rectamente”. Otra de las posibles interpretaciones onomásticas para este nombre tiene que ver con la semejanza entre Rasid y acid (ácido en inglés) y que nos llevaría directamente a su condición de avatar, pues “las altas concentraciones de ácido sulfhídrico que hay en la atmósfera. Es el aire puro para los avatares.” (Gutiérrez, Condiciones Extremas, 2006). Apreciamos de ese modo, que los nombres de los personajes han sido cuidadosamente escogidos por su autor para que representen en la novela misiones dignas del nombre que portan.

Incípit

Al interesarnos por el incipit de la obra, notaremos la presencia de un incipit *in media res* en el que el lector tiene ciertas informaciones que dan respuesta al *qué*: una anomalía desprendida del género humano, al *cuándo*: ocurrida en la segunda mitad de siglo, y que presenta a Miranda como personaje. Un hecho llama la atención y es la anomalía a la que se hace alusión y que es apenas insinuada sin mayores detalles. El impacto de este hecho es tan intenso que tiene el poder de cambiar la historia, y, por si fuera poco, no es el único suceso destacado; otro misterio se teje a través de una insinuación en la que pocos participan, entre ellos Miranda. Esta declaración destaca a Miranda como poseedora de una información restringida, factor que además de brindar cierta información despierta interés en el lector motivándolo a descubrir más detalles mediante la lectura.

Otro rasgo considerable del incipit es anunciar el punto de vista que el narrador adopta. En este sentido, advertimos la presencia de un narrador heterodiegético, es decir se encuentra por fuera del relato; lo vemos en la utilización del verbo tener en pretérito simple plural en tercera persona, o del verbo ser conjugado en tercera persona en pretérito simple, y en pretérito imperfecto. Además de ello, observamos un grado de focalización cero; es decir el narrador conoce bien lo que los personajes experimentan; sabe por ejemplo que, aunque pocas personas estaban al tanto de “ese” otro hecho, el narrador tiene conocimiento de la conciencia de Miranda sobre ello. Más adelante, confirmaremos la persistencia del narrador heterodiegético tanto como la focalización cero:

ya no es una jovencita, sino que se ha convertido en parte del grupo que decide el futuro del planeta. Ella cree honestamente que sumar años es sumar sabiduría. Así de grande es el alcance de su ignorancia. Cuando mira sus manos, momentáneamente toma por arrugas los patrones que la piel forma sobre ellas. Índigo ha estado hablando. Ella se pellizca en una pierna y trata de concentrarse en sus palabras (Gutiérrez, *Condiciones Extremas*, 2006).

Velocidad y orden

Otro aspecto literario que podemos explorar es la velocidad y el orden dentro de la narración. Sabemos que *Condiciones Extremas* presenta a su lector la historia de Índigo Cavalera y de Miranda Macedonia. A medida que avanza la lectura, el lector puede encontrarse y a su vez elegir diversas décadas para proseguir el relato. A nivel narrativo, observaremos algunos rasgos de velocidad como los sumarios, las escenas o las elipsis. Citaremos solo uno de estos ejemplos, dado que nuestra reflexión pretende examinar principalmente la tensión entre la literatura y la interfaz o el medio electrónico:

¿no te parece extraño –dijo la anciana- que índigo tuviera tanto éxito desde tan joven? en santa fe, hace cien años, no existía la menor posibilidad de que alguien, sin dinero como él, pudiera fundar la que es hoy la mayor corporación del planeta. él recibió ayuda del avatar que acaba de enviar. “Y eso no es tan malo”. pero el avatar tiene una misión adicional a ayudarlo. ahora índigo está convencido de que la solución a esta situación crítica entre los humanos y los avatares no está en el futuro sino en el pasado. Él quiere que los humanos desaparezcan y que la raza dominante sea la avatar. Cree que los humanos ya desperdiciaron su oportunidad. Pero en este momento el medio ambiente es dañino para las dos razas: demasiado contaminado para los humanos y muy tenue para los avatares. Él cree que deben propiciarse condiciones para alguna de las dos especies. Índigo ya hizo una decisión... que nos condena. (Gutiérrez, *Condiciones Extremas*, 2006).

En el pasaje anterior presenciamos un sumario que realiza Miranda anciana a Miranda joven. A través de la anciana no solo conocemos aspectos sobre el pasado e intenciones de Índigo, sino que podemos examinar otras variaciones del orden narrativo, como la anacronía por anticipación; es decir, el hecho que la anciana sabe lo que sucederá posteriormente si el avatar enviado al pasado cumple satisfactoriamente su misión.

Ahora bien, ¿en qué medida puede intervenir la interfaz en el orden de la narración? Tomando en consideración la propuesta de narrativa digital adaptativa, la construcción hipertextual de la obra y las opciones de lectura presentadas al final de cada década, es posible afirmar que el lector tiene la facultad de intervenir en el orden narrativo de la obra, en la medida en que puede elegir diferentes décadas, dirigiéndose hacia una anterior, posterior, o intermedia. Es preciso subrayar que, aunque el orden pueda tener rumbos diferentes, habrá una continuidad narrativa garantizada, lo cual es relevante frente a la dificultad narrativa de una obra hipertextual, y subrayando el hecho que muy pocas novelas hipertextuales ofrecen esta opción. De este modo, la interfaz cumple un rol esencial en la medida en que le permite conocer anticipadamente el porcentaje de continuidad narrativa al lector y las irrupciones que este puede realizar respecto al orden cronológico de la narración.

Figura 86. Ejemplo de vínculos adaptativos

Vínculos Adaptativos (Mayor porcentaje indica mayor continuidad narrativa)

90% [Décima Década](#)

Las dos estaban ya en el sitio donde horas antes se había realizado el experimento. Miranda fue hasta el ventanal blindado. Allí permaneció un par de minutos mirando fijamente la máquina del tiempo...

80% [Primera Década](#)

La Plaza Mayor de Santa Fe vista desde una de sus esquinas, a través de una ventana del Colegio San Bartolomé, tenía exactamente el mismo aspecto que Rasid Bagda había aprendido durante su asistencia a la cátedra...

80% [Quinta Década](#)

Una puerta que comunicaba con otras secciones de la fábrica se abrió. Entró una fila de guardias. Luego un Índigo Cavallera de setenta años...

V.3 Detective Bonaerense (2006): elementos de una blognovela latinoamericana



Figura 80. Menú de inicio de la página de inicio de *Detective Bonaerense*.

Título

Con un título temático y un subtítulo panagenérico: “Aristóbulo García publica su cuaderno de notas” (Guerrieri, 2006), Marcelo Guerrieri presenta su blogonovela. Dos pistas importantes emergen del título: profesión y origen. De esta manera, el autor ubica el relato dentro de un contexto latinoamericano, y además señala una especie de ejercicio metaliterario en cuanto a la publicación de las notas de Aristóbulo. Otro elemento acompaña el título: una pestaña superior antecede el título declarando el género de la obra: “blogonovela”. Observamos que, desde un primer contacto, el autor remite al lector directamente al contexto de la literatura electrónica incluso antes de anunciar el nombre de la blogonovela. De este modo se le anuncia al lector el inicio un pacto literario en torno a una ficción presentada mediante una plataforma electrónica.

Dos elementos visuales acompañan el título de la obra: la imagen de una huella dactilar y la de una silla vacía ubicada en un balcón bajo la nieve. Estas dos imágenes sirven de indicios al lector sobre lo que vendrá posteriormente. La huella dactilar hace eco a un ejercicio ordinario de los detectives en el momento de esclarecer los crímenes; una huella es un indicio que permitirá ir recogiendo material importante de investigación con el fin de encontrar un culpable. Es, asimismo, una metáfora visual del ejercicio detectivesco. Por otra parte, la imagen de la silla puede al menos tener tres interpretaciones: la búsqueda que una sola persona realiza, dado que solo hay una silla, una condición climática que ubica el relato en una estación particular: el invierno, y la sensación de soledad pues no hay ninguna persona ni indicios de convivencia con otros seres. Considerando los elementos hasta aquí mencionados, podemos afirmar que, el título de Guerrieri da luces al lector sobre el género de la obra ubicándolo en un contexto electrónico (blogonovela), la temática (relato de un detective), y un espacio geográfico evocado (Buenos Aires), dado que los hechos presentados en la novela tienen lugar en Suecia. Las imágenes allí expuestas suponen la labor detectivesca realizada en soledad.

Íncipit de la blogonovela

Un asadito en Uppsala

📅 lunes, febrero 27, 2006

Está nevando. Hace tres semanas que me estoy cagando de frío. La investigación se complica. No entiendo en qué hablan estos cristianos. Amadeo está perdido.

Hace una semana que espero instrucciones. Por primera vez en mi vida tengo tiempo para escribir. Voy a ir publicando mi cuaderno de notas y mis casos más resonantes. Esos que me han catapultado desde mi despacho de la Bonaerense en la lejana seccional Lomas de Zamora hasta mi puesto como Jefe de Investigaciones Interpol Latin America.

Figura 81. Íncipit Detective Bonaerense

El íncipit de la obra en *Detective Bonaerense* (figura 87) nos brinda pistas sobre quién realiza la acción; un hombre que trabaja para el departamento de investigaciones de la Interpol en América latina y que se encuentra realizando una investigación (lo que responde al ¿qué? del íncipit). Si bien en el íncipit no se menciona particularmente una fecha, notamos que la entrada del blog está fechada como “lunes, febrero 27, 2006” (Guerrieri, 2006). Este íncipit *in media res*, nos permite comprender el punto de vista narrativo que nos presenta un narrador autodiegético, con focalización interna que cuenta su historia a través de la publicación de su cuaderno de notas mediante un blog. Aunque desde el punto de vista estructural la blogonovela se encuentre organizada cronológicamente, de manera similar a *Condiciones Extremas*, el lector puede alterar ese orden accediendo a otras entradas disponibles en el menú lateral derecho de la blogonovela. Cabe mencionar, que contrario a las publicaciones habituales de un blog donde los más reciente aparece como última publicación, Guerrieri organiza su blogonovela de manera cronológica teniendo así una primera publicación con fecha del lunes 27 de febrero de 2006, y siendo la última entrada la del 29 de marzo del mismo año. En la primera entrada del blog observamos: “Voy a ir publicando mi cuaderno de notas y mis casos más resonantes” (Guerrieri, 2006).

Narración simultánea

El ritmo de publicación es variable; a partir de la primera entrada, generalmente se realiza una por día, posteriormente notamos que hay días en que se realizan dos, tres, y hasta cuatro publicaciones por día. De este modo, aunque cronológicamente entre el 27 de febrero al 29 de marzo hay solo 31 días, constatamos la existencia de cuarenta y siete entradas. La narración en la blogonovela es simultánea, es decir se escribe a medida que ocurre la acción. Lo podemos ver mediante tres ejemplos contundentes en la obra: el robo al banco Río, la narración sobre el invierno en Suecia, y la ausencia de publicaciones durante estudio de caso. El primero tiene que ver con un comentario que aparece en la entrada del dos de marzo donde leemos: “Anónimo dijo...Buenísimo lo que escribís, me encanta. A Aristóbulo García tendrían que darle el caso del Banco Río. Gise”. Se trata de un robo de diecinueve millones de dólares, ocurrido en la vida real, y que tuvo lugar en Acassuso, Argentina el trece de enero de 2006. Dos días después del comentario de la lectora donde hace mención al robo en Acassuso, en la entrada del blog del cuatro de marzo hallamos:

hará mes y medio, estaba yo almorzando en mi oficina de Interpol Latin America, en Barcelona —donde he trabajado los últimos años—, cuando la secretaria me pasa un llamado. Cuando escuché el acento porteño empecé a temblar de la emoción: había estado esperando ese llamado como un chico en navidad. El Robo del Siglo, comentado en diarios y televisión del mundo entero: por un caso así he esperado toda mi vida [...] Varios se han fugado del país. Al que yo busco lo apodan “Arañita”: quince años adentro, siempre metido en robos millonarios, muy pensados; para entendidos (Guerrieri, 2006).

A partir de ese momento la intriga cambiará, y girará en torno a la posible captura de Arañita quien según las hipótesis huyó de Argentina y se ubicó en Suecia, donde se encuentra Aristóbulo. Este hecho surge en el momento en que en la vida real se está intentando dar captura a los responsables del robo, hecho que Guerrieri aprovecha para proyectar en la ficción, a Arañita como uno de los responsables, y así presentar una narración simultánea de sus avances respecto a la investigación del robo al banco Río. El segundo aspecto que corrobora la simultaneidad narrativa se encuentra relacionado con el invierno en Suecia. De hecho, el relato del detective tiene lugar en pleno invierno, en el que las temperaturas oscilan entre los -5° a 0° . Al respecto, varios pasajes dan al lector las impresiones que Aristóbulo tiene al respecto:

- está nevando. Hace tres semanas que me estoy cagando de frío (lunes, febrero 27, 2006).
- sigue nevando, pero ahora es una nieve suave. Me siento angustiado y solo (domingo, marzo 5, 2006).

- Para allá enfilé pedaleando sobre la Sinforosa, emponchado como dios manda para una mañanita de diez grados bajo cero (lunes, marzo 6, 2006).
- a la tarde, pegado a la ventana, miro caer la nieve mientras me tomo unos mates calentitos (martes, marzo 7, 2006).
- por primera vez desde que estamos en Laponia el día es claro y sin nubes; mucho frío, unos veinte bajo cero (martes marzo 2, 2006).

El frío y la nieve se hacen frecuentes en las entradas del blog y dan testimonio de un hecho climático que ocurre simultáneamente con la narración. Finalmente, el tercer aspecto de simultaneidad narrativa se encuentra ligado a una especie de silencio profesional durante la investigación sobre la muerte de Aki, una turista china en extrañas circunstancias:

Por razones de seguridad, desconectaré el blog hasta que todo se haya aclarado. Igualmente, no dejaré de tomar notas en mi cuaderno de tapa dura. Cuando todo vuelva a la normalidad, iré transcribiendo los sucesos día a día, desde mi cuaderno hacia el blog. Como la luz de las estrellas (que nos llega mucho después, incluso cuando las estrellas ya han muerto), ustedes irán leyendo las peripecias de mis días cuando yo ya esté viviendo otros. Quizá, en algún momento, tenga el tiempo suficiente para publicarlo todo de un tirón: entonces volveremos a compartir el mismo tiempo; o, quién sabe, estemos condenados a encontrarnos con atraso; o a no encontrarnos más... No sé cómo va a terminar todo esto. Que Dios nos ayude (Guerrieri, 2006)

El hecho que un detective haya realizado esas declaraciones sobre un caso en progreso, brinda al lector no solamente elementos de simultaneidad, sino que refuerzan el pacto lector dotándolo de un halo de veracidad representado por la ruptura temporal a la que se hace alusión.

Lenguaje informal

La obra se encuentra escrita en un lenguaje informal propio de la dinámica estética de un blog. Lo anterior, lo remarcamos mediante la aparición de ciertos campos lexicales, principalmente uno relacionado con la cultura argentina marcado principalmente por el voseo y otros elementos como: “bonaerense, bolueces, Zamora, pavada, mate, hincharme las pelotas, pibe, pelotudeando, mi viejo, Che, me estoy cagando de frío...” (Guerrieri, 2006), y otro relacionado con el mundo detectivesco de Aristóbulo: “instrucciones, casos, investigaciones, testigos, informantes, detectives, perseguir, escuadrón de investigaciones, asesinatos, peritos, crimen, hipótesis, investigaciones secretas, conclusión, detalles, sospechosos...” (Guerrieri, 2006). La utilización de estos dos campos lexicales a lo largo de la blognovela sumerge -como

el título de la obra lo indica- al lector en el mundo investigativo de Aristóbulo quien se proyecta desde su contexto cultural argentino, aunque se encuentre en otro país.

Nombre de los personajes

Respecto a los personajes, encontramos dos principales: Aristóbulo el detective y Amadeo su “inseparable ayudante” (Guerrieri, 2006). El significado del nombre Aristóbulo es “mejor consejero” lo cual tiene ciertos ecos de relevancia debido al cargo que tiene con Interpol Latin America. Por su parte, el significado del nombre Amadeo es “el que ama a dios”, un nombre relacionado con la perseverancia, característica importante en la resolución del caso de la muerte de la turista Aki en la blogonovela.

Mal de patria: relatos bajo la nieve

La nostalgia del regreso y la falta que le hace Argentina a nuestro detective es evidente. Desde la primera entrada al blog, remarcamos ciertos signos de nostalgia que invaden al detective al estar fuera de su país:

Me muero por un asadito como dios manda. Acá comen cualquier cosa menos asado (lunes, febrero 27, 2006)

Hoy no tuve ánimo de nada. Me desperté tarde. A veces me viene el bajón por estar tan lejos; estoy sensibilizado, como borracho, con ganas de mirarme para adentro y soltar la lengua (jueves, marzo 2, 2006).

¡Qué cosa triste los patos en el río congelado! Los ves caminando arriba del hielo, como perdidos. Un poco me siento como ellos: fuera de mi hábitat (viernes, marzo 3, 2006).

Son cosas de la vida, pienso y se me hace un nudo en la garganta, fuerte, como una piedra: “en el naipe del vivir, para ganar, primero perdí...”, canto bajito, con voz cortada, para destrabar el llanto (lunes, marzo 6, 2006).

El mal de patria en *Detective Bonaerense* se encuentra representado por un aspecto gastronómico que encierra un vínculo cultural importante con Argentina: los asados y el mate. El asado es únicamente un recuerdo, mientras que el mate lo tiene en Suecia, lo ceba a diario, lo consigue fácilmente en una tienda de abarrotes para extranjeros. Por otra parte, se evidencia un estado anímico cambiante y un tanto melancólico, expresado por una sensación de lejanía y desorientación. La comparación con los patos caminando sobre un río congelado lo lleva a

pensar en su propia situación, sobre todo porque Aristóbulo también debe aguantar la inclemencia del frío sueco, lo que puede acentuar anímicamente la nostalgia por su país.

V.4 Mandala (2017): espiritualidad muisca en la era digital

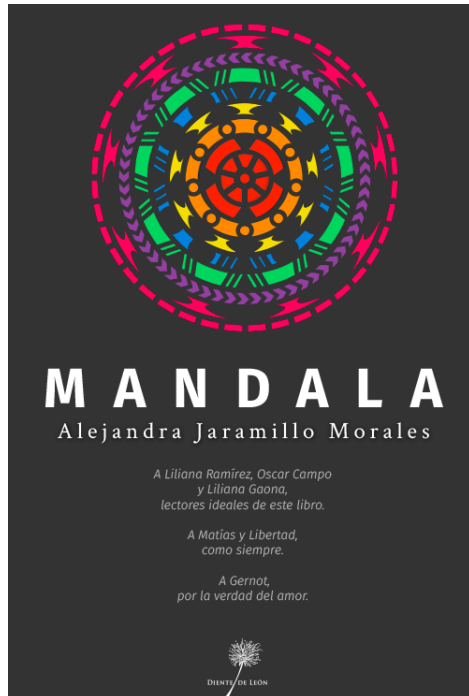


Figura 82. Página de inicio de *Mandala*

El título temático de la obra de Alejandra Jaramillo representa la estructura circular de la obra y a la iconografía simbolizada por el oráculo muisca. Conformado por una sola palabra, el nombre masculino mandala hace referencia a la representación simbólica del universo en las creencias budistas. No obstante, un contraste cultural se tejerá mediante una narración situada en un contexto netamente colombiano, y excepto por la circularidad representada mediante el diseño gráfico, la obra se aleja de cualquier postura budista. Observamos una apuesta cromática, que le otorga el protagonismo a la imagen del mandala, lo que puede llevar a un cuestionamiento inicial sobre el significado de los colores²⁸⁸ entre los que encontramos el violeta (espiritualidad y magia), el morado (sabiduría), el verde (naturaleza, esperanza), el amarillo (luz y sol), el azul

(tranquilidad, armonía), el naranja (energía, valentía) y el rojo (pasión y amor). Notamos que la imagen se impone sobre el título, lo que reviste de relevancia el componente visual de la obra, y que pareciera ser un mensaje contundente de la autora.

Mandala: el incipit

Sobre el incipit (figura 87), tenemos varias pistas de interpretación. Por una parte, vemos que la narradora Amaura, se encuentra relacionada con el contexto literario: “no tengo miedo a la página en blanco” (Jaramillo, 2017), por otra parte, observamos que la acción desarrollada en el incipit tiene que ver con el ejercicio de la escritura, y los temores que ordinariamente

²⁸⁸ Ver : <https://piedracreativa.com/blog/mandalas-que-son-y-significado/#:~:text=Significado%20de%20los%20colores%20en%20mandalas%3A&text=Gris%3A%20lo%20neutro%2C%20la%20estabilidad,la%20pasi%C3%B3n%20y%20el%20amor.>

acechan al momento de la creación. Bajo esta perspectiva, la página en blanco es presentada como metáfora de un “campo minado”, “un campo de batalla”; visto desde esta perspectiva, un

Escritural

No tengo miedo a la página en blanco. Podría decir (casi sin sorna) que la conozco abismo, fluctuación. En ella se esconden misterios rutilantes y sólo ante sus destellos puede la fiereza desplegar sus impulsos. También, sin miedo, la sé territorio minado, campo de batalla para celebrar vida y muerte, amor y disolución. A qué temerle. ¿Copia o creación? Qué miedo puede haber en esa incierta paradoja de ser siempre la copia de una nueva creación. Qué puede importarme que la palabra se petrifique, se haga fluido, autor se juega la vida ante lo que supone romper el silencio escrito de la página en blanco. Y, aun conociendo los riesgos de ello, Amaura la enfrenta sin temor, porque sus miedos se encuentran concentrados en las voces y las imágenes que habitan su ser.

Figura 83. Íncipit de *Mandala*

El íncipit es presenta a un narrador autodiegético, representado por un pasaje conjugado en primera persona, redactado en presente con focalización cero: “Qué puede importarme que la palabra se petrifique” (Jaramillo, 2017). De manera similar a los íncipits anteriores, el de Jaramillo es uno presentado *in media res*, pues ubica al lector frente a un ejercicio de escritura de Amaura a quien se le encarga la escritura de una biografía de Alejandra Pizarnik.

Personajes en *Mandala*

Amaura personaje principal de la obra, amante de la literatura, editora y escritora. El nombre Amaura puede considerarse como una variación del nombre Amaury que tiene que ver con la valentía y el poder. Al no tener mayores detalles onomásticos sobre este, no sería acertado de nuestra parte atribuir ciertas características de la narración a un nombre que no podemos interpretar con algo más de certeza. Otros dos personajes relevantes en la novela son Juan el

exnovio de Amaura, y Tinkagua un abuelo muisca de quien Amaura se enamora, y con quien tiene un romance permeado por la espiritualidad ancestral indígena.



Figura 84. Mandala, Menús recorridos, “lado de acá”

Su relación con Juan se encuentra marcada por el arte, y la música, especialmente por el tango:

Tantas noches que él ha dormido profundo mientras yo percibo un extraño éxtasis en las células: el tango extendiéndose en el vacío y la ausencia. Es una nostalgia que se baila. Un abismo con otro ser que se entrega completo y mudo (Jaramillo, et al. 2022).

Desde orillas diferentes Amaura disfruta el tango a través del baile, y Juan a través de la música. La pasión por ese género musical se extiende incluso al plano sexual: “Tu culo es como un bandoneón. Me dice mientras yo siento sus dedos apretarme: abre y cierra. Fuelle que se extiende. Acaballada en él, mis carnes lo rodean. Cerré los ojos para escuchar el tango” (Jaramillo, et al. 2022). Como pareja se entienden bien, hasta el momento en que Amaura y Juan van al *Mardi Gras* en Nueva Orleans en Estados Unidos. allí, Amaura se deja seducir por un bailarín, y en medio de la euforia sensual Amaura se entrega con placer al desconocido. A partir de ese momento su relación con Juan cambia, y Juan desaparece de su vida. Tras la ruptura con él, Amaura se entrega desinteresadamente a salir y acostarse con varios hombres a los que ni siquiera se refiere con su nombre sino con un número:

1 llamó esa noche. No lo podía creer. No le contesté. Estaba ocupada. Pocos días después una amiga de vieja data me invitó a una rumba de rockeros. Me pareció una buena distracción para un fin de

semana que pintaba poco movido. Allá me encontré a 2. En esta nueva etapa de nuestras vidas no habríamos de acostarnos más de dos veces (Jaramillo, Mandala, 2017).

El vacío de Juan junto a los episodios de visiones que tiene Amaura agudizan su ausencia, ausencia que posteriormente se verá colmada por la llegada del abuelo muisca, con casi el doble de edad de Amaura, y con quien vive una relación plena y agradable, aunque poco duradera. En la primera parte de esta tesis hablamos de Tinkagua como personaje, por ello no ahondaremos mucho en él, aunque si diremos que el reflejo de la intensidad de ese amor puede verse reflejado estructuralmente en el número de entradas relacionadas con él; veintitrés para Tinkagua, frente a diez de Juan.

V.5 Memorias y Caminos (2006): elementos de autoficción en la red

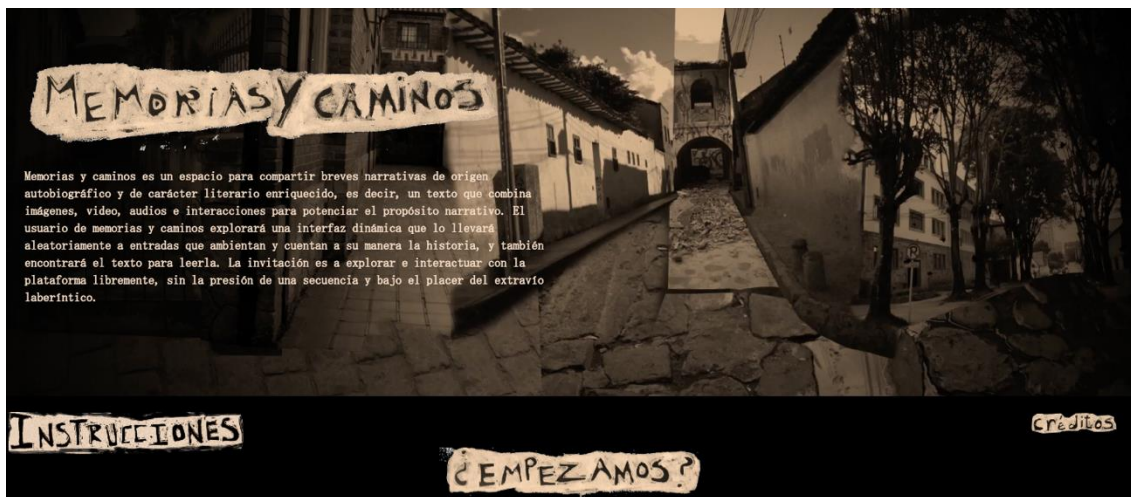


Figura 85. página de inicio de *Memorias y Caminos*

Aunque en la primera parte de esta tesis ya abordamos ciertas características del título²⁸⁹, podemos añadir a lo anteriormente expuesto, que estamos ante un título de tipo temático que remite a un ejercicio de remembranza y de desplazamientos. Un componente visual domina la página de inicio de la obra en la que observamos una serie de imágenes superpuestas en una tonalidad sepia. Un texto informativo sobre la obra se encuentra bajo el título. Allí se advierte la naturaleza autobiográfica de la obra, pero domina la explicación sobre lo que Rodríguez denomina como creación de “carácter literario enriquecido” (Rodríguez, 2018); en otras palabras, una obra en formato electrónico que combina diversos componentes como imágenes, video y audios. De manera similar a la página de inicio de *Detective Bonaerense*, Rodríguez aprovecha la página inicial donde aparece el título de la obra, para

²⁸⁹ Ver página 173 de este documento.

abordar la naturaleza electrónica de la misma, y anunciar al lector una experiencia lectora rotulada como “ placer del extravío laberíntico” (Rodríguez, 2018) para hacer alusión a la estructura hipertextual de la obra.



Figura 86. pantalla de inicio de *Memorias y Caminos*²⁹⁰

El incipit de *Memorias y Caminos* supone una particularidad para el lector familiarizado principalmente con el texto. Si bien este término hace alusión a las primeras frases o párrafos de una obra, en el caso de *Memorias y Caminos* observamos una transición importante que se da en el formato electrónico: el paso de un registro escrito a uno sonoro, en el que la interactividad con el lector es un factor clave para acceder a él. Al ingresar a la interfaz de la obra, el lector se encuentra ante un espacio dominado totalmente por la oscuridad. Una pestaña aparece discretamente en el costado inferior derecho de la pantalla en la que leemos: “recorre la imagen y conecta tus audífonos”. Allí accederemos a una grabación vocal del autor de la obra en la que se declara:

La literatura deja ser el lugar donde podría encontrarse el yo, para ser el lugar en el que se pierde, encuentro un pupitre de esos que yo usaba en mi escuela primaria, sobre el pupitre, una maleta de cuero con el logo ABC, y al lado un cuaderno 50 hojas y un lápiz. Al frente, un tablero con

²⁹⁰ Esta es una de las posibles pantallas, porque puede aparecer al inicio la imagen de cualquiera de las cinco galerías que componen la obra.

algunas palabras escritas con tiza. Me siento, toco y huelo el maletín, escribo algunas letras sobre la hoja de papel, y me levanto para usar el tablero. Entro, y encuentro un ataúd abierto, es grande, y se ve cómodo, es acolchado, no hay nadie más en la galería... (Rodríguez, 2018)

Nuevamente el incipit *in media res* hace presencia en esta obra, y nos permite acceder al relato de un narrador autodiegético con focalización interna, la utilización de verbos en presente conjugados en primera persona (encuentro, me siento, toco, escribo, me levanto, entro, encuentro) le permiten al lector presenciar la acción al mismo tiempo que el narrador, reduciendo así la distancia entre el personaje y el lector. El orden de la narración se encuentra sometido a la aleatoriedad programada en la interfaz; de modo que el lector accede a distintas galerías, y al hacerlo puede hallar pasajes sobre la niñez, la adolescencia, o la adultez de Rodríguez. Dicho de otro modo, la plataforma posibilita aleatoriamente analepsis o prolepsis del relato; de esta manera el orden narrativo posee una plasticidad constante que conduce al lector a diferentes etapas de la vida de Rodríguez. Uno de los campos lexicales presentes a lo largo de la obra es el de los colombianismos, entre los que encontramos: “culillo, todo para la mierda, caserón, hiju’eputa, hija, pepa’e’guama, cacharros, de marras, de malas” (Rodríguez, 2018). La aparición de ciertos colombianos en la novela nos permite caracterizar al personaje, quien se muestra a través de expresiones propias de la cultura popular colombiana, y que buscan conectar con el lector mediante las entradas del blog que se encuentran relacionadas con el texto de la obra (ver figura 90.)

Elisa Álvarez

11 MARZO, 2021 EN 5:35 AM

El sonido me recuerda a mi papá sintonizando la emisora en la mañana para escuchar la misa, también recuerdo el cacharro de máquina de escribir que mi hermana mayor utilizaba para hacer sus tareas de mecanografía en la escuela normal de Mogotes y como olvidar la calculadora cuando cursaba decimo en mi colegio. Considero que estos cacharros han sido parte de nuestra vida que moldean y hacen que hoy este aquí frente a otro cacharro escribiendo estas palabras.

★ Me gusta

Figura 87. Entrada *Cacharros*²⁹¹ blog *Memorias y Caminnos*

²⁹¹ Ver : <https://memoriasycaminos.blog/2017/01/12/cacharros/>

V. 6 Pentagonal: incluidos tú y yo (2001): de la nota periodística al hipertexto

Pentagonal: incluidos tú y yo

Por Carlos Labbé J.

Figura 88. Página de inicio de *Pentagonal*

El título de la obra de Labbé puede tomarse como temático si se tienen en cuenta ciertos aspectos de la obra, a saber: los cinco lados que componen el pentágono como figura geométrica, y que hacen eco a los cinco hipervínculos mediante los cuales el lector accede al relato (puerta principal, Miranda Vera, no identificada, perro, heridas), tanto como a la estrella de cinco puntas que aparece en la bandera chilena, y que forma parte del relato. El subtítulo, “incluidos tú y yo” hace igualmente referencia a un ejercicio metaliterario de creación de uno de los personajes, Estela y su novio:

Qué es esto. Otro capítulo de la novela electrónica [...] No seas tan tonta. Una hipernovela sobre la importancia de lo accidental en nuestras vidas, me dijiste, y ahora se me vienen todas las posibilidades más macabras a la cabeza [...] Esto me decías cuando te sentaste a escribir: voy a tomar *cinco personajes*²⁹² que nunca se han visto y los haré colisionar (Labbé, 2001).

El título en azul y subrayado, remite al lector a una experiencia hipertextual que experimentará durante su lectura y que a la vez fija una contextualización de una creación literaria de formato electrónico.

Novela polifónica

Consideraremos ahora la reflexión que Mikhaïl Bakhtine realiza sobre Dostoïevski, donde señala al escritor ruso como “el creador de la novela polifónica”, y de un nuevo género

²⁹² Las cursivas son mías

(Bakhtine, 1970, p. 35). Así, la polifonía tiene como característica: “la pluralidad de voces y de conciencias independientes y distintas dentro de una obra²⁹³”. En la obra de Labbé dicha pluralidad puede reconocerse fácilmente mediante diferentes voces, entre las que destacamos cuatro: la del novio de Estela, la de Miranda, la de un perro, y la del vigilante del edificio donde vive Estela.:

1. Novio de estela:

From:

To:

Date:

Subject:

Cómo puede ser que alguien te haya raptado o algo por el estilo si no hay rastro de ningún forcejeo, nada fuera de lugar en el living, tu pieza en orden, pero están encendidas las mil ampolletas del techo. Y el computador funcionando, abierto el programa de correo, no me divierte tu actuación. Sí, eso, qué fome, cuando ves que me retiro angustiado, sales del closet o dónde sea que te escondías, te matas de la risa y te pones a escribir otro párrafo de la novela hipertextual. Tontorrón. Insolente... (Labbé, 2001).

2. Miranda:

A los siete años, supe que en la Tierra dominaba el mal. Era de noche, en verano, papá. Yo lloraba en silencio. Tú te compadeciste, ¿recuerdas? Me tomaste de la mano y fuimos al jardín. Nos tendimos en el pasto, boca arriba. Había luna llena. Dijiste:

-Miranda, no siempre la noche es negra (Labbé, 2001).

3. Perro:

Adelante, adelante y hacia el otro lado, grandes animales fríos de patas blandas para morderlas, que tragan humanos y andan en su suelo frío bufan, matan, pero no comen [...] Humano es comido por animal grande frío que truena... (Labbé, 2001).

4. Vigilante:

No me di cuenta cuando ella se despidió porque justo pasó con cara de funeral uno de los cabros que viven en el piso quinto y me preguntó algo, si había visto pasar a no sé quién últimamente. La cosa es que a la profesora Vera se le anduvo olvidando su agenda y yo me la encontré encima del mesón al ratito [...] La profesora lleva anotado todo, tiene cantidad de reuniones y citas, está súper ocupada, así uno puede ver que las estrellas de la tele trabajan harto (Labbé, 2001).

En las cuatro voces perceptibles en la novela, encontramos la del novio de Estela, quien envía constantemente correos con el fin de persuadirla para que aparezca. Se trata de una narración simultánea, con focalización externa, de un narrador intradieético conjugada en

²⁹³ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes dans une œuvre” (Bakhtine, 1970, p. 35)

presente, que da testimonio de la incomprensible ausencia de Estela. La metadiégesis de este personaje nos llega a través de correos, en los que podemos tener otros detalles sobre la vida de Estela, como por ejemplo que fueron compañeros de clase, que se conocen desde la infancia, que Estela intenta escribir una novela electrónica. Su búsqueda presenta una tensión entre la preocupación y el sentirse burlado por la inexplicable desaparición de Estela. De esta forma, notamos que también hay momentos en que se dirige a ella tachándola con adjetivos de matices negativos como “insolente”, u otro adjetivo aumentativo coloquial como “tontorrón”, que a la vez nos da pistas sobre el desespero que lo embarga, y que lo lleva inexplicablemente a ofender aun a persona que estima. La segunda voz remarcable en la obra de Labbé, es la de Miranda, notamos un pasaje con narrador intradieгético, presentado con tiempos verbales en pretérito e imperfecto con focalización interna. La citación evoca la infancia de Miranda, en un momento en que invadida por la tristeza es conducida por su padre al jardín. Desde temprana edad, Miranda muestra interés por los temas relacionados con el cielo y las estrellas. S tanto su interés por este tema que es incluso invitada a debatir sobre la estrella de la bandera de Chile y los posibles cambios que puedan ser aportados a esta.

La tercera voz es la de un perro callejero quien cuenta su día a día por las calles de Santiago en busca de comida. Se trata de una narración simultánea que tiene lugar al mismo instante que es relatada: “así comida de la humana que tiene aroma [...] Adelante y rápido cuando no hay animales brillantes fríos que matan. Adelante, adelante, descanso...” (Labbé, 2001). La citación presenta a un narrador intradieгético con focalización interna, quien percibe el constante desprecio de los transeúntes, aspecto que relatamos en la primera parte de la tesis. La cuarta voz es la del vigilante del edificio donde vive Estela, se trata de un pasaje con narrador intradieгético pues tiene contacto con la profesora Miranda y con Estela. La focalización interna nos permite percibir el punto de vista del vigilante más no de las personas con quien él tiene contacto, por ejemplo, la persona que ve pasar “con cara de funeral”, y que posiblemente es el novio de Estela, quien sabemos vive en el quinto piso del edificio.

El tiempo de la obra

No podemos ubicar temporalmente la obra de Labbé, pues incluso en la noticia de periódico que abre la novela, no se encuentra la fecha por ninguna parte. El tiempo tiene una dimensión inmensurable que o deja rastro. No hay fechas en los correos que el novio de Estela

le envía. De hecho, en los correos no aparece generalmente ni remitente, ni destinatario, ni asunto. Lo único que podemos suponer es que se trata de una novela escrita después de la llegada de internet, puesto que hay correos electrónicos y además se habla de una hipernovela como creación de uno de sus personajes.

Personajes

Ya hemos mencionado anteriormente al menos cinco personajes: Estela, su novio, Miranda, el vigilante y el perro. Miranda es una astrónoma, docente universitaria, reconocida a nivel nacional por los debates entablados entorno a la estrella de la bandera de Chile. Miranda tiene un romance con el novio de Estela, y siente vergüenza por ello: “Me siento obscena. Mira cómo duerme. Un alumno mío. Su rostro de niño, papá [...] Podría ser mi hermano chico. Desnuda con el pequeño hermano de una amiga” (Labbé, 2001). Sobre Estela, mencionamos en la primera parte de esta tesis²⁹⁴ varios aspectos: su etimología relacionada con dejar un rastro, la derivación del italiano de la palabra Estrella, lo cual nos reenvía inmediatamente a la temática de nuestra novela, y además la confesión del estudiante quien le dice a Miranda que si novia se llama Estela. Sobre este estudiante, novio y amante no tenemos ninguna pista onomástica ni tampoco del vigilante del edificio.

V.7 Retratos Vivos de Mamá (2015): entrecruzamientos entre imagen y literatura



Figura 89. página de inicio de RVDM

²⁹⁴ Ver página 197.

Título

El título temático de la obra de López, contiene el propósito de la escritora, y se encuentra plasmado en el diario de duelo donde señala:

He llenado todos mis álbumes viejos con fotos nuevas de mamá. La miro a los ojos. La busco segura de que la última página de este diario estará casi quemada de tanto sol de enero. Y la brisa y el cielo azul y todo alrededor estará despejado para poner sobre su recuerdo estos *retratos vivos*²⁹⁵ (López, 2015).

Observamos que el título de RVDM, se proyecta desde el duelo por la pérdida de la madre, y recalca la importancia de los retratos tanto como de la imagen como posibilidad para mantener en vida el recuerdo de una madre destruida por una enfermedad neurodegenerativa. Notamos que el componente visual acapara la página de inicio constituido principalmente por fotografías (que hacen eco al nombre de la obra), manuscritos, dibujos y objetos colocados como una puesta en escena que engloba la esencia creativa y estética de la novela.

Epígrafe

Nos referiremos ahora al epígrafe (figura 83.) de *Retratos Vivos de Mamá*, enfocándonos en la sección *Intro* de la obra, la cual se abre con una frase de *Momentos de Vida* (1975) de Virginia Woolf. Se trata de un pasaje de una publicación póstuma de Woolf en el que menciona a su difunta madre quien falleció a los cuarenta y nueve años a causa de una falla cardíaca. Considerando las funciones del epígrafe mencionadas por Genette, dos son a nuestro parecer atribuibles a la obra de López; por un lado, notamos que el epígrafe justifica el título de la novela dado que en ambos casos se hace alusión a la ausencia de la madre. Tanto en Woolf como en López, el corazón supone una falla corporal materna²⁹⁶, no obstante, el epígrafe resalta la vitalidad de la madre a través de su expresión y su risa, y sobre todo comparten el término ‘antorcha’ concepto que en sentido metafórico puede ser leído como luz, guía o ejemplo, término que aparecerá posteriormente en la novela de López:

El camino hacia ella no hace más que revelarme pasos para llegar hasta mí. Aún después de muerta sigue ayudando a construir aquello que soy. Y sigo. Me visita en sueños. Cuánto la quiero: ¡imposible conjugar el verbo en pasado cuando pienso en ella! Avanzo con

²⁹⁵ Las cursivas son mías.

²⁹⁶ El cuerpo blanco de mamá marcado por cicatrices: cesáreas en el bajo vientre, huellas de un cateterismo en su ingle, rastros de la herida que le hicieron para sacarle el útero por el que el cáncer había empezado a entrar. Pero, sobre todo, recuerdo la línea rosada y con queloides que atravesaba su tórax: empezaba arriba del ombligo y subía casi hasta llegar al cuello. Por allí le remendaron el corazón dos veces. Pero a mamá el corazón le siguió doliendo hasta el último día de su vida. Por lo menos eso me pareció siempre (López, Diario de Duelo, 2015).

ritmos discontinuos. También con pausas y silencios que se estiran. Y entre más clara es la invención del personaje de mi madre, más borroso es el recuerdo doloroso que tengo de ella. No paro. No aún. Me reviso. Descubro cuánto de ella habita en mí y cuánto de mí pongo en ella cuando escribo. Fue mi madre quien me enseñó a escribir. La llevo en los gestos de mi mano. También en los trazos fuertes de mis huesos. En mis clavículas pronunciadas puede verse la silueta de mamá. No en la forma de la cara ni en mis rasgos duros. Sí en la manera en la que busco una palabra en el diccionario. Tengo sus abrigos – que me pongo a veces– y sus mismos brazos largos. El pelo grueso y abundante. Un corazón abierto al mundo. Prefiero llevarla así, puesta en lo que soy. No más hablarle ni prenderle velas. Llevar sí, en mi pecho, la *antorcha*²⁹⁷ que ella encendió y que se mantiene viva (López, 2015)

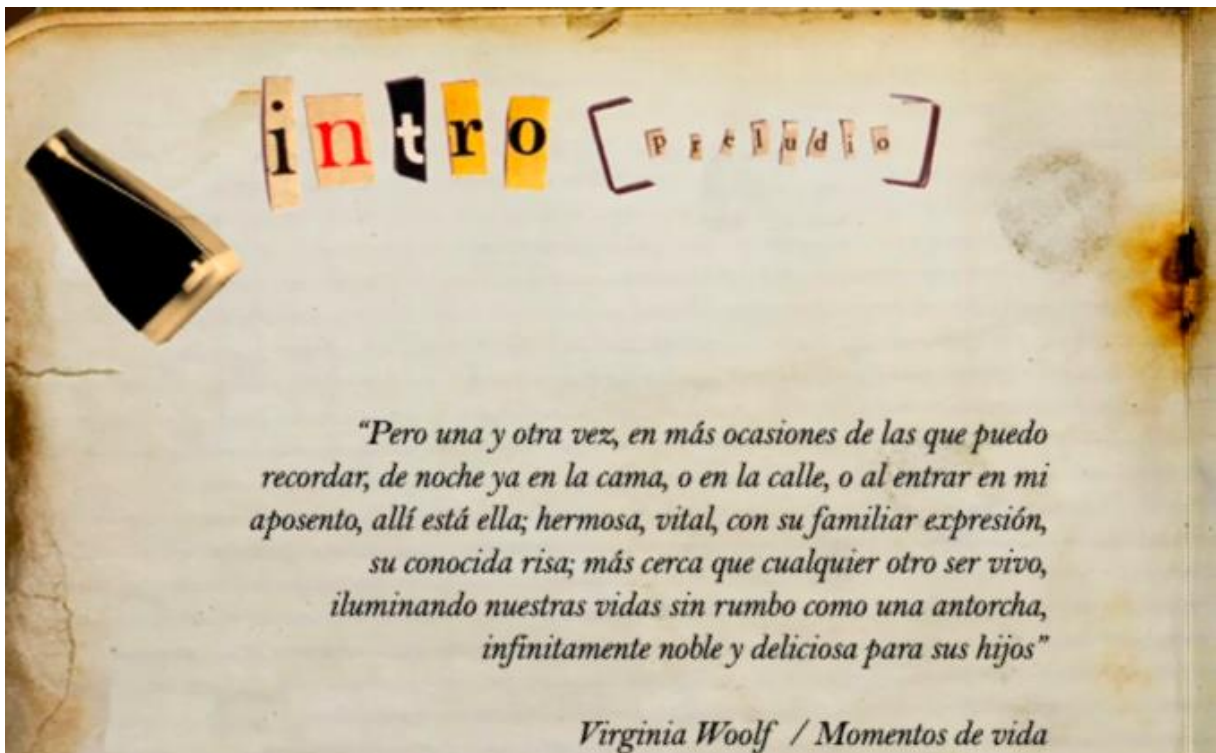


Figura 90. Epígrafe de la primera página del *Intro* de RVD

La segunda función del epígrafe tendría que ver con la identidad de la autora, en este caso Woolf, y el impacto que la inclusión de este pasaje tiene en los lectores de la novela de López. Podríamos percibir una postura feminista, y a su vez una referencia significativa dentro del plano autobiográfico y la literatura de duelo.

En suma, los dos epígrafes de estas novelas electrónicas latinoamericanas cumplen funciones afines a las planteadas por Genette. Sin embargo, cabe añadir un elemento intermedial que se añade en el *Intro* de RVD; un video de cuarenta y cuatro segundos que

²⁹⁷ La cursiva es mía.

acompaña el epígrafe y el incipit de la obra. Se trata de la lectura de un poema de la colombiana Piedad Bonnett (2011), leído en la voz de López y representado mediante la imagen de una cicatriz en la corteza de un árbol:

Las cicatrices

No hay cicatriz, por brutal que parezca,
que no encierre belleza.
Una historia puntual se cuenta en ella,
algún dolor. Pero también su fin.
Las cicatrices, pues, son las costuras
de la memoria,
un remate imperfecto que nos sana
dañándonos. La forma
que el tiempo encuentra
de que nunca olvidemos
las heridas (Bonnett, 2011).

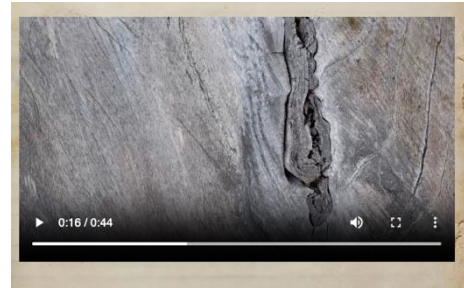


Figura 91. Video de *Cicatrices*

Este elemento intermedial se suma a la perspectiva feminista planteada en el epígrafe, subrayando la versatilidad del medio electrónico que permite explorar esa postura mediante el diálogo entre tecnología y literatura. La postura feminista se consolida tanto con el epígrafe, como con la referencia de Bonnett, puesto que se narra el relato de una mujer que cuenta la muerte y el desconsuelo que supone la partida de su madre, rodeada de textos y referencias de mujeres que atraviesan el dolor dejando testimonio mediante la literatura.

Íncipit

La utilización de verbos en futuro, conjugados en primera persona (buscaré, intentaré), nos da pistas para hacer referencia a un narrador homodiegético con focalización interna. La primera frase “mi madre ha muerto” (López, 2015, Intro pg 1) hace un guiño intertextual al incipit de *l'Étranger* (1942) de Albert Camus quien comienza su novela con el incipit: “Hoy ha muerto mamá” (ver figura 85). Dentro de este marco de ideas la respuesta a ¿quién? Es la mamá, y la hija, a ¿qué? Es la muerte y su duelo. No tenemos precisiones sobre el lugar ni la fecha en que sucede. Es un incipit *in media res* pues el relato comienza con la frase sobre la muerte de la madre y lo que la hija pretende hacer respecto a esa nueva ausencia. Por el momento no hay nombres de los personajes. Posteriormente solo conoceremos el nombre de Lucy, madre de la escritora.

Narrador

Tanto en *Intro*, como en *diario de duelo* y en *Papel quemado por la luz*, RVDM presenta y mantiene una narradora homodiegética, que presenta “la caída y el ascenso” (López, 2015) de lo que la muerte materna trastoca en su vida: “dentro de mí ha nacido un duelo. Un duelo que no he podido sacar, no he sabido cómo hacerlo. Lleva meses aquí, encerrado, silencioso...después supe que la muerte tenía que ser un origen, que no era el fin...” (López, 2015, papel quemado por la luz). En cuanto a la focalización, algunas veces externa; “Hablo de mi madre que era toda reservas. De ella quien a muy pocos dijo lo que sentía...” (López, 2015, diario de duelo, 26 de noviembre de 2012, pg 1), focalización que no es constante, pues se alterna con lo que la escritora siente a lo largo del proceso de construcción de su proyecto, volviéndose interna en mayor medida: “Lloro por lo que es: yo viva mientras mi madre muerta...lloro por lo ordinario: no poder leerle mis páginas, no poder reírnos juntas, no más verla dormir. Me derrumbo por todo lo que no con ella. Todo lo demás existe y es posible, menos eso.” (López, 2015, diario de duelo, 3 de febrero de 2015, pg 89).

Retratos vivos de mamá: tintes literarios autobiográficos

En *La vida narrada, memoria, subjetividad y política* (2018), Leonor Arfuch sostiene que el género biográfico, no hace referencia exclusivamente al conjunto de “biografías, autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos, correspondencias”, sino también a nuevas expansiones de este género, que incluyen “estilos y soportes de las más variada especie: la entrevista, el testimonio, la autoficción... el show televisivo, el documental subjetivo, e innumerables prácticas de las artes visuales” (Arfuch 2018, 63). Vemos de este modo, que, la literatura hace alianzas con otras disciplinas, y dialoga constantemente con ellas. Y es precisamente allí, donde surge un espacio de reflexión en torno a la literatura electrónica. ¿de qué manera acercarnos a RVM desde una perspectiva literaria que abarque lo literario, pero a la vez de cuenta del aspecto tecnológico que ella comprende? Para dar respuesta a este interrogante, es necesario pensar la literatura desde su unión con otros elementos, como la tecnología, las redes, y la revolución informática que hemos venido presenciando desde hace más de dos décadas, puesto que “La tecnología,... ha influido en cómo se lee-recibe- y cómo se escribe- produce- la literatura; la penetración de los sistemas electrónicos y digitales en los paradigmas de la creación personal e industrial de textos es un nuevo paso en la relación entre

evolución técnica y artística” (Escandell Montiel, 2014, p. 13), en este mismo sentido, Philippe Bootz señala que:

la literatura ha mantenido desde siempre relaciones con las nuevas tecnologías de su época. El desarrollo de la imprenta, por ejemplo, permitió la aparición de nuevos géneros literarios como la novela de caballería. Más cerca de nosotros, la poesía sonora nació en 1953 de la utilización directa de la grabadora, que acababa de comercializarse, como herramienta de producción del texto. Otras tecnologías han sido utilizadas en literatura visual como fotocopiadora, fotografía... Lo mismo ocurre con las tecnologías ópticas (holografía), vídeo y digital (telemática e informática) más recientes y más directamente relacionadas con la aparición de la literatura digital²⁹⁸ (Bootz 2011, 217)

La influencia entre la literatura y el desarrollo tecnológico es incontestable. Bajo esta perspectiva Serge Bouchardon, sostiene que el relato literario ha resistido a las revoluciones tanto culturales como tecnológicas, adaptándose a varios soportes como el oral, el texto impreso, pasando también por el cine, o la televisión. De este modo, el relato literario es intervenido por el soporte numérico, y se convierte en ‘relato interactivo’ (Bouchardon 2005, 9). Asimismo, Bouchardon señala que “A pesar de algunos intentos, no existe un vocabulario crítico para entender la escritura interactiva²⁹⁹” (Bouchardon 2005, 66). Desde este punto de vista, los conceptos de narratología clásica serían un punto de apoyo ventajoso dentro del maro de análisis de una obra de literatura electrónica. Por ello, sugiero el análisis de RVM a partir de algunos elementos teóricos de Gérard Genette, que considero pertinentes para el caso. Las referencias literarias sobre el duelo, en RVDVM son variadas, y en algunos casos son readaptadas a otros formatos. En la entrevista realizada a López, la autora afirma que:

Comencé el duelo desde la literatura, llorando con otros autores, y empecé a sentir que yo no era la única, sino que había otra gente a la que le que pasó lo mismo. Empecé con un texto de Simone de Beauvoir, *Una muerte dulce*, después leí uno de Daniela Tarazona, *El Animal sobre la piedra*, y esos dos fueron muy importantes en ese momento. De José Luis Peixoto [leí] *Te moriste*, y en medio de esa cosa yo digo, necesito hacer algo con esto³⁰⁰ ...

²⁹⁸ Traducción propuesta por la autora. Texto original : De tout temps, la littérature a entretenu des relations avec les nouvelles technologies de son époque. Le développement de l'imprimerie, par exemple, a permis l'apparition de nouveaux genres littéraires comme le roman de chevalerie. Plus près de nous, la poésie sonore est née en 1953 de l'utilisation directe du magnétophone, qui venait d'être commercialisé, comme outil de production du texte. D'autres technologies ont été utilisées en littérature visuelle comme le photocopieur, la photographie... Il en est de même des technologies optiques (holographie), vidéo et numérique (télématique et informatique) plus récentes et plus directement liées à l'apparition de la littérature numérique (Bootz 2011, 217).

²⁹⁹ Traducción propuesta por la autora. Texto original : “Malgré certaines tentatives, il n'existe pas véritablement de vocabulaire critique permettant d'appréhender l'écriture interactive” (Bouchardon 2005, 66).

³⁰⁰ Entrevista realizada a la escritora. Ver anexos.

Los epígrafes que aparecen en la primera página de ‘Intro’, tanto como en la primera ‘página de diario de duelo’, reenvían al lector a *Momentos de Vida* de Virginia Woolf – como ya lo habíamos señalado- y a *Nada se opone a la noche* de Delphine de Vigan. Observamos de este modo que la intertextualidad, “presentada por Julia Kristeva, y precisada en particular por Antoine Compagnon y Michael Riffaterre, [la intertextuaidad] es redefinida por Gérard Genette como ‘una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y con mayor frecuencia, [...] la presencia efectiva de un texto en otro³⁰¹’” (Wagner 2006).

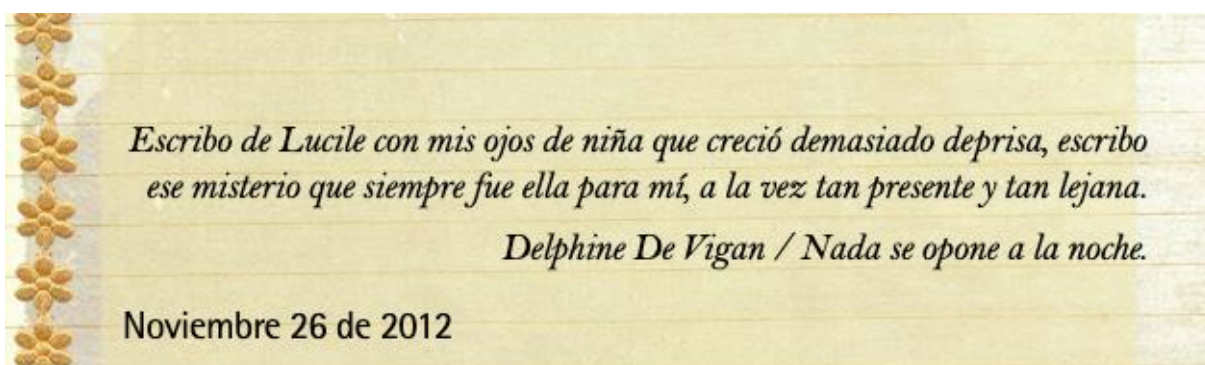


Figura. 92 epígrafe *Diario de duelo* RVDVM

De este modo, la copresencia de estos textos nutre la temática del duelo, remitiendo a otras obras que abordan la muerte de la madre. Cabe subrayar la voz desde la perspectiva femenina como aspecto marcado en RVM; pues el epígrafe que acompaña la pantalla inicial lo predice también: “A todas las mujeres que han sabido no callar. /Y al silencio de mi madre, para que nunca más se ahogue”. No obstante, aunque la voz femenina, y la escritura desde el cuerpo femenino es una pista de lectura bastante interesante, debo insistir que, en este estudio no se profundizará demasiado en ese aspecto, y que dejo abierta la posibilidad para un futuro análisis que nos permita abordar estos aspectos en la obra. En cuanto al epígrafe que abre el diario de duelo (ver figura 87), cabe detenernos en la similitud de los nombres de las madres ausentes: Lucile, en el caso de De Vigan, y Lucy para el caso de López – dos variantes del nombre Lucía-, cuyo significado recuerda la luz, la claridad. Otra posible vía de la intertextualidad es la idea de la madre desconocida, y huraña; pues por un lado De Vigan habla de una mujer “tan presente

³⁰¹ Traducción propuesta por la autora. Texto original: «introduite par Julia Kristeva, précisée notamment par Antoine Compagnon et Michael Riffaterre, est redéfinie par Gérard Genette comme «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d’un texte dans un autre »» (Wagner 2006)

y lejana”, y por otro López: “¿Cómo es que algunos, como Fernando Jordán, pintan a mamá pura alegría, sonrisa, dicha y ternura, mientras yo la recuerdo dura, seca y triste?” (Diario de duelo, pg 51). La semejanza de las situaciones, y la particularidad de la relación madre-hija universalizan el sentimiento del desconcierto, producido al examinar la fragilidad de los lazos de ese vínculo familiar.

Fisuras temporales en RVDM

“Escribir me calma. Empecé estas líneas porque leer las frases que robé de Peixoto, de Virginia Woolf, de Barthes y de Delphine de Vigan, me devolvió a las mismas lágrimas de los días de agonía de mi madre.” (López, diario de duelo, febrero 3 de 2015)

Quisiera ahora, insistir en la fisura temporal de ‘Diario de duelo’, ¿De qué manera interpretar el estilo anacrónico en el que este diario está escrito? Inicialmente, fijaremos algunos puntos de referencia: Lucy muere el 7 de abril de 2012 (según el acta de defunción que aparece en ‘papel quemado por la luz’), la primera entrada del ‘Diario de duelo’ se encuentra fechada aproximadamente 7 meses después de su fallecimiento – el 26 de noviembre de 2012-, y la fecha que aparece en la última página del diario es el 3 de febrero de 2015. Inicialmente, se estimaría que el tiempo del relato sería de tres años, pero a lo largo de la lectura veremos que el ‘diario de duelo’ incluye entradas de 2016 también. Desde el punto de vista estructural externo, podría afirmarse que está concebido con una suerte de analepsis y prolepsis *extra-textuales*, porque el tiempo en el diario, no florece cronológicamente, sino que, al contrario, la imagen de la madre ausente perturba esta noción. Las entradas del diario están recopiladas de una manera similar a la que aparecen los objetos relacionados con Lucy en la pantalla inicial; es decir, existe en esta propuesta estética, orientada a, un ejercicio de superposición de fechas, similar a la superposición de objetos en una mesa de trabajo. Una posible hipótesis de lectura estaría orientada a pensar que, si López realizó la ‘residencia en la tierra’ en diciembre de 2013 y enero de 2014, fue en ese momento en que recopiló material, fotográfico y testimonial sobre la mujer que ella no conocía. De este modo, la anacronía extra-textual³⁰², obedecería a un intento de contrastar dos *Lucys*; la que ella conoció como mamá, y la que descubrió mediante los recuerdos de sus seres allegados en Quindío, interponer esas dualidades, entretejiéndolas mediante la escritura y la memoria:

³⁰² Término que propongo para referirme a este caso en particular

He pasado horas transcribiendo las historias que me cuentan. Y poco a poco empiezo a distanciarme: dejo de ver a mi mamá con los ojos de la hija y me permito descubrir a esa otra. Una mujer con una vida compleja y contradictoria, con todos sus sueños palpitando: unos bajo el sol, otros en la oscuridad (López, diario de duelo, diciembre 11 de 2013, pg, 36)

Dentro del contexto anacrónico en RVM, anotaremos que la analepsis y la prolepsis son otras técnicas recurrentes en la escritura de RVM. Las analepsis, tienen un nivel externo y otro interno en la narración (desde a la posición de la autora); puesto que cuando ella habla de su madre, se refiere con frecuencia al dolor, a la enfermedad: “El dolor estuvo de visita en mi familia. Se aferró a mi madre, tuvimos que ver cómo se la iba consumiendo[...] Se hizo trozos. Luego polvo. Humo. Cenizas” (López, diario de duelo, diciembre 2 de 2013, pg 3). Por otra parte, cuando recoge los testimonios, hay un registro diferente ajeno al proceso de envejecimiento y dolor: “Hasta en sus hermanos, cuando hablan de mamá, prevalece el recuerdo de la mujer elegante y acicalada en la que se convirtió en los años de universidad” (López, diario de duelo, Julio 13 de 2016, pg 42). Las prolepsis, tienen un registro nostálgico algunas veces, u otro de transformación con el paso del tiempo: “m-a-m-á./ Esa palabra no nacerá más que en mi boca y se quedará allí para jamás volverse acto[...]Pero no será en mí.” (López, diario de duelo, junio 13 de 2013, pg 39).



He venido a recoger la vida de mamá. Y ella misma, su recuerdo en mí, es el motor, es aquello que le dará forma a mi novela. No es pues la muerte lo que prevalece, es la vida imponiéndose; la vida haciendo que más vida brote. (diario de duelo, 2 de diciembre de 2013, pg 79)

Figura. 93 imágenes del *diario de duelo* RVDM

Si bien es cierto que los elementos narratológicos de Genette son un punto de apoyo para el análisis de la literatura electrónica, cada vez se hace más necesario, encontrar elementos propios de este formato, pues algunas veces es difícil poder realizar la ‘correspondencia’ entre la teoría y los desafíos de las nuevas plataformas. Uno de los elementos de mayor divergencia es la manera cómo se presenta y se accede a la obra; otro la frontera entre lo literario y lo artístico, particularmente en lo que a la imagen se refiere. En nuestro caso especial, ¿podría

considerarse por ejemplo que ‘papel quemado por la luz’ es menos literario porque le da más importancia a la imagen? La respuesta sería evidentemente negativa, puesto que las imágenes y el texto continúan el diálogo con el resto de la obra, y estas refuerzan y profundizan lo que está escrito en el diario. Sería tal vez diferente si esta sección de la obra se presentara como la totalidad de esta. Pero volviendo a lo teórico, lo que es preciso concretar, es ¿qué elementos literarios serían propios de una obra intermedial como esta? Daniel Punday señala que una de las tensiones más comunes de la literatura electrónica se encuentra en narraciones cortas presentadas con una estructura visual más amplia, en este caso el elemento visual, resiste a la narratividad, pero se asemejaría a narrativa gráfica, salvo que en esta última habría paneles para crear secuencias³⁰³ (Punday 2018, 141). Constatamos que los fundamentos literarios existentes no son totalmente válidos, - por lo menos- no en el caso de RVDM. La mayor dificultad en este punto radicaría en la libertad que la tecnología y los nuevos formatos ha traído a la literatura, pues, dentro del espectro de la literatura electrónica hay diferencias sustanciales en la manera como los contenidos son presentados. Por el momento, una de las pistas de estudio, puede ser la adaptación de conceptos que Bouchardon propone en el contexto literario, teniendo en cuenta las particularidades del soporte³⁰⁴. Por otra parte, consideraremos más adelante otras posturas como la de Philippe Bootz, quien propone también una reflexión interesante dada en torno a la literatura electrónica:

Lo que se entiende por el término “literatura digital” es otra cuestión. Es un conjunto de propuestas que entran en una reflexión real sobre el dispositivo literario. No se trata, fundamentalmente, de utilizar el dispositivo digital “por casualidad”, la literatura digital es el lugar de un encuentro real entre cuestiones enraizadas en la historia literaria, entre reflexiones sobre el concepto de texto y otras sobre el uso y la imaginación tecnológica. La literatura digital cuestiona tanto como muestra, se organiza en procesos más que en obras³⁰⁵ (Bootz 2011, 206).

³⁰³ Traducción propuesta por la autora. Texto original: One of the most common tensions in electronic literature, then, is between small narratives created by short sections of text, and a larger visual structure that imposes a different architecture on our encounter with those elements. This visual structure can enable, supplement, or even resist the narrativity evident in linguistic sections. The clearest analog to this dual structure is graphic narrative, which likewise depends on balancing the visual against written language. Of course, graphic narrative uses panels to create sequence.

³⁰⁴ Ver : *Littérature numérique : le récit interactif*.Thèse doctorale. Université de Technologie de Compiègne (2005)

³⁰⁵ Traducción propuesta por la autora. Texto original:Ce qu’on entend sous le vocable de « littérature numérique » est tout autre chose. Il s’agit d’un ensemble de propositions qui entrent dans une véritable réflexion sur le dispositif littéraire. Il ne s’agit pas, fondamentalement, d’utiliser « par hasard » le dispositif numérique, la littérature numérique est le lieu d’une véritable rencontre entre des questions ancrées dans l’histoire littéraire, entre

Ruta del duelo: “diré mamá hasta la muerte desde la orilla de la hija: nunca en la playa de la madre”

Pierre-Louis Fort señala que uno de los esquemas más frecuentes en el marco literario, es la proximidad entre la muerte y las mujeres, en este cuadro de ideas, cita a Simone de Beauvoir quien resalta en *El segundo sexo*: « Dans la plupart des représentations populaires, la Mort est une femme, est c'est aux femmes qu'il appartient de pleurer les morts » (Fort 2007, 163). No es que considere que solo sea cuestión de mujeres llorar la muerte, pero, pienso que en el caso de RVM, existe cierta legitimidad en ese vínculo, pues en la vida de Lucy, la escritora ve la propia suya, al igual que en su muerte:

Hablo yo que tengo miedo. Miedo de repetir su historia. Miedo porque alguna vez me vi haciendo su papel, el papel de mujer abnegada que tanto critiqué. Tengo miedo de mí. Miedo de repetir su historia. De repetirla y no saberlo. Miedo de repetir sin darme cuenta. Repetir mientras creo que invento mi vida y la gobierno. Miedo también de que en mi cuerpo esté dormida la enfermedad que se tragó a mamá. Miedo de que haya cosas irreparables en mí y de que un día se despierten, condenándome al silencio, a la quietud, a la imposibilidad. Miedo de la enfermedad que va moliendo la vida hasta simular la muerte cuando aún se respira. Miedo a encarnar el horror, el horror en mí, el horror para quienes me rodean (López, diario de duelo, noviembre 26 de 2012, Pg 7).

Es útil recordar que, Béatrice Didier, en *L'écriture-femme*, confirma el hecho que la



presencia de la madre toma inevitablemente un sentido diferente al de los hombres, porque la madre es su matriz exacta. Así, el deceso es mucho más violento para la hija, porque en ella reside la diferencia y la similitud; y este la remite a ella misma (Fort 2007, 18). A partir de estas

posturas, intentaremos observar e interpretar los derroteros del duelo en RVM. Por ello, comenzaremos con la causa que dio origen a esta obra: la enfermedad materna. ¿Qué impacto tiene esta en la relación madre-hija? ¿en qué medida la altera? En la primera entrada del ‘diario de duelo’, López escribe: “Hablo de ella. De una cama. De unos huesos casi sin carne al final. De una boca que, entrada la tarde, sirvió sólo para emitir sonidos primarios. Hablo de unos ojos

des réflexions sur le concept de texte et d'autres sur l'usage et l'imaginaire technologique. La littérature numérique questionne tout autant qu'elle montre, elle s'organise en démarches plus qu'en œuvres (Bootz 2011, 206).

secos, de una mirada imposible de fijar” (López, diario de duelo, noviembre 26 de 2012, Pg 1). En esta primera entrada del diario, encontramos dos elementos llamativos: en un primer momento encontramos una entidad total representada por el pronombre personal en tercera persona “ella”, luego una progresiva degeneración corporal causada por el dolor:

Huesos – sin carne
Boca- solo emite sonidos primarios
Ojos -secos

Figura. 94 imagen del *diario de duelo* RVDM

A partir de esta realidad irreparable, la escritura y la ficción toman un lugar central; la voz perdida de la madre se regenera en la escritura de la hija: “Hablo yo porque ella ya no puede hablar. Y si pudiera ponerme su boca para hablar, lo haría. Pero de ella ya no queda voz ni boca” (López, diario de duelo, noviembre 26 de 2012, Pg 1). El cuerpo cicatrizado y dolorido de Lucy, se convierte en una entidad de construcción del pasado; una suerte de mapa que le permitirá a la hija, ver en las cicatrices, no solo la huella del paso del tiempo, sino la manera como estas transgredieron el espacio físico y se instalaron en el carácter, y en la personalidad de Lucy:

Pero, sobre todo, recuerdo la línea rosada y con queloides que atravesaba su tórax: empezaba arriba del ombligo y subía casi hasta llegar al cuello. Por allí le remendaron el corazón dos veces. Pero a mamá el corazón le siguió doliendo hasta el último día de su vida. Por lo menos eso me pareció siempre³⁰⁶(López, diario de duelo, Julio 27 de 2013, pg. 21).

Lucy parece haber tenido suficiente fortaleza para las enfermedades, a pesar de que estas golpearan con severidad su cuerpo vanidoso de mujer. Sin embargo, su rostro nunca se recuperó de la tristeza inexplicable que la acompañaba: “Desde que era muy pequeña supe leer en su rostro la tristeza, la insatisfacción, el llanto callado de mamá. Y siempre asocié ese paisaje triste...a nosotros, a su vida de familia” (López, diario de duelo, Julio 27 de 2013, pg. 21). El cuerpo de Lucy manifiesta sus males; y de alguna manera estos son tratadas en la medida posible; pero ¿las heridas ocultas e inexplicablemente innombrables? ¿son acaso estas más letales y contundentes que las demás?

³⁰⁶ El subrayado es mío



Figura. 95 imagen del *diario de duelo* RVDM

“Las grandes enfermedades no pudieron con ella: ni la púrpura trombocitopénica, ni el cáncer, ni el escape en su válvula aórtica, ni los cálculos en la vesícula, ni la parálisis supranuclear progresiva. En cambio, aquella grieta se extendió como un hilo fino e invisible sobre mi madre, apretándola, robándole el aire y limitando sus movimientos durante todos los días de su vida” (López, 2015).

A lo largo de la lectura del *diario de duelo*, podemos observar la tenacidad con la que Lucy se aferró a su vida, sus intentos por recuperar sus habilidades artísticas en el dibujo, sus más firmes intenciones por no demostrarse afectada por la enfermedad ante sus hijos, lamentablemente desde el interior de su cuerpo, aquella batalla ya estaba pérdida.

“He venido a recoger la vida de mamá”: Manifestaciones de la vida desde la muerte

Una vez abordado el aspecto de la enfermedad y el duelo, nos centraremos ahora en la manera como la muerte de Lucy, regresa desde el umbral de un recuerdo doloroso marcado por la devastación, para positivarse, consolidando su imagen de mujer fuerte y llena de luz. En el estudio de la relación ‘Madre-hija’ en el siglo XXI, Krysteena Gadzala, cita a Lori SaintMartin, quien sostiene que:

la niña que escribe da a luz a su madre en una especie de partenogénesis que pasa por la escritura. Mientras el cuerpo biológico de la madre había acogido el de la hija, el cuerpo del texto de la hija alberga, a su vez, a la madre. Desde el punto de vista genético, todo termina con ella [...]; desde el punto de vista literario, todo (re)comienza³⁰⁷(Gadzala 2013, 3).

En RVM la muerte de Lucy, lejos de apaciguar el sufrimiento de su agonía, transita hacia una suerte de ausencia que se manifiesta como un fantasma al que es difícil evadir : “después de que mi mamá se muere, yo tengo también como una cosa acá en el estómago, y no logro

³⁰⁷ Traducción propuesta por la autora. Texto original: «la fille qui écrit donne naissance à sa mère dans une sorte de parthénogénèse qui transite par l’écriture. Alors que le corps biologique de la mère avait accueilli la fille, le corps du texte de la fille abrite, à son tour, la mère. Du point de vue génétique, tout finit avec elle [...]; du point de vue littéraire, tout (re)commence »(Gadzala 2013, 3)

cerrarla... tengo el duelo de mi mamá atragantado”³⁰⁸. La sensación del peso de la partida se agudiza con el tiempo:

La punzada seguía viva, podía sentirla haciendo nido en mi corazón. Necesitaba construir otro recuerdo. Necesitaba borrar el sabor doloroso de los últimos años. Necesitaba lavarme el horror que tenía pegado en el cuerpo. Mamá merecía que se le recordara de otro modo. Mamá, cuya vida había sido mucho más que los días de enfermedad (López, diario de duelo, diciembre 2 de 2013, pg. 21).

Como ya se señaló anteriormente, para llevar a cabo este proyecto, López viaja a Buenavista, y a Armenia en Quindío. El objetivo es “Escribir para pensar sobre lo escuchado. Escribir para intentar comprender, para digerir. Escribir para no olvidar. Para moler los secretos.” (López, diario de duelo, noviembre 26 de 2012, pg. 7). La ‘residencia en la tierra’ supone un reto que paradójicamente parece aliviar a medida que lastima; algunos secretos son revelados, y no siempre es fácil asimilar el peso de sus verdades: “Encontré información reveladora. Conocí pedazos de la vida de mamá que jamás hubiera imaginado. Aún no sé qué hacer con lo que voy encontrando... Me llené de historias de la juventud de Lucy” (López, diario de duelo, diciembre 5 de 2013, pg. 21). “Estoy removiendo la porción de tierra que de mi madre hay en mí. Es un territorio extenso, amplio, riquísimo, pero es monte por donde se lo mire. Y hay muchas zonas oscuras” (López, diario de duelo, diciembre 4 de 2013, pg. 32). Durante la ‘residencia en la tierra’, la escritora configura una colección importante de imágenes de Lucy a las que considera como “un tesorito”. De los ejemplos hasta aquí citados, podemos inferir que la escritora cumple con su objetivo, y que en gran medida esa residencia ha contribuido fundamentalmente a devolverle la fortaleza al carácter de Lucy.

Prosiguiendo con nuestro intento del ejercicio de recoger la vida de su madre, mencionaremos ahora algunas de las preguntas centrales de ‘Papel quemado por la luz’ es “¿mamá dejó de existir solo porque su cuerpo se extinguió?, ¿qué es entonces todo eso que ella dejó por el mundo?” (López, 2015). López proyecta a Lucy, desde varios registros: dibujos que ella hizo durante su convalecencia, fotografías, objetos personales (como la cadena con las medallas de la virgen que aparece en la página a de inicio de la obra), las copias de sus documentos de identidad, un registro civil, una constancia de su título de profesional, collages desde donde vemos a Lucy hablando con su hija, su certificado de defunción, fotografías que cuentan detalles sobre la vida de Lucy en Buenavista, (su primera comunión, la finca del papá, amigos de la universidad, su familia...) Se observa así que, la entidad total de Lucy se

³⁰⁸ Archivo personal, entrevista a Carolina López, febrero 2019.

transfigura, superando el reto de la ausencia corporal; los vestigios que ella dejó a lo largo de su vida constituyen la prueba de su lugar en el mundo.

Podemos, por lo tanto, mencionar que la ruta del duelo, en RVM se encuentra compuesta por tres ejes principales: la escritura, los documentos y la simbología. Nos dedicaremos ahora a examinar el valor de este último. Si bien es cierto que RVM se constituye principalmente como un proyecto de escritura, podemos afirmar que, por una parte, hay elementos discontinuos que la desencadenan, como los dibujos, las cartas encontradas de Lucy, el cuaderno que su hija le dio para devolverle de alguna manera la voz cada vez más ausente, y, por otra parte, hay elementos externos, -incluidos o creados por la autora- que complementan a los primeros y también hablan de Lucy. Inicialmente los dos corazones recortados; uno sobre la cabeza de Lucy – en el dibujo-, y otro -sobre su corazón- en la fotografía. El corazón, es uno de los órganos más importantes del cuerpo. Con frecuencia se le relaciona como el motor de este, pero también como un lugar donde se albergan los sentimientos. Tradicionalmente el corazón, -símbolo de los sentimientos-, se opone a la razón – cuya correspondencia orgánica se encuentra en el cerebro-, de este modo podría inferirse que estas imágenes (una sobre la cabeza en el dibujo de Lucy, y otra sobre el corazón) simbolizarían la doble tensión representada por la enfermedad que le afecta el cerebro y el corazón, pero también la pugna interna entre lo que Lucy quiso haber sido, y la vida familiar con la que tuvo que lidiar:

Es tan difícil cuidar de otros, fue lo primero que pensé. Tan difícil, incluso cuidar de uno mismo... Por eso hablo yo. Yo que, sin motivo aparente, reviento cualquier día y lloro como una niña y la recuerdo a ella que sí tenía razones para llorar, a ella que tenía que levantarse cada día soportando el peso de tantísimas personas a su cargo...



Figura. 96 imagen del *diario de duelo* RVDM

El corazón seguirá apareciendo también en ‘el Intro’, en la parte superior izquierda de la página, mientras que en la parte superior derecha aparecerá una mariposa negra: “Mamá le temía a la oscuridad, a las mariposas negras” (López, diario de duelo, diciembre 5 de 2013, pg. 23). La mariposa negra, o brujas negras como se les conoce en ciertos lugares a estas mariposas, son símbolos de malos augurios y de muerte. ¿Le temía Lucy a la muerte? ¿a cuál? ¿a la suya propia? ¿o a sufrir la de algún ser querido? La insistencia de este otro elemento en todas las páginas de su preludio asemeja el revoleteo y la cercanía de la muerte, un signo del que ya es demasiado tarde para escapar, y que, a pesar de la incomodidad de su presencia, tanto la escritora como el lector, deberán habituarse a este. Constatamos de este modo que la ruta del duelo en RVM es un punto de encuentro entre elementos de diferentes naturalezas, de diferentes tamaños, de diferentes dueños, de diferentes recuerdos, del mismo modo que el cuerpo está compuesto por varios órganos y es uno solo.

Viaje y rescate de la memoria

La memoria es una entidad compleja que se contrae y se extiende caprichosamente en RVDM. Tiene la virtud de contraerse en el indescifrable misterio de los silencios y la mirada de Lucy, tanto como de extenderse hasta provocar el llanto: “Lloro ríos de recuerdos mientras descubro que he venido aquí, a la Residencia en la tierra, a sembrar. Un duelo –el mío–, hecho de un dolor que no se apaga, es el abono...La imagen dolorosa permanece: mamá en su cama

sufriendo cada minuto durante sus últimos años. No escampa.” (López,diario de duelo, diciembre 4 de 2013, pg. 31, 71). El diccionario de la Real Academia Española define la memoria como la facultad para retener y guardar el pasado, como un recuerdo, o una exposición de hechos...Relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe³⁰⁹. En este sentido, se observa que esta antecede a la literatura, y además se vuelve el leitmotiv de la obra:

la escritura se me reveló como un espacio para encender y entender el silencio inexplicable que viene tras la pérdida de un ser querido, para trazar esa ausencia a través de una escritura visceral que se arriesga a delirar a veces, a recordar, a describir o a excavar en la memoria, en todo caso, una escritura que divaga y a la que la palabra escrita no le alcanza y por eso mismo recurre a otros medios artísticos para dejarla hablar (López Jiménez 2018, 233)

Lectura Rizomática

Con el fin explorar esta dimensión en la obra, propongo estudiar la memoria como una especie de rizoma que crece en diferentes direcciones:

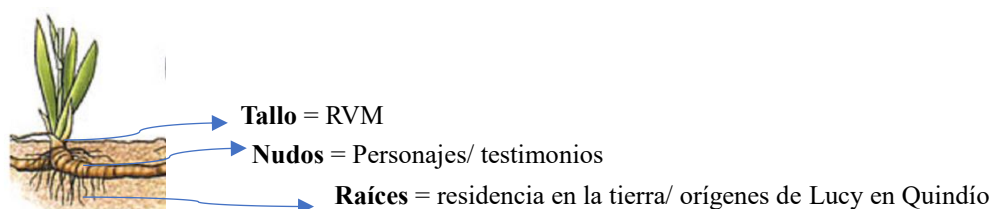


Figura. 97 diagrama rizomático propuesto ara lectura de RVDM

La raíz



Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, la raíz, es un “Órgano de las plantas que crece en dirección inversa a la del tallo, carece de hojas e, introducido en tierra o en otros cuerpos, absorbe de estos o de aquella las materias necesarias para el crecimiento y desarrollo del vegetal y le

Figura 98. Imagen archivo personal de Carolina López

³⁰⁹ <https://dle.rae.es/?id=OrlyaVd>

sirve de sostén”³¹⁰. Teniendo como punto de referencia esta definición, podemos asemejar la raíz del proyecto, con el ejercicio ‘residencia en la tierra’:

He venido hasta el Quindío para hacerlo. Aquí nació y creció mi madre. Aquí vivió y murió. Todos los yarumos, guaduales y guayacanes me hablan de ella (López, diario de duelo diciembre 5 de 2013, pg 64)

He empezado por cortar la maleza, por remover la tierra... Estoy removiendo la porción de tierra que de mi madre hay en mí. Es un territorio extenso, amplio, riquísimo, pero es monte por donde se lo mire (López, diario de duelo, diciembre 4 de 2013, pg. 31).

La metáfora de la plantación supone preparar una porción de tierra, ablandarla, evitar que esta se seque para que la raíz pueda instalarse con facilidad. En este sentido el cuerpo de la escritora se prepara, y compara el monte con lo desconocido, y la vastedad del espacio que supone la memoria de su madre y los descubrimientos que de ella va a hacer en su tierra natal.

Los nudos

Dentro del contexto botánico, los nudos generan actividad celular y generan nuevos crecimientos, de ellos se producen las yemas, lo que posteriormente se convertirá en nuevos tallos, en hojas, o en flores. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, los nudos³¹¹ se definen como:

2. m. En los árboles y plantas, parte del tronco por la cual salen las ramas, y en estas, parte por donde arrojan los vástagos, y que tiene por lo regular forma redondeada.
3. m. En algunas plantas y en sus raíces, parte que sobresale algo y por donde parece que están unidas las partes de que se compone; como en las cañas, bejucos, etc.

En RVM leeremos como nudos, a las personas con las que López habló, puesto que de cada nudo-persona, surgen nuevos espejos de Lucy, y todos formarán parte de esa gran raíz, que es la ‘residencia en la tierra’:

1“Hoy empecé la recolección de testimonios y material sobre mamá. Hablé con mi tía Estela, a mi juicio la hermana más cercana que tuvo: cómplice y amiga³¹². Empiezo a hacerme una imagen de ese personaje desconocido que fue Lucy antes de ser mamá” (López, diario de duelo diciembre 3 de 2013, pg. 64)

³¹⁰ <https://dle.rae.es/?id=V4gonGk>

³¹¹ <https://dle.rae.es/?id=QhaZAWX|QhbG142>

³¹² Los resaltados y subrayados son míos.

2“A Martha Arroyave la conozco desde siempre. Es la esposa de mi tío Francisco, uno de los hermanos mayores de mamá. Mi tía Estela me recordó que Martha fue una amiga muy cercana de mi madre. Estudiaron juntas y eran vecinas.” (López, diario de duelo diciembre 11 de 2013, pg. 34)

3“María Inés Jiménez Delgado/ Mi tía Inés es la segunda hija de mi abuela y la décimo segunda de mi abuelo. Ha sido siempre como si fuera la mayor de la casa. Y fue para mi mamá, en sus últimos años de enfermedad, como una madre” (López, diario de duelo diciembre 15 de 2013, pg. 46)

4“Fernando Jordán/La primera vez que oí hablar de Fernando fue en mi adolescencia. Supe que era un ex novio de mamá, alguien a quien ella realmente quiso. Hoy, al hablar con él, quedé marcada por la presencia de lo paradójico, lo extraño y lo terrible.” (López, diario de duelo enero 3 de 2014, pg. 52)

5 “Isabel Londoño. Isabel fue una de las grandes amigas de mamá en sus primeros años de universidad. A mí me encantaba ver a Isabel porque era alegre y arrebatada; un huracán. Hacia un gran contraste al lado de mi madre, siempre tan medida, tan bien puesta y reservada” (López, diario de duelo enero 10 de 2014, pg. 60)

6“Aquí en la Residencia en la tierra acabo de conocer a Margarita Rosa Tirado quien, antes de irse, me dijo: “la muerte no existe. Ese tejido que estás armando, finalmente, es una forma de recoger la vida” (López, diario de duelo diciembre 7 de 2013, pg 72)

7“Mi tía Marina es una de los diez hijos del primer matrimonio de mi abuelo. Ella vivió varios años en Bogotá, cuando mi madre estaba terminando el colegio y empezando la universidad... Allí tuvo un novio que se llamaba Arnulfo Castillo. Era mucho mayor que mi madre y vivía fascinado con ella, dijo mi tía. Era un hombre inteligente, educado y un gran lector. Le escribía cartas a mamá desde Bogotá” (López, diario de duelo octubre 24 de 2014, pg. 84)

8“Conversé con mi abuela toda la tarde. Pero es poco lo que recuerda de mamá en su niñez y juventud. Y se entiende: cuando se casó con mi abuelo, éste había enviudado, y mi abuela llegó a una casa en la que ya había diez hijos. Ella parió diez más. No debe ser fácil recordar entre esa multitud de gente y de obligaciones” (López, diario de duelo junio 16 de 2014, Pg. 68)

Cada uno de estos nudo-personas³¹³ contribuye a la construcción de RVM; y a partir de su lectura, podemos inferir que, en esta etapa del proyecto, la escritora hace hincapié en el vínculo que cada uno de ellos guardaba con Lucy. La familia, tías, la abuela, una de sus mejores amigas, y un exnovio. El diario de duelo no ahonda en las particularidades de los encuentros, sino que restringe al lector, limitándolo a una suerte de ‘resumen de encuentro’: “El duelo ya

³¹³ Nudo-personas es un neologismo que creé en el marco de esta investigación

no tiene cabida sino en lo íntimo: sobre todo, no importunar, guardárselo para sí mismo; no mostrar, sino disimular”³¹⁴ (Fort 2007, 8).

El tallo

Finalmente, el tallo se convertirá en el eje que le da cuerpo a la planta, sosteniendo sus hojas, flores y frutos. En este caso, el sitio web hará sus veces, pues de él se desprenden las diferentes secciones -u hojas-, que van creciendo. Por una parte, “una próxima etapa de promoción de la obra, será un cortometraje “un documental expandido”, en el que está trabajando actualmente la autora, y en el que se incluirán diferentes elementos que tienen que ver con la vida de Lucy Jiménez”³¹⁵. Por otra parte, López presentará pronto sus “Estereoscopias”, un eje de ficción, vinculado con una narrativa poética y una parte de desarrollo gráfico: “me interesa hacer un trabajo de manipulación de imagen narrativa”³¹⁶. Tras haber tomado el rizoma como modelo para examinar la memoria en RVM, podemos concluir que la memoria no es una sola; que es múltiple y subjetiva; cada nudo-persona habla de la parte de Lucy con la que tuvo contacto; una buena amiga, una hija nerviosa o asustadiza, una hermana elegante, una trabajadora rigurosa, una exnovia risueña o una madre triste. De este modo, la memoria permite no completar la idea que se tiene sobre una mujer, sino multiplicar su imagen, y permitir que todas estas ‘Lucies’ dialoguen en el mismo espacio que es RVM.



Figura 99. Imagen de *Papel quemado por la luz*

Cojo el azadón y la pala como mi padre me enseñó en el patio de una de las casas en las que vivió mi abuela. Reviento las raíces y las pico [...]Escarbo. Remuevo. Me encuentro con lombrices, gusanos, cochinillas y toda clase de bichos. Unos mueren. Otros sobreviven. En unos meses habrá cosecha. O a lo mejor tarde años. Por ahora, continúo removiendo. No pienso parar. (López, diario de duelo diciembre 5 de 2013, pg 64)

³¹⁴Traducción propuesta por la autora. Texto original : Le deuil n’a plus de place que dans *l’intime* : surtout ne pas importuner, mais garder pour soit ; ne pas montrer, mais dissimuler (Fort 2007, 8)

³¹⁵ Archivo personal, entrevista a Carolina López, febrero 2019

³¹⁶ Ibídem

V.8 Tatuaje (2015): “ el spam de los sueños, misterio y literatura

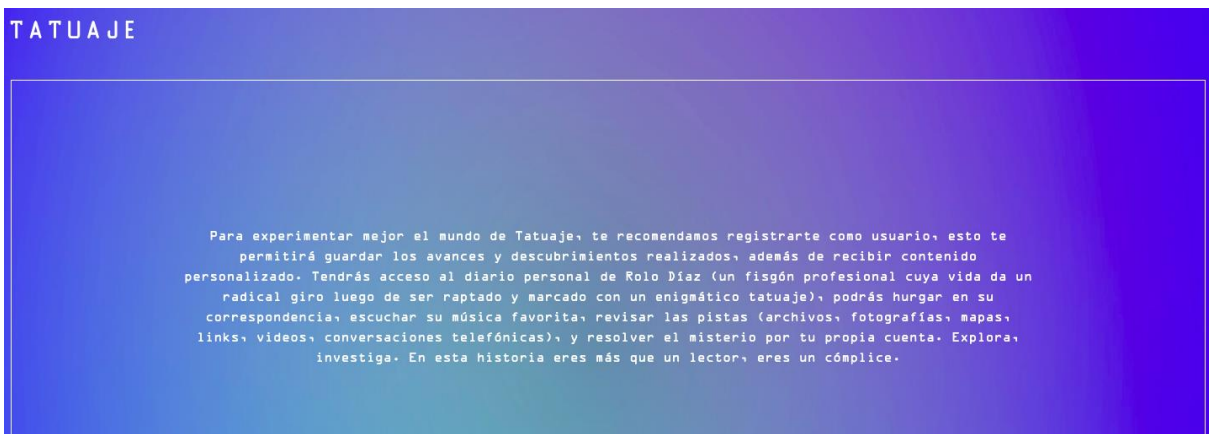


Figura 100. Página de inicio de *Tatuaje*

Tatuaje, título temático, es un concepto central que aparece en la narración de la obra y que es resaltado posteriormente tanto narrativa como visualmente. Compuesto por una sola palabra, el título no implica pistas sobre el personaje principal ni lo que le sucederá, ni un lugar, ni una época particular en la que se desarrolle la obra.



Figura 101. imagen del tatuaje en el cuerpo de Rolo, personaje principal de la novela.

En síntesis, podemos concluir, que el título de la novela electrónica latinoamericana puede examinarse desde la teoría literaria; en nuestro caso los planteamientos de Genette respecto a una titulación temático o remática. No obstante, dentro del contexto informático es necesario pensar la tensión existente entre el título y su posición respecto a otros elementos de la página de inicio. En algunos casos como en *Condiciones Extremas*, observamos que el título de la obra se encuentra en una página que contiene otros elementos entre los cuales destacamos ciertas contextualizaciones que el autor propone al lector poco familiarizado con la literatura electrónica. En otros casos como en *Detective Bonaerense*, *Memorias y Caminos* o *Pentagonal*, podemos observar títulos panagenéricos (para los dos primeros casos) que en cierto modo le informan al lector que está a punto de leer una blogonovela o una obra de carácter literario enriquecido, o una propuesta

visual-panagenérica³¹⁷ como es el caso de la obra de Labbé en la que el título mismo de la obra es un enlace hipertextual, y que ubica al lector dentro del ámbito hiperficcional. En el caso de *Mandala* o *RVDM* observamos que la ubicación del título se encuentra en un segundo plano frente al componente visual de la página de inicio. De este modo, el plano gráfico complementa la etiqueta del título ofreciéndole al lector una información visual suplementaria sobre lo que encontrará al ingresar. Este ejercicio gráfico-textual amplía el horizonte lector y podría catalogarse como una subcategoría del título panagenérico. Dicho en otras palabras, las imágenes y los elementos gráficos que aparecen en la página de inicio de una novela dentro del contexto de la literatura electrónica, podrían considerarse como un elemento relevante y complementario del título, pues da luces al lector sobre elementos intermediales (en el caso de *RVDM*) o estructurales (en *Mandala*) de la obra.

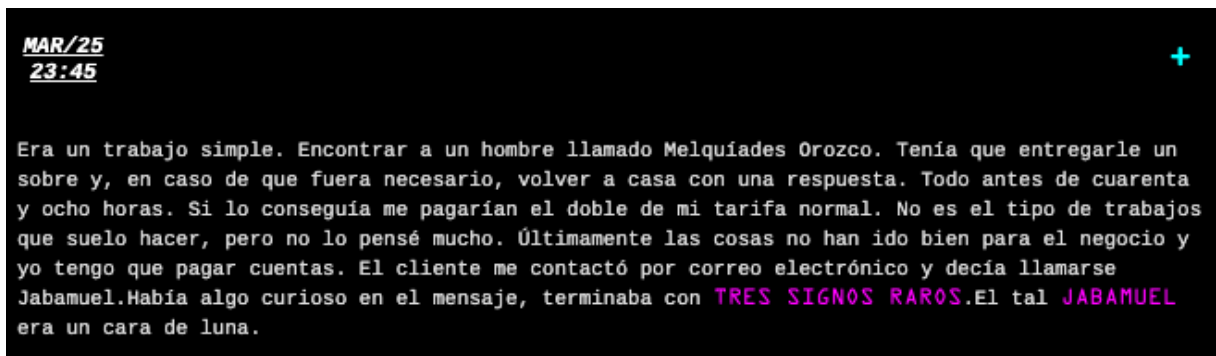


Figura 102. Íncipit *Tatuaje*

Con un íncipit *in media res* en el que el lector entra al corazón del relato, *Tatuaje* presenta las primeras líneas de su obra privilegiando las conjugaciones en primera persona en imperfecto (era, tenía, conseguía, decía) y las combina con otras en pretérito simple (pensé, contactó). Vemos que mientras los relatos en presente acortan la distancia entre lector y narrador en el relato, la utilización del imperfecto o el pretérito parecen marcar distancia respecto a la narración. El íncipit expone el punto de vista de un narrador homodiegético con focalización interna: “no es el tipo de trabajos que suelo hacer, pero no lo pensé mucho [...]” (J, et al., 2014), y nos permite obtener diversas respuestas: ¿quién? Rolo Martínez, personaje principal de la obra, ¿qué? La entrega de un sobre a Melquiades Orozco, ¿cuándo? En menos de cuarenta y ocho horas. Nos abstenemos de realizar una aproximación onomástica al nombre del personaje,

³¹⁷ Término planteado por la autora para el caso particular de la obra de Labbé.

que posiblemente obedezca al nombre de Rolando, y Rolo sea su diminutivo. Sin embargo, nuestra hipótesis no puede ser corroborada en ningún pasaje de la obra electrónica, ni en su versión digital. Otro de los personajes principales en la obra es Jabamuel, el hombre que le encarga a Rolo encontrar a Melquiades. Este nombre parece haber sido creado principalmente para la obra y puede posiblemente contener un guiño a Javascript, el lenguaje de programación en el que fue realizada la novela. Finalmente nos detendremos en Melquíades Orozco, el nombre de un brujo dueño de un local llamado “el divino verbo” en el mercado de Sonora, mercado con reputación mundial por su esoterismo y relación con la brujería. Aunque no hay una referencia intertextual sólida, mencionaremos un guiño intertextual con *Cien años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, y particularmente a Melquíades, amigo de José Arcadio Buendía, gitano con dotes esotéricos que visita Macondo para llevar una serie de inventos.

A modo de conclusión

Hasta aquí hemos mencionado de manera somera algunos rasgos literarios de nuestro corpus de estudio, teniendo como referente teórico a Gérard Genette, y deteniéndonos principalmente en el incipit, el tipo de narrador, la focalización, el orden y el nombre de los personajes. Nuestra reflexión intentó hacer un breve análisis literario de cada obra sin dejar de lado la manera en que la interfaz puede generar ciertos cambios del esquema narrativo. Dentro de este marco de ideas constatamos que en algunas obras como en *Condiciones Extremas*, el autor realiza una labor pedagógica (que podemos catalogar como una subcategoría del prefacio) que enmarca una obra de tipo electrónico, y que, además, considera algunas de las dificultades de lectura del ámbito hipertextual creando para sus lectores la narrativa digital adaptativa; es decir, una alternativa basada en algoritmos que le brinda al lector una serie de posibilidades hipertextuales con un alto porcentaje de continuidad narrativa. El mapa propuesto por Gutiérrez correspondería a una práctica peritextual de contextos digitales que emerge como un tablero de lectura que mide el porcentaje leído, y que hace posible que el usuario registrado tenga conocimiento del recorrido literario realizado tanto como el no leído si es el caso. Observamos que en dos obras de nuestro corpus (*Condiciones Extremas* y *Detective Bonaerense*) el lector puede influir en el orden narrativo haciendo uso de los vínculos adaptativos (en el caso de Gutiérrez), o en una selección por títulos del menú de la blognovela (en el caso de Guerrieri). En otros casos, como en *Mandala* o *RVDM* notamos una coexistencia entre el elemento visual y el título, de manera que la imagen singulariza la obra, presentándole

al lector cierta información visual importante sobre la estructura (*Mandala*) o los elementos más representativos (RVDM) de la misma. La versatilidad de la plataforma se convierte así en una herramienta que potencia otras posibilidades para el campo literario. Exploraremos en el próximo capítulo más detalles sobre la manera en que la novela se transforma al ser expuesta al contexto informático, y particularmente a la red.

Capítulo VI. Características de la novela electrónica latinoamericana

Después de habernos acercado desde el punto de vista literario a nuestro corpus de estudio en el capítulo anterior, planteamos ahora realizar un análisis sobre los principales rasgos de la novela electrónica latinoamericana. Bajo esta perspectiva, cabe preguntarnos: ¿qué rol juega la interfaz en una novela electrónica?, ¿Qué elementos componen la metamorfosis literaria de la novela en el contexto digital?, ¿Qué función tiene el mapa de navegabilidad y elementos estructurales de una obra de literatura electrónica?, ¿en qué medida cambia el rol del autor y del lector dentro de este contexto?, ¿Qué desafíos tienen las obras de literatura electrónica frente a su conservación en línea? Para dar respuesta a estos interrogantes proponemos una reflexión en torno a doce características que a nuestro parecer abarcan la esencia de la novela electrónica: la interfaz, la interactividad, los elementos visuales de las obras, la ruptura de la linealidad, la fragmentación, la intermedialidad, la remediación, la circularidad narrativa, los mapas de las obras, otras dimensiones del autor y lector, la disponibilidad de las obras y los desafíos de conservación de las mismas frente a la obsolescencia en ciertos casos.

VI.1 La interfaz

A medida que la pantalla del navegador de Internet sustituía a las del cine y el televisor, la pared de la galería de arte, los libros y las bibliotecas, todos a la vez, se puso de manifiesto la nueva situación: toda la cultura, pasado y presente acaba siendo filtrada por el ordenador, y por esa determinada interfaz con la que se comunica el hombre (Manovich, 2005, p. 113).

En el *Lenguaje de los nuevos medios de comunicación* Lev Manovich dedica un capítulo de su obra a la interfaz, considerándola como “un código que transporta mensajes culturales en una diversidad de soportes [...] la interfaz moldea la manera en que el usuario concibe el propio ordenador, y determina también el modo en que piensa en cualquier objeto mediático al que accede a través del ordenador” (Manovich, 2005, p. 113). Dos elementos son importantes a la hora de referirnos a la interfaz: el computador y la concepción que el usuario le atribuye mediante su utilización. Respecto a la interfaz, Manovich propone dos puntos de vista: la interfaz de usuario y la cultural. Llamada también “interfaz entre el hombre y el ordenador” (Manovich, 2005, p. 119), la interfaz de usuario tiene que ver con la manera en que el usuario interactúa con el computador y manipula los datos ejemplo de ello es copiar, borrar o cambiar

el nombre a un archivo. Por su parte, la interfaz cultural comprende la interacción del hombre, el computador y la cultura, ejemplo de esta serían los videojuegos, el cine y los diversos objetos culturales producidos con los nuevos medios. Conviene mencionar que en el caso de la literatura electrónica estaríamos frente a una interfaz cultural debido a los diferentes elementos que moviliza (propios de una cultura, de una forma de hablar, de expresarse, etc).

Otro punto de vista sobre la interfaz, lo hallamos en *Literatura digital y narrativas transmedia: reflexiones sobre el uso de la interfaz* (2019) de María Goicoechea. En él, se describe la interfaz como la “superficie de encuentro e interacción con el medio” (Goicoechea, 2019, p. 340), y a la vez, señala que: “la textualidad electrónica introduce nuevas posibilidades de relación entre el autor, el texto y el lector, y se instauran nuevos rituales de lectura y escritura en los que el lienzo estático antes compartido es ahora un espacio de interacción simulada: la pantalla” (Goicoechea, 2019, p. 341). Dentro de este contexto, Goicoechea se enfoca en la interfaz de usuario, haciendo hincapié principalmente en las características del diseño y los diferentes elementos que el usuario encuentra en su pantalla. Dentro de este marco de ideas, se habla sobre el autor, quien cumple un rol especial en la concepción de la interfaz pues:

En el ámbito de la literatura digital y la narración transmedia, el uso de la interfaz está a su vez directamente relacionado con las estrategias empleadas por el creador para permitir o inhibir la lectura, orientar o desorientar, sorprender o acompañar al lector en su recorrido. El autor puede escoger entre establecer una ruptura o mantener la continuidad con convenciones de lectura provenientes del mundo impreso, permitir la lectura lineal o fragmentarla, jugar con códigos multimediales o mantenerse sujeto al código lingüístico (Goicoechea, 2019, p. 342).

Como lo veremos más adelante cuando analicemos las interfaces de nuestro corpus de estudio, constataremos que el autor tiene un rol fundamental en la manera como se presenta y como se accede a la interfaz de la obra. En algunos casos el acompañamiento al lector es cuidadoso y pedagógico y en otros el lector es abandonado frente a la obra.

Otro punto de vista sobre la interfaz dentro del contexto de la literatura electrónica, es el presentado por Serge Bouchardon, quien la considera igualmente importante dentro del análisis de relatos interactivos enfocándose sustancialmente en dos aspectos: el tipo de visualización y el tipo de interfaz. La visualización puede variar siendo modulable (en la que se lee el texto al hacer una lectura que se desplaza de arriba abajo), en juego de cartas (ventanas superpuestas una detrás de otra), en mosaico (varias imágenes en la misma pantalla todas en el mismo plano)

o en códex (visualización y navegación similar a la de un libro) (Bouchardon, 2005, p. 193). Posteriormente, Bouchardon aborda tres tipos de interfaz: estándar (las funciones de la interfaz se conservan y no se disimulan), disimulada (en la que se realiza generalmente una visualización que ocupa completamente la pantalla y la interfaz no es visible al lector) y reinventada (no sigue las convenciones ordinarias, y presenta una movilidad amplia) (Bouchardon, 2005, p. 195). Los elementos expuestos por Bouchardon son de gran utilidad en nuestro análisis, ya que en nuestra selección de obras hay diferentes formas de visualización y tipos de interfaz que podemos contrastar con los hallazgos de Bouchardon.

Otra perspectiva sobre la interfaz, es la presentada por Mario Guzmán, quien la examina como un punto de articulación tecnológica entre el humano, la máquina y la cultura (Guzmán, 2019, p. 20) señalando que:

El término *literatura digital* designa-cada vez más- un desvanecimiento de los límites de lo *literario* y una aproximación a la reapropiación tecnológica en clave poético-estética de las artes electrónicas, dando como resultado una transformación de los dispositivos de lectura y escritura [...]En este sentido la posibilidad de este punto de encuentro es delineado de manera más clara a través de la noción de interfaz, en tanto esta designa una configuración experimental en torno a modos no estandarizados de escritura o bien o bien de construcción de vías de acceso alternativas a ella (Guzmán, 2019, p. 22).

Guzmán insiste en el aspecto experimental que la interfaz representa para la literatura digital; por ello, es fundamental examinar nuestras obras evaluando esa noción de desvanecimiento de lo literario, puesto que es precisamente allí, donde podremos observar algunos de los rasgos más representativos de la novela electrónica latinoamericana. Nos dedicaremos ahora a observar la interfaz de cada obra describiendo asimismo la experiencia del usuario según el diseño de cada novela. Dicha experiencia puede ser analizada a través de la aplicación de un mapa de calor; una representación visual en la que mediante colores se puede indicar el nivel de actividad de los usuarios. Dicha actividad puede ser rastreada mediante los clics de los usuarios o mediante la técnica de *eye-tracking* o seguimiento ocular. El seguimiento ocular es un proceso que permite analizar el punto donde el usuario enfoca su mirada. En nuestro caso, tomaremos una imagen de cada obra y la analizaremos a través de Zyro una herramienta gratuita en línea que permite la creación de páginas web.

Interfaz de Condiciones Extremas

Concebida en la plataforma ASP.NET un entorno para la creación de páginas web, la obra de Juan B. Gutiérrez, presenta una interfaz estándar con un menú de navegación en la parte superior de la página. La visualización modulable, el menú, las imágenes y los vínculos adaptativos se mantienen siempre en la misma posición dentro de la obra. Al aplicar el mapa de calor (ver figura 98.), observamos que el seguimiento ocular se ubica principalmente en la parte superior izquierda donde se encuentra el nombre y logo de Literatrónica en la parte superior izquierda. Otros focos de atención se hallan en el menú de la parte superior, en el texto y la imagen que lo acompaña. Cabe mencionar que el menú de navegación de la parte superior es de la página principal más no de la obra. La información concerniente a *Condiciones Extremas* se encuentra a manera de subtítulo al que acompaña un menú con tres opciones: el porcentaje de lectura realizado (para los lectores registrados), el mapa propuesto por el autor (en el que se puede ver con detalle qué pasajes se han leído y cuáles no), y la sección *acerca de* (en la que se halla información sobre los colaboradores y otras versiones de la obra). De este modo la navegabilidad de la obra es movilizadora por los vínculos de la parte inferior, mientras que en la parte superior únicamente se encuentra la información relacionada con la obra.

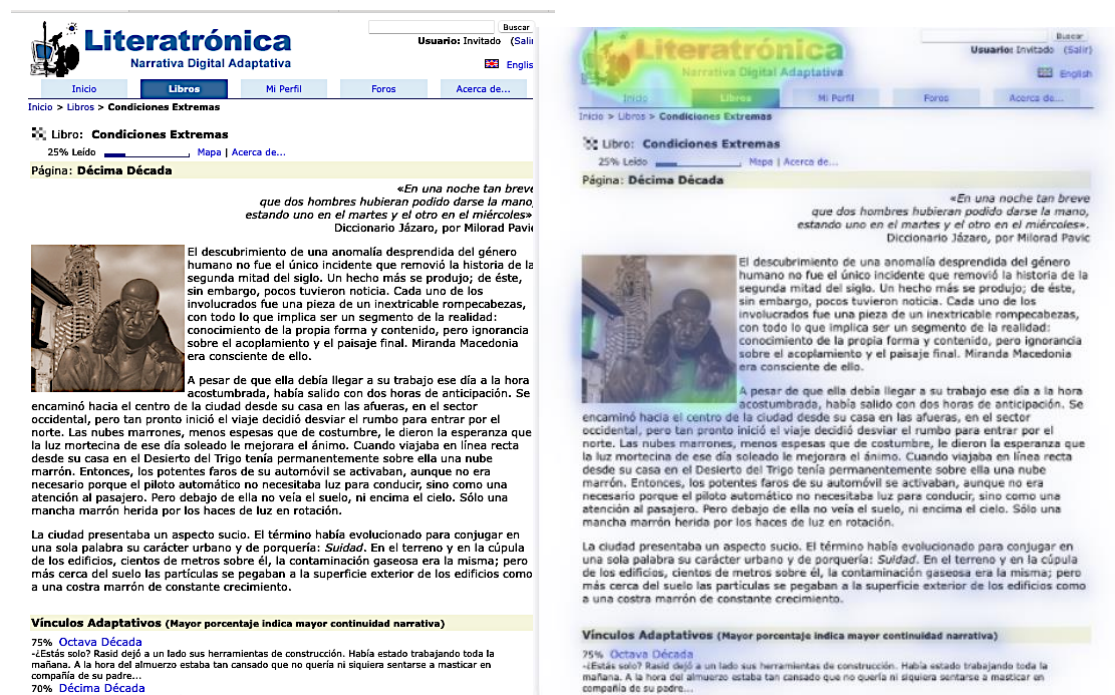


Figura 103. Página de inicio de *Condiciones extremas* con aplicación de mapa de calor a la derecha.

El texto aparece siempre en medio del menú superior e inferior y se está generalmente acompañado por una imagen pequeña, en tono sepia, ubicada en la parte superior izquierda de

la zona textual. El texto es presentado en dos colores únicamente: azul y negro, aplicados sobre un fondo blanco que bien puede representar la página impresa. La organización de la interfaz se mantiene constante a lo largo de la obra. La navegabilidad es bastante simple para el usuario, quien una vez da inicio a la lectura encontrará en la parte inferior las opciones de lectura con mayor índice de adaptabilidad narrativa. Considerando los diferentes elementos que acompañan la interfaz de *Condiciones Extremas* es posible afirmar que cuenta con una navegabilidad de baja dificultad para el lector. El autor lo acompaña y lo orienta a lo largo del recorrido por la obra a través de la organización visual de la obra.

Interfaz de *Detective Bonaerense*



Figura 104. Página de inicio de *Detective Bonaerense* con aplicación de mapa de calor a la derecha.

Construida en Blogger una plataforma adquirida por Google desde 2003, *Detective Bonaerense* (2006) es una obra concebida mediante una plataforma que permite la creación de un blog de manera rápida sin necesidad de tener conocimientos de programación o de diseño web. La interfaz de tipo estándar y visualización modulable favorece una navegabilidad de la obra mediante un menú ubicado en la parte derecha del blog, en el cual se encontrarán las entradas por orden cronológico según suceden los hechos en la blogonovela. Esta es una particularidad del blog de Guerrieri, puesto que, en las publicaciones de un blog normalmente debe aparecer como primera entrada del menú lateral la última publicación realizada y no la primera. Desde el acceso al blog, varios elementos como este indican al lector que se encuentra ante un blog de naturaleza literaria. En concreto tenemos tres rasgos que nos indican que estamos ante una obra de carácter literario y no un blog ordinario: en el encabezado del blog la

primera información que aparece es *blognovela*, posteriormente en el menú lateral encontramos el título *desarrollo de los acontecimientos*; allí como lo acabamos de mencionar se encuentra en orden cronológico las publicaciones de García, el detective bonaerense. Por último, en la parte inferior derecha de manera apenas insinuada encontramos un hipervínculo titulado *autor intelectual del hecho*, al clicar en el enlace el lector hallará el blog personal del escrito Marcelo Guerrieri, su biografía y sus publicaciones. Así, y mediante el diseño de la interfaz observamos una estética lexical y visualmente detectivesca. Por una parte, encontramos las imágenes del encabezado del blog, las cuales ya abordamos en el capítulo anterior, y, por otra parte, en el menú superior y lateral encontramos ciertas opciones como: *pistas y fotos, declaraciones, casos resueltos, informes*. Todos estos elementos trasportan al lector a un entorno específico recordándole desde diferentes perspectivas que está ante una hiperficción detectivesca. La selección cromática en lo que se refiere al texto nos recuerda la página impresa pues el fondo del texto es blanco con un color de letras negro y unos enlaces en azul lo que remite al lector a un ambiente hipertextual de la obra. El mapa de calor nos permite inferir que la parte visual de la blognovela, el título de la entrada y los menús superior y lateral son rasgos que captan la atención visual del lector, lo que contrasta con los rasgos dentro del contexto de estética detectivesca que mencionamos anteriormente, y que desde el diseño de la interfaz pretende guiar al lector hacia ciertas características que al autor le parece relevante destacar.

Interfaz de *Mandala*

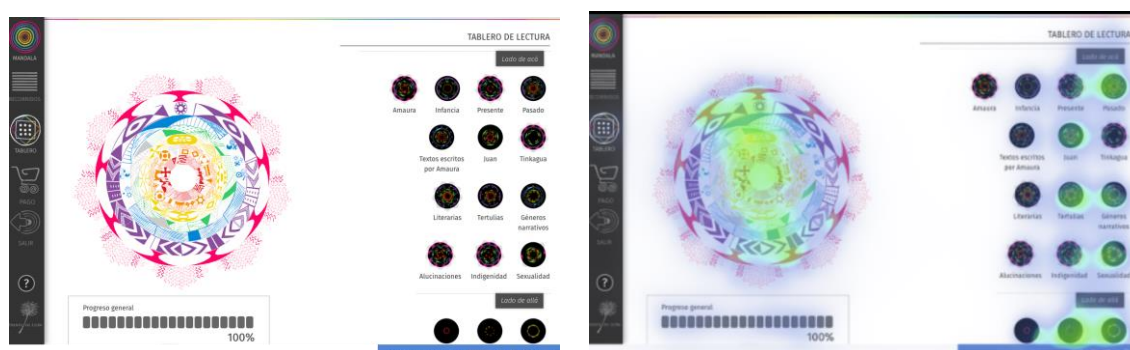


Figura 105. Tablero de lectura de *Mandala* con aplicación de mapa de calor a la derecha

Utilizando los términos de Bouchardon llamaremos interfaz reinventada la presentada por Alejandra Jaramillo en su obra. En ciertos casos la visualización de la interfaz muestra mosaicos (Figura 100), aunque en gran parte de la obra sea modulable; es decir la lectura textual se realiza desplazando el texto hacia abajo. El mapa de calor nos indica una mayor atención

centrada en la imagen del mandala y no en las partes que componen la novela. En este sentido, el lector puede acceder nuevamente a la obra a través de este mandala y explorar nuevamente la novela. La interfaz de *Mandala* es creada con un lenguaje de programación Javascript que permite la realización de sitios web interactivos, y con HTML5³¹⁸ un lenguaje de etiquetas que se utiliza para la estructuración de un sitio web. Es preciso mencionar que *Mandala* presenta al lector varias formas de ser leída. El menú lateral de la obra presenta al lector tres posibles formas de acceder a ella: la primera es ingresar directamente al mandala, clicando en las figuras que le llamen la atención al lector, al escoger por primera vez esta opción hallaremos una ventana emergente en la que se puede leer: “Mandala puede leerse en cualquier orden. Desde este mandala usted ingresa a una lectura aleatoria: recorridos posibles en los que historias, personajes, mundos y vidas pasadas y futuras de la novela se eligen al azar” (Jaramillo, Mandala, 2017). Al elegir esta opción, lector se hallará frente un mandala gris cuyos colores se irán activando al paso del cursor, mostrando además el título del capítulo. En *recorridos* la segunda opción del menú de la obra, veremos igualmente una ventana emergente en la que leemos: “recorridos propone múltiples caminos para leer Mandala. Por cualquiera que elija recibirá una propuesta de lectura y oráculos muiscas de la novela. Si usted es un lector registrado, con cada recorrido terminado podrá descargar un mandala” (Jaramillo, Mandala, 2017).

Al realizar acceso a la obra mediante el menú de *recorridos* se observará una organización de la obra que hace un guiño a *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar en sus primeras dos partes, pues la obra se encuentra organizada de la siguiente manera: *el lado de acá, el lado de allá, y las siete partes*. En *el lado de acá*, el lector observará un ícono de un círculo con el símbolo de un sol; al lado derecho la vida de Amaura fraccionada a través de diversos aspectos: infancia, presente, pasado, textos escritos por Amaura, sus amores Juan y Tinkagua, las tertulias, las alucinaciones, la indigenidad, la sexualidad y en la parte inferior una sección dedicada a la creación con entradas de entrevista, novela, crónica, cuento, ensayo, diario y decálogo. Al seleccionar alguna de estas opciones, el lector observará la aparición de una *tabla de textos* en la parte derecha de la pantalla donde puede observar las diversas entradas por las que se compone la entrada seleccionada. En *el lado de allá* (Figura 101) el lector encontrará siete círculos con siete colores diferentes: el primero de ellos el círculo rojo se titula *carcelaria* y presenta dos entradas en la tabla de textos, el círculo naranja se denomina *entre sexos* y

³¹⁸ Hypertext markup language

muestra cuatro entradas en la tabla de textos, el círculo amarillo es denominado *ágape* y despliega cuatro entradas en la tabla de textos, el círculo verde *diario de un suicida* le permite ver al lector dos entradas en la tabla de textos, el círculo azul *Hilachas* tiene dos entradas, el círculo morado solo tiene una entrada titulada *tributo a Lars Hohner*, y finalmente el círculo rosa *el destello de tu sombra* permite tener acceso a dieciocho entradas.



Figura 106. Menú cromático de *Mandala*

Finalmente, en *las siete partes* acompañado de un menú de colores encontramos los siguientes títulos de acceso: *mutaciones*, *ella danza silencios*, *magma*, *esplendor del miedo*, *trazas*, *paraísos*, y *el destello de tu sombra*, cada una de estas opciones acompañada con un menú en la tabla de textos. Conviene mencionar que, aunque *recorridos* presente la novela en tres partes, algunas de sus entradas textuales se repiten en *el lado de acá*, *el lado de allá*, o *las siete partes*.

Por último, el lector observará el *tablero de lectura*, (Figura 100) la tercera opción del menú principal de la obra. En esta, la ventana emergente advierte al lector: “Mandala ofrece un tablero que personaliza su lectura y registra el avance en cada uno de los recorridos iniciados. Al terminar cualquiera de estos, recibirá su mandala para descargar. También puede reiniciar su lectura haciendo clic en el botón correspondiente” (Jaramillo, Mandala, 2017). Al lado izquierdo, el lector observará la imagen de un mandala cuyos colores van apareciendo poco a poco a medida que la lectura avanza. La barra de porcentaje indicará al usuario su progreso, y en el costado derecho de la página observará las tres partes de la novela representadas por unos pequeños mandalas cuyos colores aparecen al haber realizado su lectura.

Además de las tres posibilidades de ingreso a la obra que hemos mencionado hasta acá, la interfaz de *Mandala* ofrece al lector otras posibilidades como aumentar o disminuir el tamaño de la fuente del texto, cambiar el color de fondo para que sea blanco, beige o negro, o activar *el modo de lectura sin interrupciones*. Al hacerlo, el lector advertirá la desaparición del menú lateral de la obra, lo que se asemeja en gran medida a un libro en formato digital. Subrayamos en la interfaz de *Mandala*, que su autora dota al lector de un dispositivo de orientación

permanente, lo cual le permite al lector explorar la novela de diferentes modos, sabiendo que el tablero de progreso general le podrá indicar incluso desde la aleatoriedad que tanto ha leído o le falta para realizar la lectura total de la novela. Dentro de las obras de nuestro corpus de estudio, únicamente *condiciones extremas* y *Mandala* cuentan con esa herramienta valiosa de orientación al lector.

Interfaz de *Memorias y Caminos*



Figura 107. Página de inicio de *Memorias y Caminos* con aplicación de mapa de calor a la derecha

Con una interfaz reinventada, Jaime Alejandro Rodríguez presenta a sus lectores *Memorias y Caminos*, una obra creada con un lenguaje de programación Javascript, HTML5, y Wordpress una plataforma que facilita la creación de una página web, y particularmente de blogs como es el caso de esta novela. El mapa de calor de la página de inicio de la obra, da la prioridad de atención del lector a la imagen que aparece en perspectiva y que recuerda el protagonismo de los caminos en la obra, otros focos de atención son el nombre de la obra y la opción central en la parte superior de la pantalla que incita al lector a entrar a la obra una vez realizadas las aclaraciones y orientaciones pertinentes por parte del autor.

Los elementos de cada galería se encuentran dispuestos en mosaico y estos a su vez parecen esconderse tras la opacidad protagonista de ingreso a cada galería. Su autor menciona sobre la interfaz: “El usuario de *memorias y caminos* explorará una interfaz dinámica que lo llevará aleatoriamente a entradas que ambientan y cuentan a su manera la historia, y también encontrará el texto para leerla” (Rodríguez, 2016). El dinamismo de la interfaz podemos comprenderlo a través de la figura 38, elemento que presentamos en la primera parte de nuestra tesis. Cada elemento interactivo es tiene una función de entrada a algún tipo de texto, video o animación, y a la vez es un elemento de salida que dirige al lector a cualquiera de las otras galerías de manera aleatoria. Cada elemento se encuentra conectado con las diferentes galerías de la novela, por esta razón el carácter dinámico e impredecible de la obra hace que el lector se

familiarice poco a poco con los elementos interactivos de manera que pueda distinguir por sí mismo cuales han sido sus derrotos textuales. Respecto a las estrategias del autor mencionadas por Goicoechea, es preciso decir, que en este caso Rodríguez, propone una lectura desorientadora, cuyas rupturas cronológicas y espaciales toman cierto tiempo de adaptación por parte del lector.

La referencia intertextual con la obra de Enrique Vargas que mencionamos en la primera parte de esta tesis, no es evidente para el lector, la única orientación del autor al respecto es la invitación a interactuar con la plataforma libremente y dejarse llevar en lo que Rodríguez ha denominado como “el placer del extravío laberíntico” (Rodríguez, 2016). De nuestro corpus de estudio, MyC es la obra que presenta la interfaz más compleja y con menos orientaciones para el lector. No obstante, hay que mencionar que el autor desde el inicio de la obra presenta su intención al lector a quien indica que puede recorrer la obra “sin la presión de una secuencia” (Rodríguez, 2016), de este modo la desorientación se convierte en una propuesta estética y no en un defecto de la obra. La opacidad, la aleatoriedad, los relatos de infancia mezclados con los de la adultez o adolescencia del autor han sido cuidadosamente planeados por el autor y su grupo de creación quienes defienden la libertad lectora. El deambular del lector por la interfaz puede asemejarse al del *flâneur*, el paseante que explora cada galería sin un rumbo determinado, y que se entrega al placer de la lectura mediante los recorridos que realiza en su interfaz.

Interfaz de *Pentagonal: Incluidos tú y yo*



Figura 108. Página de inicio de *Pentagonal: Incluidos tú y yo* con aplicación de mapa de calor a la derecha

Con interfaz disimulada en la que el lector solo tiene acceso a la imagen de periódico que abre la obra y posteriormente a los pasajes textuales en los que los hipervínculos se encuentran resaltados de manera tradicional (subrayados y con color de fuente azul), la interfaz de *Pentagonal: Incluidos tú y yo* presenta un diseño simple, con dos variaciones cromáticas: una en la que el texto aparece en un fondo blanco con letra negra y la segunda un pequeño fondo negro con letras blancas, principalmente para los correos que escribe el novio de Estela. Al aplicar el mapa de calor el elemento que trasciende ante los ojos del lector es el subtítulo incompleto de una muerte en un incendio; de hecho, la noticia que sirve de entrada a la hiperficción no parece tener mayor trascendencia al realizar este ejercicio. De todas maneras, al observar con detenimiento la imagen que da acceso a la obra, aun sin la ayuda del mapa de calor, sabemos que, aunque la noticia del accidente es la única que está completa, pasa un tanto desapercibida, absorbida por una imagen y el título incompleto de la noticia del incendio.

En su interfaz, Carlos Labbé se sirve de una estrategia de desorientación sustentada a partir de varios hechos: por un lado, la imagen del periódico no tiene ninguna fecha, el lector no sabe de qué año pueda ser, solo que las noticias tienen lugar en el mes de diciembre dado que se habla de un hecho en navidad. Por otra parte, los correos que envía el novio de Estela no tienen fecha, y siempre carecen de remitente y destinatario. Únicamente por el contenido sabemos a quién se dirige. Otro aspecto de la estrategia de desorientación que el autor presenta a través de la interfaz es la conexión aleatoria de fragmentos que parecen carecer de sentido cuando se ingresa a la obra. Poco a poco el lector se acostumbrará a la propuesta fragmentada, e irá atribuyendo los pasajes leídos a Miranda, al novio de Estela, al vigilante del edificio, o al perro. Al inicio de la obra el lector no dispone de instrucciones que le permitan comprender el texto ni la naturaleza de la obra que está a punto de iniciar. Teniendo en cuenta estas condiciones, el lector debe realizar un esfuerzo para poder comprender la manera como se entrecruzan las distintas perspectivas que tejen la historia. Cabe apuntar que algunas de ellas parecen simplemente voces como la que tiene que ver con la historia de la bandera de Chile y que no desarrolla ningún personaje en particular. En estos fragmentos se evoca a Bernardo O'Higgins militar y político chileno de la vida real considerado como uno de los padres de la patria:

Una mentira: O'Higgins no utilizó la estrella pentagonal en su emblema para realizar una síntesis entre occidente y la tradición indígena. No era su intención derivar de la estrella mapuche la estrella cristiana, sino sustituir el símbolo octogonal de su adversario, José Miguel Carrera, sin cambiar completamente la figura. Apropiarse de su ícono, la estrella

solitaria. El ícono disidente tuvo que ser simplificado, despojado, para poder hacerlo oficial (Labbé, 2001).

Aunque estos pasajes que aparecen en la interfaz no se desarrollen en detalle, un factor hace eco con el resto de la obra; la piocha de O'Higgins, una estrella de cinco puntas que simboliza el poder presidencial en Chile, y que en la obra de Labbé se suma a la estética pentagonal evocada a través de la astrónoma Miranda y su pasión por las estrellas, el debate en torno a la estrella que aparece en la bandera de Chile frente a un posible cambio, Estela y el significado del nombre que se encuentra directamente relacionado con las estrellas, su idea de crear una hipernovela con cinco personajes y las cinco entradas mediante las cuales se puede acceder a la obra desde el recorte de periódico que aparece en la página de inicio de *Pentagonal: Incluidos tú y yo*. Finalmente, destacaremos una utilización limitada del espacio en la interfaz, ya que los textos generalmente son presentados en la parte central superior de la novela, y el resto del espacio permanece en blanco. Este ejercicio puede corresponder a su vez con la apuesta fragmentaria con la que abre la novela: una especie de historias sin relación que tiene como punto de encuentro un periódico, y en la obra una serie fragmentos que parecen aislados y cuyo cruce se da por el accidente cerca de un banco en Santiago.

Interfaz de *Retratos vivos de mamá*



Figura 109. Página de inicio de *Retratos vivos de mamá* con aplicación de mapa de calor a la derecha

Diseñada en Craft CMS una interfaz que permite crear contenido flexible y personalizable para sitios web, y con lenguaje de programación Javascript, y con HTML5 un lenguaje de etiquetas que se utiliza para la estructuración de un sitio web, *Retratos vivos de mamá* presenta una interfaz reinventada dado que el diseño de la obra se encuentra especialmente concebida para presentación de su contenido a partir de la manera en que la autora pretende dar a conocer su obra a los lectores. El mapa de calor aplicado en este caso,

revela una especial atención al título de la novela en la parte superior izquierda de la pantalla; particularmente a la palabra “vivos”, al icono del menú de la novela en la parte superior derecha, y a la imagen del corazón superpuesta sobre la fotografía de López y su mamá. El hecho que la atención del lector se dirija principalmente al adjetivo “vivos” y a la imagen del corazón, nos revela dos elementos importantes en la narrativa de la novela: la intención que tiene la autora para dotar de vida a través de la literatura los retratos de esa madre desaparecida tras una devastadora enfermedad, y por otra parte, el corazón con una suerte de doble significado que es desplegado en la novela: la cirugía de corazón abierto a la que fue sometida Lucy, tanto como la permanencia de una cicatriz en un cuerpo vanidoso y sensible. Posteriormente la metáfora de los sentimientos acorralados en un órgano que pareciera una especie de caja negra el cuerpo; un testigo taciturno que se niega al mundo y que, tras la muerte de Lucy, busca ser descifrado por su hija en un intento de comprender el peso de la ausencia de la madre pérdida.

La visualización de la obra es dinámica y variable; en el *intro*, o *diario* de duelo hallamos una visualización de tipo códex, mientras que en otros apartados de la obra como en *papel quemado por la luz* tenemos una visualización modulable en la que la lectura se realiza de arriba hacia abajo observando diversos componentes visuales como fotografías, dibujos, poesía visual, collages, un video o documentos oficiales. La navegabilidad de la obra se realiza de manera libre, no hay instrucciones particulares sobre la manera o el orden en que se deba acceder a la obra. Los elementos interactivos de la obra tienen una sensibilidad que se activa tras el paso del cursor, aumentando apenas insinudadamente su tamaño. Las visualizaciones en formato códex como el *intro*, o el *diario de duelo* están acompañadas por ciertos íconos como una flecha para indicar el paso a una página anterior o posterior; otras herramientas de navegación aparecen en la parte inferior derecha de la página (figura 105); se trata de una línea de lectura a través de la cual el lector puede verificar qué tanto ha leído, el número de página, y un menú con las miniaturas que componen cada sección.

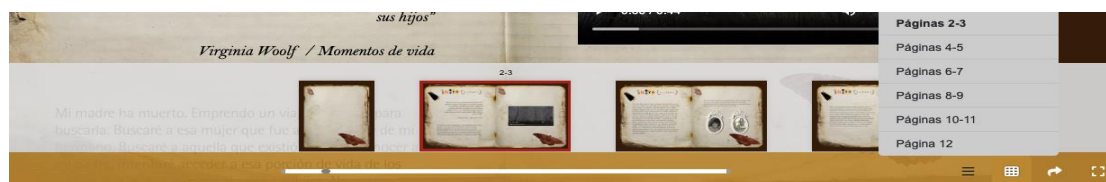


Figura 110. Barra de navegación de lectura. *Retratos vivos de mamá*

Es preciso señalar que, aunque la obra carezca de instrucciones de navegación en la pantalla inicial como es el caso de *Memorias y Caminos* o *Tatuaje*, en el menú lateral derecho, la opción *el proyecto* despliega cierta información sobre el tipo de obra: “Desde su gestación, www.retratosvivosdemama.co propone explorar el entrecruce de diversas formas expresivas (escritura, dibujo, video, audio, fotografía, voz, cuerpo) en la creación literaria. En la versión 2.0 aparecen más de seis secciones nuevas (que incluyen textos, videos, fotografías y poesía electrónica)” (López, 2018). De esta forma, la autora presenta al lector los componentes de su obra, sin que esta explicación se ubique en un lugar protagónico de la página inicial. Inferimos así, que la autora favorece la exploración libre de la obra, sin que el lector tenga que seguir un orden específico de lectura. Sobre este aspecto, es necesario recordar la manera en que la autora invita a explorar la novela; se destaca su carácter no lineal, hecho que abre la posibilidad de una lectura total o fragmentada: “La disposición de esta narrativa web invita a un recorrido que sugiere un inicio y un final, pero que es solo una opción de lectura; cualquiera puede darle la vuelta” (López, 2018). Teniendo en cuenta los rasgos hasta aquí comentados, observamos que la interfaz juega un rol esencial tanto en la presentación como en la organización de los elementos de la obra. En este orden de ideas, algunos componentes de esta como los videos, las grabaciones, las animaciones realizadas con algunas fotografías de Lucy recuerdan la alianza entre literatura y tecnología, demostrando que la literatura puede tener otros medios de existencia que van más allá del formato impreso.

Interfaz de *Tatuaje*



Figura 111. Página de inicio de *Tatuaje* con aplicación de mapa de calor a la derecha

Al ingresar a la interfaz de *Tatuaje* el lector tiene acceso a una pantalla preliminar en la que hay una serie de orientaciones sobre la navegabilidad y los elementos de la obra:

Para experimentar mejor el mundo de *Tatuaje*, te recomendamos registrarte como usuario, esto te permitirá guardar los avances y descubrimientos realizados,

además de recibir contenido personalizado. Tendrás acceso al diario personal de Rolo Díaz (un fisgón profesional cuya vida da un radical giro luego de ser raptado y marcado con un enigmático tatuaje), podrás hurgar en su correspondencia, escuchar su música favorita, revisar las pistas (archivos, fotografías, mapas, links, videos, conversaciones telefónicas), y resolver el misterio por tu propia cuenta. Explora, investiga. En esta historia eres más que un lector, eres un cómplice (J, et al., 2014)

A partir de la información anterior, podemos mencionar tres aspectos sobre los que los creadores de la obra se pronuncian: el registro de usuario para una navegabilidad personalizada según los avances de cada lector, los elementos presentes en la obra, (archivos, fotografías, mapas, links, videos, conversaciones) y la invitación a realizar una lectura desde la perspectiva de un cómplice. Al ingresar a la obra observamos una interfaz reinventada adaptada a la intención narrativa del autor; es decir una lectura que avanza textualmente y paralelamente mediante la recopilación de datos, evidencias y pistas que le permitirán a Rolo encontrar una explicación a lo que le sucedió durante su búsqueda a Melquíades Ochoa. Una vez el lector cierra la pantalla preliminar, las orientaciones de los creadores desaparecen con el fin de que el lector se apropie del contenido en calidad de cómplice según el pacto lector establecido inicialmente. Al aplicar el filtro de mapa de calor, observamos que la mirada del lector se centra específicamente en la imagen del tatuaje, acción que corresponde con la relevancia que este tiene como título tanto como asunto principal de la intriga en la obra. Lo anterior, nos confirma la pertinencia del diseño de la interfaz el cual establece un diálogo con las intenciones narrativas de los autores. Realizada con tecnología HTML5, PHP y Javascript, la interfaz de *Tatuaje* cuenta con una visualización de los elementos de la obra organizados por una parte en mosaico, subrayando que la parte textual tiene un protagonismo notable al ocupar casi la mitad de la pantalla en la parte izquierda, y además de ello, ofrecer una visualización modulable que permite leer el texto desplazando el cursor hacia abajo con el fin de descubrir la totalidad de cada entrada. En este contexto cabe señalar que, la visualización de la interfaz es de tipo híbrido; es decir, mientras en la parte izquierda de la pantalla la visualización es modulable, en la parte derecha las pistas son desplegadas a manera de mosaico. Cabe mencionar aquí que cada tipo de pista se encuentra visualmente organizada bajo un ícono específico; de esta manera, el lector sabrá que al clicar sobre la cámara fotográfica encontrará imágenes de los personajes mencionados en el relato, en el ícono del sobre tendrá acceso a la bandeja de entrada del correo electrónico de Rolo Díaz, en el ícono del mapa hay una imagen del mapa de Ciudad de México, en el ícono de mensajes observamos las conversaciones que Rolo ha mantenido con Elizabeth,

con Pedro o con Perea, en el ícono del archivador se encuentran los archivos con las pistas del caso: ficha de documentación policial de Melquiades Orozco y algunas imágenes donde se encuentra a Melquíades en diferentes circunstancias: junto a la policía, posando con chicas o liderando reuniones. Finalmente, en la parte inferior hallamos el ícono del teléfono en el que se irán acumulando mensajes de voz de Perea o de Mariluz a medida que progresa el relato.

Conviene señalar que a medida que avanza la lectura, el lector dispone de tres tipos de indicaciones diferentes que le advertirán la presencia de un nuevo indicio: una indicación cromática en el texto, una notificación junto a un ícono determinado y un sonido según el tipo de pista generado. La indicación cromática se encuentra en la sección *Bitácora*. Se trata de ciertas palabras resaltadas en un color magenta que le indican al lector un hipervínculo hacia alguna pista. Al clicar en dichos enlaces un sonido se activará para indicar el tipo de indicio; por ejemplo, en el caso de los mensajes de voz, se advertirá el sonido de un teléfono clásico e inmediatamente junto al icono del teléfono aparecerá un número que irá aumentando en caso de producirse más notificaciones. Mediante estas estrategias el lector es guiado visual y auditivamente para que tenga presente la exploración de nuevas pistas.

VI.2 Interactividad

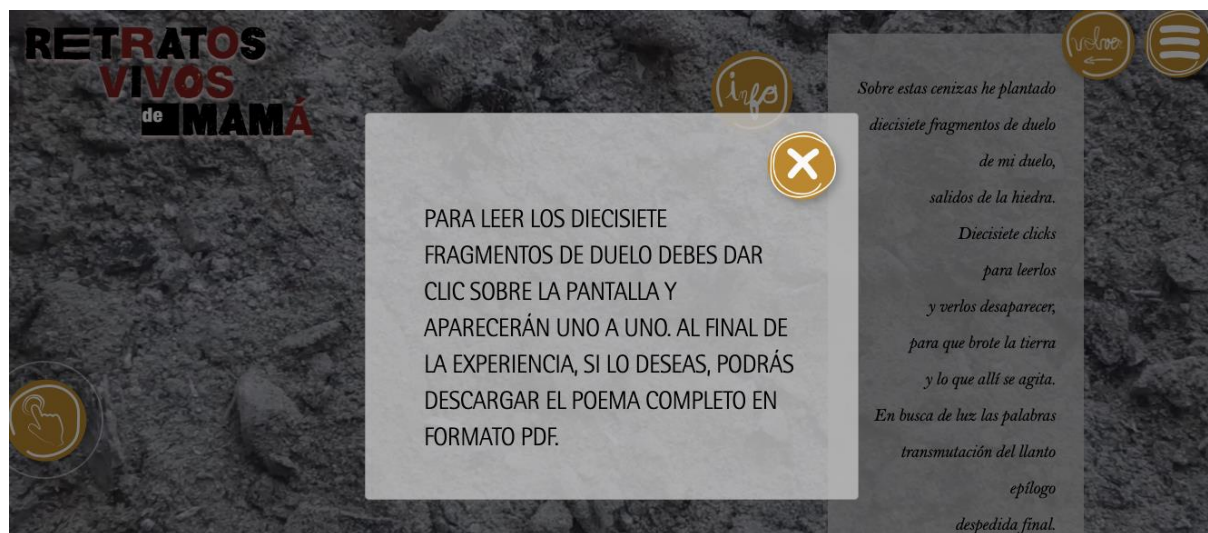


Figura 112. Sección Planto de Retratos vivos de mamá

La interactividad se ha convertido en un aspecto esencial de los medios contemporáneos, y la literatura electrónica no es ajena a la importancia que esta representa. En el contexto de la literatura electrónica, la interactividad es fundamental para explorar la obra, ofrecer

oportunidades para la experimentación y la innovación tanto en términos de creación como en términos de acceso a la lectura. Pierre Lévy define la interactividad como: “la participación activa del beneficiario de una transacción de información” (Lévy, 2007, p. 65), por otra parte, constatamos que el término interactividad hace referencia principalmente a la interacción entre un usuario y un computador o una interfaz. Al respecto Manovich afirma que la interactividad es un rasgo propio del contexto informático:

La moderna interfaz de usuario es interactiva por definición pues, a diferencia de las primeras interfaces [...] nos permite controlar el ordenador en tiempo real, manipulando la información que se muestra en pantalla. Por tanto, denominar “interactivos” a los medios informáticos carece de sentido; no hace sino afirmar el hecho más básico de los ordenadores (Manovich, 2005, p. 103).

Ahora bien, siguiendo a Manovich podemos afirmar que efectivamente la interactividad es una cualidad propia ligada a la intervención del usuario con los computadores; no obstante, el hecho de aceptarla como propiedad del contexto informático no nos da mayores luces sobre la manera cómo esta opera en diferentes contextos, por ejemplo, en el caso de la literatura electrónica. Por ello, aunque la interactividad remita a un contexto computacional es preciso preguntarnos ¿de qué manera opera la interactividad en las obras de nuestro corpus de estudio? ¿En qué modo es esta evidente o disimulada en las obras de nuestra investigación? ¿qué rol tiene la interactividad respecto a la propuesta narrativa de cada obra? Hemos enmarcado la interactividad dentro de un contexto informático; sin embargo, al pensarla como un proceso de interacción, se observaría que no estaríamos describiendo un fenómeno reciente dentro de otras disciplinas. Así, María Teresa Vilariño subraya que:

la interactividad no es una herramienta exclusiva de los últimos años en la literatura o en el arte. Así, determinados medios de la era predigital proponían ya interacciones constructivas que necesitaban de una atención muy marcada para re-llenar los huecos narrativos. La interactividad, por tanto, solo se ha visto reconfigurada y situada en un espacio diferente, en el que se interactúa con otras personas a través de los dispositivos digitales (Vilariño, 2020, p. 275).

Considerando la reflexión de Vilariño, es posible mencionar que la interactividad es sinónimo de interacción dentro del contexto digital, y esta última a su vez implica un diálogo entre personas, objetos etc. En nuestro caso concreto nos interesa examinar la interacción entre el usuario y la interfaz dentro del marco narrativo. Para ello, tendremos en cuenta los postulados de Marie-Laure Ryan quien sostiene que: “el propósito de la interactividad es descubrir el plan establecido por el sistema y superar los obstáculos que se han colocado a lo largo del camino que tiene que recorrer” (Ryan M.-L. , 2004, p. 295). El descubrimiento del plan establecido no solamente tiene que ver con la habilidad del lector para manipular la interfaz sino también con los diferentes indicios de los que se vale el autor para ir guiando al lector a la exploración de la obra: íconos, sonidos, efectos de imágenes, textos flotantes, instrucciones de navegación, etc.

Otro punto importante sobre la interactividad es abordado por Manovich a partir de la estructura. Manovich menciona como interactividad simple, el hecho que un usuario determine el orden de elementos que han sido creados anticipadamente. No obstante, propone otros tipos de interactividad: abierta y cerrada. En la primera categoría estarían los elementos modificables como reacción por parte del usuario, mientras que la interactividad cerrada emplea patrones no modificables por parte del usuario (Manovich, 2005, p. 87). Si tenemos en cuenta lo mencionado hasta aquí, y lo aplicamos a nuestro corpus de estudio, podemos mencionar que *Condiciones Extremas*, *Mandala*, *Pentagonal: incluidos tú y yo* y *Tatuaje* son obras en las que la interactividad del usuario no modifica el contenido establecido por los creadores. En este orden de ideas, la interactividad puede percibirse como un elemento de participación o no por parte del lector. Por otra parte, y teniendo en cuenta el enfoque interactivo-participativo del lector, observamos que en algunas obras como *Detective Bonaerense* el lector participa indirectamente en la obra, como en el caso mencionado anteriormente sobre el robo del siglo en un banco argentino³¹⁹. A partir de la opinión de un lector, la blognovela parece tomar otro rumbo. Sobre este hecho Guerrieri afirma:

Como la interacción se daba entre los lectores y el personaje de ficción, mi idea desde el principio fue que el espacio de intercambio de mensajes fuera parte de la ficción. Algunos comentarios me dieron ideas para desarrollar en la trama. Por ejemplo, uno de los mensajes de los lectores hacía referencia a que a Aristóbulo debían asignarle la investigación del Robo al banco Río (“*Buenísimo lo que escribís, me encanta. A Aristóbulo García tendrían que darle el caso del*

³¹⁹ Entrevista realizada a Marcelo Guerrieri el 8 de noviembre de 2016. Ver anexos.

Banco Rio. Gise”). Este comentario hacía referencia a un robo espectacular a un banco que acababa de suceder en Argentina. Esta propuesta la tomé para desarrollarla en la historia, de manera que el caso por el que el detective estaba en Suecia, tenía que ver con uno de los fugitivos de ese robo espectacular, el Arañita (personajes de ficción), que según fuente policiales (de ficción en este caso), estaría prófugo en Suecia. También incluí links a notas periodísticas de diarios locales de Argentina, sobre este robo, para contextualizar la historia (2016, entrevista al autor).

En este caso la interactividad con el soporte lleva tanto a autor como a lector a una interacción que trascenderá posteriormente a la intriga de la novela. Es el único caso de nuestro corpus de estudio en el que una opinión del lector influye en narración de la novela. Los demás comentarios que aparecen en el blog, son una suerte de interacción entre Aristóbulo y los seguidores de su blog, o Guerrieri y los lectores de su novela, todo dentro del mismo espacio:

1 – 17 de 17 **Nestorio dijo...**Estimado Aristóbulo: Según me han contado, los asados allá son de Alce o Reno y que los argentinos o uruguayos?? hacen chorizos. Podés averiguar esto en tus tiempos libres??Atentamente, Nestorio.9:31 a (Guerrieri, Detective Bonaerense, 2006)

Aristóbulo García dijo...Estimado Nestorio, Está usted bien informado. La nostalgia gastronómica ha llevado a distintos compatriotas a elaborar chorizos artesanales. Y no sólo los argentinos y uruguayos, también los chilenos (que acá son mayoría) hacen de las suyas. Fabrican unas cosas que llaman "prietas", que son como nuestras morcillas pero más finitas. El asado sueco es un tema aparte. Le llaman "grilla". Otro día les cuento. Saludos afectuosos.3:05 a.m (Guerrieri, Detective Bonaerense, 2006).

fgiucich dijo...Acabo de pasar por "Sacramento"; voy despacio temiendo encontrarme con Arañita y me pregunto si el mate será dulce o amargo. Dependiendo de la respuesta, me prendo. Abrazos.2:20 p.m (Guerrieri, Detective Bonaerense, 2006).

Marcelo Guerrieri dijo...Fgiucich, el mate es amargo nomás. Pero si gusta le ponemos un poquito de azúcar y hasta cascarita de naranja. Ya voy poniendo a calentar el agua. Saludos afectuosos.1:50 a.m (Guerrieri, Detective Bonaerense, 2006).

Los dos ejemplos citados nos dan una clara muestra de interactividad -teniendo como referencia la participación del lector-. En los primeros dos pasajes, el lector interactúa con Aristóbulo, el personaje principal de la blogonovela con quien en su momento es posible mantener una suerte de intercambios principalmente sobre la manera como el detective se adapta a un país con costumbres bastante diferente a las argentinas, mientras que en los dos últimos pasajes el intercambio se realiza entre el lector que sabe que se encuentra leyendo una

blogonovela y el autor de esta. El tono que se utiliza a través de la plataforma es informal y afectuoso en cierto sentido, lo que nos permite percibir una cercanía entre Guerrieri y sus lectores. Otra de las novelas que cuenta un espacio para la participación de los lectores, es *Retratos vivos de mamá* en la versión 2.0. Al desplegar el menú lateral derecho encontramos la opción *conversemos*, en la que observamos una invitación para que el lector cuente su experiencia sobre el duelo, o simplemente haga un comentario sobre la obra. La opción de interacción con el lector es reciente (2022), motivo por el cual probablemente no se encuentra reflejada participación alguna por parte de los lectores. La interactividad participativa en la obra no modifica su contenido de ninguna manera, esta tiene lugar en un espacio dedicado al intercambio con los lectores, e este orden de ideas podríamos proponer una *interactividad participativa de orden restringido* dado que no afecta la narración, sino que opera como un ejercicio de reflexión posterior a la lectura de la obra.

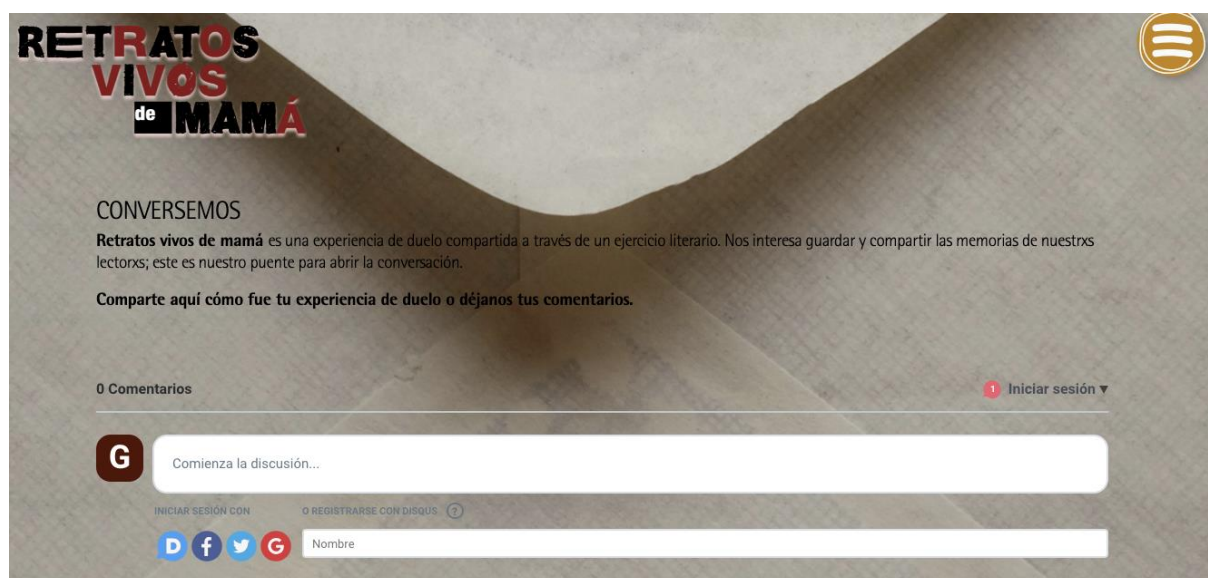
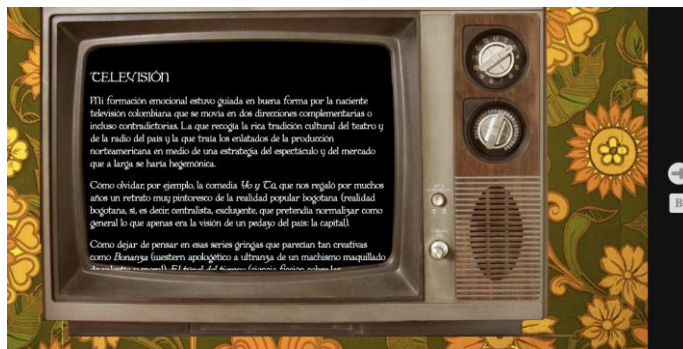


Figura 113. Sección *Conversemos* de *Retratos vivos de mamá*

Memorias y Caminos es otra de las obras con *interactividad participativa de orden restringido*. La manera en que este tipo de interactividad tiene lugar es de forma paralela a cada uno de los elementos de las cinco galerías, pues su autor propone un pasaje textual, visual, o animado y junto a cada uno de estos hay una posibilidad de dirigirse al blog³²⁰ de la obra y participar mencionando su opinión frente al aspecto propuesto por el lector (figura 108).

³²⁰ <https://memoriasycaminos.blog/>



LORENA ALEXANDRA CAMACHO URREGO

3 OCTUBRE, 2020 EN 6:27 AM

La televisión ha sido una herramienta muy valiosa desde su origen, muy pocas familias tenían la fortuna de contar con ella fuera de la ciudad, así que al crecer un poco lejos de esta realidad, poder ir a ver televisión a donde un vecino se convertía en el premio más esperado un fin de semana después de cumplir con los deberes. Es una herramienta altamente susceptible a ser manipulada por el tipo de información y comunicación que genera, sin embargo también ha permitido una evolución en cuanto a sus gustos y contenidos por parte de los televidentes. Estoy de acuerdo con Angela en el comentario anterior, ya que a través de ella podemos apoyar a nuestros deportistas y representantes de diferentes disciplinas a nivel internacional, 'permitiendo hacernos sentir un poco más cerca de ellos, disfrutar sus triunfos y sufrir sus derrotas

★ Me gusta

RESPONDER

Figura 114. Entrada de autor (parte izquierda) referente a Televisor y participación en el blog (parte derecha) de lector.

Hasta aquí hemos observado la manera en que la interactividad participativa tiene lugar en algunas obras. En el caso de *Detective Bonaerense* proponemos el concepto de *interactividad participativa de orden narrativo* dado que la opinión influye en la manera en que le intriga de la novela se va construyendo. Ahora bien, teniendo como punto de partida nuestro corpus de estudio, es posible pensar la interactividad del lector respecto a la interfaz. Dentro de este contexto planteamos el concepto de interactividad a partir de tres ejes: interactividad elemental de baja orientación, interactividad básica con orientación predeterminada e interactividad de exploración múltiple.

Interactividad elemental de baja orientación

Dentro de esta categoría presentamos a *Pentagonal: incluidos tú y yo*, dado que la interactividad se encuentra basada en un gesto elemental que es distinguir en el texto las palabras que se encuentran subrayadas en azul o en amarillo y proseguir la lectura.

10:29:37

Una estrella que gira. Tú eres un punto que avanza entre dos de sus [aristas](#), el que vienes detrás tuyo es otro punto entre las aristas contiguas. Una estrella no se mueve sobre sí misma, me digo, está estática y somos nosotros los que sobre el pasto seguíamos sus contornos con el [dedo](#). [Nosotros somos los que nos movemos](#), explicaban en clase de Geografía, cada noche las estrellas conservan su posición en el [firmamento](#), y por eso podemos localizarnos. Entonces sales de la puerta del banco y cruzas la calle. El asqueroso [perro](#) de la plaza que te sigue entra a la puerta giratoria y la puerta giratoria deja de girar.

From:

To:

Date:

Subject:

O yo utilizando el correo electrónico para pedirte que me cuentes una vez más qué pasó cuando éramos chicos, en tercero básico y era once de septiembre, cantábamos la segunda estrofa del himno nacional en el instante en que [la bandera estuvo en llamas](#), se desprendió del estandarte y fue a caer peligrosamente cerca del director del colegio, quien cayó desmayado, de espaldas, su cabeza rebotó como una pelota contra el piso de cerámica, es uno de los primeros recuerdos que tengo de ti, [el miedo te empequeñecía](#), la formación escolar se comprimió y pude oler tu pelo. Y dijeron que había sido una acción terrorista antipatriótica, palabras que nos aterrorizaban más que nada por su longitud.

Figura 115. Interactividad elemental representada a través de hipervínculos

Siguiendo las posturas de Marie-Laure Ryan, el recorrido narrativo se realiza a través de los diferentes hipervínculos presentes en cada pasaje, lo que supone una navegación en *gráfico completo*: “cada nodo está enlazado con otro nodo, y el lector tiene libertad total para navegar. Esta estructura permite un vaivén textual” (Ryan M.-L. , 2004, p. 296). Ryan menciona que este tipo de recorrido no favorece la coherencia narrativa. Aunque en este caso a medida que el lector se familiariza con los distintos hilos narrativos de esta hiperficción, irá atribuyendo los pasajes textuales a cada personaje según lo descrito en ellos (Miranda, novio de Estela, vigilante). Este tipo de interactividad no supone ningún esfuerzo para el lector que esté familiarizado con la manera en que visualmente se presentan los hipertextos en la red. Este tipo de interactividad se mantiene invariable a lo largo de la novela y no requiere ningún tipo de instrucción por parte de su autor quien da por sentado las habilidades informáticas de base que su lector ideal debe poseer para leer la obra.

Interactividad básica con orientación predeterminada

La orientación en este caso puede ser determinada por el formato en que se realiza la obra como es el caso de *Detective Bonaerense*, blognovela cuya interactividad se encuentra determinada por la plataforma en la que es construida y no por las intenciones creativas del autor. De este modo, la blognovela cuenta con diversas entradas, las cuales incluyen la participación de los lectores mediante la caja de comentarios. Aunque sea una obra de carácter literario la presentación de esta no varía en gran medida a la presentación e interactividad con otros blogs de su momento.

Por otra parte, tenemos *Condiciones Extremas* o *Mandala* obras cuya interactividad es básica en la medida en que los gestos informáticos que debe operar el lector se mantienen a lo largo de la obra, pero son condicionados por sus autores según sus intenciones particulares. En *Condiciones Extremas* Juan B. Gutiérrez ofrece una interactividad a partir de tres perspectivas: *mapa*, *acerca de*, y los vínculos de adaptación narrativa que aparecen al final de cada capítulo de la novela. La lectura de la novela transcurre interactuando con estas tres posibilidades siendo la interactividad con la adaptación narrativa la que el lector frecuente asiduamente pues se encuentra en relación directa con el texto. Por su parte, *Mandala* ofrece al lector distintas vías interactivas de acceso a la obra; ya sea entrando directamente al mandala, o navegando a través de las tres partes de la novela, o mediante una lectura aleatoria. Al seleccionar lectura aleatoria o ingresar directamente al mandala solo se presenta un pasaje textual sin posibilidad de continuar la lectura a partir de este; mientras que al ingresar a *recorridos* sin importar a qué

sección se dirija el lector, notará que los textos se encuentran organizados de manera tal que haya una continuidad narrativa y una interactividad representada por la navegabilidad entre un pasaje textual y otro. Al final de cada entrada, el lector leerá en pantalla de arriba abajo y al final encontrará un ícono a manera de flecha con la indicación *siguiente* que le señalan el salto a otro pasaje narrativo. Observamos que, dentro de esta categoría, aunque la interactividad sea básica, cada una se rige por un patrón específico ya sea por una interfaz prediseñada como en el caso del *Detective Bonaerense*, o según la propuesta de adaptabilidad narrativa en el caso de *Condiciones Extremas* o la navegación por partes en *Mandala*. La interactividad de cada obra se mantiene inmodificable lo que permite que el lector se familiarice con la manera en que la lectura avanza teniendo en cuenta las condiciones particulares de cada obra. Siguiendo las estructuras propuestas por Ryan, podemos evocar la figura de *red*, “estructura típica del hipertexto literario[.] los movimientos del usuario ni son completamente libres ni están limitados a seguir un solo camino, el sistema no puede controlar ni la duración ni el recorrido de la visita del usuario” (Ryan M.-L. , 2004, p. 297). La estructura de narratividad interactiva en red propuesta por Ryan nos permite comprender la manera en que operan algunas estructuras literarias de manera que la libertad lectora viene pre-condicionada por las intenciones estéticas o narrativas del autor.

Interactividad de exploración múltiple

Las novelas *Memorias y Caminos*, *Retratos vivos de mamá* o *Tatuaje*, suponen una interactividad que no sigue siempre los mismos patrones de comportamiento. En el caso de *Memorias y Caminos*, aunque el lector sepa que la lectura de la obra se realice a través del recorrido por las galerías, que en cada una de ellas haya cierto número de elementos interactivos y que de allí se desprenda un aspecto biográfico del autor, es preciso mencionar que el componente narrativo tras cada elemento interactivo tiene distintos formatos de presentación, y por ende maneras diferentes de interactuar con dichos formatos. Esto supone para el lector diferentes perspectivas de interactividad. Algunas veces se limitará a ver un video, otras a ver una animación como es el caso de *juegos*, otras a realizar un recorrido a través de Google maps y descubrir las narraciones proyectadas a partir de una localización geográfica determinada. Este tipo de interactividad no es predecible ni se repite sistemáticamente, así que el lector explora y experimenta a medida que avanza la lectura. Otro tipo de interactividad de exploración múltiple lo hallamos en *Retratos vivos de mamá*. Aunque los elementos de la obra se presentan claramente, cada uno de ellos explora la literatura y la interactividad de una manera

particular. Así por ejemplo tenemos el *Intro*, una especie de diario en el que se le cuenta al lector el origen del proyecto. Aunque la estructura del *Intro* tenga la apariencia de un diario, en el no hallamos únicamente pasajes textuales; en algunas páginas veremos videos, escucharemos testimonios de los seres queridos que rodearon a Lucy, o veremos animaciones con fotografías en las que se da cuenta del paso del tiempo sobre el aspecto físico de Lucy. Cada uno de estos elementos supone un gesto específico por parte del lector para interactuar con él; forman parte del *Intro*, pero dependen de la decisión del lector – en ciertos casos- para poder activarse. De este modo, el lector no solo lee, sino que está explorando la obra y sus elementos mediante diferentes procesos interactivos que dialogan con ciertos límites de la literatura como es el caso con los videos o los testimonios. Otro ejemplo de interactividad de exploración múltiple lo observamos en la sección *papel quemado por la luz*, en el que se observan fotografías de Lucy, textos flotantes que desaparecen, un video performance, textos escritos a mano, documentos de identidad o recortes. El lector se encuentra ante ciertos elementos no convencionales de la literatura como el video performance en el que se ve a López recortar un dibujo de Lucy, escribir ciertas palabras relacionadas con ella e hilarlas mientras menciona:

divago, un viento de intuiciones me abre el camino, lo sigo, le hago caso. No veo nada a lo lejos, pero encuentro siempre donde pisar. Para mi escribir ha sido siempre un hallazgo, jamás un viaje con destino previo. Encuentro de a pocos, hace frío y no sé cómo remendar su ausencia (López Jiménez, 2018).

Así pues, la interactividad es también una manera de retornar al texto mediante otras orillas de las que se vale la autora para interrogar el duelo y moldearlo desde sus propios medios. Finalmente, nos detendremos brevemente en *Tatuaje* una obra en la que la interactividad de exploración múltiple se encuentra estrechamente ligada a la estructura narrativa de la obra. Antes de ingresar a esta, el lector sabe que leerá el diario de Rolo y que además de esto podrá “hurgar” en su correspondencia, las fotografías, los mapas o las conversaciones telefónicas. A partir de esta información inicial, la interactividad de la obra se regirá bajo el signo de la curiosidad y la exploración libre de los diversos elementos que surgen a medida que avanza el relato. Videos, fotografías, mensajes de voz, de texto, correos electrónicos, o una lista musical en Spotify son elementos cuya interactividad obedece a patrones específicos predeterminados. Por ejemplo, los mensajes de texto o los correos electrónicos aparecen de manera similar a la pantalla de un teléfono móvil o un computador. El lector no tiene por lo tanto mayores impedimentos en navegar y explorar estas pistas si tiene cierta familiaridad con los dispositivos móviles actuales. Observamos mediante los ejemplos en estas tres obras que

la interactividad de exploración múltiple es adaptativa según las intenciones del autor. En MyC o RVDM hay una interactividad ligada a la propuesta estética de los autores: por una parte, la oscuridad, el sentirse extraviado y el laberinto en la obra de Rodríguez, y por otra, la propuesta estética de superación del duelo a través del performance, el collage, los escritos, y la documentación de Lucy para traerla a la vida mediante esos recuerdos y el poder de la literatura. En el caso de *Tatuaje* la intriga de la obra interviene en la estructura tanto como en los elementos que se le presentaran al lector, y a los cuales se encuentran ligados el ejercicio detectivesco de su protagonista.

VI.3 Elementos visuales de las obras

Partimos de una hipótesis: las novelas electrónicas más recientes cuentan con elementos visuales más complejos que las creadas durante la primera década del siglo XXI. Este comportamiento obedece a una mayor versatilidad de las plataformas en las que son creadas. Así *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001) cuenta únicamente con una imagen que sirve de página de ingreso a la novela, el resto de la obra transcurre entre pasajes textuales cortos. Posteriormente tenemos *Condiciones Extremas* (2006) aparece con ciertas imágenes – ya aparecen en la primera versión de 1998-. Dichas imágenes son incluidas en cada entrada de la novela, aunque la parte textual domina la obra notablemente. Las imágenes son pequeñas viñetas que acompañan el texto y que le sirven de apoyo narrativo al lector. Se trata de imágenes en un tono sepia cuyo tamaño y localización en cada entrada es constante a lo largo de toda la obra. Ulteriormente, tenemos a *Detective Bonaerense* (2006) creada en la plataforma Blogger que permite incluir enlaces a otro tipo de archivos, y en la que vemos la aparición de doce fotografías a color bajo la etiqueta *pistas y fotos*. *Tatuaje* (2014) incluye un simulador de buscador web en su interfaz, presenta una gama más amplia de elementos visuales como imágenes de los protagonistas, videos sobre las visiones que tiene Rolo, mensajes de texto, correos electrónicos, un teléfono mediante el cual se tiene acceso a los mensajes de voz del contestador de Rolo o un mapa de México. Los elementos visuales se multiplican a medida que las herramientas informáticas van evolucionando. En el caso de *Mandala* (2017), aunque esté construida en interfaces bastante versátiles capaces de incluir diversos elementos visuales, observamos una preferencia por la conservación y exploración desde la literatura y la espiritualidad muisca de la figura de un mandala. Otros elementos visuales se presentan en la obra y tienen que ver con determinado símbolo atribuido a ciertos

momentos de la vida de Amaura, su protagonista. Sin embargo, el lector observa una insistencia visual en la figura dominante del mandala. Es de resaltar que no en todos los casos podemos validar la hipótesis que a mayores opciones de versatilidad de las plataformas más elementos veremos reflejados en las obras; *Mandala* es una obra construida con diversos soportes técnicos, pero la propuesta de Alejandra Jaramillo se ciñe a una narración circular que busca una correspondencia con la propuesta visual que estructura la obra.



Figura 116. Símbolos de las secciones *Mandala*

Retratos vivos de mamá (2022) es una obra que ha tenido dos versiones la 1.0 en 2015 y la 2.0 en 2022. En sus dos versiones, la autora experimenta con los límites entre lo literario, lo visual y lo creativo. El componente visual tiene una importancia que parece primar ante lo textual; de hecho, el título de la obra nos da luces sobre la intención de la autora cuya construcción del duelo se proyecta a partir de la imagen. En la página de inicio de la obra, el protagonismo lo tiene la parte visual, la cual acapara la atención del lector. Los elementos visuales son esencialmente las fotografías de Lucy, sus cartas, sus documentos, sus dibujos, sus objetos personales, su acta de defunción. Sobre las fotografías López menciona:

La fotografía es muy particular; pero hay una imagen de mi mamá muy quieta, es decir, la imagen de los últimos días de mi mamá, ella es casi una foto. Entonces tal vez hay un texto, donde digo que ella esta quieta, y yo lo que hago es intentar moverla; hago videos, dibujo, coso [...]. También pienso que mi mamá es como un mineral; está viva, pero esta quieta. Por un lado, pienso en la inmovilidad de la vida, y por otro en la vida que puede tener una imagen. En esa residencia empieza a aparecer una operación que se ha vuelto muy importante en lo que yo hago y es velar, como un ocultamiento desde el exceso de poner cosas, unas sobre otras (2019, entrevista a la autora, archivo personal).

El acumulación de objetos es una técnica visual que utiliza la autora en su novela. Tanto en la página de inicio como en la sección *papel quemado por la luz* hay una serie de objetos

desplegados a manera de un trabajo artístico de carácter manual sobre un escritorio. El concepto de manualidad tiene una dimensión estética significativa para la obra. A través de este se pueden percibir ciertas emociones que la autora transmite a los lectores, y que no se daría de manera tan auténtica en un formato digital.



Figura 117. Trabajo manual de *Papel quemado por la luz* en *Retratos vivos de mamá*

A través de los trazos de la figura 111 podemos observar varios aspectos: el fondo negro recordando la muerte que separa a madre e hija, unas frases asfixiadas por más texto, una serie de impulsos representados por la predominancia de unos trazos más espesos que otros. Lucy con una especie de hueco en el corazón, un hilo rojo que sale de la boca de la madre y que parece proteger a la hija como si fuese un cordón umbilical; la metáfora del retorno al vientre materno, un corazón que se disloca y renace en el cuerpo de la hija. Vemos en RVDVM un contraste interesante entre las posibilidades de la tecnología de vanguardia y una resistencia a estas, que da como resultado una obra literaria con un componente manual cuya difusión y preservación encuentra un aliado en el contexto digital, permitiendo un diálogo entre dos polos que ordinariamente parecen subsistir desde orillas diferentes.

VI.4 Ruptura de la linealidad

Para Aarseth un texto no lineal va más allá de las secuencias fijas compuestas por letras palabras y oraciones; un texto no lineal puede cambiar de lectura en lectura debido a su estructura (Aarseth, 1994, p. 762). Dentro de este marco de ideas Aarseth propone cuatro

grados de no-linealidad: el texto simple no lineal en el que se encuentran los textones³²¹ y son explorados por el usuario, en texto no lineal discontinuo o hipertexto enlazado mediante saltos entre textones, el cibertexto determinado cuyo funcionamiento de textones es predecible y el cibertexto indeterminado en el que los textones son impredecibles y dinámicos (Aarseth, 1994, p. 768). Otro tipo de no linealidad según Aarseth radica en las posibles combinaciones de lectura que se le presentan al lector frente a la posibilidad de elegir diferentes derroteros para dar continuidad a la exploración textual. Respecto a la no linealidad dentro del contexto de literatura electrónica Romero resalta el estudio realizado por Mark Bernstein (1988), y Espen Aarseth (1993, 1997), señalando las creaciones hipertextuales como un ejemplo de narración no lineal, y como un rasgo que permite estudiar los antecedentes de la literatura hipertextual en español (Romero, 2011, p. 45). Otra perspectiva respecto a la no linealidad es examinada por Serge Bouchardon, quien señala de manera similar a Romero, el hipertexto como referente no lineal dentro del plano de la literatura electrónica (Bouchardon, 2012, p. 15).

No obstante, Bouchardon insiste en el hecho que, aunque la no linealidad haya sido en cierto modo un rasgo de la literatura hipertextual, la literatura electrónica ofrece al lector otras posibilidades que han tomado cada vez más relevancia dentro del contexto electrónico como el carácter multimedia que presentan muchas de las obras en este formato (Bouchardon, 2012, p. 16). Tras este breve análisis observamos que la no linealidad es un aspecto propio de la literatura hipertextual pero no por ello nuevo en la literatura tradicional. Es en nuestro caso, la no linealidad constituye otro rasgo de la literatura electrónica que podemos encontrar a la vez dentro de nuestro corpus de estudio. Seguiremos los cuatro grados de no linealidad propuestos por Aarseth con el fin de tener una idea un poco más precisa sobre la manera en que la no linealidad se presenta en nuestro corpus. Así, *Pentagonal: incluidos tú y yo* puede pensarse como texto no lineal discontinuo enlazado mediante saltos de un pasaje a otro y que llevan al lector a experimentar simultáneamente diferentes perspectivas narrativas. Por su parte obras como *Detective Bonaerense* o *Mandala* presentan un texto no lineal cuyo funcionamiento puede predecirse anticipadamente; es decir, si tomamos el caso de *Detective Bonaerense* y vemos la lista de entradas del costado derecho del blog, aunque leamos una blognovela hipertextual es posible con la ayuda de dicho menú lateral o el inferior que aparece al final de cada entrada predecir fácilmente cuál es la siguiente entrada textual. Dicho de otro modo, si se sigue el blog desde su primera entrada haciendo uso de los enlaces que aparecen en la parte final, es posible

³²¹ Texton : unidades de sentido. Ver : <http://mural.uv.es/valocor/hiper.html>

afirmar que estamos ante un texto no lineal con textones predecibles, preestablecidos por su autor. Por último, es posible afirmar que en el caso de *Condiciones extremas*, *Memorias y Caminos*, *Retratos vivos de mamá* y *Tatuaje* la no linealidad es un aspecto impredecible y dinámico. En *Condiciones extremas* los textones aparecerán según la adaptabilidad narrativa programada mediante algoritmos; en *Memorias y Caminos* la no linealidad se vincula con el carácter aleatorio de la obra que lleva al lector de una galería a otra. Por su parte en *Retratos vivos de mamá* la no linealidad es dinámica y se encuentra representada por las secciones en que la autora divide la obra, tanto como por la libertad que posee el lector por descubrir la obra. Cabe mencionar que en este caso y en MyC la presencia de otros elementos visuales como los dibujos o los videos performances, las fotografías, son elementos de quiebre de la linealidad textual, que proponen una ruptura con la narrativa textual para llevarla a un plano visual que dialoga con los pasajes literarios

VI.5 Fragmentación



Figura 118. Ejemplo de fragmentación visual en *Memorias y Caminos*

Dentro del mismo horizonte de la no linealidad encontramos la fragmentación textual. Esta característica puede percibirse a partir del punto de vista narrativo, tanto como estructural de la obra. Desde el punto de vista narrativo y a modo de ejemplo observamos la fragmentación textual sostenida en obras como *Pentagonal: incluidos tú y yo*. Se trata de pasajes cortos generalmente de cuatro, ocho o doce líneas. De nuestro corpus de estudio *Pentagonal*, es la obra con pasajes textuales más cortos y fragmentados frente a una obra de menor fragmentación textual como *Mandala*. Mientras en *Pentagonal* algunos pasajes se encuentran constituidos por tan solo cuarenta y ocho palabras y en algunos casos menos de cinco, la fragmentación textual es muchísimo menor en *Mandala*. Generalmente los capítulos de la obra tienen una cantidad

promedio de mil palabras, en algunos casos puede superar las tres mil, y en el menor de ellos contar con ciento cincuenta palabras.

En cuanto a la fragmentación estructural de la obra, nos referimos a la manera en que los elementos de estas pueden alternarse para producir una sensación estética de la fragmentación. En este caso, *Memorias y Caminos* se erige como ejemplo idóneo para lo que intentamos describir. Cada una de las galerías presentadas por Rodríguez presenta una imagen compuesta a su vez por pequeñas imágenes que, aunque relacionadas con la temática de la galería (ver figura 112) son elementos visuales independientes. Al activar los elementos interactivos de cada obra advertimos la intención del autor, quien desea que el lector experimente diferentes maneras de apropiarse de la autoficción presentada por Rodríguez: algunas veces con textos que aparecen flotando sobre una calculadora, con animaciones que remiten a una infancia compartida con su mamá, con videos, con grabaciones, con simulaciones de juegos. Notamos que los diversos elementos de los que se vale el autor para transmitir su biografía albergan a su vez un mensaje de construcción literaria multimedial fragmentada, pues, aunque el componente textual domine en la obra, otros elementos visuales e interactivos subrayan la latencia de una composición global fragmentada.

VI.6 Intermedialidad



Figura 119. Captura de pantalla de video performance *Retratos vivos de mamá*

La intermedialidad, concepto ampliamente abordado en el estudio de las Humanidades Digitales, tiene que ver con el diálogo de elementos de diferentes disciplinas o medios. Su auge se da notablemente en la década de los años 80 y 90 y su estudio se ha extendido gracias a los avances en el campo de la informática. En la primera parte de esta tesis abordamos

detalladamente el concepto de la intermedialidad. De lo expuesto tuvimos tres perspectivas de análisis dentro del plano literario propuestas por Irina Rajewski; la primera de ellas es la intermedialidad en el sentido reducido de la transposición medial: se refiere por ejemplo a las adaptaciones de una obra literaria a una película. La segunda de ellas es la intermedialidad en el sentido reducido de la combinación medial; es decir un producto que se obtiene mediante la combinación de al menos dos medios diferentes, y, por último, la intermedialidad en el sentido reducido de las referencias intermediales. Esta perspectiva tiene que ver con las referencias provenientes de otros medios, por ejemplo, referencias en el cine sobre la pintura expuestas mediante un único medio (Rajewsky 2005, 53).

Otros planteamientos de Rajewsky conciben la intermedialidad como una categoría de análisis en la que es posible analizar la presencia de diferentes formas mediales como es el caso particular de algunas obras de nuestro corpus de estudio. Nuestro análisis se enfocará básicamente en la intermedialidad como combinación medial tanto como categoría de análisis. La intermedialidad se manifiesta en nuestras obras de diferentes modos. Proponemos una tipología a partir de una intermedialidad escasa, como es el caso de *Pentagonal: incluidos tú y yo*. En la novela hipertextual, hallamos un recorte de periódico que sirve como página de inicio para ingresar a la obra, aunque posteriormente no haya diálogo entre otros medios. En este caso la intermedialidad supone una noticia de prensa como pretexto para la creación literaria hipertextual. La intermedialidad en esta obra es baja dado que en la obra solo hay una aparición del recorte de prensa y el resto de la novela presenta pasajes textuales cortos sin intervención de otro medio. Otras obras como *Condiciones Extremas o Detective Bonaerense* presentan una intermedialidad visual baja. Por una parte, la obra de Juan B. Gutiérrez presenta imágenes que reflejan aspectos relacionados con la narración; por otra parte, en *Detective Bonaerense* Aristóbulo incluye fotografías relacionadas con sus pesquisas lo que dota a la blognovela de un tinte de veracidad que les permite a los lectores dar credibilidad al relato de Aristóbulo.

Por último, *Memorias y Caminos, Retratos vivos de mamá y Tatuaje* son obras con una presencia intermedial diversa y constante. En MyC observamos la intermedialidad como propuesta estructural y propuesta estética de la obra. Como estructura, advertimos la inquietud del autor por explorar lo que él llama como “obra de carácter literario enriquecido: es decir, un texto que combina imágenes, video, audios e interacciones para potenciar el propósito narrativo” (Rodríguez J. A., 2016), y que en este contexto es percibido como intermedialidad. De las novelas de nuestro corpus de estudio, MyC es la obra en que la intermedialidad sirve

como pretexto para cuestionar los límites de literatura. La intermedialidad en la obra tiene un eje estructural y uno narrativo. En cuanto a lo que el eje estructural se refiere, observamos que Rodríguez se vale de elementos como las animaciones visuales, los videos, las narraciones geolocalizadas, entre otras, con el fin de explorar otras formas de relato autobiográfico. Lo que se refiere a la intermedialidad como eje narrativo, tiene que ver con una serie de elementos a los que el autor recurre y a través de los cuales piensa su propia vida: la radio, el televisor, el cine, la calculadora:

Tres de la tarde. Hora de las radionovelas. Mi mamá nos lleva a Oscar y a mí al cuarto de plancha. Debemos estar "quietos y juiciosos", según la tajante orden de mamá. Pero Oscar empieza a jugar, primero con una de las bolas de lana que han caído al piso, después con uno de sus zapatos, enseguida con las agujas de crochet, luego con cualquier cosa. Yo, expectante, nervioso, miro el rostro de mamá que al principio parece inmutable, concentrada ella en sus novelas, pero que poco a poco se torna tenso, debido a la indisciplina de mi hermano (Rodríguez J. A., 2016)

Mi formación emocional estuvo guiada en buena forma por la naciente televisión colombiana que se movía en dos direcciones complementarias o incluso contradictorias. La que recogía la rica tradición cultural del teatro y de la radio del país y la que traía los enlatados de la producción norteamericana en medio de una estrategia del espectáculo y del mercado que a larga se haría hegemónica (Rodríguez J. A., 2016).

Los años setenta, los maravillosos, estuvieron marcados por el cine. Descubrir en esos tiempos de transición la obra de un Truffaut, de un Fellini, de un Bergman, de un Buñuel, fue como descubrir que el mundo podía abrir para mí, las posibilidades de lo infinito (Rodríguez J. A., 2016).

Toda mi inteligencia, toda mi fama de Nerd, todo mi tiempo de dedicación podía irse a la basura por la pifia en un decimal en la prueba. Y de nada valía la justificación de mi complejidad óptica, de malas. Pero entonces vino la solución: la llegada al mercado de las benditas calculadoras programables. Conocí la hermosa Hewlett Packard de la mano de un colega que la acababa de adquirir en USA y quedé fascinado, enamorado: por fin un cacharro que solo dependía de la agilidad mental para programar, por fin un aparato que no requería condiciones físicas especiales, triunfo de la mente sobre el cuerpo (Rodríguez J. A., 2016).

El signo más claro de esta condición protésica es el ritual de vestimenta que se ha vuelto cada vez más complejo. Ya no sólo se trata de incluir las gafas y su estuche, las llaves, las tarjetas electrónicas y la billetera. sino que es necesario verificar que el celular está cargado, vinculado a la red y en el bolsillo correspondiente, que los auriculares se llevan consigo, que la suscripción al Google Drive y al Dropbox estén al día. Si uno sale sin algunos de esos cacharros, se siente menos, desvalido, discapacitado, incapaz (Rodríguez J. A., 2016).

Advertimos que el autor percibe su propia vida a través de un entrecruzamiento de medios que tienen que ver particularmente con la evolución tecnológica y la manera como paulatinamente se va familiarizando con ellos. Así las cosas, el lector halla en la intervención de diferentes medios en la obra una especie de eco de lo que está leyendo en ella. El autor ha convivido con una serie de elementos tecnológicos – y retomando a McLuhan- que le sirven a diario de extensión corporal, como es el caso de la calculadora, entonces ¿por qué no hacer de este aspecto narrativo un aspecto cultural de la obra también?

En el caso de *Retratos vivos de mamá y Tatuaje* la intermedialidad se encuentra ligada con la intención narrativa de los autores. En RVDM, López interroga las fotografías de su mamá y convierte ese diálogo en una pieza literaria compuesta por diferentes medios. Para la autora, es importante la manera en que descubre ella misma a Lucy: a través de grabaciones, entrevistas con el exnovio de su mamá, fotografías que toma en su estancia en el Quindío la tierra de Lucy. Todos estos elementos los transforma en otro tipo de producciones intermediales: las referencias intertextuales por medio de videos como es el caso de *Cicatrices* de Piedad Bonnett, los videos performance en los que a través de las manualidades cuestiona el sentimiento de duelo que la invade, o los poemas flotantes de la sección *Planto* con una imagen de tierra de fondo que sirve de metáfora para sembrar las palabras que atraviesan su dolor de hija. Por su parte, *Tatuaje* presenta al lector diferentes medios a partir de una misma interfaz: el diario de Rolo del que se desprenden una serie de elementos hipertextuales que se transforman en fotografías, correos electrónicos, mapas, mensajes, conceptos que pueden ser tecleados en un buscador, mensajes de voz en el contestador de un teléfono y una serie pistas sobre Melquiades. Por medio de elementos intermediales se dota al lector para que comprenda la extraña situación por la que ha pasado Rolo, y a su vez tenga una idea sobre el paradero de Melquiades el misterioso brujo con quien tuvo contacto antes de ser tatuado.

VI.7 Remediación

La remediación desde la perspectiva de Jay Bolter y David (1999), -examinada en la primera parte de esta tesis-, tiene que ver con la idea de la retomar un aspecto de una obra y reproducirlo en otro medio. Rajewsky examina detalladamente la remediación, observando procesos como la simulación o apropiación (Rajewsky 2005, 64). Anteriormente mencionamos un guiño que Jaime Rodríguez realiza a Enrique Vargas y su obra de teatro experimental *Hilo de Ariadna* (1992). En la publicación *Virtualidad, juego y presencia mediática en Memorias y*

caminos, Rodríguez relata la manera en que aquella obra lo impacta, razón por la cual en su propia obra biográfica opta por retomar algunos de esos aspectos y reproducirlos en el plano electrónico. La oscuridad y la experiencia laberíntica son dos elementos que Rodríguez toma de la obra de Vargas. La estructura laberíntica se encuentra representada en la figura 38, y la oscuridad es manejada a través de dos aspectos: las imágenes de cada galería se encuentran en blanco y negro y a esto se le debe sumar una especie de niebla digital³²² que recubre cada galería y que es momentáneamente despejada en ciertos momentos con el fin de orientar al lector:



Figura 120. Captura de pantalla de galería con *niebla digital* a la izquierda, y con efecto relámpago a la derecha.

VI.8 Circularidad narrativa

Una característica notoria de por lo menos tres obras de nuestro corpus MyC, *Mandala* y *Pentagonal* es la circularidad narrativa. En el caso de *Pentagonal* a pesar de que los pasajes hipertextuales comiencen a aparecer repetidamente al hacer diferentes recorridos, las diferentes posibilidades de combinación hipertextual hacen que el lector tenga la sensación de un recorrido circular que pareciera carecer de fin. Estructuralmente hay una circularidad prediseñada, y desde el punto de vista narrativo hay un momento en que el relato parece estancarse y no tener un progreso hacia un desenlace. El lector nota que la narración comienza con la noticia de un accidente, posteriormente la intriga se desarrolla en torno a un romance entre una estudiante (que resulta ser el novio de Estela) y la profesora Miranda Vera, la desaparición inexplicable de Estela, un debate sobre la estrella de la bandera de Chile, y las extrañas narraciones desde una perspectiva canina. Finalmente, no se sabe qué sucede con Estela, ni tampoco de qué manera termina el romance entre Miranda y su estudiante. Por su parte, podemos mencionar que *Mandala* presenta una circularidad estructural- visual y narrativa. Con un guiño a *Rayuela* de Julio Cortázar, Alejandra Jaramillo pretende ofrecer varias opciones de navegación la obra,

³²² Término propuesto por la autora para describir los efectos de oscuridad en la obra.

desde las tres partes desde la visualización del mandala, a partir de un menú cromático o las *siete partes* de la obra. La narración evoluciona conforme lo hace su estructura, y aunque el usuario opte por una lectura aleatoria, de manera similar a *Pentagonal*, se irán tejiendo hilos narrativos acumulables y fácilmente identificables: las visiones de Amaura, su relación con Tinkagua, con Juan, su trabajo como editora, como escritora, los recuerdos de infancia, etc. La circularidad narrativa tendrá una especie de fin, cuando el lector se familiarice con las diferentes entradas textuales de la obra.

Otra de las obras con circularidad narrativa es MyC. De manera similar a lo expuesto con *Mandala*, notamos una circularidad estructural paralela a la intención narrativa del autor. Los hechos en la obra de Rodríguez no se presentan de manera cronológica; de este modo, a medida que exploramos la obra accedemos a pasajes narrativos sobre la infancia del autor, su vida como adulto, como estudiante universitario, como trabajador etc. En este sentido podemos mencionar una circularidad narrativa de carácter aleatorio que terminará una vez lector haya descubierto los elementos interactivos de cada galería.

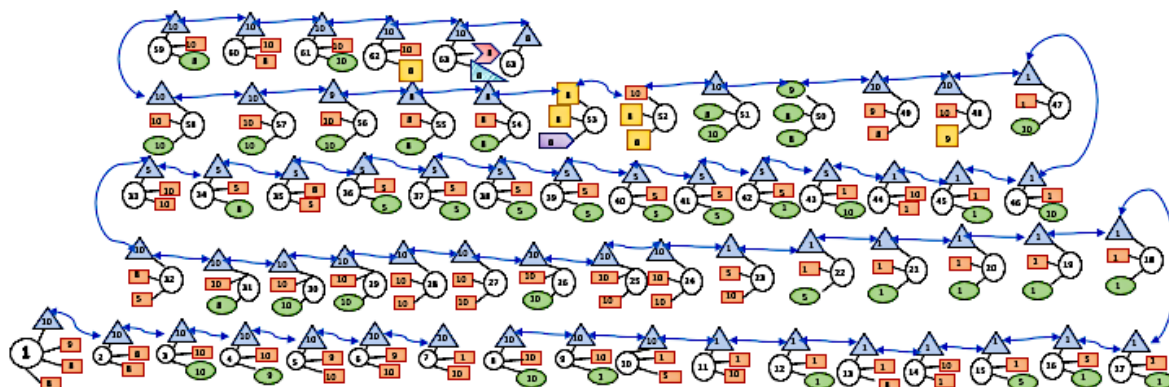
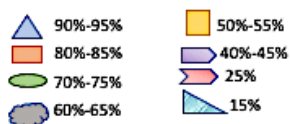
VI.9 Mapas de las obras

En la primera parte de nuestra tesis presentamos los mapas estructurales o de navegación que elaboramos exclusivamente para cada obra³²³. Con esta iniciativa, buscamos dar respuesta a una de las dificultades más frecuentes de los lectores respecto a la sensación de desorientación que supone la lectura de una obra con estructuras complejas como las que hemos analizado. Por otra parte, buscamos crear iniciativas de crítica literaria que le permitan a los lectores tener una herramienta que le permita comprender los componentes intermediales de la obra o las posibilidades de los derroteros de lectura. El objetivo de nuestra propuesta es crear un antecedente dentro de la literatura electrónica latinoamericana y por qué no extenderlo posteriormente a otros géneros. El primer mapa que presentamos es el de *Condiciones Extremas* (Figura 21)³²⁴. Este mapa se realiza a partir de las elecciones que presentan mayor índice de adaptabilidad narrativa de la obra. En él se ven reflejada las opciones cuya narratividad adaptativa se encuentra generalmente entre el 90 y 95%, y en algunos casos puntuales del 80% 85%. Aunque nos hayamos enfocado únicamente en los vínculos adaptativos con mayor porcentaje, es posible crear otros derroteros de lectura a partir de la estructura creada. Los

³²³ Excepto el caso de *Memorias y Caminos*, mapa que elaboramos para un artículo publicado en 2022.

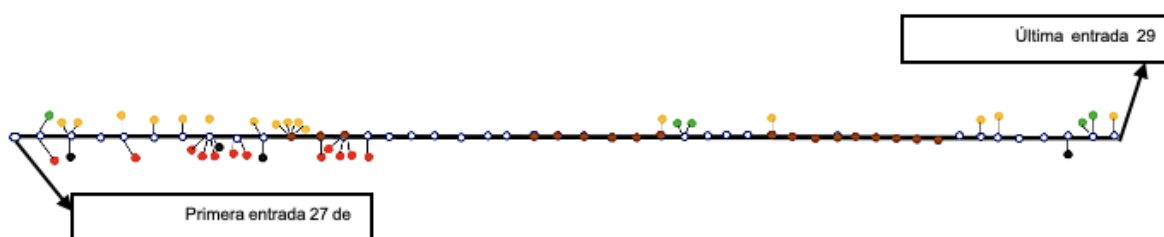
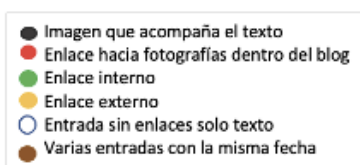
³²⁴ En esta sección retomamos los mapas presentados en la primera parte con el fin de dar más detalles sobre su composición y funcionamiento.

números en cada círculo son una representación de cada una de las entradas, más no tiene relación alguna con la propuesta del autor, los enumeramos simplemente con fines de verificación e inclusión de todas las entradas.



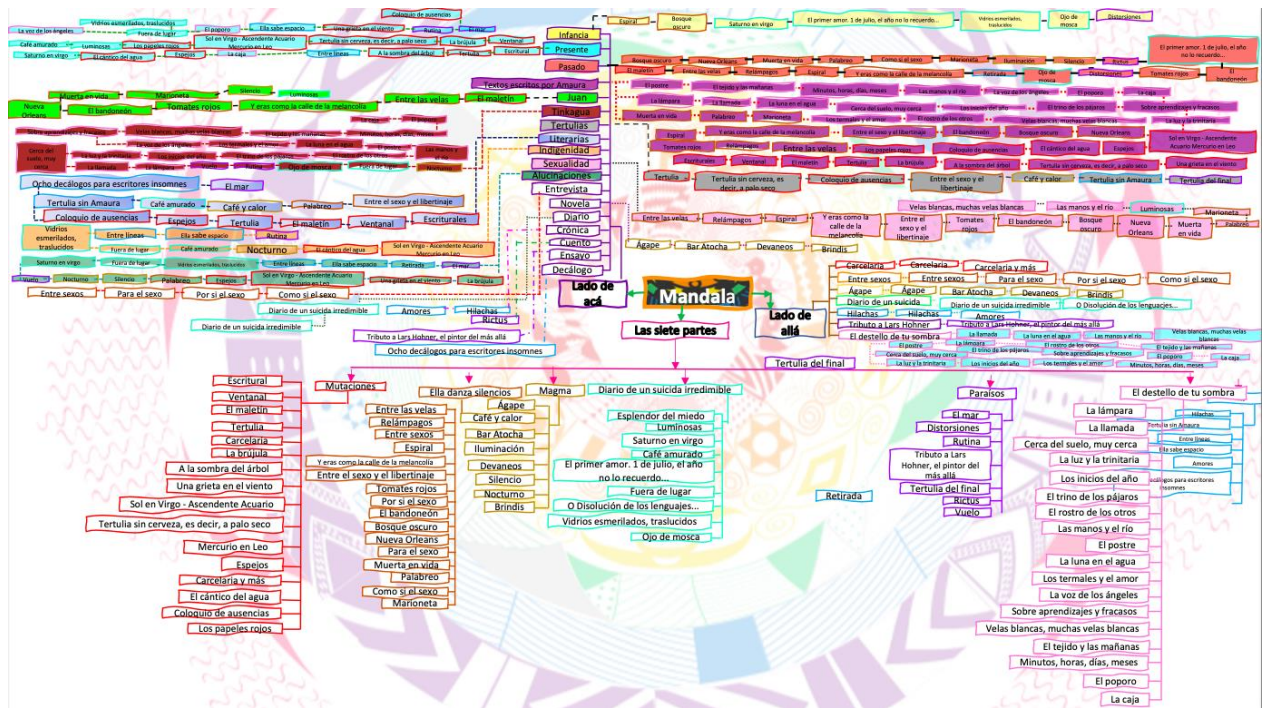
Mapa Condiciones Extremas

Cada figura que se relaciona con el círculo presenta dos tipos de información: un número referente a la década a la que pertenece y una figura con un color especial que indica según las convenciones la continuidad narrativa mediante un porcentaje. Este mapa nos permite percibir de manera casi instantánea la década décima como representación narrativa más coherente a lo largo de la novela. Aunque los vínculos adaptativos se encuentran al final de cada entrada, el lector es libre de elegir que opción escoge entre las tres propuestas. El mapa de la obra propuesto por Juan B. Gutiérrez, orienta sobre todo respecto al progreso de la lectura si el usuario se encuentra registrado. Esta opción le permite saber al lector que entradas no ha visitado y de marcarlas como “leída” o “no leída” según corresponda.



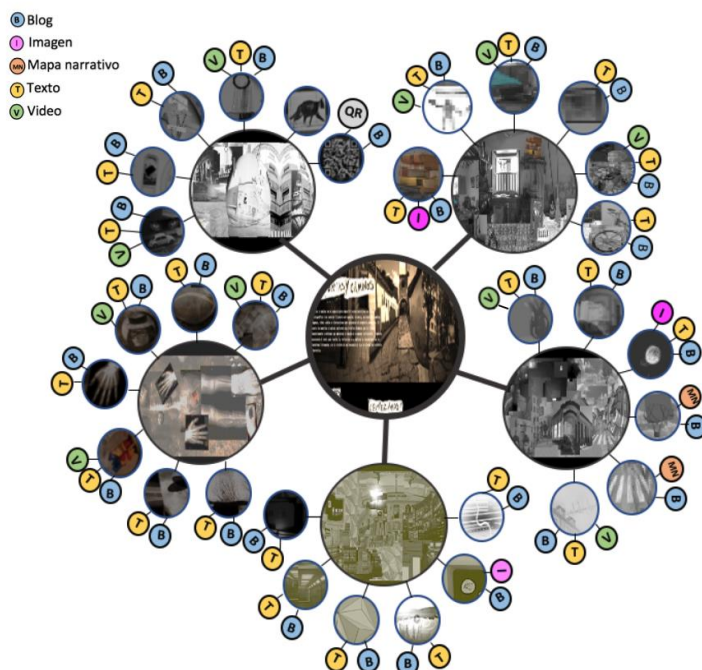
Mapa *Detective Bonaerense*

El segundo mapa es el de *Detective Bonaerense*. Lo realizamos de manera lineal, ya que de este modo hay cierta correspondencia con la cronología de la blogonovela. Mediante este mapa podemos percibir en qué entradas hay un acompañamiento fotográfico, o en cuales hay referencias a enlaces externos de la blogonovela. A partir de este mapa es posible inferir que, a medida que la intriga se complica con la muerte de Aki, hay menos elementos en cada entrada, por lo que el autor refleja esa tensión dándole prioridad a la narración.



Mapa de *Mandala*

Este mapa nos permite observar las opciones de lectura que se desprenden a partir de las tres partes de la obra. De igual modo podemos ver dos partes que tienen una narrativa predominante: *el destello de tu sombra*, y *Mutaciones*. Notamos que el impacto que tiene Tinkagua en la vida de Amaura se encuentra representado por un mayor número de entradas relacionadas con él. La huella de Tinkagua se verá esparcida a lo largo de la novela sea cual sea la opción de lectura que el usuario escoja. Aunque la novela de Jaramillo tenga un mapa de progreso de la lectura, un mapa con los elementos totales de la obra como en este caso, le permite al lector tener una noción visual de la totalidad de la obra, tanto como de la manera en que se encuentra distribuida. De igual modo le permitirá descubrir caminos de lectura que lo llevarán a descubrir diferentes aspectos de la vida de Amaura.

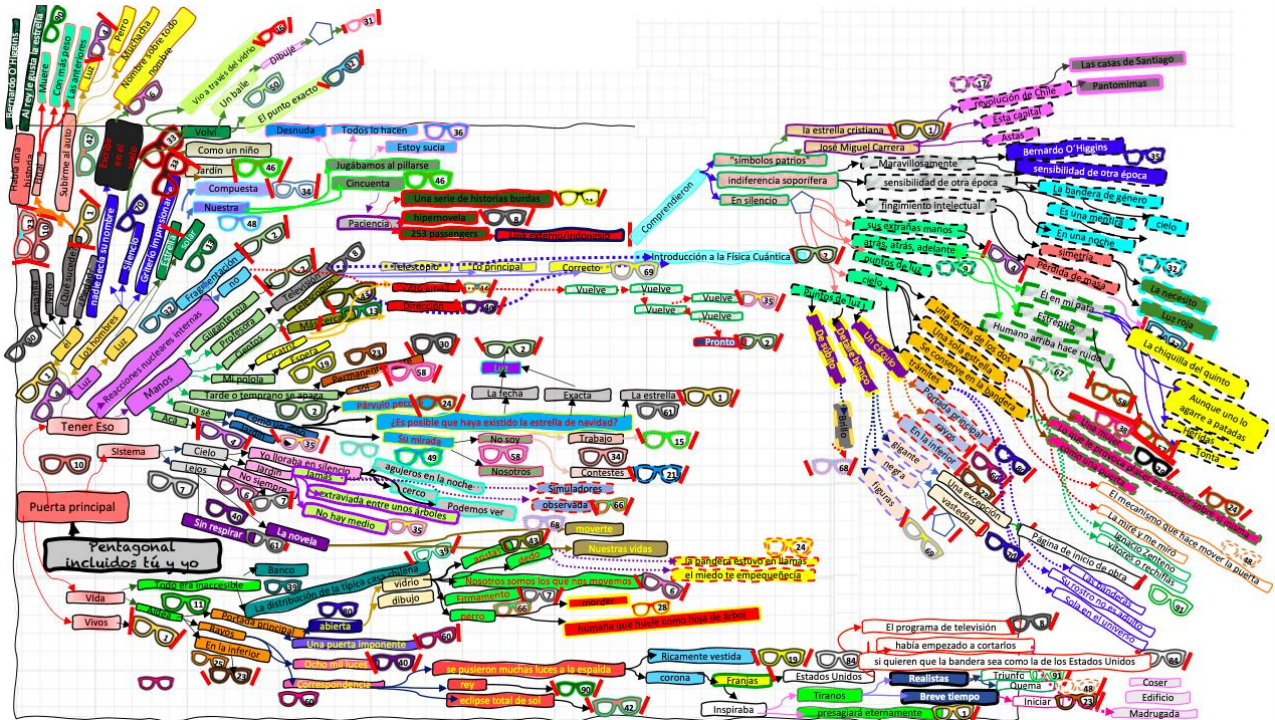


Mapa de elementos estructurales de *Memorias y Caminos* (Sierra Díaz, 2022)

Dadas las condiciones estéticas de la obra de Rodríguez, este mapa le permitirá al lector tener en cuenta el número de elementos interactivos que hay en cada galería. De igual modo, podrá observar fácilmente que algunas entradas presentan un video, una imagen, pero, sobre todo, que cada elemento interactivo se encuentra acompañado de un componente textual, lo cual prevalece a largo de la obra por encima de su carácter intermedial. Otra constatación que se puede hacer a partir de una interpretación de este mapa, es la importancia que el autor concede a los lectores mediante su participación en el blog de la obra, pues cada elemento interactivo de cada galería posibilita la participación del lector mediante la evocación de un aspecto particular propuesto por el autor (juegos, viajes, palabras, música, calles, mujeres, libros, cine, etc.)

El siguiente mapa muestra un recorrido posible a partir de la entrada *puerta principal* de *Pentagonal: incluidos tú y yo*. A cada grupo de hipervínculos que se presentan en un pasaje le dimos un número y un color. Por ejemplo, si nos ubicamos en la parte lateral central izquierda de este mapa, observaremos una montura de gafas en color amarillo con el número uno. Si la montura se encuentra libre sin barras rojas a sus lados, se supone que es la primera vez que aparece dentro del recorrido de lectura. Posteriormente, a medida que vamos desplegando las demás opciones hipertextuales, observaremos que hay una dinámica repetitiva. En dichos casos se observarán unas monturas de gafas enumeradas, con unas barras rojas a los lados. Esto quiere decir que el menú de opciones hipertextuales ya ha sido mencionado en otro apartado. De este

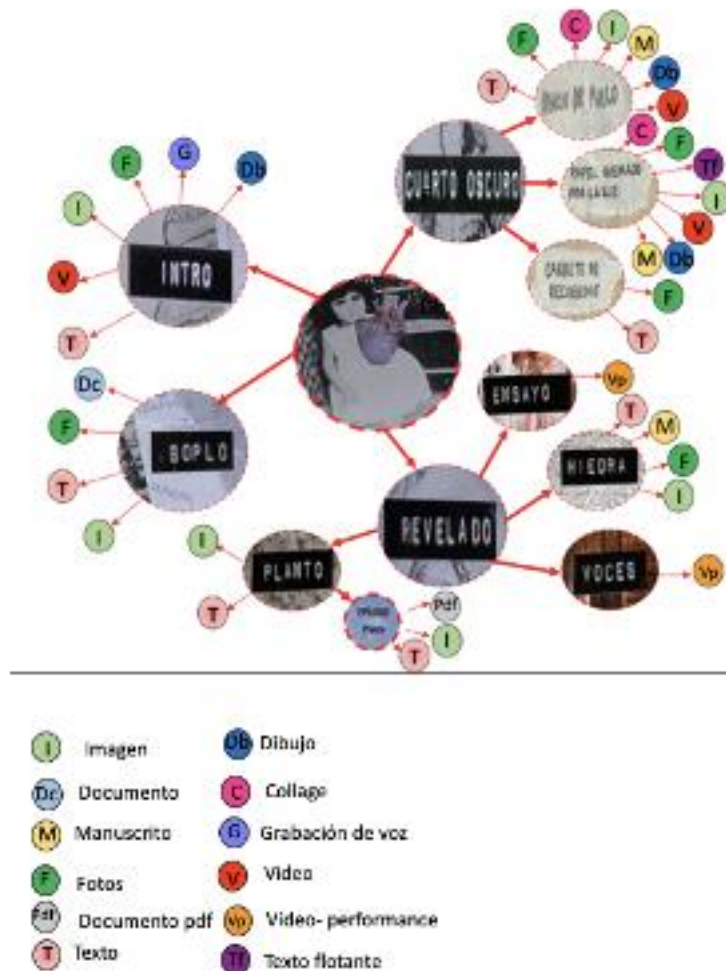
modo, buscaremos por el número que aparece en la montura las opciones hipertextuales a las que se hace alusión. La concepción y elaboración de este mapa fue bastante complejo. Tuvimos que realizar varios bosquejos para poder plantear este mapa. Como mencionamos, es únicamente una posibilidad de lectura a partir de la primera opción de entrada a la novela, lo que implica que de las otras cuatro entradas haya un mapa con características similares.



Mapa Pentagonal: incluidos tú y yo

El siguiente mapa pertenece a la obra *Retratos vivos de mamá*. Lo organizamos de manera similar al mapa de MyC. En este mapa observamos de manera simple las diferentes secciones que presenta la obra de López. En cada sección mencionamos los elementos creativos e intermediales que forman parte de dicha sección, de modo que el lector tenga mediante este concepto propuesto, una representación global de la obra. Así, podemos inferir mediante una lectura del mapa, que las fotografías, la imagen y el texto son elementos dominantes en la obra. Una de las cuatro secciones de la obra presenta más contenido que las otras: se trata de *cuarto oscuro*, el bloque más denso de la novela en el que Carolina López recrea la imagen de Lucy desde diferentes ángulos: *El diario de duelo*, un escrito en el que día a día el lector puede observar la manera como el sentimiento de dolor se va mudando hacia la esperanza, y la idea de crear un recuerdo de Lucy totalmente diferente al que ha dejado el cuerpo enfermo de la madre convaleciente. *Papel quemado por la luz*, supone un ejercicio de creación manual casi

al estilo scrapbooking³²⁵ en el que la autora se vale de diferentes elementos y manualidades para trabajar el duelo. En *carrete de recuerdos* hay un componente bastante solido con fotografías de Lucy desde su infancia, su adolescencia, su adultez decorada con elegancia, en paseos, con amistades, con sus hijos o con su esposo. De este modo *cuarto oscuro* supone para la totalidad de la obra, una densidad sentimental que se ve reflejada a través de los diversos elementos de los que se vale la autora para vivir y superar el duelo.

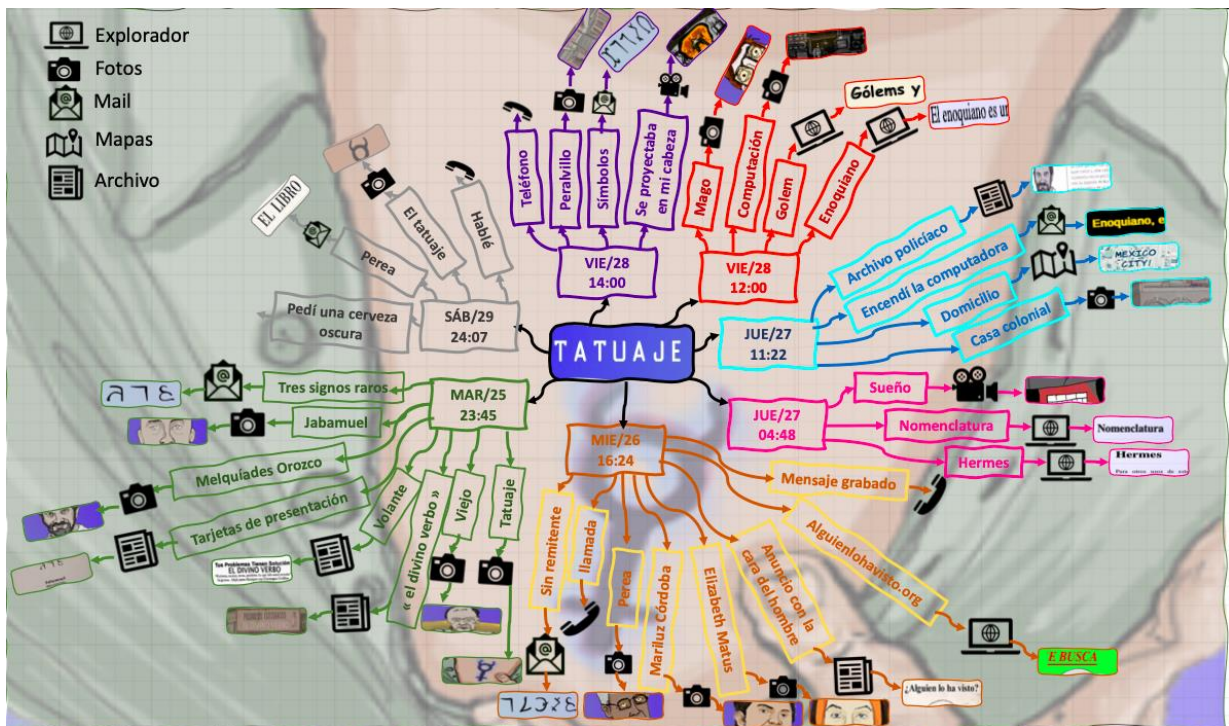


Mapa de *Retratos vivos de mamá*

Para finalizar esta sección, presentaremos un breve análisis del mapa de *Tatuaje*, el cual percibimos a partir de las fechas que componen las publicaciones del diario de Rolo.

³²⁵ Del inglés *scrap* : trozo, y *book*: libro. Técnica de libro de recortes. Utilizada en manualidades para personalizar fotografías, con adornos, cintas, hilos y otros elementos.

Observamos que, en un tiempo cronológico de cinco días, de martes 25 a sábado 29 hay un despliegue de diferentes elementos. A partir de cada fecha advertimos una serie de palabras que son las que representan un componente hipertextual en el diario de Rolo. Algunas veces los hipervínculos llevarán al lector a un correo electrónico, una fotografía, un archivo, un mapa, o una información que se puede buscar en el explorador de la obra. A partir de la estructura de este mapa, podemos advertir una estructura simple que le permite al lector explorar con facilidad las pistas que van apareciendo progresivamente en el diario.



Mapa de *Tatuaje*

VI.10 Dimensiones del autor y lector

Cada lector, en cada una de sus lecturas, en cada circunstancia, es singular. Pero esta singularidad está atravesada por el hecho de que ese lector se asemeja a todos aquellos que pertenecen a una misma comunidad cultural (Chartier, 2000, p. 58).

Los roles de autor y lector se han convertido en un tema central de debate dentro del contexto de literatura electrónica. El concepto tanto de uno como de otro han sido transformados tras el diálogo entre literatura y tecnología informática. En esta sección pretendemos centrar nuestra atención en estas dos figuras teniendo como referente nuestro

corpus de estudio. Comenzaremos con el autor, figura ampliamente estudiada por los críticos de literatura electrónica. En *Alicia a través de la pantalla lecturas literarias del siglo XXI* (2013), María Goicochea y Pilar Carcedo abordan algunos de los retos que el nuevo contexto tecnológico supone para el autor: “uno de los principales retos a los que se enfrenta el escritor con aspiraciones literarias que quiera hacer incursión en el ámbito de la literatura digital, es obviamente el de superar la barrera tecnológica” (Goicochea & García Carcedo, 2013, p. 43). Dicha barrera tecnológica puede comprender obstáculos mayores o menores según la intención del autor. Menores si por ejemplo el autor opta por una interfaz prediseñada como es el caso de *Detective Bonaerense* en el que se siguen ciertas instrucciones a partir de las cuales es posible la creación de un sitio web, a partir de patrones preestablecidos. En dicho caso, el autor adapta su intención literaria a la plataforma, explorando desde la literatura las posibilidades que puedan tener lugar. En este caso, y siguiendo a Daniel Escandell (2018), observamos una suplantación del autor con el personaje principal de la obra. Dicho comportamiento lo observamos en *Detective Bonaerense*, blogonovela en la que Aristóbulo García publica su cuaderno de notas, y en la que sus lectores pueden seguir de cerca sus casos. En los comentarios observamos la interacción de los lectores con el personaje, quienes discuten en torno a temas culturales relacionados con Argentina, o con las pistas que como detective va descubriendo García.

Si al contrario, el autor no se adapta a los formatos prediseñados que ofrece la red, la barrera tecnológica se hace más latente y supondrá una formación en programación como es el caso de Juan B Gutiérrez, quien realizó el diseño y la programación de sus obras a partir de algoritmos matemáticos, y programación, campos en los que el autor colombiano tiene bastante experiencia. De otro modo, la barrera tecnológica tendrá que ser superada mediante la consolidación de un equipo de trabajo como es el caso de obras como *Mandala*, *Memorias* y *Caminos*, *Retratos vivos de mamá* y *Tatuaje*. En palabras de Goicochea y Carcedo:

la distancia entre autor y lector se incrementa cuando el autor (o el programador) maneja unos códigos a los que el lector no tiene acceso [...]El autor de una obra digital se enfrenta, por tanto, a un número importante de retos que le hará tomar una serie de decisiones. Para empezar, puede optar por hacer todo el mismo o buscar la colaboración de un diseñador/ programador que lleve a cabo su proyecto. En ambos casos, la decisión fundamental radica en la necesidad de expresarse mediante un nuevo medio, con un lenguaje creativo que es único y que pertenece a la esfera digital (Goicochea & García Carcedo, 2013, p. 44).

En una reflexión en torno al concepto de autor, Bouchardon piensa en la figura del programador dentro del contexto de producción de literatura electrónica, la cual no tiene correspondiente si se contrasta con la literatura tradicional. En este orden de ideas, realiza un contraste con la división de trabajo que tiene lugar dentro del contexto literario tradicional recordando la figura del editor (Bouchardon 2005, 208). El objetivo de Bouchardon en este sentido, es demostrar que por ejemplo en el teatro o en el cine hay una serie de intervenciones de un escenarista, de un director o de un realizador (Bouchardon, 2005, p. 209). De modo similar, la literatura electrónica ha entrado en una dinámica colaborativa en la que el autor solicita la ayuda de un grupo de colaboradores quienes se encargan de llevar sus ideas al plano digital. Romero advierte una autoría compartida en el caso de la literatura digital en español:

la autoría suele ser compartida: colaboran inventores de la historia con los técnicos que la desarrollan en formato hipermedia. Hay bastantes proyectos de escritura digital hipertextual e hipermedia desarrollados por alumnos de periodismo, que han sido guiados por sus profesores para la realización de estos trabajos universitarios (Romero, 2011, p. 46).

Dentro del contexto de la literatura electrónica se han relacionado asimismo los postulados de Roland Barthes (1967) respecto a la muerte del autor. Dichos conceptos parten de la idea de la construcción de significado de una obra literaria a partir de la interacción entre texto y lector. Debido al registro interactivo de las obras de literatura electrónica hay quienes trasladan dichas inquietudes al plano digital y evocan la desaparición del autor teniendo en cuenta los significados que el lector otorga a las obras mediante su interacción con la interfaz. Desde nuestro punto de vista, consideramos que, aunque el lector tenga un amplio espectro de interpretación de la obra tras su interacción con el texto, la figura del autor no se desvanece ni se muere, dado que esta se mantiene latente bien sea desde el punto de vista de concepción de la obra o en las elecciones estéticas y literarias de la obra. El aspecto en el que sí valdría la pena detenernos es en el del autor, acompañado por un grupo de apoyo técnico que le permita materializar sus ideas. Vemos por ejemplo en el caso de *Tatuaje* que el autor del texto literario no es quien figura como autor de la obra, y que en casos como *Memorias* y *Caminos* el equipo de trabajo tiene la etiqueta de autoría sin hacer distinción sobre quien escribe la obra. Para estos casos particulares propondríamos la utilización de *autor de la ficción* con el fin de realizar una ligera distinción entre quien está detrás del elemento literario y quienes están frente a la construcción de la interfaz de dicha propuesta.

Nos detendremos ahora en la figura del lector cuyo rol cambia dentro del plano electrónico si se tiene en cuenta la transición a la web 2.0:

Si examinamos la revolución que ha supuesto el paso a la web 2.0 en la que el usuario genera y valora los contenidos de la web, además de limitarse a ser espectador de los contenidos que le eran dados, podemos seguir la pista de las comunidades de ciberlectores en diversas manifestaciones (Carrasco, 2013, p. 142).

A partir de la llegada de la Web 2.0 la cual supone procesos de interacción, compartir información o crear contenido para la red, se abre una dimensión importante para el lector dentro del contexto literario. El surgimiento del lector como un componente importante dentro del proceso de creación literaria. Analizamos anteriormente el caso de *Detective Bonaerense*, en el que la intervención del lector no solamente es participativa, sino que puede llegar a elevarse al rango de la creación, pues su opinión tiene la capacidad de transformar el contenido de la intriga. En otros casos como en MyC o RVDM, la presencia del lector surge mediante la participación dando su opinión sobre la obra o compartiendo una experiencia de duelo en el caso de López, o generando una especie de tejido colectivo-cultural en el caso del blog de Rodríguez en *Memorias y Caminos*.

En otros casos como en *Mandala, Pentagonal* o *Tatuaje* el lector puede percibirse como una especie de operador encargado de activar ciertos códigos en la obra:

los textos interactivos digitales contienen una función especial de lectura, la cual se ejecuta sólo una vez que el lector activa los códigos —lenguaje informático al que son traducidas las operaciones realizadas y otros lenguajes utilizados en el texto—. El lector, en este sentido, es un operador como lo define Galloway: “The player, or operator, is an individual agent who communicates with the software and hardware of the machine, sending codified messages via output devices” (Gainza, 2014, p. 31).

Cabe mencionar que la llegada de la web 2.0 no implica que la participación lectora sea una condición de las obras inmediatamente posteriores. Vemos que según la intención del autor esta posibilidad puede o no darse en la obra:

El grado de interacción que se concede al lector, y la importancia que se le otorga, depende de lo que desees experimentar como creador/ autor. En mi caso, no dialogo con el lector, ni siquiera, en el caso de mis libros código, con los editores o agentes de la industria. Siempre he preferido crear obras “cerradas”, donde el lector tenga poder de decisión casi absoluto en la navegación, pero no pueda modificar la obra dentro de la obra. Otra cosa es que se apropie de

elementos, temas e ideas, y las desarrolle, con o sin reconocimiento, en su propio espacio (Entrevista a Doménico Chiappe, 2017)³²⁶

VI.11 Disponibilidad de las obras

Las siete obras que componen nuestro corpus se encuentran en línea; es decir su medio único de difusión es la red. *Condiciones Extremas* se encuentra en el sitio web de Literatrónica creado por Juan B Gutiérrez. Por su parte *Detective Bonaerense* se encuentra Blogger un servidor blog que forma parte de la gran familia de Google. *Mandala* tiene una particularidad adicional a las demás obras. Su acceso tiene un costo cercano a los cinco euros y es justificado por su autora quien sostiene que:

La literatura y el trabajo de los autores y autoras merece algo de retribución. El trabajo es muy intenso y quizás más con esa novela con la que tuve que endeudarme muchísimo para poder pagar toda la producción porque no tenía quien me ayudara con eso. Después nos ganamos varias becas para la producción final, pero, la primera etapa tenía que hacerla y costearla toda yo, entonces en eso me parece que lo justo es que la literatura se pague, y que los autores y autoras reciban algo por ese trabajo (2023, entrevista a Alejandra Jaramillo, archivo personal)³²⁷.

Del pasaje anterior observamos el esfuerzo económico que supone para un autor la publicación de una obra electrónica, la cual, sin el apoyo económico suficiente, supone asumir una serie de gastos considerables o buscar otro tipo de formatos más económicos que requieran menos participación desde el punto de la elaboración como es el caso de la literatura tradicional. Por su parte, Doménico Chiappe creador latinoamericano de obras de literatura electrónica sostiene que “el público en general, el de librerías, que compra y lee obras literarias de papel no se ha interesado demasiado en formas de multimedia de lectura. Eso ha hecho que no haya incentivo alguno para que empresas de edición apoyen y comercialicen este tipo de retóricas y ficciones” (2017, entrevista a Doménico Chiappe, archivo personal). La financiación del proceso de elaboración de una obra de literatura electrónica supone en algunos casos como en *Condiciones Extremas* o RVDM pedir la ayuda de becas gubernamentales con el fin de aliviar los gastos relacionados con la producción de una obra.

³²⁶ Ver anexos

³²⁷ Ver anexos.

Por el momento es posible acceder a cada una de las obras, pero debemos tener en cuenta que en algunos casos la disponibilidad es limitada, puesto que algunas de las obras pueden ver afectada su disponibilidad por técnicos no siempre previsibles por el autor, a la hora de crear una obra electrónica. De ello nos encargaremos en el próximo apartado.

VI.12 Desafíos de conservación de las obras frente a la obsolescencia

Algunas obras de literatura electrónica que inicialmente formaron parte de nuestro corpus de estudio ya no aparecen hoy en la red debido a que requieren de ciertos elementos que no están vigentes. Es el caso de *Hotel Minotauro* (2014) de Doménico Chiappe o *Golpe de Gracia* (2008) obra de Jaime Alejandro Rodríguez. Las dos obras en mención, utilizaban Adobe Flash, una herramienta para la creación de obras multimedia e interactivas. A partir del 31 de diciembre de 2020 no es posible ver contenido de sitios web u obras digitales que hayan sido concebidas con Flash, dado que su vida útil no tiene vigencia actual. Algunas obras han sido conservadas gracias a emuladores como Ruffle o Conifer los cuales permiten la visualización de obras o sitios web concebidos en Flash. Desafortunadamente, dichos emuladores no se adaptan a todas las obras y hoy en día no se puede acceder ni a la obra de Chiappe ni a la de Rodríguez. En la siguiente imagen observamos la entrada del segundo volumen de Electronic Literature collection en la que se leen las características de la obra de Rodríguez, y donde aparece una nota a modo de post it en la que se lee:

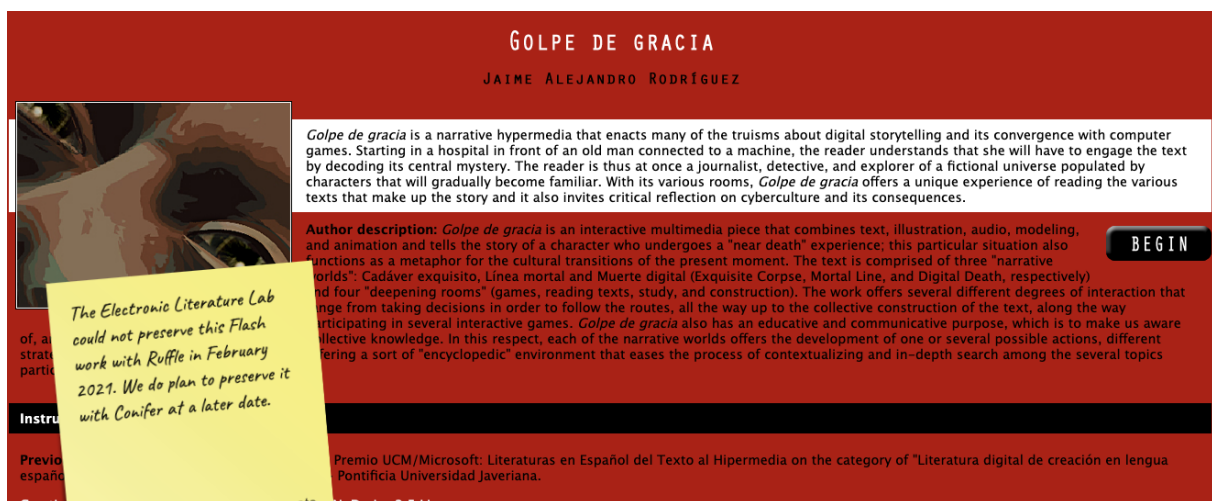


Figura 121. Pantallazo de información de obra *Golpe de Gracia*, Electronic Literature Collection.

“El laboratorio de Literatura electrónica no pudo preservar este trabajo en Flash con Ruffle en febrero de 2021, planeamos preservarlo con Conifer en una fecha posterior”. Por suerte, existe

en América Latina el Proyecto de Cartografía Digital liderado por Carolina Gainza (directora) y Carolina Zúñiga (co-directora), en el que de manera anticipada se previó la desaparición de algunas obras tras la desactivación de Flash. Por ello, el proyecto de Cartografía de la Literatura Digital Latinoamericana rescata algunas obras mediante el registro de un corto video en Youtube, en el que se puede ver ciertas obras³²⁸ aún en funcionamiento³²⁹, una breve descripción y algunas imágenes de la obra.

La labor de la crítica resulta beneficiosa no solamente para el estudio, sino para la conservación de las obras. Por ello, es importante que los estudios realizados en torno a estas obras no se desvanezcan, sino que al contrario puedan dar cuenta de los cambios y los retos que supone la creación de obras literarias en el contexto electrónico actual.

³²⁸ Ver : <https://archivocartografia.cl/fichas/golpe-de-gracia/>

³²⁹ Ver : <https://archivocartografia.cl/fichas/hotel-minotauro/>

Conclusión

A lo largo de nuestra investigación intentamos enfocarnos en el análisis de la novela electrónica latinoamericana a partir de un corpus de estudio propuesto por siete obras: *Condiciones Extremas* (2006) de Juan Gutiérrez, *Detective Bonaerense* (2006) de Marcelo Guerrieri, *Mandala* (2017) de Alejandra Jaramillo, *Memorias y Caminos* (2016) de Jaime Rodríguez, *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001) de Carlos Labbé, *Retratos vivos de mamá* (2015, 2022), y *Tatuaje* (2015) de Rodolfo JM y Al. Con el fin de acercarnos a nuestro objeto de estudio, varias etapas de análisis fueron necesarias. Inicialmente estudiamos el concepto de literatura y luego nos ocupamos del deslizamiento de esta hacia el contexto electrónico. Así, examinamos posturas como la de Tzvetan Todorov quien cuestiona la legitimidad de la literatura, demostrando que no nos enfrentamos a un concepto inmóvil; sino por el contrario, a un concepto que está en movimiento y construcción constante. Este acercamiento inicial a la literatura nos permitió comprender que lejos de estar enfrentándonos a una entidad sólida y establecida, nos embarcábamos hacia un viaje en el que el carácter indefinible era la bandera. Vimos asimismo que lo que puede ser o no considerado como literatura se encuentra estrechamente ligado a una serie de comportamientos propios de determinada época. Otra de las pistas que nos llevan a pensar en las particularidades de la literatura tendrá que ver con la manera en que se emplea el lenguaje, pero sobre todo con un contexto determinado. En la medida en que más nos acercamos a la noción de literatura más constatamos la dificultad de definirla.

Con el fin de tener una noción más o menos aceptable de la literatura, optamos por cinco rasgos propuestos por Jonathan Culler (2016), a saber:

- 1) la literatura como puesta en relieve del lenguaje
- 2) la literatura como integración del lenguaje
- 3) la literatura como ficción
- 4) la literatura como objeto estético
- 5) la literatura como construcción intertextual o autorreflexiva.

Teniendo en mente dichas características, pero sobre todo el hecho de concebir la literatura como un concepto errante, y carente de definición precisa, nos ubicamos dentro del marco de la literatura electrónica teniendo en mente el despliegue tecnológico al que hemos asistido en las últimas décadas. Notamos que la llegada de la tecnología informática tiene un impacto sin precedentes en la manera como se percibe la literatura. Dicho impacto puede vislumbrarse a través de las diversas maneras en que se busca clasificarla: ciberliteratura, literatura textovisual, e-literatura, literatura hiperfónica, numérica o electrónica. Dentro del

espectro de posibilidades otorgadas a esta reciente forma de hacer literatura, nos decantamos por el término literatura electrónica siguiendo los postulados de Guy Bennett (2010) quien apunta a un tipo de lectura nacida en el formato digital la cual no es posible trasladar al formato impreso.

Ahora bien, una vez definida la orilla desde la que nos ubicamos -*literatura electrónica*- reunimos diferentes posturas teóricas para poder establecer cuáles eran los rasgos de esa *literatura electrónica*. Para ello, tuvimos en cuenta ciertas referencias como las de Laura Borràs, Daniel Escandell, Leonardo Flores o Katherine Hayles quienes destacan el uso del computador como elemento esencial en el que habita este tipo de literatura. La clasificación de obras por generaciones establecida por Leonardo Flores (2017), nos permitió tener un panorama más preciso sobre las tres generaciones de literatura electrónica: la primera generación hace referencia a obras hipertextuales sin conexión a la red. La segunda a obras en la red con elementos visuales como imágenes animaciones o sonidos, y finalmente la tercera la cual es construida en plataformas comerciales y es adaptable a la pantalla del teléfono móvil o una tableta.

Con miras a delimitar aún más nuestro objeto de estudio, establecimos una serie de características de la literatura electrónica como la ruptura de la linealidad (Goicoechea et García Carcedo 2013, 26), la navegación hipertextual, la exploración de plataformas prediseñadas, la fragmentación y la falta de cierre (Bennett 2010, 39), y la pluralidad de elementos heterogéneos (Dos Santos 2013, 122). La llegada de las redes sociales o ciertas plataformas nos permitió comprender que algunas veces la tipología puede estar relacionada con su formato de creación: de modo que surgieron las hipernovelas, las blogoficciones y la twitteratura. Un aspecto de análisis comenzó a imponerse considerando la naturaleza multimedial de algunas obras. Esto nos permitió detenernos en la intermedialidad con miras a comprender la manera en que diferentes medios dialogan mediante una plataforma como sucede en el caso de la literatura electrónica.

Una vez realizamos los acercamientos pertinentes a la definición de literatura, a la de literatura electrónica, los rasgos de la literatura electrónica y la intermedialidad. Nos detuvimos en la novela con miras a establecer un punto de partida dentro del contexto literario tanto como dentro del panorama de la literatura digital. De manera similar a lo ocurrido con nuestro intento por establecer una definición clara sobre la literatura, el estudio de la novela en busca de una definición que orientase nuestra investigación no fue tarea menos ardua que la anterior. Posturas como las de Enric Sullà (1996), o Pierre Chartier (2005) nos llevaron por distintos

derroteros. Por una parte, Sullà realiza un contraste entre el término italiano *novella* y *romanzo* por lo menos en condiciones de extensión de la escritura. En este orden de ideas la *novella* tendría una extensión menor al *romanzo*, lo que al llevarlo al contexto hispanohablante equivaldría a la novela y la novela corta. Tras un primer contacto con estos postulados subrayamos cuatro cualidades sobre la novela: su variabilidad (en cuanto a manera y tono), la posibilidad de ser presentada como noticia y a la vez como ficción, y una perspectiva de orden cuantitativo respecto la extensión que supone la *novella* y el *romanzo*.

Posteriormente analizamos otras opiniones como la de Mariano Baquero Goyanes (1998) o M. del Carmen Bobes Naves (1998) quienes coinciden en las dificultades que supone para la crítica literaria proponer una definición duradera de la novela. Otro aspecto relevante que analizamos en ese momento fue el relacionado a la manera en que la novela se posiciona como género mayor de nuestro tiempo (Miguel Ángel, Garrido, & García Galiano, 2001), (Chartier P. , 2005), (Stalloni, 1997) o (Scholes, 1986), hasta el punto de ser presentada como “la epopeya de un mundo sin dioses”(Lukacs 1963, 84). Un estudio detallado y juicioso sobre la novela y sus transformaciones es consolidado poco a poco hasta llegar a la novela latinoamericana, al realismo mágico (Bautista 1991), el post-boom (Rama, 1984), el Crack y McOndo (Macías de Yoon, 2012).

La fundamentación teórica presente en la primera parte de nuestra investigación nos permitió tener un panorama respecto a elementos clave de nuestro estudio como lo es el intento por definir la literatura, el estudio de la novela, sus características, y por último algunos rasgos de la novela latinoamericana actual. Observamos que la definición de literatura y los conceptos considerados en torno a la novela son variados, móviles y en construcción. Dentro de ese orden de ideas, y después de observar las diferentes transformaciones de la novela en cuanto a cantidad y contenidos, podemos pensar la novela electrónica latinoamericana como un producto cultural de nuestra época, con características propias de las dinámicas digitales. Esto implica en cierto modo, una diferencia sustancial entre la noción de novela para formato impreso y la concebida para formatos digitales. Dicho de otro modo, los productos literarios de formato digital siguen patrones de lectura fragmentada lo que influye notablemente en la cantidad de texto de una novela impresa y una en formato electrónico. De este modo, si comparamos una novela impresa con una novela electrónica notaremos una disminución textual considerable; pero si comparamos las entradas textuales de un blog, las noticias que leemos en los diarios en línea, los mensajes de redes sociales como Twitter con la intensidad textual de la novela

electrónica, notamos que el ejercicio literario en formato electrónico sigue siendo muy superior desde el punto de vista textual, frente a los demás contenidos con los que un usuario se relaciona a diario en la red. Dicha diferencia de profundidad textual es muchísimo más marcada si tenemos en cuenta ciertos comportamientos de lectura en línea, según los cuales se estima que el tiempo de atención promedio de un usuario en las redes sociales es de ocho a quince segundos, y en los artículos de más de mil palabras el promedio de atención se amplía a 123 segundos³³⁰.

Otro aspecto importante que se debe tener en cuenta dentro del panorama de la novela electrónica es, la función de condicionamiento que ejercen algunas plataformas como es el caso de Blogger en la que se publicó *Detective Bonaerense* (2006). Dentro de este contexto, el ejercicio narrativo se encuentra restringido por el diseño de la interfaz, tanto como por las tendencias creativas preestablecidas con las que se utiliza la plataforma. De este modo, si en un blog es normal que el autor del blog intercambie con sus lectores mediante las cajas de comentarios, se espera que la propuesta literaria que se presente en blog se adapte a dichas dinámicas, como en el caso del engaño a los lectores estudiado por Escandell. De nuestro corpus de estudio *Detective Bonaerense* es la única obra que se encuentra condicionada estructuralmente por el formato. Cabe mencionar que dentro del contexto de producción literaria el condicionamiento estructural puede significar un reto creativo, lo que resulta en la aparición de nuevos géneros dentro del contexto electrónico como es el caso de la blognovela o la twitteratura.

Las demás obras de nuestro corpus de estudio surgen como interfaces culturales Manovich (2005), en el sentido que intentan buscar una forma auténtica de lenguaje. Así, en el caso de *Pentagonal: incluidos tú y yo*, asistimos a una hiperficción explorativa de carácter netamente hipertextual cuya propuesta estética se encuentra centrada en la amplia arborescencia estructural de la obra. Respecto a la interfaz y los elementos de las demás obras, constatamos una tendencia evolutiva tanto en la estructura como en la narración, paralela a los avances tecnológicos actuales, los cuales amplían y hacen posible entablar puentes con la literatura desde las vanguardias tecnológicas ofrecidas en la red. Es el caso de obras como *Memorias y Caminos*, *Retratos vivos de mamá* o *Tatuaje*. Cada una de estas novelas moldea la interfaz según

³³⁰Ver :https://informacionytic.com/es_ar/2018/07/02/se-comprobo-que-hemos-disminuido-el-tiempo-de-atencion-y-lectura-en-linea/

las intenciones literarias y estéticas del autor. La versatilidad de la interfaz se adaptará igualmente a los criterios que el autor disponga frente a la participación (obra abierta) o no (cerrada) del usuario.

Cambiando de perspectiva, abordaremos ahora ciertos aspectos que tienen que ver con el análisis literario propuesto en la tercera parte de esta tesis. Aunque dicho ejercicio se haya enfocado en aspectos paratextuales, el incipit, la narración, la focalización, los campos lexicales o los nombres de personajes, es preciso mencionar que hay una serie de puntos en común a través de los cuales un análisis de literatura comparada hubiese sido posible:

1. **La noción de proyecto de escritura:** Hay en *Detective Bonaerense*, *Mandala*, *Pentagonal: incluidos tú y yo* y *Retratos vivos de mamá* una intención de creación literaria manifestada por sus protagonistas. Por una parte, Aristóbulo García da a conocer su diario y los casos más resonantes de su carrera a través de su blog. Por otra parte, observamos a Amaura en *Mandala* quien tras pasar un tiempo trabajando para una editorial se retira y comienza a escribir una biografía de Alejandra Pizarnik que le han encargado. En *Pentagonal*, el novio de Estela habla sobre la intención, que esta tiene de crear una novela hipertextual, y finalmente, la hija de Lucy emprende la creación de un diario de duelo en el que la escritura se manifiesta como un síntoma que permite atravesar el dolor.

2. **Romance mayor- joven:** en *Pentagonal*, *Condiciones Extremas*, y *Mandala* encontramos relaciones amorosas entre una persona mayor y una menor. En *Pentagonal* se trata de la profesora Miranda Vera y su estudiante (el novio de Estela). En *Condiciones Extremas* asistimos a un romance entre Miranda e Índigo (de la primera década) y en *Mandala* hay una intensa relación amorosa y mística entre el abuelo indígena y Amaura.

3. **Relación padre- hija:** en *Pentagonal* y *Mandala*, se explora la relación que Miranda tiene con su papá, a quien le expresa sus temores y además acompaña a un grupo de oración, mientras que en *Mandala* se aborda dicha relación desde la perspectiva de la adultez.

4. **Relación Madre e hija:** en *Retratos vivos de mamá*, tanto como en *Mandala* la hija describe la ausencia de la mamá. Por una parte, en RVDM dicha ausencia se relaciona con la mamá desde la vida hacia la muerte, mientras que en *Mandala* es la hija quien escribe sobre

algunos recuerdos de infancia que involucran a la mamá y la idea de esperarla mientras se va de viaje.

5. **Colombianismos:** presentes en obras como *MyC*, *Mandala* y *Condiciones Extremas*.

6. **Relación de protagonistas de obras con la tecnología:** en *Condiciones Extremas* y *MyC*. *Condiciones Extremas* emplea un tono futurista distópico en el que la tecnología es un avance que implica destrucción para los humanos. En *MyC* la tecnología es un pretexto para escribir desde la perspectiva autobiográfica.

Además de estas pistas de análisis comparativo, queremos insinuar otra que no mencionamos en su momento, y que tiene que ver con la pro(a)puesta estética en *Retratos vivos de mamá*. En la obra de López, la fotografía experimenta un valor tanto foto-estético interno, como foto-estructural-externo en la obra. De este modo, hay en la obra una propuesta de lectura desde la imagen, puesto que esta anticipa generalmente al texto. Su valor foto-estético interno reside, en una lectura que se hace sobre el paso del tiempo; las huellas que este deja en el cuerpo de una mujer; hay una narración detrás de cada imagen, una suposición, por lo tanto, un acto de construcción subjetivo que se lleva a cabo en el momento de la lectura.

En cuanto al valor foto-estructural-externo de la obra, lo percibo a partir del proceso de revelado de una fotografía analógica. La pro(a)puesta de López, es en este sentido pedagógica, porque en este caso el proceso de revelado de Lucy, implica un pasaje por el cuarto oscuro; la metáfora de lo desconocido, la imagen que de allí surja es aún incierta y enigmática al momento de ingresar en él. La oscuridad envuelve a la vez el enigma de la ausencia y la muerte. Un periodo de aislamiento se impone para recordar, trabajar y reconstruir. El corazón y la memoria se fusionan en este ejercicio de escritura creativa; observamos que el corazón es un elemento recurrente en el relato; por ello es preciso señalar también, que ‘recordar’ es una palabra que está construida por dos componentes: ‘re’ que en latín significa de nuevo, y ‘cordis’ que significa ‘corazón’; así ‘recordar’ es ‘volver a pasar por el corazón’: “En este diario queda escrita la transformación y el modo en que el recuerdo de mamá va mutando; la asimilación de la muerte, de su muerte. Aquí intento fijar el movimiento de mi duelo. Aquí plasmados también los ritmos de creación de estos “Retratos vivos de mamá”. Y muchos de sus latidos” (López, 2018). En este pasaje podemos observar el proceso de la oscuridad a la luz; del cuarto oscuro, a la admiración de la imagen revelada, del fantasma de la muerte a la presencia de la vida mediante el recuerdo. De la sombra de una Lucy enferma, al resplandecimiento, que como su

nombre lo indica, cubre de luz e ilumina: “No quería a mamá triste, no a mi mamá, no a Lucy. Yo la quería radiante. Así era como más me gustaba verla”.

La caracterización de la novela electrónica latinoamericana nos permitió explorar detenidamente elementos como la interfaz, su funcionamiento y características de esta en cada una de las novelas. La aplicación del mapa de calor en cada una de las páginas de inicio nos permitió utilizar un elemento de inteligencia artificial con el fin de observar hacia dónde se dirige la mirada del lector, y así contrastar dichos gestos con el diseño de cada obra. La interactividad fue valorada desde el punto de vista participativo del lector y en cuanto a los gestos necesarios para descubrir los elementos de la obra. Es necesario mencionar que los doce rasgos a los que hicimos alusión en el último capítulo no son exclusivos de la novela latinoamericana, pues en otros géneros como la poesía también podríamos postular un estudio a partir de dichas categorías. Sin embargo, cabe señalar que la propuesta de dichas características obedece a una exploración de las cualidades de nuestro corpus de estudio, de modo que, al incluir una porción representativa sustancial de la novela electrónica en Latinoamérica, cabe la posibilidad que otras obras tengan cabida dentro de la tipología aquí establecida.

Somos conscientes de la magnitud de nuestro campo de estudio, y sabemos que, aunque esta investigación ha aportado ciertas claves para el entendimiento de la novela electrónica como fenómeno literario en América latina, nuestro trabajo aún está lejos de agotar el tema. Por ello es necesario que desde la crítica se siga valorando estos trabajos, que desde la cátedra universitaria se insista en procesos de alfabetización en los que los estudiantes tengan la oportunidad de descubrir este tipo de obras, y que desde las bibliotecas se promocionen las obras que constituyen un baluarte cultural de nuestros países y que son síntoma de una transición hacia la digitalización y virtualización que nos rodea.

Bibliografía

- Aarseth, E. (1994). Nonlinearity and Literary Theory. *The New Media Reader*, 762-780.
- Acuña-Zumbado, E. (2015). La diversidad y la multitemporalidad de procesos de lectura en Condiciones Extremas. *Revista Internacional de Humanidades*, 245-253.
- Alvarado Ruiz, R. (2001). Escribir América en el siglo XXI: el Crack y McOndo, una generación continental. *Iberoamericana*, 67-90.
- Angel, E., & Montoya Juárez, J. (2013). *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid : Iberoamericana.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada Memoria, subjetividad y política*. Córdoba: Villa María.
- Aubert, P. (2017, mayo 23). *La novela en España en los siglos xix y xx. Historia, sociedad, búsqueda identitaria*. Consulté le Abril 2020, sur Open Edition Books: <https://books.openedition.org/cvz/2623>
- Baetens, J., & Sánchez, D. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y Transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6-27.
- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. París: Éditions du Seuil.
- Bakhtine, M. (2018). *Esthétique et Théorie du roman*. París: Gallimard.
- Baquero Goyanes, M. (1998). *¿Qué es la Novela? (¿Qué es el Cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Bautista, G. (1991). El realismo mágico historiografía y características. *Verba Hispánica*, 19-26.
- Becerra, E., & Castañeda, D. (2021). Lectura a través de medios digitales, un nuevo reto para la promoción de lectura. Dans C. W. Becerra, *Cinco senderos de la promoción, animación y mediación de lectura en Colombia* (pp. 119-146). Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Bennett, G. (2010). Ce livre qui n'en est pas un : le texte littéraire électronique. *Littérature*, 37-43.
- Blaustein, D. (2011). *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del "post-boom"*. Hilsesheim: Georg Olms.
- Bobes Naves, M. d. (1998). *La Novela*. Madrid: Síntesis.

- Bootz, P. (2011). La littérature numérique en quelques repères. Dans C. (. Bélisle, *Lire dans un monde numérique* (pp. 206-253). Lyon: Presses de l'enssib.
- Borràs, L. (2005). Teorías Literarias y Retos Digitales. Dans L. (. Borràs, *Textualidades Electrónicas Nuevos Escenarios para la Literatura* (pp. 23-79). Barcelona : Editorial UOC.
- Borràs, L. (2010). Leer literatura (en) digital: una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 177-195.
- Borràs, L. (2012). La literatura digital bajo el estigma de la comparación. Dans R. Alemany Ferrer (Ed), & F. Chico Rico (Ed), *Ciberliteratura y comparatismo* (pp. 49- 61). Alicante: Quinta Impresión.
- Bouchardon, S. (2005). Le récit littéraire interactif narrativité et interactivité. Compiègne: Université de Technologie de Compiègne.
- Bouchardon, S. (2012). Du récit hypertextuel au récit interactif. *Revue de la BNF*, 13-20.
- Bouchardon, S. (2012). *La valeur heuristique de la littérature numérique*. Compiègne: Université de Technologie de Compiègne.
- Bouillier, D. (2016). *Sociologie du numérique*. París: Armand Colin.
- Carbajal, B. J. (2005). The Packaging of Contemporary Latin American Literature: "La Generación del Crack" and "McOndo". *Confluencia*, 122-132.
- Carrasco, S. (2011). Avatares de la narrativa digital hispánica. *Texto Digital*, 123- 137.
- Carrasco, S. (2013). Comunidades de Ciberlectores. Dans M. G. (Editora), *Alicia a Través de la Pantalla Lecturas Literarias en el siglo XXI* (pp. 135- 155). Madrid: Globalia Artes Gráficas.
- Castany Prado, B. (2019). Ciberliteratura y cibercultura en al ámbito hispánico. *Tropelías*, 237- 283.
- Castany, B. (2019). Ciberliteratura y cibercultura en al ámbito hispánico. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 237-283.
- Cayley, J. (2018). *Grammalepsy: Essays on Digital Language Art* . New York: Bloomsbury Academic.
- Celis Sánchez, M. A. (2012). Patrones de Comportamiento Lingüístico en el discurso electrónico. Una aproximación teórico-práctica, con el análisis de dos obras literarias hipertextuales: Gabriella Infinita de Jaime ALejandro Rodríguez y Tierra de

- Extracción de Doménico Chiappe. Ciudad real: Universidad de Castilla la Mancha (tesis de doctorado).
- Chartier, P. (2005). *Introduction aux grandes théories du roman*. París: Armand Colin.
- Chartier, P. (2005). *Introduction aux grandes théories du roman*. París: Armand Colin.
- Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita diálogo e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2009). La mort du livre? *Communication et langages*, 57-65.
- Chiappe, D. (2015). *Forma y fondo de la narrativa multimedia*. (U. C. III, Éd.) Madrid, España.
- Clüver, C. (2016). Intermediality and Interarts Studies. Dans J. Arvidson, M. Askander, H. Führer, & J. Bruhn, *Borders Contemporary positions in intermediality* (pp. 19-37). Lund: Intermedia Studies Press, Lund.
- Claude, P. (2015). Le polylogue des artistes en contexte intermédial. Dans C. Fischer, A. Debrosse, M. Fusillo, K. V. Hagen, Y. Landerouin, B. Nickel, . . . K. Zieger, *Intermedialités* (pp. 141-160). Paris: Société Française de Littérature Générale et Comparée.
- Combe, D. (1992). *Les genres littéraires*. París : Hachette.
- Corredor, A. (2018). Primeros apuntes para una historia la literatura digital en Colombia desde 1990 hasta el 2012. Bogotá: Universidad de los Andes (Tesis de maestría).
- Cubillos Ocampo, J. A. (2021). Alfabetización mediática en revolución digital y literatura electrónica. (pp. 1-214). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Cuervo, Y., & Sánchez, N. (2022). Aproximaciones teóricas a la virtualización del cine y a las transformaciones de la e-literatura. Dans J. Sánchez, D. González, A. Andrade, H. Ramón, Y. Cuervo, N. Sánchez , . . . L. Cortés, *El ojo intermedial II hibridaciones genéricas y mediales* (pp. 129- 154). Coyoacán: Nómada Sciolibris.
- Culler, J. (2016). *Théorie Littéraire*. Saint- Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Da Silva, L. (2018). A narrativa digital em língua espanhola: leitura e produção de sentidos. Tesis de posgrado Universidad Federal de Sergipe.
- De Aguiar E Silva, V. (1999). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- De la Fuente, J. L. (1999). La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 239-266.
- Del Fresno, M. (2011). *Netnografía investigación, análisis e intervención social online*. Barcelona: UOC.

- Déruelle, A. (2016). Le roman. Dans E. Bordas, C. Barel-Moisan, G. Bonnet, A. Déruelle, & C. Marcandier, *L'analyse littéraire* (pp. 187-198). Paris: Arman Colin.
- Díaz, J. (2009). Multimedia y modalidades de lectura: una aproximación al estado de la cuestión. *Estudios*, 213-219.
- Dos Santos, A. (2013). Literaturas en pantalla: antecedentes y características. Dans M. (. Goicochea de Jorge, *Alicia a Través de la Pantalla Lecturas Literarias en el siglo XXI* (pp. 119- 130). Madrid: Globalia Artes Gráficas.
- Eagleton, T. (1994). *Critique et théorie littéraires. Une introduction*. París: Presses universitaires de France.
- Escandell, D. (2012). *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Escandell, D. (2012). *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI*. Consulté le Septiembree 2017, sur Gredos- Universidad de Salamanca: Narrativa digital hispana: el blog como ... - Gredos Principal https://gredos.usal.es › bitstream › DLEH_Escande...
- Escandell, D. (2014). El libro en la pantalla: hacia un nuevo ensayo en el siglo XXI con la escritura y edición digital. *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar*, 73-83.
- Escandell, D. (2014). *Escrituras para el siglo XXI : Literatura y blogosfera*. Madrid: Iberoamericana.
- Escandell, D. (2018). El blog en la escritura en español: retrospectiva del hoax literario del comienzo del siglo XXI. *Letral*, 5- 23.
- Escandell, D. (2021). Textovisualidades de la escritura digital, transmedialidad, interacción y fragmentarismo a través del caso de Tatuaje (2014). *Estudios Literarios*, 95-109.
- Esteban, Á., & Montoya, J. (2013). *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid: Iberoamericana.
- Faerber, J., & Loignon, S. (2018). *Les procédés littéraires De allégorie à zeugme*. Malakoff: Armand Colin .
- Fischer, C. (2015). Introduction. Dans C. Fischer, A. Debrosse, M. Fusillo, K. V. Hagen, Y. Landerouin, B. Nickel, . . . K. Zieger, *Intermedialités* (pp. 7-18). París: Société Française de Littérature Générale et Comparée.
- Flores, L. (2016, Septiembree 23). ¿Qué es la literatura electrónica? *80 grados*.

- Flores, L. (2017). La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones . *Artelogie [En línea]*, 1-11.
- Fort, P.-L. (2007). *Ma mère, la morte*. Paris: Éditions Imago.
- Fraisse, E., & Mouralis, B. (2001). *Questions générales de littérature*. Paris: Points.
- Fussillo, M. (2015). Diffractions intermédiales l'effet rétroactif e la réception. Dans C. Fischer, A. Debrosse, M. Fusillo, K. V. Hagen, Y. Landerouin, B. Nickel, . . . K. Zieger, *Intermedialités* (pp. 71-84). Paris: Société Français de Littérature Générale et Comparée.
- Gadzala, K. (2013). Écrire la relation mère-fille au XXIe siècle : le roman familial au service du souvenir dans *Autour de ma mère* (2007) de Catherine Safonoff, *Décidément je t'assassine* (2010) de Corinne Hoex et *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011) de Delphine de Vigan. Ontario: University of Waterloo (thèse master).
- Gainza, C. (2012). *Escrituras Electrónicas en América Latina. Producción Literaria en el Capitalismo Informacional*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Gainza, C. (2015). Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile. *Letras Hispanas*, 224- 238.
- Gainza, C. (2015). Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile. *Letras Hispanas* , 224-238.
- Gainza, C. (2016). Hackeo cultural: estéticas y políticas en la era digital. Dans R. C. Corro, *Estética, medios masivos y subjetividades* (pp. 75- 85). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gainza, C., & Domínguez, P. (2017). ¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital. *Revista de Humanidades*, 43-74.
- Galina Rusell, I. (2011). ¿Qué son las humanidades digitales? *Revista Digital Universitaria*, 3-10.
- Galina, I., Peña, M., Priani, E., Barrón, J., Domínguez, D., & Álvarez, A. (2018). *Humanidades Digitales: Edición, literatura y arte*. Ciudad de México: Bonilla Artigas .
- Gamboa, S. (2004). Opiniones de un lector. Dans R. Bolaño, J. Franco, R. Fresán, S. Gamboa, G. Garcés, F. Iwasaki, . . . J. Volpi, *Palabra de América* (pp. 75-87). Barcelona: Seix Barral.
- García, J. M. (2014). Literatrónica: un análisis hipertextual de *Condiciones extremas*, de Juan B. Gutiérrez. *Alabe*, 1-22.

- Garrido, M. Á. (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*. París: Éditions du Seuil, coll. "Points-essais".
- Gennette, G. (2002). *Seuils*. París: Point Essais.
- Gimeno Ugalde, E. (2011). Cuadros en movimiento: la pintura en el cine. Relaciones intermediales en *La hora de los valientes* (Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Bollaín 2003) . *Olivar*, 215-240.
- Goicochea , M., & García Carcedo, P. (2013). *Alicia a través de la pantalla lecturas literarias del siglo XXI*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez Centro Internacional de Tecnologías Avanzadas.
- Goicochea , M., & García Carcedo, P. (2013). Lecturas Literarias en el Espejo de las Pantallas. Dans M. (. Goicochea, *Alicia a través de la pantalla lecturas literarias del siglo XXI* (pp. 21- 38). Madrid: Globalia Artes Gráficas.
- Goicochea, M. (2019). Literatura digital y narrativas transmedia: reflexiones sobre el uso de la interfaz. *Caracteres*, 338-361.
- Goicochea, M., & García Carcedo, P. (2013). *Alicia a través de la pantalla lecturas literarias del siglo XXI*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez Centro Internacional de Tecnologías Avanzadas.
- Goicochea, M., & García Carcedo, P. (2013). Lecturas Literarias en el Espejo de las Pantallas. Dans M. (. Goicochea, *Alicia a través de la pantalla lecturas literarias del siglo XXI* (pp. 21- 38). Madrid: Globalia Artes Gráficas.
- González, L., & Rodríguez, J. (2012). Narratopedia y sus alcances interdisciplinarios: prácticas narrativas en la red. *Nómadas*, 179-193.
- Gonzalo, S. (2020). *La literatura digital como herramienta de mejora de la competencia literaria*. Trabajo fin de máster: Universidad Pública de Navarra.
- Guerrieri, M. (2006, Febrero 27). *Detective Bonaerense*. Récupéré sur Detective Bonaerense: <http://detectivebonaerense.blogspot.com/2006/02/un-asadito-en-uppsala.html>
- Guerrieri, M. (2006). *Detective Bonaerense*. Récupéré sur Detective Bonaerense: <http://detectivebonaerense.blogspot.com/>
- Guerrieri, M. (2006). *Detective Bonaerense*. Récupéré sur Detective Bonaerense: <http://detectivebonaerense.blogspot.com/>
- Gómez Borja, J. H. (2022, Junio 21). *Banrepcultural*. Récupéré sur Internet y la WEB en Colombia: una historia de sus primeros años:

- <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-388/internet-y-la-web-en-colombia-una-historia-de-sus>
- Gómez, T. (2002). Creación literaria en la Red de la narrativa posmoderna a la hiperficción. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 1- 40.
- Gómez, V. (2018). Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana. *Rassegna iberistica*, 283-298.
- Gómez, V. (2018). Publicación de reseña crítica sobre la obra de literatura digital Tatuaje de Rodolfo JM, Leonardo Aranda, Gabriela Gordillo, Carlos Gamboa (2014). *Reseña crítica para la ELECTRONIC LITERATURE DIRECTORY (ELD)*., 1-3.
- Gómez, V. (2021). Desvíos lúdicos para la construcción de una nueva memoria escrituraria. Análisis de tres piezas de literatura digital latinoamericana. *Cuadernos del CILHA*, 1-23.
- Gutiérrez, J. B. (2002). *El primer Vuelo de los Hermanos Wright*. Recuperé sur Literatrónica: http://www.literatronica.com/src/Nuntius.aspx?lng=HISPANIA&opus=11&pagina=&nuntius=OPUS_ABOUT_11&artifex=
- Gutiérrez, J. B. (2006). *Condiciones Extremas*. Recuperé sur Lietratrónica: <http://www.literatronica.com/src/Pagina.aspx?lng=HISPANIA&opus=1&pagina=1>
- Gutiérrez, J. B. (2006). *Literatrónica*. Recuperé sur Condiciones Extremas: <http://www.literatronica.com/src/Pagina.aspx?lng=HISPANIA&opus=1&pagina=1>
- Guzmán, M. (2019). La escritura como interfaz: Robótica, mitología prehispánica y código creativo en las artes electrónicas y la literatura digital. *¡Cuerpo, Máquina, Acción!*, 18-30.
- Hurtado Heras, S. (1997). El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión . *Convergencia*, 261-277.
- J, M. R., Brito, A., Moheno, C., Gamboa, C., Gordillo, G., Nepote, M., & Atristain, X. (2014). *Tatuaje*. Recuperé sur Tatuaje: <https://collection.eliterature.org/3/works/tatuaje/#>
- Jaramillo, A. (2017). Recuperé sur Mandala: <https://www.novelamandala.com/#/>
- Jaramillo, A., Nika, T., Rordíguez, L., Bejarano, S., Alonso,, R., & Suárez, A. (2022, 10 29). *Mandala*. Recuperé sur Mandala: <https://www.novelamandala.com/#/inicio>
- Jiménez-Díaz, A. C. (2015). El potencial creativo de la remediación en la literatura digital hispánica. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Tesis de doctorado).
- Kristeva, J. (1981). *El Texto de la Novela*. Barcelona: Lumen.

- Labbé, C. (2001). *Hipertulia*. Récupéré sur Pentagonal: incluidos tú y yo: <https://webs.ucm.es/info//especulo/hipertul/pentagonal/index.htm>
- Ledesma, E. (2017). Ciencia-ficción digital iberoamericana (mutantes, ciborgs y entes virtuales): la red y la literatura electrónica del siglo XXI. *Revista Iberoamericana*, 305-326.
- Lemos, A. (2006). Les trois lois de la cyberculture. Libération de l'émission, connexion au réseau et reconfiguration culturelle. *Sociétés*, 37-48.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura Informe al consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos.
- Liano, D. (2013). Occidente, canon y literatura hispanoamericana. *Caravelle*, 81-99.
- Lugo Filippi, C. (1980). Le nouveau roman français et le nouveau roman hispano-américain. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 90-92.
- Luiz, A. (2013). Literaturas en Pantalla: Antecedentes y Características. Dans M. (. Goicochea de Jorge, *Alicia a Través de la Pantalla Lecturas Literarias en el siglo XXI* (pp. 119-132). Madrid: Globalia Artes Gráficas.
- Lukacs, G. (1963). *La théorie du roman*. Berlin: Gonthier.
- Lumière, É. (2015). Jürgen E. Müller et le concept d'intermedialité. *Programme Dispositifs artistiques, intermédiarité, transmédiarité*, (pp. 1-20). Toulouse.
- López Jiménez, C. (2018). Retratos vivos de mamá: un proyecto de literatura web y escritura de duelo. *La Palabra*, 233-241.
- López, C. (2018). Retratos vivos de mamá: un proyecto de literatura web y escritura de duelo. *La palabra*, 233-241.
- Müller, J. E. (2000). L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinéma Revue d'études cinématographiques*, 105-134.
- Macías de Yoon, C. (2012). La fiebre de las antologías: narrativa hispanoamericana en tránsito al siglo XXI. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 441-464.
- Mah, A. (2018). Intermedialidad y semiótica en Noche de Guerra en el Museo de Prado de R. Alberti: instrumentos de proceso a la Historia de España. *Intercambio/Échange*, 9-22.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Marcandier, C. (2011). L'oeuvre. Dans É. (. Bordas, *L'analyse littéraire, notions et repères* (pp. 19-34). Paris: Nathan.

- Mauro, M. d. (2007). Literatura latinoamericana: abordaje del tiempo en dos momentos literarios. *Estudios*, 269-276.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación, las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Méchoulan, É. (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités / Intermediality*, 9-27.
- Méchoulan, É. (2010). Intermédialité: ressemblances de famille. *Intermédialités*, 233- 259.
- Méchoulan, É. (2017, mars 5). *Intermédialité, ou comment penser les transmissions*. Consulté le Janvier 25, 2020, sur Fabula:
<https://www.fabula.org/colloques/document4278.php#citation>
- Méchoulan, E. (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités*, 9-27.
- Méchoulan, E. (2017, mars 5). *Intermédialité, ou comment penser les transmissions*. Consulté le Febrero 4, 2020, sur Fabula: <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>
- Medina, A. (2019). Tatuaje: ficción interactiva de una pesquisa hipermedial . *Literatura Mexicana*, 155-171.
- Medina, M. (2007). Prólogo. Dans P. Lévy, *Cibercultura Informe al consejo de Europa* (pp. 8-26). Barcelona: Anthropos.
- Mena, L. I. (1975). Hacia una formulación teórica del realismo mágico. *Bulletin Hispanique*, 395- 407.
- Mendoza, M. (2004). Fuerzas centrífugas y centrípetas. Dans R. Bolaño, J. Franco, R. Fresán, S. Gamboa, G. Garcés, F. Iwasaki, . . . J. Volpi, *Palabra de América* (pp. 123- 135). Barcelona: Seix Barral.
- Meza, N. (2019). Voces y figuras: hacia una retórica digital de las obras de literatura electrónica latinoamericana. *Texto Digital*, 39-65.
- Meza, N. (2020). Women creators of Latin American Electronic Literature: a Geographical Overview. *Texto Digital*, 183-216.
- Meza, N. (2021). Visualizing Networks of Cultural Discourses in Latin American Electronic Literature. *Revista de Humanidades Digitales*, 101- 121.
- Miguel Ángel, G., Garrido, A., & García Galiano, A. (2001). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- Morales Sánchez, M. I. (2018). Leer literatura en la era digital. *Palabra clave*.
- Navas Ocaña, M. I. (2001). Hacia una tipología de la novela del siglo XX. *Estudios humanísticos*, 99-130.

- Oviedo, J. M. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Universidad Textos.
- Paulson, W. (1997). The Literary Canon in the Age of Its Technological. Dans J. Tabbi , & M. Wutz , *Reading Matters/ Narratives in the new media Ecology* (pp. 227-249). Ithaca: Cornell University Press.
- Pawlicka, U. (2017). An Essay on Electronic Literature as Platform. *PRZEGLĄD KULTUROZNAWCZY*, 430-444.
- Pérsico, M. M. (2013). Los “juglares electrónicos” y la novísima narrativa hispanoamericana. *Caracteres*, 48-66.
- Pitman, T. (2010). El arraigo de la cibercultura: un análisis comparativo de las obras hipertextuales de Doménico Chiappe y Blas Valdez. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 217-232.
- Plata, J. P. (2017). Breve panorama de la literatura colombiana reciente. *Antares*, 17-22.
- Punday, D. (2018). Narrativity. Dans J. Tabbi, *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature* (pp. 133-150). New York: Bloomsbury Academic.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 43-64.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality. Intermedialités / Intermediality*, 43-64.
- Rajewsky, I. (2015). Le terme d'intermedialité en ébullition: 25 ans de débat. Dans C. Fischer, A. Debrosse, M. Fusillo, K. V. Hagen, Y. Landerouin, B. Nickel, . . . K. Zieger, *Intermedialités* (pp. 19-54). Paris: Société Française de Littérature Générale et Comparée.
- Rama, Á. (1984). EL "boom" en perspectiva. Dans A. Cándido, E. Desnoes, J. Franco, J. Leenhardt, T. Halperín, S. Sosnowsko, . . . Á. Rama, *Más allá del boom: Literatura y Mercado* (pp. 51- 110). Buenos Aires: Folios Ediciones.
- Reuter, Y. (2016). *Introduction à l'analyse du roman*. París: Armand Colin.
- Reuter, Y. (2016). *Introduction à l'analyse du roman*. París: Armand Colin.
- Rio, I., & Sousa, C. (2015). L'intermedialité au Portugal: bilan des Rencontres scientifiques à l'ISMAI. Dans C. Fischer, A. Debrosse, M. Fusillo, K. V. Hagen, Y. Landerouin, B. Nickel, . . . K. Zieger, *Intermedialités* (pp. 179- 195). Paris: Société Française de Littérature Générale et Comparée.

- Rivera Garza, C. (2004). Blogsívela, escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera. Dans R. Bolaño, J. Franco, R. Fresán, S. Gamboa, G. Garcés, F. Iwasaki, . . . J. Volpi, *Palabra de América* (pp. 167- 179). Barcelona: Seix Barral.
- Rivera, J. (2021). Rizoma y autorreferencialidad en *Pentagonal*, incluidos tú y yo (2001) novela hipertextual de Carlos Labbé. . *Revista de Letras*, 55-70.
- Robbe-Grillet, A. (2013). *Pour un nouveau roman*. París: Editions de minuit.
- Rodríguez, J. (2016). *Memorias y Caminos*. Récupéré sur <http://memoriasycaminos.com/>
- Rodríguez, J. A. (2003). Hiperficción y posmodernidad: la narrativa digital. *VIII Congreso Internacional de Filosofía* (pp. 1-40). Bogotá: Universidad Santo Tomás .
- Rodríguez, J. A. (2005). *Golpe de Gracia*. Consulté le 2016, sur Golpe de Gracia. El relato digital, Escenarios de la escritura en el siglo XXI.: <http://www.javeriana.edu.co/golpedegracia/>
- Rodríguez, J. A. (2016). *Memorias y Caminos*. Récupéré sur [Memorias y Caminos: memoriasycaminos.com](http://memoriasycaminos.com)
- Rodríguez, J. A. (2017). Humanidades digitales: una oportunidad para allanar la brecha entre las dos culturas. Dans J. M. Pereira, *Humanidades digitales, diálogo de saberes y prácticas colaborativas en red* (pp. 133- 258). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez, J. A. (2018). Virtualidad, juego y presencia mediática en “Memorias y caminos”. *Cuadernos de Literatura*, 305-332.
- Romero López, D. (2011). La literatura digital en español: estado de la cuestión. *Florianópolis*, 38-66.
- Romero, D. (2011). La literatura digital en español: estado de la cuestión. *Texto Digital*, 38-66.
- Romero, D. (2011). La literatura digital en español: estado de la cuestión. *Texto Digital*, 38-66.
- Romero, D. (2013). Vías de Entrada a la Lectura de la Literatura Digital con Fines Didácticos. Dans M. (. Goicochea de Jorge, *Alicia a Través de la Pantalla Lecturas Literarias en el siglo XXI* (pp. 105 -117). Madrid: Globalia Artes Gráficas.
- Rueda Ortiz, R. (2008). Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. *Nómadas*, 8-20.
- Ruffinelli, J. (1990). Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad? *Nuevo Texto Crítico*, 31-42.

- Ryan, M. L. (2004). El ciberespacio, la virtualidad y el texto. Dans E. Aarseth, J. Adell, D. Apollon, M. Causey, D. Cavallaro, K. Hayles, . . . M. Ryan, *Literatura y cibercultura* (pp. 73- 115). Madrid: Arco libro.
- Ryan, M.-L. (2004). *La narración como realidad virtual La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Ryan, M.-L. (2004). *La narración como realidad virtual La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Ryan, M.-L. (2004). *La narración como realidad virtual La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez- Mesa, D. (2004). Los vigilantes de la metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital. Dans E. Aarseth, J. Adell, D. Apollon, M. Causey, D. Cavallaro, K. Hayles, . . . M. Ryan, *Literatura y cibercultura* (pp. 11-34). Madrid: Arco libro.
- Sánchez, D., & Baetens, J. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y Transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6-27.
- Sánchez-Mesa, D. (2008). Videojuegos, cine y literatura: especificidad vs remediación. Dans D. Romero (Ed), & A. Sanz (Ed), *Literaturas del texto al hipermedia* (pp. 301-317). Barcelona: Anthropos.
- Sanz, A. (2015). Cuando la lectura y escritura se hacen digitales: aproximaciones para los estudios literarios. *Ínsula*, 32-33.
- Saum-Pascual, A. (2017). Teaching Electronic Literature as Digital Humanities: A Proposal. *Digital Humanities Quarterly*.
- Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Ediciones Akal.
- Scholes, R. (1986). Dans G. Genette, H. R. Jauss, J.-M. Schaeffer, R. Scholes, W. D. Stempel, & K. Viëtor, *Théorie des genres* (pp. 77-88). París: Éd. du Seuil.
- Sierra Díaz, C. (2022). Memorias y Caminos: elementos de análisis de una autoficción digital. Dans M. Mac-Millan (Ed.), & V. Ramírez (Ed.), *Cuadernos Intermediales III Otras intermedialidades (más allá de lo visual)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Silva Echeto, V., & Browne Sartori, R. (2006). Literatura y Ciberespacio: "Creación" de Simulacros y Simulacros de "Creación". *Revista Chilena de Literatura*, 137-147.

- Simanowski, R. (2000). Hypertext in Spain: Interview with Susana Pajares Tosca. *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*, 1-5.
- Sousa, C., & Rio, I. (2015). L'intermedialité au Portugal: bilan des Rencontres scientifiques à l'ISMAI. Dans C. Fischer, A. Debrosse, M. Fusillo, K. V. Hagen, Y. Landerouin, B. Nickel, . . . K. Zieger, *Intermedialités* (pp. 179- 195). Paris: Société Française de Littérature Générale et Comparée.
- Stalloni, Y. (1997). *Les genres littéraires*. Paris: Dunod.
- Sullà, E. (. (1996). *Teoría de la novela Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Sullà, E. (. (1996). *Teoría de la Novela: Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Tamayo, C., Delgado, J., & Penagos, J. (2009). Génesis del campo de internet en Colombia: elaboración estatal de las relaciones informacionales. *Signo y pensamiento*, 238-264.
- Taylor, C. (2019). Revitalising Legacy Media: Carlos Labbé's Pentagonal: Including You and Me (2001) (Chile). Dans C. Taylor, *Electronic Literature in Latin America From Text to Hypertext* (pp. 51-84). Liverpool: Palgrave macmillan.
- Todorov, T. (1987). *La notion de littérature*. Paris: Seuil.
- Viëtor, K. (1986). L'histoire des genres littéraires. Dans G. Genette, H. Jauss, J.-M. Schaeffer, R. Scholes, W. Stempel, & K. Viëtor, *Théorie des genres* (pp. 9-35). Paris: Éd. du Seuil.
- Vilariño Picos, M. T. (2009). La cultura digital en los Estudios literarios: Ciber/textual/especialidades poéticas. Dans A. Sanz Cabrerizo, *Teoría Española con voz propia. Homenaje a José Antonio Mayoral* (pp. 235-261). Madrid: Arco Libros.
- Villanueva, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Editorial Bello.
- Volpi, J. (2004). El fin de la narraiva latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 33-42.
- Volpi, J. (2010). *El insomnio de Bolívar Cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina*. México: Random House Mondadori.
- Vouillamoz, N. (2000). *Literatura e hipermèdia a irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós.
- Wagner, F. (2006). Intertextualité et théorie. *Cahiers de Narratologie [En ligne]*, , 1-10.
- Wenderoff, A. (2020). The “narrative turn” in literatura. Observations on digital works. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 184-192.

- Winthrop-Young, G. (1997). Magic Media Mountain. Dans J. Tabbi , & M. Wutz, *Reading Matters* (pp. 29-52). Ithaca: Cornell University Press .
- Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature . *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2-9.

Anexos

Entrevista a Juan B Gutiérrez 20 de agosto 2016

Juan B. Gutierrez, University of Georgia, Department of Mathematics, Institute of Bioinformatics



Foto Twitter Juan Gutiérrez @biomathematicus

El surgimiento de Literatrónica es 2005, surge en el postgrado de modelación matemática de espacios narrativos, Literatrónica.

Hay un filtro de supervisión.

El asunto es mucho más complicado, en la página Web de la universidad, en el sitio de Literatrónica, hay varias tesis de grado y de maestría sobre Literatrónica, hay una en especial, que es de apellido Foryac. El posthumanismo y como se ha hecho Literatrónica, como ser autónomo, es que la literatura se está haciendo de una manera que corresponde a la capacidad tecnológica, pero ahora tenemos un medio que es capaz de hacer otras cosas, lo que es fundamental de este medio es la autonomía. En las noticias ahora tenemos la inteligencia artificial en primera plana, entonces tenemos carros que se manejan automáticamente, computadores capaces de reconocer patrones, eso va tomando cada vez mayor prominencia, y la propuesta de Literatrónica desde el comienzo era esa: ‘vamos a explotar lo que realmente es único y especial de este medio y eso termina siendo la autonomía’. Técnicamente desarrollé un sistema, efectivamente Literatrónica es un motor de inteligencia artificial, que está funcionando y la gran noticia de Literatrónica de los últimos tres meses, la Fundación Nacional de la ciencia en Estados Unidos, que es como Colciencias pero a la trigésima potencia, finalmente nos dio dinero para adelantar el desarrollo de Literatrónica, no como un experimento literario, sino para enseñar a la gente, para entrenarla, lo que tiene mucho sentido es crear una tabla de contenido adaptativa, única para cada lector, le dicen al sistema que es lo que saben y basado en eso, el sistema le hace unas lecciones que debe tomar con un orden específico en que las debe tomar, para que adquiera ciertas competencias, entonces Literatrónica es el corazón de este nuevo

sistema que se llama Alice; y Alice es: **Adaptive Learning for Interdisciplinary Collaborative Environments**, pero es la misma idea de Literatrónica, es exactamente lo mismo.

Lo que llamamos literatura ha sido endiosado, especialmente en Latinoamérica. Se cree que lo literario es una categoría especial, literario es lo que tenga que ver con letra y con transferencia de conocimiento, por supuesto la ficción tiene un espacio especial, pero no toda la narrativa es ficción, narrativa puede ser las memorias de alguien, puede ser un libro de ensayos, es un rango muy amplio de cosas, no es solo la ficción, ¿cuál fue la primera función de la escritura? Contabilidad. Contar vacas e impuestos, en Mesopotamia, la primera obra de ficción escrita es el Gilgamesh hace cuatro mil años. La primera obra de ficción fue narrativa en el medio escrito, nosotros llevamos 50 años con computadores, 25 años de internet, y es ilusorio pensar que ya sabemos cómo utilizar este medio y deja solito el problema de aprender a hacer narrativas para medios electrónicos.

¿Qué ha sido de Literatrónica en los últimos años?

Literatrónica es un sitio que se va a quedar en línea por tanto tiempo como yo viva, va a ser congelado de una manera que se pueda archivar digitalmente, eso va a continuar en red. Lo que ahora estoy haciendo es coger ese motor de inteligencia artificial y lo adaptamos para la educación, especialmente para educación interdisciplinaria, que es un problema muy común en la ciencia, el problema es cómo ponemos a funcionar o a cooperar un problema. Lo que yo hago es hacer modelos matemáticos de malaria, pero para poder hacer eso hay que saber manejar bases de datos muy complejas, hay que saber cómo hacer computación de alto rendimiento, o supercomputación, hay que saber biología, matemática, estadística, entonces ¿cómo entrenas tu a alguien para que sepa todas esas cosas? Hemos creado unas barreras artificiales entre las disciplinas, entonces el concepto era justamente para ese propósito, en Literatrónica lo que quería hacer era dar un espacio narrativo, lo cual es la mayor forma de explorarlo de acuerdo a las expectativas del lector. Se parte el espacio narrativo en múltiples componentes, es una red de páginas, o una red de lexías utilizando la literatura de Barthes, él define las letras como unidades atómicas que tienen sentido; entonces si coges un espacio narrativo y lo partes en un conjunto de lexías, tú lo puedes conectar de múltiples formas, y la experiencia del lector da sentidos a las distintas piezas. Los dispositivos narrativos que se consideraron que eran, pioneros en su momento, prolepsis, analepsis, cuando el narrador estaba usando eventos del

futuro, del pasado, para cerrar tensión narrativa, hoy mediante el hipertexto, sabemos que el lector es capaz de armar toda la historia y la anécdota, entonces, eso es la teoría de Ligia Calvian, viene de Humberto eco, la distinción entre Fabula y plot, una cosa es la trama como se cuenta, y otra como los hechos ocurren, entonces tú puedes agarrar una novela, alterar el orden de los capítulos, barajarlos. El lector debe entender todo lo que pasó en la novela, entonces se trata que en el comienzo estaba haciendo eso, una serie de lexías, y el computador lo que hacía era unir las automáticamente, no es una libertad 100% aleatoria, el autor pone las piezas al comienzo, y le deja al sistema interactuar o poner todas las piezas a andar, el sistema si es autónomo, si un lector distinto visita esa página, va a tener unos vínculos distintos.

El concepto del lector-autor es parte de los mitos narrativos de los 90, el libro ya existe, están todas las páginas, y desde el punto de vista del autor, a mí me interesa que los lectores lean todo el libro, no solo una partecita, esa es la propuesta clásica del texto de los 90, a mí me interesa que el lector lea todo, si algo fuera superfluo no lo escribiría, todo lo que se escribe, todo lo que sea parte de una obra narrativa, tiene que estar en su lugar.

De *Condiciones Extremas* hay un orden en el que se metieron las lexías en el computador, pero el computador no requiere que ese orden sea el orden de lectura. Al comienzo funcionó y los spammers tomaron eso, y pusieron mensajes ficticios y publicidad.

El impacto: eso es complicado; porque como decía Michel Foucault en el discurso de aceptación como miembro de la academia francesa, él se presentó a la academia a agradecer el nombramiento a la academia, y el discurso que el leyó se llama el orden del discurso, el tipo sencillamente dice que hay órdenes de estructura y hay órdenes de control en una sociedad sobre el discurso, de manera que yo puedo estar diciendo lo mismo que un borracho en la calle, pero al borracho no le creen y sí me creen a mí. Porque gracias a los miembros de la academia le han dado poder a las palabras que salían de la boca de Foucault.

Entonces cuando yo lancé la propuesta de Literatrónica en el año 96, yo ni venía de las humanidades, ni tenía un doctorado, entonces ese orden del discurso sencillamente controló que lo que yo estaba diciendo, en los ojos de muchos no tenía validez. Yo he tomado mucho tiempo, y ya hice mi doctorado, pero en matemáticas, y ya me volví un experto en otra cosa completamente distinta y pues esa parte ya no está disponible en mi camino. Entonces ¿qué es el impacto de una obra literaria? Tal vez, más que los lectores, la mayoría de los lectores, la leen porque están atraídos por la tecnología, y por el artefacto cultural que eso representa, entonces lectores, que yo sepa de *Condiciones Extremas*, yo solo conozco a una, Susana Pajares

Tosca que es una profesora del Instituto de Tecnología de Copenhague y ella le hizo un análisis muy profundo a la obra de Literatrónica, porque realmente cogió muchas de las cosas que quería contar con esa obra, ella fue la única que le hizo una crítica literaria al libro.

La idea de poner a don Quijote en Literatrónica era para mostrar que el diseño de Literatrónica servía para algo tradicional tanto como para algo moderno, la estructura de *Condiciones Extremas* tanto como *El Primer Vuelo*, tienen una historia, pero las dos novelas, antes de narrativas son experimentos en mi escritura, y la estructura que tienen fue cuidadosamente diseñada para explotar dos aspectos completamente opuestos de la escritura electrónica, uno es la trama de *Condiciones Extremas* es completamente lineal, entonces el orden no importa en absoluto, y en *El Vuelo de los Hermanos Wright*, el orden sí importa, por eso si tú ves el primer *El Vuelo de los Hermanos Wright*, no te aparecen vínculos adaptativos, esos tres fueron experimentos, porque cuando yo diseñé eso, ni nadie sabía cómo producir narrativa digital.

¿Una propuesta estética? ¿Como se evalúa?

Es estética porque trata de crear una forma completamente distinta de evaluar y de acceder a una obra de ficción, donde el valor de la obra se percibe desde un punto de vista distinto, y si tú quieres evaluar el valor, o valorar a Literatrónica, no lo puedes hacer sencillamente como una obra literaria, por qué? porque el sistema también es un motor de inteligencia artificial, y se hizo de una forma en que nunca se había hecho, construir una información, eso no se había hecho en literatura electrónica y no se ha vuelto a hacer, rompiendo los paradigmas que existían y proponiendo un paradigma completamente nuevo, desde la base hasta la implementación. Hay muchos teóricos en esta área, y yo lo que hice fue desarrollar la teoría, desarrollar la tecnología, y desarrollar la obra literaria, “integración vertical” fue mucho trabajo, hablar de Literatrónica es cruzar esos tres, el problema es que es una tecnología compleja, en el área de literatura electrónica muy pocas personas manejan en tema de la programación y los que son capaces de manejar la teoría y la tecnología, hay un puñado que son capaces de escribir también. Para cada lector hay un mapa diferente, los vínculos adaptativos son diferentes.

¿Cuál fue tu objetivo al crear Literatrónica?

El objetivo principal fue responder a la pregunta de cuál es el paradigma para el medio electrónico, la pregunta es: ¿necesitamos un nuevo paradigma para el medio electrónico? O ¿seguimos con la de papel que llevamos pensando por 5000 años? Bueno a partir del siglo IV

cuando se comenzaron a introducir palabras al texto, lo cual creo que es uno de los puntos más importantes. La intención fue explorar y hacer un experimento interno, ponerlo a andar y ver qué ocurre.

Michel Joycz en 1987 con *Afternoon*, se considera el padre de la literatura hipertextual, la cuestión es que si esos vínculos, se hacen estáticos no son sino una super extensión del papel, y dese muy temprano pensé, esos vínculos no tienen por qué ser estáticos si no estamos utilizando la posibilidad del medio, es decir la posibilidad de hacer cómputos, y este medio es un medio que puede ser autónomo, por ello la autonomía es el razonamiento de Literatrónica. Y después de muchos años creo que estábamos en lo correcto, Facebook y otras empresas de contenido cambiaron a generación automática de texto, es decir hay un ente autónomo haciendo todo esto. Es el espíritu de la época.

Literatrónica funciona desde un servidor que tengo en mi sótano, y ha estado ahí desde hace 15 años, pero lo que vamos a hacer es una máquina virtual, un solo archivo que contiene varias herramientas donde va a funcionar una copia de Literatrónica, para que cualquier persona la pueda arrancar en su propia máquina y dentro de esa máquina va a estar todo, y cualquier persona va poder utilizar ese modelo para publicar sus cosas.

Gracias a esta beca de la National Science Foundation, vamos a generar unos tutoriales, de cómo generar contenido, de hecho, si va a ver algo que quede de Literatrónica, va a ser la aplicación práctica, es decir lo que llega antes de las aplicaciones estéticas, pero con el hipertexto, porque había demasiados teóricos mirando esto se intentó hacer una estética antes de entender el medio y eso envenenó el ambiente. En los noventa y en la primera década del 2000, había demasiados ensayos literarios sobre una docena de obras, la pregunta es muy profunda y no entendemos las ramificaciones... ¿Cómo va a cambiar el intercambio de información narrativa? Es decir, contar cuentos es algo que debe acompañar a los humanos, y ¿cómo los vamos a contar en el futuro? La pregunta hay que hacerla y Literatrónica es un intento de contestarla.

Como Literatrónica, la idea es crear educación que se pueda llevar a todas partes, romper esas barreras, democratizar el conocimiento, y eliminar los centros. Por supuesto eso requiere tener acceso a la información, pero eso va cambiando, para allá es donde tenemos que ir.

Entrevista a Leonardo Flores – Jueves 20 de Julio 14h00



Leonardo Flores. Foto de sitio web Recinto Universitario de Mayagüez

¿Es la literatura electrónica un fenómeno que en América latina no ha salido aun de lo académico?

Leonardo Flores: Estados Unidos es uno de los países donde se curan y salen estas tecnologías, y Apple, IBM surgen en Inglaterra y estados Unidos. En California las primeras redes privadas, America on line, y no solo eso, sino que la Apple 2E fue por mucho tiempo una computadora muy vendida, y esa computadora constaba tres mil dólares en los años ochenta. Era la computadora más accesible pero la más cara, y por lo tanto esas computadoras se movían y se vendían. Y pues ahí viene un poco la idea de estar cercano a esa tecnología. Las primeras computadoras que yo utilice estaban en mi escuela y en mi universidad, mi papa era profesor, y yo de adolescente iba a los centros de cómputo. Recuerdo cuando salió la Macintosh con el mouse y el teclado y toda esa metáfora que ahora es la predominante, y yo en aquel tiempo nuestra computadora era una PC, no tenía mouse. Es decir pre –mouse, esto de estar haciendo clic en menús me irritaba, yo prefería los comandos y tenía el procesador de palabra. En ese tiempo de adolescente yo programaba. Estamos hablando de una literatura que es lo que se conoce en inglés como el early adopter, la persona que adopta las tecnologías antes que el resto.

Y todavía estamos en una etapa de early adopter, de cierta forma, por eso es que parece que estamos en un círculo académico, en un círculo pequeño, somos los vanguardistas que vimos este espacio y dijimos Wow! Es una especie de Oulipo, y es un interés que entiendo que es universal. El early adopter va a surgir en cualquier país siempre y cuando se tenga el acceso a esto, pero si no hay masa crítica, aunque sea pequeña, si no hay dos o tres que se junten y empiecen apoyarse, se apaga esa llama.

Justamente en la conferencia del Martes³³¹, José Aburto Menciono que como autor de e-literatura aún se sentía solo

Leonardo Flores: Cuando él se conectó con nuestra comunidad el sintió que había encontrado quien entendiera sus trabajos.

Tú hiciste una tesis doctoral sobre el escritor, programador, ensayista y poeta visual canadiense Jim Andrews. ¿De qué manera nace en ti la pasión por la literatura electrónica?

Leonardo Flores: De adolescente yo trabajaba en Basic, aprendí Pascal, yo hacía programitas que ponían líneas y círculos y ponían palabras saltar en la pantalla, es decir mis orígenes son creativos. Estudio literatura, me apasiona la poesía, también tenía un gran interés en el comic como medio de expresión serio y me fui para Bowling Green University en Ohio, que tenía un programa en inglés, que tenía la segunda colección más grande de comics del mundo en una universidad. Estudié literatura, pero hice mi investigación sobre el comic. A mí siempre me ha interesado, en mi perspectiva crítica predilecta es del formalismo, me encanta el formalismo casi a nivel mediático, me gusta entender cómo se trabaja el lenguaje visual del comic en la página, en ambientes digitales, y en los años noventa hice mi investigación sobre comics. Después me fui a hacer el doctorado a la universidad de Maryland, durante ese tiempo me dio mucho interés estudiar el cine como medio, es decir me estaba entrenando en *Media Studies* sin que eso se llamara así, quiero decir que en cierto modo estaba inventando mi propio media studies. Hice mucha investigación en cine, porque allí estaba el académico estrella especialista en Stanley Kubrick, su obra es perfeccionista, desde una perspectiva interesante. Llegué a la Universidad de Maryland, y tomé un curso donde había literatura electrónica, entonces mi interés en programación, en comics que es multimodal, imágenes- texto, cine que es imágenes

³³¹ Conferencia Afiliatoin, Translatins, Communities. Oporto 2017.

al pasar del tiempo, una composición visual, todo esto se unió y se plasmó en la literatura electrónica. Una de las primeras obras que descubrí en esos estudios cuando comencé en 199 fue Jim Andrews, con el poema Seattle Drift³³². Es un poema que escribió en 1997 utilizando Dynamic HTML³³³. Es un poema que veinte años después sigue siendo un gran ejemplo en el campo de la literatura Electrónica. Ahí me fui de cabeza, fui al primer congreso de e-poetry que fue en Buffalo, ese fue un momento importante donde se fue plasmando el campo, la comunidad, ELo en aquel tiempo había hecho algunas actividades pero era más pequeño, e-poetry hizo un gran evento. *Digital Poetics* de Loss Pequeño Glazier³³⁴ también ayudo a cristalizar ese momento. He ido cultivando eso, teniendo en cuenta que la trayectoria de Jim Andrews comienza en los años ochenta, con la radio, el estudió matemáticas e inglés. Una formación interdisciplinaria, la obra de Jim Andrews me fascino y por ahí continué...

Crees que de alguna manera el trabajo que tu hiciste sobre Jim Andrews tuvo alguna influencia, posterior para el desarrollo de tu proyecto I love e- poetry.

Leonardo Flores: Si y no. Yo terminé mi tesis doctoral en el 2010, en el 2011 gane una beca Fullbright para ir a trabajar en Bergen Noruega. Un ano dando cursos sobre literatura electrónica, y haciendo cursos de literatura electrónica. Yo me di cuenta que había estado tanto tiempo enfocado en mi tesis, que necesitaba enfocar mi lectura, entonces dije bueno, vamos a hacerlo mediante un blog, como una manera de obligarme disciplinadamente a leer. E- poetry tuvo también algo de performance, eso fue lo que hizo que me conocieran en esta comunidad, los autores, los académicos. Fue una labor enciclopédica que acabo siendo una especie de audición para la colección de literatura Electrónica de ELO. De ahí, le mostré a la comunidad y a los directores de la comunidad que yo podía hacer un proyecto grande y se hizo.

¿Quiénes son los colaboradores de E-poetry? ¿Hay alguna representación latinoamericana en ese proyecto? ¿De qué manera mantienes la dinámica participativa de tu comunidad?

³³² <http://www.vispo.com/animisms/SeattleDrift.html>

³³³ del inglés Dynamic HTML) designa el conjunto de técnicas que permiten crear sitios web interactivos utilizando una combinación de algún lenguaje de marcado estático (como HTML), un lenguaje interpretado en el lado del cliente (como JavaScript), el lenguaje de hojas de estilo en cascada (CSS) y la jerarquía de objetos de un Document Object Model (DOM). Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/HTML_din%C3%A1mico

³³⁴ <http://epc.buffalo.edu/authors/glazier/dp/>

Leonardo Flores: Después de terminar esas primeras quinientas lecturas que realicé para mi blog *I love e-poetry*, decidí dar un paso atrás e invitar a otras personas, lo importante era que había estado enfocado en mi perspectiva que es más poética que francamente el hipertexto no me atrae. Cuando por primera vez abrí este espacio, Luís Claudio Costa Fajardo se unió al equipo, y me escribió una serie maravillosa de literatura electrónica brasileña. También se unió Samira Nadkarni, una estudiante de Escocia, pero que está en la India. Aun los trabajos de mis estudiantes los publico. He intentado atraer investigadores pero la verdad es que no encuentro tanta gente disponible. Cuando me concentré de lleno en la edición de la colección de ELO, le pedí a Bárbara Bordalejo que continuara con *e-poetry*, y se han ido añadiendo otros colaboradores como Nohelia Meza. Siempre hay una posibilidad para publicar. Ahora mismo tengo fondos para traducir *e-poetry* al español. Es su fase 3.

Justamente sobre lo poético... quisiera hacer un pequeño paréntesis para preguntarte ¿cómo analizas desde un punto crítico y literario los diversos trabajos que surgen y que en algún momento surgen como trabajos a veces inclasificables?

Leonardo Flores: Con frecuencia, es una pregunta que siempre me hago cuando me encuentro con una obra por primera vez, desde el punto de vista estructural. La manera como la analizo, qué marco teórico, qué herramientas, que sean útiles. Yo soy un estudioso de la poesía, y puedo hacer una lectura detallada que por cierto, es muy tradicional. Resulta que por eso es que me interesa más la poesía digital que la narrativa, que el bloque de texto, la prosa, no se presta bien para las pantallas. La línea poética, es algo que se puede trabajar más cómodamente en los medios digitales, porque se presenta a través del tiempo y del espacio, entonces se crea un ambiente virtual donde se pueden poner estrofas, líneas. La rima como la conocemos al final de todo verso funciona en formato de papel. En digital se trabaja el verso libre, que es poesía moderna, la poesía moderna en letras angloamericanas, es decir el vanguardismo. Para ellos el verso libre fue el más importante, cada flujo se diseña para la experiencia del momento. Lo que estamos viendo en la poesía digital es el verso libre, una extensión de algo que lleva más de un siglo establecido. Es decir, siempre hay algunas condiciones pre-existentes con las que se puede llegar a hacer ciertas conexiones.

En la reunión del martes³³⁵ dijiste que estabas descubriendo la literatura electrónica puertorriqueña, descubriendo lo que está surgiendo. Quisiera preguntarte ¿cuál es la

³³⁵Conferencia Afiliatoinis, Translatins, Communities. Oporto 2017.

reacción de tus lectores hispanoparlantes frente a tu sitio I love e-poetry publicado en inglés?

Leonardo Flores: Bueno, siempre ha habido interés, aunque parte del asunto es recursos, si uno fuera a imprimir I love e- poetry, tendría un libro de 900 páginas. Yo estuve buscando los fondos con la Asociación Puertorriqueña de las Humanidades, para hacer la traducción. Ya está el ochenta por ciento traducido al español. Ahora mismo existe una versión en español de I love e- poetry que será relanzada cuando el trabajo esté terminado. Para los lectores en español estoy escribiendo una columna mensual sobre literatura electrónica en la prensa digital 80 grados, enfocándome en obras latinoamericanas. En Puerto Rico estoy llevando el proyecto de I love e-poetry a los niños, elemental, intermedia, superior y a los maestros. Una serie de 16 talleres que voy a dar. Mi experiencia es que hay mucha ansiedad y mucha curiosidad y mucho interés, la ansiedad surge del fin del libro, y el surgimiento de estas plataformas lo ven quienes somos padres, entonces esta esta ansiedad, pero la literatura electrónica es un puente, es lectura, y a la misma vez está aprovechando el potencial de estos medios digitales. Es uno de los grandes retos que tiene la humanidad, de representar el mundo análogo en las tecnologías digitales. Los medios digitales tienen un gran potencial, es cuestión de entender. Hice una charla hace poco en línea, sobre los padres de ahora. ¿Qué significa criar niños ahora? Y conversamos una hora, presentando unos materiales sobre la manera como creamos esas fuentes, como aprovechamos un espacio digital, porque muchos lo ven como algo negativo y les causa ansiedad, yo como padre también siento que debo controlar un poquito su uso desmedido. Por otra parte, la idea es hacer que los niños utilicen cosas de calidad, nosotros tuvimos lego, ellos tienen Minecraft, y está bien, se está conectando una trayectoria hacia la educación, para despertar el interés. ¡Con frecuencia el grupo de maestros que yo le enseñé este material dicen Wow!

¿Se trata de un proyecto con la educación nacional de Puerto Rico?

Leonardo Flores: Sí, aunque está en una etapa regional, luego el plan es llevarlo a nivel nacional; o sea que con esto yo estoy haciendo el proyecto piloto, el concepto. Se terminó en mayo de este año. Fue un proyecto de dos años. Yo pienso en Puerto Rico, pero obviamente son proyectos que pueden hacerse en toda Latinoamérica porque tienen los mismos problemas. Algunos de los escritos tienen un enfoque puertorriqueño.

Leonardo Flores: Cuando estábamos haciendo la Electronic literature Connection, hicimos un llamado al mundo, activamos todas nuestras redes de comunicación, medios sociales, gente de distintos países, en Latinoamérica, y en Polonia... Rusia, tratar de llegar hasta donde nos fuera posible para que toda la gente publicara sus obras. Recibimos 506 obras y éramos cuatro editores. Nos repartimos 125 para cada persona, las leímos todas pero esas 125 que nos tocaron a cada uno, estábamos extra preparados. Hicimos un retiro en Puerto Rico, hicimos un fin de semana de tres días. Entonces presentamos las 500 obras en esos tres días. Y las consideramos todas, hicimos una primera evaluación básica, por ejemplo es literatura electrónica y es el tipo de cosas que incluiríamos en la colección, si, no o tal vez. Terminamos como con 200 obras que pudimos haber publicado, la colección acabo teniendo 114 obras. El volumen 1 y dos tienen cada uno sesenta obras. Ahí tomamos la decisión de privilegiar voces nuevas; es decir gente que público en el volumen 1 y 2 fueron excluidas. Eso fue muy controversial, mucha gente establecida en el campo tenía obras muy buenas, pero entendieron nuestra intención, porque estamos intentando abrirle espacio a voces nuevas.

¿Crees que existe una relación directa entre los índices de cultura, de penetración de internet y que esto tenga influencia en la producción y lectura de literatura electrónica en América Latina?

Leonardo Flores: Esos ejes tienen mucha relación, una relación vital. Yo creo que uno de los proyectos más importantes que se puede hacer desde una perspectiva de campo, de literatura y expresión digital. La gente en el material que encuentra hace arte, o hace literatura, paredes, papel y espacios digitales, y en todas partes. Pero hay que proveer el acceso, si no tienen el acceso no lo van a lograr, entonces que sucede, los dispositivos móviles han tenido una mayor penetración, pero son espacios más limitados y más controlados. Por ejemplo, si yo hubiera descubierto la obra de Jim Andrews con un ipad, si lo hubiera disfrutado, aunque el código debajo, o lo hubiera podido acceder, es decir estos dispositivos solo permiten ver el producto. Y si el producto está mal interpretado como sucede, entonces abres una obra con un navegador, y te responde de una forma, la abres con otro navegador y te responde de otra forma. Ahora hay que pensar que los navegadores cabían al pasar del tiempo. Pero lo que te da una constancia de cual fue la intención del autor, es el código. Por ejemplo Jim Andrews tiene todo un ensayo sobre su obra que solamente se encuentra en el código; en un ipad no se puede ver. Otro ejemplo, Annie Abrahams, tiene un poema, de hecho yo escribí al respecto en I love e-poetry, hablando de uno de los poemas de mis orígenes de los primeros poemas que yo exploré. Bien, Abrahams

tiene un poema que se llama Alone, y es sobre la soledad. Es un poema elegantemente sencillo. El poema te abre unas ventanas de distintos tamaños y de distintos colores, con la palabra *You*, entonces desaparecen, y queda una última ventana. Entonces, ¿qué sucede? En los años noventa, estamos en la guerra de los navegadores, Netscape Navigator contra internet Explorer, uno de esos navegadores te lo presentaba bien, en posiciones distintas, en tamaños distintos, mientras que el otro navegador te los presentaba uno encima del otro. Pero la idea de Annie era en lugares distintos porque de esa manera van desapareciendo uno a uno hasta que queda la soledad. Entonces obviamente ver las ventanas una encima de la otra tiene un efecto muy distinto, no tiene los códigos y no funciona bien. Pero cuando lees el código conoces la intención del autor. El código te está dando la instrucción de las acciones que van a ser realizadas, los tamaños y otros detalles de programación. De este modo una lectura crítica significa no solo ver la superficie sino mirar también el código. Hay que leer el código, por ejemplo una de las cosas interesantes de Seattle Drift es que cuando tu miras el código es que el divagar de las palabras, no es el azar, es semi al azar, y aue hay unas palabras, unos patrones que estan diseñados, para que exploren juntos.

Entonces se va creando un espacio cada vez más grande. Las palabras estan en grupitos, que estan ahí para ser leídos en su distancia. El hecho de que la palabra *poetry* y *text* son las dos últimas que salen de la pantalla, tiene la clave de la retórica de ese poema, es casi como si fueran los últimos dos versos; y las estrofas estan definidas por el comportamiento programado matemáticamente por Andrews, para que este grupito determinado de palabras, vaya flotando junto, a través de las ventanas que se hacen infinitamente grandes, según crece este espacio. Esa es la estrofa del espacio digital, es una estrofa matemática, hay algo que está pasando ahí y que no puede ser ignorado desde el punto crítico. Se puede apreciar la superficie, hay críticos que dicen que lo literario solo está en el texto (por ejemplo (Alexandra Saemmer), pero ahí tenemos nuestras diferencias. De hecho, volviendo al tema inicial de la computadora y el móvil, el móvil es poderosísimo, y se estan haciendo cosas impresionantes con él. Sé que van a salir muchas cosas mejores, y literaturas interesantes desde esos espacios; sin embargo, el ordenador es una maquina poderosa.

Ahora que tú hablaste del programa que tienes con los profesores, ¿de qué manera consideras que se puede llevar a una promoción efectiva de la literatura electrónica en América latina?

Leonardo Flores: Hay que masificar el asunto, yo entiendo que la educación es una de las vertientes más importantes. Yo quiero que se enseñe literatura electrónica en cursos de literatura básica, que se enseñe en la escuela como parte de un programa de literatura regular.

___ (cambio de auditorio)

La manera de llegar a esas colecciones es I love e- poetry, ese es gran parte del reto, mi meta es que el que llegue a Ilove e-poetry sepa como leer esa literatura. Porque nuestro adiestramiento literario para apreciar una obra, están diseñados para los libros; porque por ejemplo ¿Cómo lees un poema generativo? Por ejemplo en *Taroko Gorge* de Nick Montfort, se encuentra un poema sobre el cañón del Taroko, el fue, se inspiró, y en su vuelo de regreso escribió el poema. Uno sube a la navegadora y empiezan a aparecer los versos y las estrofas del poema, una línea a la vez, y eventualmente llega al fondo de la pantalla y empiezan a fluir, como ríos de texto, pero leíble, es decir es un poema de la naturaleza sobre el canon, que de cierta manera le da valor a las piedras al agua, la lectura es que te sientes en un espacio como si la naturaleza misma estuviera meditando. Estas leyendo el poema y la verdad es que el poema no tiene fin, fluye eternamente. La lección para los estudiantes y lectores de literatura electrónica con ese poema es que la premisa que nos han enseñado los libros es que siempre hay un fin, que hay una última página. El problema es que el poema tiene fin, pero la cuestión es que es el algoritmo el que hace no se llegue al fin. ¿Por ejemplo, uno va a un río y que ve? Agua piedras, un flujo, cascadas, si caminas una hora por el río ves piedras, charcos, agua.. si te vas y regresas vas a ver los mismos elementos, pero el río ha cambiado. Sin embargo, uno puede reconocer ciertas áreas de un río, y dentro de los algoritmos hay patrones reconocibles. De la misma manera una de las cosas interesantes que tiene ese poema es que muchas personas incluyéndome a mí, hemos tomado el código que es abierto, y hemos cambiado las palabras, cambiado el trasfondo, para crear otros poemas generativos, que exploran. De *Taroko Gorge* hice tres versiones – tres remixes- y de hecho se ha convertido en una asignación de mis cursos. En la colección hay 12 poemas que son *remixes* de *Taroko Gorge*.

¿Existe en la literatura electrónica la noción de inestabilidad? Esto a partir de la pluralidad y continuo cambio de formatos, de plataforma ¿ De qué manera se pueden abordar esas fronteras cambiantes? ¿De qué manera hacer que estas obras perduren pese al cambio constante de formatos?

Leonardo Flores: Hay proyectos medulares de la ELO, de crear archivos de literatura electrónica, un repositorio donde se guardan las versiones publicadas en la red, sino las versiones editables, que dan acceso al código. Hay varias estrategias que se pueden utilizar para conservar y tener acceso a estas obras en la posteridad. Una es simplemente la descripción, por ejemplo cuando tu escribes sobre una obra y sus características, es una manera de recordar la obra. Se puede documentar, grabar un video de cómo funcionaba. Esa es una estrategia y se puede hacer lo que se llama el *Porting*, es decir cambiar de una plataforma a otra por ejemplo flash, puede ser leído desde html5, y va a ser una especie de botes de escape. Una estrategia es emulación, lo cual significa que tu tomas un ambiente computacional, por ejemplo para hacer funcionar programas cuyas plataformas ya no son utilizadas en la actualidad. Esas son estrategias que funcionan hasta cierto punto, porque a veces esos emuladores fallan. Pero no importa, es una estrategia. Otra es la virtualización, hay ciertas obras que para que tu puedas apreciarlas necesitas unas versiones especiales o unos *Pluggins*³³⁶ porque la versiones no son compatibles. Por ejemplo hay obras creadas en Java script en 1999, pero resulta que ese Java script ya no corre bien ahora, si tu quieres leerlo bien debes tener un navegado de esa epoca con los pluggins específicos. Lo que entonces debemos hacer no es solamente preservar la obra, sino los ambientes computacionales. Aún más allá de eso es lo que hace Dene Grigar, es decir tener maquinas viejas que las mantienen corriendo con los sistemas operativos viejos, y corren programas que estan comercialmente obsoletos, es decir que ese tipo de ‘arqueología’ es también importante. Entonces si te fijas, descripción, documentación, porting, emulación, virtualización y conservación de máquinas antiguas forman parte de las posibilidades de hacer perdurar una obra electrónica.

³³⁶ Un plugin es aquella aplicación que, en un programa informático, añade una funcionalidad adicional o una nueva característica al software. En nuestro idioma, por lo tanto, puede nombrarse al plugin como un complemento. Tomado de: definicion.de/plugin/

Entrevista a Claudia Kozak- Viernes 21 de Julio 2017



Claudia Kozak – Foto sitio web Universidad de Buenos Aires

¿Es la literatura electrónica, (específicamente la narrativa) escasa en América Latina ?

Claudia Kozak : De las obras narrativas, aparte de las que me mencionaste hace un rato, es *Tatuaje*, una obra colaborativa, de Rodolfo Jm, Leonardo Aranda y Gabriela Gordillo. Mónica Nepote ha hecho la coordinación, pero esta en la ELO. Tienes *Tatuaje* y *Anacrón: Hipótesis De Un Producto Todo* - Augusto Marquet y Gabriel Wolfson, pero eso es más como poesía digital.

No me he interesado en la poesía digital porque no se a partir de qué elementos estéticos y críticos puedo evaluar esas obras...

Claudia Kozak : Y en narrativa no te pasa lo mismo? En la poesía digital tienes todas las vanguardias literarias clásicas, Apollinaire en *Golpe de dados*, y todo esto de Oulipo por ejemplo también llevo a la poesía digital, y luego tienes poesía generativa y toda esa línea genealógica que se aplica mucho más a la poesía que a la narrativa. La narrativa experimental también ha existido hace mucho, y a nivel de código, yo no sé si hay tanta diferencia entre saber o no saber el código para uno o para el otro. Yo no conozco tampoco; lo que hago es tratar de entender, es decir no veo que sea el código menos importante en el hipertexto, en el hipermedia o en la poesía digital. Pero bueno, igualmente al haber habido más cantidad de obras de poesía digital en Latinoamérica, también hay más cantidad de trabajo crítico. Con lo cual yo creo por ejemplo, la tesis de Carolina Gainza es sobre hipertexto, pero no sé cuanta más gente trabaja

sobre eso. Por ejemplo ella trabajo sobre Jaime Alejandro, y Doménico, y Juan B Gutiérrez. Lo que quiero decir es que por ejemplo Gainza trabajo más narrativa.

¿Cuál es la relación entre la baja producción de literatura electrónica en América latina y los programas académicos?

Claudia Kozak : En Colombia por ejemplo esta Jaime, en cada país parece que hubiera uno solo, es como Leo Leonardo Flores), o yo en Buenos Aires.

Pienso que hay un problema respecto a la literatura electrónica y a los formatos de recepción en Colombia, porque por ejemplo esas obras vienen para ser leídas desde un computador, y por ejemplo los índices de penetración de Colombia demuestran que el índice de internet en las casas es aún bastante limitado, por ejemplo en Bogotá hay un 19% mientras que en otro departamento como el mío hay solo un 7%. Es decir cuál es el espectro de impacto de lectura y qué hacer frente a esta problemática?

Claudia Kozak : Bueno, son dos cosas, el quiebre con la recepción ya estaba antes cuando no existía la posibilidad que en el teléfono hubiera obras porque no había el smartphone, y aun así la gente tenía computadoras, pero no recorría la literatura digital porque no tiene acceso, porque la gente va a mirar los mainstream, y ahí hay un problema que tiene que ver con que el quiebre ya viene desde la escuela. Recién ahora, la institución de la educación en todos los niveles está abriendo nuevos programas con el fin de incorporar esto. No es programas específicos, pero por ejemplo un punto aquí y un profesor. Por ejemplo, yo voy a dar un curso de posgrado sobre esto. Para cinco personas que vienen y estan interesadas. Y además se está diversificando. Cuando yo empecé no lo hacía nadie, en Córdoba hay algunos chicos que lo hacen, entonces de ser uno somos cinco ahora. Estamos hablando de esto, o analizando y de a poco esto va progresando, digamos muy lentamente.

Respecto la recepción de la obra, es importante tener en cuenta lo que dices sobre tener algunas bases desde la escuela porque hay puede ser que hay una brecha en la manera como se lee y la manera como se interpreta, por ejemplo tomando el ejemplo de *Detective Bonaerense* donde se evidencia que la obra es estudiada por un grupo de estudiantes que aparentemente no saben encajarse a la dinámica de una blogonovela...

Claudia Kozak : El problema es que para que los estudiantes comprendan esas dinámicas, tienen que tener como una puerta que los lleve, alguien que les abra la puerta.

¿Tiene que ver entonces con cuestiones ciberculturales?

Claudia Kozak : Pues no creas que en estados Unidos los estudiantes tienen idea de todo sobre lo que los estadounidenses están hablando acá. Solo en los Media Study Departments de las universidades donde están muy desarrollados que toda esta gente se ha instalado en conexión con los departamentos de inglés u otros. Yo tengo dos experiencias; voy a ELO o a E-poetry, y allá todo el mundo sabe de lo que se está hablando y no hay que explicar, pero cuando yo voy a los congresos de literatura, tengo que explicar y mostrar de qué se trata y eso es un gran problema porque te lleva a una superficialidad de la obra, ‘ catálogo de ventas’ le digo yo, pero por otro lado hay que mostrar... pero aun así, por ejemplo me invitaron a un congreso de poesía, y yo hable sobre la poesía digital, pero me invitaron especialmente porque querían que yo les hablara de eso. Y allí viene una profesora y me invita a dar otra charla y me dice que va a haber varios profesores de escuela secundaria, y esto es muy importante para ellos, porque así pueden encontrar la vía de acceso a estas cosas, porque ellos sienten que son como un puente hacia los alumnos, pero los alumnos no están haciendo ni mirando esto; ellos están en mainstream; saben que es instagram, saben que es snapchat, Facebook y punto.

Es decir los estudiantes tienen una experiencia con la tecnología y sus nuevos formatos, pero ¿Garantiza esto que ellos tengan un panorama de la literatura electrónica?

Claudia Kozak : Tienen una relación con la tecnología, pero no con la literatura electrónica.

Al revisar la literatura por ejemplo sobre las blogonovelas, se encuentra que ya hay unos estándares críticos y literarios a partir de los cuales es posible pensar las blogonovelas desde el punto de vista estructural y estético. Daniel Escandell ha hablado bastante sobre el tema, pero junto a esta ‘nueva teoría’ se está viendo que hay blogonovelas que quedan fuera de este canon porque no cumplen con los mismos patrones de creación; ¿qué hacer con estas obras?

Claudia Kozak : Lo que yo digo ahí, lo digo en un pequeño artículo que tengo publicado sobre eso, está en una revista que se llama Ramona, está online. Es del 2008, yo creo que si bien la blogonovela es un género dentro de la literatura electrónica, y ha tenido algunos desarrollos que pueden ser interesantes, para mí, parte de los autores que se han conectado con la blogonovela no fueron más que para publicar un libro. Y eso, no es el verdadero objetivo de la literatura electrónica. Incluso en el caso de Casciari, hubo colaboración. Este formato se asemeja mucho fijate, a la novela por entregas del siglo XIX, que los lectores decían algo y

bueno, a mí me parece que en el caso de la blogonovela, y digo que no es que no lo pueda haber obras electrónicas de blogonovela que no sean eso, pero por lo menos en Latinoamérica en la gran mayoría de los casos lo que han hecho algunos autores es aprovechar el formato de autoedición, y auto publicación para hacerse visibles. Blogonovela es como el grado cero de la literatura electrónica. Yo creo que nunca me interesé en la blogonovela, pero no le quito valor como uno de los géneros de literatura electrónica, pero me parece que ha sido un género que muchos han utilizado para buscar intereses de auto publicación, para luego acceder a las editoriales. Esto es un fenómeno de consumo así que se publica, o no. Bueno podían también otras formas.

¿Tu trabajo esta entonces más relacionado con poesía digital?

Claudia Kozak : En general, yo empecé por la poesía digital porque es una cosa que tiene que ver con mis propios intereses, por ejemplo yo nunca había analizado poesía digital. En general antes de lo electrónico yo había trabajado antes con narrativa. En mi obra artística, pero yo siempre trabajé con géneros podríamos decir periféricos o marginales, yo tengo un libro sobre el grafiti. Y en realidad yo llegué a la poesía digital como de una manera muy rara, que tiene que ver con el grafiti, luego de publicar el segundo libro sobre el tema, que fue en el 2004, ya en el 2003 yo había estado viendo el arte correo, pero porque estaba tratando de encontrar un tema de estudio que tuviera que ver con arte y tecnología, y pues yo trabajo literatura por un lado pero también trabajo una especie de filosofía de la técnica en la facultad de comunicación, en un seminario que se llama informática y sociedad. Es más filosofía de la técnica, pero como yo estoy en esos dos lugares y me interesan esas dos cosas, estaba pensando un proyecto de investigación que uniera digamos la literatura, el arte y la sociedad. Y llegué en un momento al arte correo que fue una práctica que le intereso, porque tiene como una utopía comunitaria, y que primero empieza con el correo postal, - que además es una tecnología social-, pero luego cuando empieza el e-mail, ya se va hacia el networking, bueno y ahí había toda una discusión de la comunidad interna y demás. Pero en realidad eso fue un aliena que trabajé, pero justamente la trabajé, porque yo ya había llegado a la poesía visual a través del grafiti. Es decir yo sobre poesía visual no sabía nada, en mi época con mis estudiantes jamás es escuché hablar a alguien de que había algo como poesía visual.

Cuando yo era estudiante, en la década de los ochenta nunca nadie en la facultad mencionó la palabra o el género, porque no existía, yo no escuche hablar de poesía visual hasta mucho después, y llegué a la poesía visual por el grafiti, porque el grafiti tiene una visualidad,

un espacio público y demás que tiene que ver con el texto y con la imagen y eso me llevo a buscar otros ámbitos donde esto ocurriera, ya hi me encontré con la poesía visual. Y de la poesía visual llegué a la poesía digital. Porque hay una línea directa que te conduce, la genealogía de la literatura digital, y gran parte de ellas estan en las vanguardias, y de la poesía concreta, parte porque obviamente después aparece lo generativo. Yo llegué a ese lugar, y entonces como llegué al grafiti que no es tan narrativo, podríamos decir, me quede más asociada a la poesía digital. Por otro lado encontré que en Latinoamérica había muchos más ejemplos, casos, obras.

¿Cómo evaluar la calidad literaria de esos trabajos?

Claudia Kozak : Bueno, más que eso es el tema de ¿cómo se lee? Es decir, esto tiene como una historia dentro del campo. Al comienzo solo se leyó esto es nuevo y lo muestro, entonces se hizo el catálogo de ventas, que es para mí limitado...(fin de la entrevista por tiempo de la investigadora)

Entrevista a Carolina López 14 de noviembre 2019



Carolina López. Foto tomada de sitio web pijaoeditores.com

El pasado jueves 14 de noviembre, entrevisté a Carolina López (CL), escritora de *Retratos Vivos de Mamá* (RVM), obra que hace parte de mi corpus, y que analicé para el avance de tesis de 2019. En octubre, compartí con la escritora una parte de ese avance, y le pedí una entrevista más con el fin de abordar algunas inquietudes que tenía sobre RVM.

Sobre la ruptura cronológica en la obra

En su obra, López presenta un diario de duelo, y en él leemos “marzo 20 de 2016 A casi un año de la muerte de mamá, supe que necesitaba hacer algo con mi duelo. No más escribir en silencio. No más leer lo escrito a solas”. Le pregunté si había algún error respecto a las fechas, porque según los documentos y las fechas de la Residencia en la tierra, su mamá muere en 2012, y en 2013 López parte a la tierra natal de Lucy, en busca de esa otra mujer, que no fue la madre con la que la escritora de la obra convivió. No obstante CL me aclara que no hay ningún error, y que simplemente ella escribió en 2016, pensando en lo que había pasado un año después de la muerte de Lucy. Sobre esto CL responde: “cuando armé el diario había pasado por el desahogo en la escritura, y luego hubo un silencio raro, luego dije, voy hacer una novela, así que fue una recapitulación en el 2016”.

Luego le pregunté sobre la propuesta de un diario anacrónico; pues se supone que un diario surge cronológicamente; mientras que en RVM el tiempo es una entidad variable,

que retrocede y vuelve al presente, transgrediendo el principio cronológico (progresivo) de un diario; sobre ello CL sostiene que:

Carolina López : Eso tiene que ver en el proceso de la Residencia en 2013. Tenía un diario y muchas imágenes. El trabajo con el archivo para montarlo en la web, fue Papel *Quemado por la Luz*. Llevarlo cronológicamente no daba el ritmo que yo necesitaba. No es mi proceso; si fuera mi proceso lo pongo línea; tú lo nombras muy bonito diciendo que la memoria es una entidad compleja como un corazón que se contrae...

Sobre la simbología en RVM: el caso de la mariposa negra



(Imagen inferior derecha, Intro RVM)

Carolina López : Cada elemento es muy importante para mí, y uno de ellos es la mariposa. Hay elementos conscientes e inconscientes; - tú también hiciste la conexión; - Mi mamá les tenía mucho miedo a las mariposas, y las mariposas presagian muerte. Es más una sensación, yo tengo muy fuerte el recuerdo, de mi mamá gritando y corriéndole a las mariposas. Y aparte de eso es la creencia como “alguien se va a morir”, entonces esa imagen es la muerte y para mí cobra mucho sentido, y además yo soy un poco supersticiosa, cuando yo estaba haciendo retratos se paró una mariposa negra en la puerta de mi casa, y fue como... otra vez, es decir no pensé ¿qué elemento pongo? Sino que la mariposa apareció, yo le tomé fotos, y la dibujé, y me pareció importante dentro de la idea de poder masticar el duelo, y el ejercicio de la muerte, sobreponiéndose, viviéndolo.

Representaciones de la muerte: los dibujos de Lucy



Carolina López :El salero [de la página de inicio de la obra] lo pintó ella, cuando ya tenía su enfermedad...

Yo lo veo como si esos trazos también fueran una evidencia como de ese proceso hacia la muerte...

Carolina López : Claro, por ejemplo, el dibujo que acompaña al corazón es el rostro de mi mamá enferma. Ese dibujo lo hice yo cuando ella estaba enferma. Siempre me gusto el asunto plástico, y empecé a tomar unas clases de dibujo, y la idea era, no hacer el dibujo bonito, sino desde otro lugar. Yo escribí mucho en esa época, pero también dibujar era como evocar su presencia desde otro lugar. Mi escritura en los diarios no es muy racional; es más bien sensible.

En mi reflexión sobre tu obra intento proponer que los elementos visuales podrían pensarse como elementos que contribuyen a la literariedad de la obra, porque la imagen también está queriendo transmitir, está acompañando a la palabra. La escritura tiene una postura que va hacia la enfermedad, mientras la imagen va proyectando a Lucy hacia la vida.



(Imagen página 4 Diario de Duelo)

Carolina López : Yo tengo un recuerdo doloroso sobre su enfermedad. Que es lo que me queda justo después de que se muere. Racionalmente piensas que el fin de la enfermedad es el fin del dolor y del sufrimiento, pero tenía todas esas imágenes, donde hay una ruptura de una identidad, y yo sentía que me quedaba la enfermedad de mi mamá, pero ella fue mucho más que eso; incluso con una personalidad distinta a la que yo conocí. Uno nunca se pregunta cómo eran los papás antes de ser papás, y lo que yo descubro es que ella se armó una coraza, y esa fue la que yo conocí. Por eso, para mí fue muy interesante conocer ese otro personaje que me narraban, entendí que nos parecíamos en muchas cosas, y la conclusión que armé con todos estos indicios, es que tal vez mi mamá, y ese personaje que se inventó como a los 25, después de los 27 mi mamá se ajusta como a los cánones sociales y ella quería lo mismo para mí. Sentí que esa mujer de hierro, vanidosa, elegante tenía una vida muy triste. No era libre, le caía todo el peso que le caen a las mamás en esa época.

¿Podría pensarse en la enfermedad como algo positivo entre la relación madre e hija?

Carolina López : Sí, total, e incluso creo que para toda una familia. De hecho en el video de Papel Quemado por la Luz yo digo: “ ¿fue la enfermedad lo que nos unió?”, y son textos paradójicos, porque lo que fue muy difícil, fue lo que nos permitió acercarnos.

La intertextualidad de Residencia en la tierra - ¿Pablo Neruda?

Carolina López : La residencia en la Tierra era el nombre de la convocatoria a la que yo me presenté (Beca del Ministerio de Cultura de Colombia. Proyecto de creación, residencias artísticas). La residencia en la Tierra era en el Quindío. Había 8 opciones de residencia a nivel nacional, pero yo aplico a esa. Yo no necesitaba solo el tiempo; sino que también necesitaba ese lugar. Y sobre eso, vuelvo a tu texto, me parece muy interesante como planteas mi experiencia de la Residencia. Pienso que estando allá, yo resonaba de manera muy corporal, es decir no está mi mamá, pero esta la tierra. Pienso que la Residencia me sirvió para buscar una corporeidad; traigo fotos, voy al lugar.

¿Qué función le das a lo intertextual en tu obra? ¿son citas que te sirvieron en el proceso de creación? ¿o las pones en RVM para contextualizar al lector con la temática abordada en la obra?

Carolina López : Yo tenía inicialmente algo que era como unas rutas; es decir dejar de algún modo esas lecturas que me acompañaron. Por otro lado, pienso que es propio de mi escritura; mi escritura se alimenta mucho de lo que leo. Y hay casi una tendencia a poner textos de varios escritores. Me parece muy importante que mi cuerpo de texto este armado de otros cuerpos de texto. Si esos escritos no estuvieran en mis textos yo me sentiría huérfana. He trabajado un poco como tu lo nombras “como un escritorio”, poniendo cosas sobre otras. Tengo unos elementos, y los voy poniendo unos al lado de los otros y yo confío mucho y sé que el lector va a notarlos. Yo tengo varias citas, por ejemplo, la que hablas de Peixotto, por supuesto la de la oscuridad, en el Cuarto Oscuro, es fundamental. Para mi es muy parecido al ejercicio de poner las imágenes; así como pongo la mariposa acá, o pongo el lápiz acá, aquí pongo esta cita acá. Creo que es el mismo ejercicio.

Sobre el silencio de las fotografías y el silencio de la enfermedad de Lucy. ¿El silencio con el que Lucy se va, tiene que ver con la fotografía, porque esta nos *habla*, pero desde el silencio?

Carolina López : Tu hablas de “la voz pérdida de la mamá se regenera en la escritura de la hija”. Total. La fotografía es muy particular; Pero hay una imagen de mi mamá muy quieta, es decir, la imagen de los últimos días de mi mamá, ella es casi una foto. Entonces tal vez hay un texto, donde digo que ella esta quieta, y yo lo que hago es intentar moverla; hago videos, dibujo, coso, y entonces, por ejemplo, el libro de Barthes, *La Cámara lucida* también fue muy importante, porque me ayudo a entender muchas cosas. También pienso que mi mamá es como un mineral; está viva, pero esta quieta. Por un lado, pienso en la inmovilidad de la vida, y por otro en la vida que puede tener una imagen. En esa residencia empieza a aparecer una operación que se ha vuelto muy importante en lo que yo hago y es velar, como un ocultamiento desde el exceso de poner cosas, unas sobre otras.

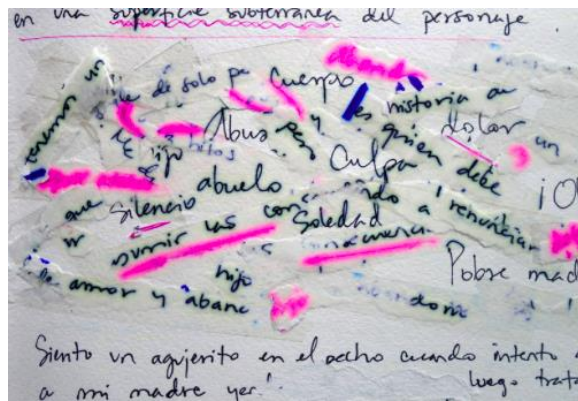
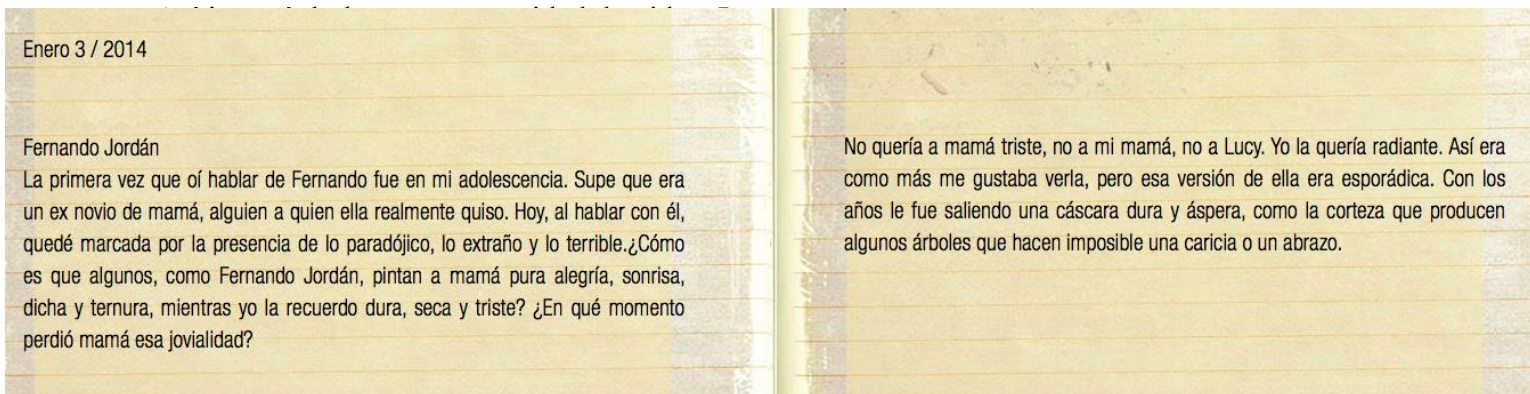


Imagen Diario de Duelo, página 10. RVM

¿Cómo se proyecta o se va modelando Lucy como personaje de ficción en RVM? El incipit del intro encontramos “Mi madre ha muerto”, pero generalmente hablas mas de “Lucy” y no de *mamá*, o *mi madre*, etc ¿Lo haces para tomar distancia y darle vida al personaje dentro de la ficción? ¿o qué obedece esta decisión de llamarla por su nombre y no por el parentesco que tuviste con ella?

Carolina López : Bueno, yo decido buscar a mi mamá, antes de ser mamá, pero tengo una sensación que hay como un desdoblamiento de ella. Porque el dolor, el sufrimiento de mi mamá en la cama eso es de mi mamá. Pero una cosa es lo que escribo sobre mi mamá, y lo que me atraviesa y me duele, y hay otro aspecto que es Lucy, que es lo que se abre cuando yo voy a averiguar sobre ella en el Quindío. Esa mujer de la que habla Fernando, su exnovio, no sé; no es mi mamá. De hecho, en la residencia, tuve la necesidad de darle otra vida desde la ficción.



Sobre la imagen fotográfica de Lucy, y cómo esta se va desfigurando hacia la muerte: imagen y vida rumbo al desconcierto



(Hablamos sobre la imagen de Lucy y las pistas que tenemos de ella desde la fotografía). Una de esas fotos fue después de un cáncer que mi mamá tuvo. Pienso que la foto va significando algo diferente en la medida en que yo tenía otra información sobre ella. Entonces como que inicialmente en la juventud veía la esperanza, el anhelo. Pero, asimismo, hay imágenes de la juventud que no son tan esperanzadoras. Claro que las fotografías de su vida adulta son más cargadas.

¿Cuál es la importancia que le das a la relación entre el cuerpo y la escritura? “Hablo de ella. De una cama. De unos huesos casi sin carne al final. De una boca que, entrada la tarde, sirvió sólo para emitir sonidos primarios. Hablo de unos ojos secos, de una mirada imposible de fijar.” (Diario de duelo, pg 1)

Carolina López : Lo del cuerpo es un tema extenso para mí, pero yo soy muy consciente que la memoria que tengo de mi mamá es muy corporal, yo recordaba sus cicatrices; es más, el corazón, que es un elemento como tu dices, simbólico y muy importante. Mi mamá tuvo dos cirugías de corazón, y la imagen de ese corazón que yo pongo, y la imagen real de eso, es su corazón que suena como un reloj. Cuando a mi mamá la operan recuerdo mucho una escena en la casa con mi hermano y mi mamá, como a las once de la noche, todo estaba en silencio, y sonaba un reloj, y era ella, así que tengo muy presente el sonido de su corazón como una presencia física muy importante. Todo esto para decirte que el cuerpo es muy importante, el cuerpo y todas sus enfermedades. Su olor, las cicatrices que tenía. En parte cuando escribo, muchos de los ejercicios de imagen son una necesidad de volver a la corporeidad, yo siento que

no me alcanzan las palabras, creo que a veces no son suficientes. Por ejemplo, el video que yo hago con la palabra mamá, que es como un paisaje, y a la vez una palabra con la que yo logro comunicar una sensación, tal vez de orfandad, tal vez de misterio. Ella es palabra y es paisaje es como una cordillera.



¿Qué relación existe entre la mirada y la memoria en la construcción de RVM?

¿Se podría considerar que la mirada – en algunos casos- es un ejercicio que pasa más por la palabra y no por los ojos?

Carolina López : Yo creo que es como un bumerán, es una relación que va en dos direcciones; el ejercicio de mirar, en imágenes activa la memoria, la cambia a veces. Lo que me pasó en la residencia fue una activación de la memoria. Ni siquiera es mi memoria, es la de los demás, en función de mi mamá, cuando yo ni siquiera existía. Una memoria que me antecede, estoy trabajando con otras memorias, no es una mirada neutra, estoy contaminada con lo que me dicen de ella, y eso cambia mi mirada, e incluso cambia mi relación con mi mamá después de su muerte, porque uno cree que solo tiene relaciones con los vivos; pero, uno puede reconfigurar esa relación que tiene con ellos, incluso después de la muerte. Y mi mirada tanto como mi relación con ella cambiaron después de su muerte.

Si tu llevas a Lucy a la ficción en RVM ¿se puede hablar de una ficcionalización de Lucy?

Carolina López :

Yo pensaría que sí, porque cuando yo incluí mis diarios, me volví un personaje. Es distinto a *La punta del lápiz*, es una novela con nombres distintos, y ahí logro distanciarme un poco más. Es decir, esa no era yo, ahí creo que sí hubo un ejercicio consciente de ficcionalización. Aquí no, yo siento que la novela se armó en el trayecto. Pienso que en el Diario de Duelo me volví un personaje, pero no lo pensé así; eso fue simplemente ocurriendo. Yo creo que la hija va a aparecer más en las *Correspondencias póstumas*, que son las cartas que yo le hago a mi mamá. Ahí aparece la hija mucho más como personaje.

Entrevista a Alejandra Jaramillo Realizada el 2 de marzo de 2023



Fotografía Feria del
Libro, La Habana 2023

Alejandra Jaramillo es docente universitaria de la Universidad Nacional de Colombia; es además escritora y crítica literaria. Ha publicado novelas como *La ciudad sitiada* (2006) *Acaso la muerte* (2010), *Magnolias para una infiel* (2017), *Mandala* (2017) y *Las lectoras del Quijote* (2022). Autora de cuentos, entre los que se destacan *Variaciones sobre un tema inasible* (2019), *Sin remitente* (2012) y *Las grietas* (2017). Dentro del contexto de crítica literaria, ha publicado igualmente: *Bogotá imaginada, narrativas urbanas, cultura y política* (2003), *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia* (2006) y *Disidencias, trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2013).

1. Mandala hace referencia a una serie de representaciones simbólicas y espirituales cuyo origen proviene principalmente del budismo y el hinduismo. Por su parte, tu novela tiene el componente gráfico y además de ello, el espiritual con el trabajo realizado con Tigua Nika Sua. Quisiera saber si la concepción gráfica antecedió o en alguna medida condiciona tu trabajo creativo; dicho de otro modo, ¿la estructura fue concebida antes de escribir la novela? o ¿una vez avanzado o finalizado el proceso escrito pensaste en su posible representación en un plano gráfico?



Imagen de
Goodreads.

Alejandra Jaramillo: En efecto, desde el comienzo de las primeras ideas de *Mandala*, que son muchos años que me gasto con cada novela en que poco a poco vayan apareciendo, poco a poco voy tomando notas sobre lo que quiero hacer, lo que estoy pensando, cómo voy a escribir. Y con esta más, porque yo sabía desde el comienzo que era una novela digital, una novela que los lectores no podrían leer de manera solamente lineal; que leerían

sin conocer el manuscrito completo, sin tener a la mano ese manuscrito. Bueno, era toda una experiencia digamos diferente, pero en efecto, yo no tenía tan claro cómo iba a ser esa imagen final, y en efecto, tú tienes razón en que el budismo y el hinduismo me han influenciado mucho en mi forma de conocer, en mi forma de pensar el conocimiento, de pensar la existencia de la vida y estaban presentes cuando empecé por la misma época una investigación sobre formas alternativas del conocimiento en la literatura latinoamericana.

Alejandra Jaramillo: Esto terminó siendo un libro que se llama *Disidencias*³³⁷ también de mi autoría. La pregunta principal y con la que llego a escribir *Mandala* tiene que ver precisamente con preguntas sobre otras formas de conocimiento. en *Mandala* llevo ya a esa práctica de lo literario que es la historia llevada al máximo de lo concreto: los seres humanos enfrentándose a la vida, al ser, al estar, al conocer, al pensar, al superar el día a día, a la incertidumbre. Pero entonces, sí era evidentemente una influencia constante; yo había estudiado muchísimo esas tensiones -o cercanías- que hay entre los momentos de los grandes conocimientos con ciertas formas del hinduismo, del zen, porque creo que hay relaciones, digamos que el conocer tiene algo de iluminación que está muy por fuera de ser simple razón. Yo estaba explorando todo eso; entonces, en esa medida yo sí tengo esa influencia. La cuestión es que a mí me empiezan a interesar más las formas de esos tipos diversos de conocimiento, pero desde raíces más latinoamericanas. Ahí es cuando aterrizo en el mundo particular, en mi país, en mi ciudad.

Me encuentro con que lo que me interesa es el mundo muisca de los indígenas que habitaban ese territorio ancestralmente, y que hoy en día vuelven como a renacer de alguna manera aquí en este territorio, que fue anteriormente el de ellos. Entonces empiezo a buscar ciertas representaciones, y casualmente la primera imagen que yo tengo en mi cuaderno pintada, una imagen chiquita que me interesó para jugar con la idea de ‘el lado de acá’ y ‘el lado de allá’ en este mundo de *Mandala*, es una imagen de los muiscas, que años después, conversando con el abuelo Tigua Nika Sua me dice muy desprevenidamente: “esa imagen es como el Yin Yang de los muiscas, de nosotros”. Yo quedé encantada, porque me daba cuenta que se estaba conectando un conocimiento con el que yo me había acercado desde niña a través de mi padre, y que volvía a mí a través de esta nueva relación que era el mundo muisca que para mí era supremamente importante. Entonces ahí me di cuenta que las imágenes que yo iba

³³⁷ *Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2013).

usar eran muisca, y como ya conocía al abuelo, yo empiezo anticiparle y a contarle cosas de lo que estoy haciendo. Cuando ya termino él me da las claves de cómo tengo que trabajar para que logremos hacer basados en un oráculo que él tiene, todas las imágenes que iban a conformar el mandala. Un par de años después de haber estado tomando notas para la novela descubrí que lo que yo quería era que la forma de navegar la novela fuera un mandala, pero todavía no sabía que era un mandala muisca.

Aunque ya había empezado a escribir cosas relacionadas con los muisca en la novela, poco a poco llego al momento de encontrarme con este abuelo, de conocer su oráculo y de darme cuenta que todo va a estar basado en el mundo muisca. De ahí va surgiendo la idea de ese mandala, que ya al final del proceso cuando estamos ya como en esa producción digital primera, para tener un borrador que pudiera ser navegable hacemos las primeras sesiones de trabajo para lograr el mandala que es la primera imagen.

2. En alguno de tus videos mencionas que la novela escrita tiene más de quinientas páginas. ¿Qué te hace optar por un formato electrónico? ¿De qué manera realizas la adaptación de un soporte escrito – tan extenso-, a un formato numérico?



Alejandra Jaramillo: Yo nunca imagine esta novela como un formato impreso, en un libro. A veces me pregunto si un día debería salir o no. A veces tengo miedo de que lo que está en la red tiene una manera de desaparecer, y no quiero que eso pase. Pero cuando la hice jamás me imaginé que iba estar en el papel; y si lo hubiera estado sería como con hojas sueltas; una cosa que se pudiera desordenar completamente. Pero siempre imaginé que era digital, y lo imaginé porque yo sentía la posibilidad de

hacer una novela de una alta fragmentación que permitiera lecturas infinitas: muchísimas maneras de leer, que era una manera de llevar al extremo lo que había hecho Cortázar proponiendo dos formas de leer su novela, y que en el siglo XX fue tan impactante ¿no?

Evidentemente para mí eso era una cosa maravillosa, tenía dos maneras distintas de leerse. Bueno yo quería llevar eso casi al infinito a que se pudiera leer de cualquier manera, yo

sabía que la manera de hacerlo para generar esa libertad tan grande que yo esperaba tenía que ser a través de lo digital, y tenía que ser que los lectores y lectoras que no tuvieran en la mano en ningún momento ese ese texto, porque al moverlo como uno mueve el de Cortázar de todas maneras se genera demasiada linealidad; en cambio al hacer clic donde quieras la cosa cambia, y te puedes mover de formas muy diversas dentro de ese texto.

3. Dentro del contexto de literatura electrónica *Mandala* no ha sido aún incluida dentro algún catálogo (Litelat, ELO, ELMICP, etc.) ¿Consideras alguna de estas opciones como una manera de dar a conocer tu obra?



Imagen de catálogo de Cartografía Digital

Alejandra Jaramillo: Ha habido unas investigaciones latinoamericanas que han creado unos catálogos donde esta *Mandala*. En las que tú me mencionas no. No sé yo no le he hecho tanto seguimiento a eso. A mí me parece que en el mundo colombiano es como una novedad absolutamente pionera, no sé en el resto, una mujer canadiense que era jurado del premio que nos ganamos de las becas para poder publicar la versión final, decía que esta cosa la había sorprendido mucho y que no había visto algo así, parecería que en otros países piensan lo mismo, probablemente sería lindo, pero en eso creo que las cosas van encontrado su camino.

4. Teniendo en cuenta mi corpus de estudio, noto que *Mandala* es la única obra cuyo acceso tiene un costo, -que no es alto dada la calidad de la obra-, pero también es una apuesta para los lectores que no están familiarizados con estos contextos. ¿por qué tomas la decisión de publicar en formato electrónico, y no dejar tu obra en libre acceso?

Alejandra Jaramillo: La literatura y el trabajo de los autores y autoras merece algo de retribución, digamos el trabajo es muy intenso y quizás más con esa novela con la que tuve que endeudarme muchísimo para poder pagar toda la producción porque no tenía quien me ayudara

Imagen precio de la obra

con eso. Después nos ganamos varias becas para la producción final, pero, la primera etapa tenía

que hacerla y costearla toda yo, y entonces en eso me parece que lo justo es que la literatura se pague, y que los autores y autoras reciban algo por ese trabajo.

Ahora bien, yo me imagino que con los años habrá un momento en que a mí me parecerá que *Mandala* sería bueno que termine estando libre, pero tenía un trabajo con un editor, y tanto el editor como yo estábamos completamente convencidos que esto podría ser algo que podría venderse y significar algún tipo de retribución. Entonces eso es como una justicia necesaria con la escritura, las personas necesitan vivir de algo, y uno gasta muchísimos años, yo estuve ocho años escribiéndola, con la maravilla que yo tengo un trabajo en la Universidad Nacional, que me permite vivir, y me permite moverme y encontrar mis tiempos para mi trabajo de creación, pero creo que eso merece una retribución que también siempre pasa por lo monetario.

5. Esta pregunta tiene mucho que ver con la anterior; pese a que la literatura electrónica haya surgido hace un tiempo considerable (1997 para el caso colombiano con Juan B Gutiérrez), este tipo de literatura genera por una parte cierta resistencia en algunos sectores de la comunidad literaria, y por otra sigue siendo aún un campo desconocido. ¿Cómo has notado el proceso de recepción de tu obra teniendo en cuenta estos dos factores? – además teniendo en cuenta que esta es tu primera publicación que apuesta por un formato como estos-.



Alejandra Jaramillo: Creo que es una recepción difícil en alguna medida, porque la gente no está muy acostumbrada a entrar en esos formatos, y porque el libro impreso sigue teniendo una fuerza gigante, y creo que la va a seguir teniendo.

Pero lo que creo, es que estas novelas que van empezando aparecer en el mundo colombiano, y en el mundo en general de todas maneras, sí son una transformación importante para las personas de generaciones nuevas que se enfrentan a otras formas de conversar con lo digital. Yo creo que

generaciones mayores que la mía, la mía quizás, y un poquito menores que la mía todavía no tienen una cultura tan cercana a este tipo de formatos, aunque les interesen, aunque ya se investigue y ya se habla sobre ellos. Pero, gente más joven va a empezar a tener una relación

muy fuerte con eso, entonces a mí me parece que son novelas que van a ir encontrando su momento. `

A mí por ejemplo me pasa muchísimo me invitan a muchas universidades, me invitan a muchos colegios, yo he conversado con mucha gente sobre esta novela, he hecho mucha lectura, - siempre aleatoria-; es muy interesante, y me gusta mucho la reacción de la gente joven. Como que sienten que esto los impresiona, y les hace sentir que hay una forma de contar que es diferente, y que ellos pueden encontrar, pueden alcanzar y que realmente les gustaría. Yo creo que es una literatura que irá encontrando poco a poco su existencia y su manera de ser, pero sobre todo nos va a permitir experimentaciones que cada vez serán más hermosas más plurales. Como que la forma podrá seguir transformándose. Creo que, aunque no tenga una inmensa difusión todavía, es algo muy importante, y se irá conociendo poco a poco.

6. Has mencionado también que Mandala se inspiró en Rayuela, por ello el lector encuentra algunas señas intertextuales como el lado de acá y el lado de allá. En el lado de allá, al ir clasificando las producciones de Amaura (sus crónicas, entrevistas, diario etc.) ¿proyectas a Amaura como escritora?

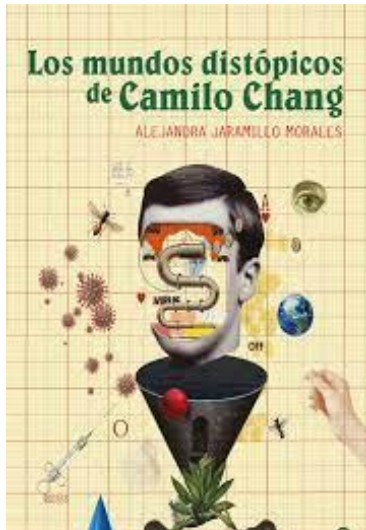


Imagen novela juvenil

Alejandra Jaramillo: Es una pregunta que en el último tiempo se ha vuelto cada vez más fuerte, porque me he dado cuenta que es casi un leitmotiv de mis libros. A mí me interesa acompañar sujetos, seres que en algún momento de su proceso deciden o se convierten en escritores, incluso niños y niñas. Recientemente publiqué una novela que se llama *Los mundos distópicos de Camilo Chan* (2022), y es una historia que cuenta la vida de un chico entre el momento que empieza la pandemia, y durante el tiempo del encierro.

Hay todo un pasado que lo ha llevado a ese momento donde él ha tomado la decisión de suicidarse, y bueno, posteriormente se va a ir contando como se soluciona esa decisión. Al final para mí hay algo claro; cuando yo termino la novela; y es que, el chico habla que si pudiera contar esa historia la contaría de tal modo, pero yo siento que de alguna manera al pensar que él es quien se propone escribirla, es porque ya le escribió, y eso me ha pasado con muchos de mis textos; no puedo decir que todos mis personajes son escritores, pero en muchos casos, y sobre todo en las

novelas yo siento que mi manera de acompañar cada ser protagonista -con el que estado por años escribiendo-, tiene que ver con que hay un punto en que ellos mismos o ellas mismas se vuelven alguien que puede, que quiere y que va a terminar escribiendo.

Por eso para mí Amaura de alguna manera es alguien que se ha dedicado mucho tiempo en la edición, y el recorrido que hace durante su tiempo entre dejar de trabajar como editora y lo qué pasa durante *Mandala*. En ese presente ella precisamente va dando un giro para tomar esa decisión, que es una decisión que en el mundo que nos rodea a nosotros, sobre todo a las personas que hemos estudiado literatura es terriblemente difícil; porque, siempre nos tratan de hacer creer que no debemos escribir, que para qué, que la buena literatura ya se hizo. Resulta que no es cierto, porque la buena literatura se hizo, pero sobre otras épocas, y nuestra época, nuestra vida y nuestro entorno hay que seguir contándolo. La literatura siempre se va a necesitar, entonces yo creo que de alguna manera a mí me gusta crear esa sensación de que estamos ante una posibilidad, un derecho, un camino que está ahí y que muchos de mis personajes optan por él, que es escribir.

7. Sobre el progreso de lectura, me parece muy significativo el tablero de lectura que realizaste, de las obras que he leído muy pocas brindan alguna herramienta al lector para que este se ubique en la lectura; ¿tienes algún mecanismo que te permita saber cuántos de tus lectores llegan al 100% de la obra?

Hace poco un estudiante que ya terminó o un doctorado en la Universidad de los Andes hizo una tesis sobre *Mandala* y leyendo su tesis yo tuve el temor terrible de imaginarme que él había leído la novela al 100%. Es algo que yo quisiera que no pasara. A mí me gusta, me imagino un poco siguiendo a Macedonio Hernández, es decir que los lectores de esa novela siempre sean lectores salteados, siempre sean seres que no quieran quedarse en la linealidad. Pero también está ese derecho de alguien que diga voy a leerla en línea completa, y quien lo haga se va encontrar con la forma en que yo escribí la novela.

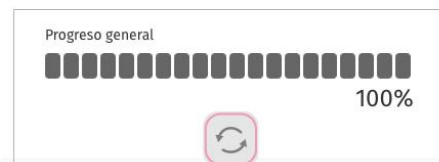


Imagen de progreso de lectura en *Mandala*

Porque yo sí la escribí en una forma muy lineal, y aunque es fragmentada, llega saltando de un tiempo a otro, pero yo sabía cómo, yo tenía que ir poco a poco haciendo los saltos y construyendo algo que tiene una forma. Creo mucho en eso, en que en que hay una forma, o sea lo fragmentado no es escribir algo y partirlo en pedazos; si no es narrar asumiendo que el fragmento hace parte de las formas de contar, porque es imposible contar desde la totalidad lineal. El sistema en realidad no tiene cómo avisarme si hay lectores que la vieron al 100%, y tampoco me gustaría mucho saberlo. Prefiero darme cuenta que hay lectores que entran muchas veces, y me gustaría saber por ejemplo si hay lectores que todos los días entran y leen un pedacito, si hay lectores que han saltado tanto que se han inventado montones de mandalas más posibles eso me interesa mucho más.

8. Pese a que tu obra brinda herramientas pedagógicas de lectura que orientan de manera efectiva al lector, yo realicé una especie de diagrama o mapa total de tu obra. En él, noté que los capítulos de “el destello de tu sombra” es decir los relacionados a la relación de Amaura y Tinkagua son los que más se repiten con frecuencia; -aparecen en ‘el lado de allá’, en los ‘textos escritos por Amaura’, en ‘presente’, y obviamente en ‘Tinkagua’. De alguna manera el eco del abuelo respira a lo largo y ancho de la obra, es como si pese a que Amaura hubiese digerido su relación con él, este amor es tan fuerte que se extiende como si se le diese a entender al lector que Amaura no puede negarse a su destino. Espiritualmente lo confirmamos con el oráculo muisca. ¿cuál es la verdadera huella de Tinkagua en la obra?

Alejandra Jaramillo: Es una pregunta muy linda yo no lo sabía, no me había dado



Mapa de lectura propuesto por
DCSD

cuenta de que esa presencia fuera tan grande; pero claro, es evidente porque ‘el destello de tu sombra’ tiene 20 capítulos, y esos 20 capítulos -si no estoy mal- se van a repetir por muchos lados. Yo al

comienzo sabía que la séptima parte de la novela

iba a ser sobre algo que llamaba yo ‘maestranza’, un ser que fuera una enseñanza muy grande, y con los años la novela fue avanzando. Fui descubriendo que esa maestranza era este abuelo, y que era una historia de amor con todas las características que ya tú conocerás, donde están las imposibilidades y los tiempos que se cortan.

Aunque soy un ser que cree en el amor romántico, creo también que el amor se deshace, se transforma. Para mí era ese personaje y esa historia de ellos dos, que, además, es el punto de partida en muchos sentidos. Esta concepción de mundo que me va a permitir años después escribir *Las lectoras del Quijote* (2022) que fue mi última novela, la más reciente, para adultos, porque yo estaba entrando al mundo muisca de a pocos, y luego yo tenía ya notado que me iba a ir al pasado y me iba a meter en ese mundo en la época de la colonia.

De hecho, quiero en algún punto irme mucho más atrás. Vamos a ver cuándo logro hacerlo. Yo me voy preparando, sabía que también son pasos que voy dando entre un texto, otro y otro, entonces fue creciendo el personaje. Y sí, creo que al final ese personaje va aumentando y va siendo muy importante, porque tiene que ver con ese presente de Amaura. Digamos Amaura pasa de ser editora muchos años, de asumir eso que en su universidad le habían dicho; y es que uno no escribe, entonces consigue un trabajo que le permite estar cerca de la literatura y vivir de eso. Se suelta de eso y esta experiencia de otra forma de vivir, de otra forma de conocer, otra forma de ser le trae el contacto con el mundo muisca, con el abuelo y con todo este conocimiento que la va a llevando a liberarse. Así, esa posibilidad de ser escritora es algo para mí muy importante, en el camino de sus años del presente narrativo de *Mandala* en la visión de Amaura.

9. ¿Por qué te surge la inquietud precisamente por la indigenidad y lo muisca en lo literario? Es muy interesante ese diálogo, sobre todo porque hay un contraste entre un elemento actual con lo informático y un elemento ancestral que nos remite al pasado.

Alejandra Jaramillo: A mí desde niña con mi padre leíamos cosas sobre budismo zen, sobre hinduismo nos interesaba todo, como esa tradición -o le interesaba a él y me la estaba transmitiendo a mí-, y eso, se quedó como una marca para mí, para siempre. Yo he meditado, siempre estoy cerca de ello, pero también de niña yo tenía la fascinación con el mundo, con Bogotá. Yo he tenido una obsesión con esta ciudad Bogotá, y en mi obsesión con Bogotá, los muisca ha sido algo muy importante. Con los años los años llego a encontrarme en la maloca del Jardín Botánico, -en parte porque el papá de mis hijos nos fue llevando hacia allá de alguna manera se lo debo a él ese encuentro-, y luego, allá encuentro mucha gente con la que me voy acercando y empiezo a ir a círculos de palabra y a estar muy cerca de procesos de los muisca aquí en Bogotá por un tiempo. Así se cumple digamos, un ciclo mío que había empezado desde la infancia con la relación con ese Bogotá, que para mí era como una especie de deuda con los muisca, y por eso se va volviendo un tema; y ya en este momento es un tema que está presente no sólo el *Mandala* como te decía, sino en en *Las lectoras del Quijote* (2022), y en cosas que yo creo que voy a seguir haciendo, porque es una presencia es fundamental para mi relación con mi ciudad, con mi entorno y con lo que yo creo que resuena en mí al ser Bogotana.



10. ¿De qué manera han reaccionado tus lectores a la aleatoriedad de la obra? En la Universidad Nacional ¿Qué espacio le dan a este tipo de literatura?

Oráculo muisca de *Mandala**



Estas trazas corresponden a los últimos siete textos que leyó. Elija una de ellas y se le revelará un oráculo muisca de *Mandala*.

Imagen de oráculo muisca en *Mandala*

Alejandra Jaramillo: A mí me invitan a muchos lugares donde leen y trabajan el texto, a muchos cursos que trabajan literatura digital aquí en Bogotá, o en Colombia; o me invitan a sitios donde quieren que yo les haga lecturas y les presente el formato. A los lectores les gusta mucho y les parece que es una amplitud tremenda de la noción de lo literario, y en ese sentido me parece que ha sido muy interesante ver cómo la reciben, cómo la trabajan cómo sienten este mundo, con un universo que les cuestiona tremendamente su manera de entender la literatura, y entender la comprensión del conocimiento mismo; porque sienten que les rompe la idea de ‘una novela es algo completo’, ‘una una novela es algo que está en orden’, ‘una novela es una totalidad’. Mientras que *Mandala* es una novela que busca ser novela total, en el sentido de acumular tantos lenguajes, todos los géneros narrativos, todas esas historias. El montón de recorridos -al mismo tiempo quiere no ser total-, quiere no hacer nada, sino una amplitud que permite movimientos constantes perpetuos.

Entrevista a Doménico Chiappe 17de abril de 2017



Doménico Chiappe. Imagen tomada de sitio web lenguadetrapo.com

Doménico Chiappe: El tema que propones es muy complejo, y seguramente por eso es excelente para una tesis. La "influencia/ espacios de divulgación/ publicación/ lectores... de España Vs América latina" tiene varias aristas, y trataré de hacer un acercamiento breve aquí, más relacionado con mi experiencia que con alguna teoría, y espero que sirva para tu exposición. Ya más adelante te respondo las preguntas con calma.

La primera obra multimedia, Tierra de Extracción, la inicié en Venezuela, en 1996, y la terminé diez años después ya viviendo en España, donde inicié varios proyectos, muchos fallidos, otros que ahora prefiero ignorar, hasta llegar a la que presenté hace un par de años, Hotel Minotauro.

La influencia de un lugar y otro es importante, tanto en lo técnico como en lo temático. Cada país, y las vivencias en ellos, sitúan la obra en un escenario u otro, hacia una universalización del tema o la localización. Creo que la experiencia migratoria también incide en la distancia y la comprensión. Pero también la evolución como escritor.

La mayoría de este tipo de obras, como seguramente has notado, provienen del ámbito universitario, y como obras experimentales también de otros ámbitos (informática, diseño, matemáticas, etc), centradas más en la experiencia del medio que en la literatura. En mi caso, también influye que he construido una trayectoria como escritor, con publicaciones en papel

(novela, ensayo, cuento, crónica), en editoriales de prestigio y distribución de los canales comerciales y librerías de España y América Latina. Mi principal preocupación en lo multimedia es la palabra escrita y su evolución dentro de este campo. Sus posibilidades. En este sentido, da igual en qué país se desarrolla, aunque España, por muchos factores, es un territorio literario más competido y exigente que el venezolano, algo que quizás tenga que ver también con mi condición de extranjero.

Sin embargo, los espacios de divulgación que en España tuvieron (más hace unos años que ahora) buena acogida para la literatura multimedia, novedosa y por tanto interesante para los programadores culturales de la época de bonanza, hizo que las obras allí expuestas repercutieran en ciertos ámbitos. Es difícil saber si desde Latinoamérica se hubieran alcanzado algunas plazas, que sí se lograron tanto con Tierra... como con Hotel...

Seguramente sí, por lo que he visto en otros países, cuyas obras pioneras y emblemáticas también han logrado entrar en lo que consideramos un cierto "canon" de e-lit, y que está dictado más por académicos que por críticos o el mismo mercado editorial.

1. Tú iniciaste Tierra de extracción en Venezuela pero la terminaste en España un tiempo después, ¿de qué manera surge este proyecto en ese país? ¿qué impacto ha tenido esta y tus demás obras en literatura de parte de los lectores y la crítica?

Doménico Chiappe: Surge en 1996, en Caracas, cuando comencé a escribir mi primera novela y entendí que esa trama, ya la había contado antes de otra forma, con música y lírica en canciones. Necesitaba encontrar una manera en que se imbricaran. Y se dieron las circunstancias: en el entorno tenía amigos en las artes informáticas, plásticas, fotográficas, musicales, todos entusiastas de nuevas ideas, como la que se descubría con internet y el lenguaje multimedia. En esos años, los archivos se guardaban en diskettes de un par de megas, pocos tenían correos electrónicos... Logro hacer una primera versión gracias a la generosidad de todos aquellos que se mencionan en los créditos. Luego viene una segunda versión, donde logro aplicar los conocimientos e intuiciones (más lo segundo que lo primero) que surgen de esos primeros pasos.

Creo que Tierra de extracción ha tenido un impacto moderado siempre dentro del ámbito académico, como obra precursora de un lenguaje. Al principio, interesaba la cuestión electrónica, había muy pocas “novelas” o “relatos” con estas características. Hoy, que han aparecido otros intentos de literatura electrónica, pero sobre todo de pirotecnias y bot con letras y palabras, creo que interesa más la literatura que contiene.

He trabajado en otras obras, algunas colectivas (La huella de Cosmos, por ejemplo), otras personales, pero sólo mantengo “vivas” dos: Tierra de extracción y Hotel Minotauro. Entre medias he trabajado en ensayos y ejercicios para llegar a una ruptura de perspectiva entre Tierra de extracción y Hotel Minotauro, algo que hace que el lenguaje avance en estas plataformas, sin imitarme a mí mismo.

En mi caso, hay una evolución, más que metamorfosis, en el plano de la literatura multimedia. Me interesa la perspectiva “desde adentro” de los videojuegos, pero también la composición y polifonía en la escritura. En ese punto, la industria del videojuego ha elevado los estándares visuales y retóricos hasta tal punto que la programación se ha hecho cada año más costosa, por lo que aspirar a largas producciones literarias multimedia es cercano a la utopía.

Ahora bien, en cuanto a la metamorfosis, hay viajes de ida y vuelta, al menos en mi caso de escritor de dos orillas, la analógica del código y la multimedia. Traspaso lo aprendido en uno y otro medio al ámbito de creación en que trabaje en ese momento, siempre adecuando la retórica y su efectividad a la tecnología empleada, sea código o sea multimedia. Creo que ambas comparten la búsqueda de exactitud y poética del lenguaje.

2. En uno de tus mensajes anteriores mencionaste que tus obras Hotel Minotauro o Tierra de Extracción provienen de un ámbito universitario ¿Cuál ha sido la respuesta a estas obras de parte de los lectores que no se encuentran vinculados a esos contextos académicos? ¿Tienes algún contacto con esos lectores? ¿En qué medida consideras que las nociones de cibercultura influyen en la lectura de tus obras?

Doménico Chiappe: Bueno, no “provienen” del ámbito universitario, pues yo nunca he trabajado dentro de una institución universitaria y todas mis obras y trabajos los he realizado de manera independiente. A lo que me refiero es que la literatura electrónica, como se ha dado

en llamar a muchas cosas que suceden en el ámbito digital, tiene una gran mayoría de lectores en las aulas universitarias, gracias a la propuesta de sus profesores. Entonces, sí creo que entender la cultura creada en el espacio digital, con su noción singular de tiempo y espacio, y las cualidades que permiten, y obligan, a una obra, ayuda a interesarse por obras con éstas. Más cuando hay que aprender a leerlas. La lectura avanza en varios planos narrativos, y se requiere un aprendizaje para dominarlas y disfrutarlas.

El público en general, el de librerías, que compra y lee obras literarias de papel no se ha interesado demasiado en formas de multimedia de lectura. Eso ha hecho que no haya incentivo alguno para que empresas de edición apoyen y comercialicen este tipo de retóricas y ficciones. Quisiera aclarar que distingo siempre entre la literatura multimedia (como Tierra...) y libros digitalizados (que migran la literatura analógica del libro a plataformas como Kindle).

Tengo la impresión de que los lectores que tengo por novelas como Entrevista a Mailer Daemon o Tiempo de encierro –o incluso por libros de crónicas como Largo viaje inmóvil o los artículos de prensa- no se mezclan con los de Tierra de extracción. Sin embargo, hay puntos “físicos” en los que quizás hayan coincidido ambos públicos, en espacios de transmedialidad, en que he representado, con lectura y música en vivo, proyecciones, juegos de planos... tanto novelas en papel como multimedia. “Puestas en escena”, que generan un retorno entre ambas tecnologías.

3. ¿Qué opinión te merece el desarrollo de la literatura multimedia en América latina y en Europa? ¿De qué manera crees que se puede potencializar más la literatura digital en América Latina?

Doménico Chiappe: Es un hecho que la literatura electrónica surgió en unos mismos años, a mediados de los noventa, en todo el planeta, incluso antes de que la banda ancha de internet permitiera compartirlas. Cuando trabajaba en Tierra de extracción ni yo ni ninguna persona con la que compartía la idea y los primeros capítulos, ni siquiera en el ámbito académico, tenía noticia de algo similar. Luego, conocí los trabajos de otros autores, como Jaime A. Rodríguez o Antonio R. de las Heras, que también creaban a ciegas y sin referencias. O Mark América o los hipertextos de EastGate. Creo que desde entonces, fijándome en la selección de ELC2 y en la de ELC3, el desarrollo literario, la literatura contenida en cada obra multimedia, ha mermado, y se ha impuesto el automatismo, la vacuidad de la obra.

Así, lo que surgió en primera instancia impulsada por la literatura, el lenguaje multimedia, es ahora impulsada por el periodismo (reportajes multimedia), el audiovisual (webdoc) e incluso el videojuego, que cada vez evoluciona más la complejidad de sus personajes y sus tramas.

4. ¿Qué interés te llevó a crear estas obras? ¿En qué formato consideras que has llegado a más lectores papel o en internet?

Doménico Chiappe: La inquietud creativa es todo lo que impulsó mi interés en lo multimedia (Tierra de extracción). Luego vino el conocimiento teórico y la obligación personal de plasmarlo en una obra (Hotel Minotauro).

Tierra de extracción sigue despertando el interés, con casi veinte años desde que comencé a crearla y diez desde que completé su desarrollo y puse punto final. Eso, presiento, suma una considerable lectoría (o, al menos, navegación). Mientras que las novelas de papel tienen más lectores reunidos en un periodo más corto (los libros en librerías españolas se pudren más rápido que los tomates) y contribuyen más a la “reputación”, al salir críticas en suplementos especializados y entrar en el radio de acción de las demás editoriales clásicas. Luego, los libros de papel sobreviven y se defienden en las bibliotecas públicas, incluso en algún pensum (por ejemplo, Tiempo de encierro ha sido lectura obligatoria en la Facultad de Humanidades de la Complutense por tres años), pero dudo que la mayoría de los libros códice logren sobrevivir tanto tiempo como Tierra de extracción, a pesar de encontrarse actualmente “desvanecida” (inactiva en la web de ELC2, único lugar donde se podía encontrar desde hace un par de años).

5. ¿Estamos frente a un nuevo fenómeno literario con los formatos multimedia? ¿Cuáles son los retos que esto supone? (tengo la impresión que en el plano tecnológico todo cambia constantemente, y que de alguna forma estamos frente a una literatura que se vuelve desde un punto de vista tecnológico un poco obsoleta (a lo mejor es muy fuerte la palabra) dados los constantes y variables cambios tecnológicos, pareciera que se estuviera frente a un lector que empuja la literatura sus límites en la pantalla...¿cuál crees que es el rol del autor frente a estos cambios vertiginosos en el plano tecnológico?

Doménico Chiappe: Respondo por partes. Uno, no existe ya “un nuevo fenómeno literario”. Tiene al menos veinte años, y, como decía, intuyo que lo literario en este “formato” ha sido aplastado por otras retóricas.

Dos, los retos son varios para el escritor y algo dije sobre esto hace algún tiempo (te envío el enlace: <http://www.domenicochiappe.com/category/literatura-electronica/>) Ahora bien, en este sentido hay otros retos para los académicos, bibliotecarios y archiveros, la industria editorial y de distribución, y los lectores.

Tres, sí, tu impresión es correcta. La obsolescencia ataca tanto a la programación como a las formas con que se compusieron estas obras. En este caso, no es el lector es que “empuja”, sino los constantes cambios tecnológicos, que pone a disposición más y más recursos de experimentación, la mayoría de los cuales son los que quedan obsoletos, tanto en lo visual como en la “usabilidad”. Y si además añadimos que la calidad literaria se acerca a lo nulo en gran parte de las obras de “literatura electrónica”, encontramos un panorama casi vacío de antecedentes –sobrevivientes- cuando ha pasado sólo un par de décadas en que empezaron a conocerse.

6. El auge de las plataformas 2.0 y 3.0 le ha dado un espacio importante al lector quien ocupa ahora un rol activo –algunas veces en la creación de una obra, o muchas otras haciéndole saber al autor cuáles son sus opiniones sobre sus obras, etc- ¿Qué ventajas consideras que traen estas plataformas para el autor? ¿Han sido influyentes en tu caso?

Doménico Chiappe: El grado de interactuación que se concede al lector, y la importancia que se le otorga, depende de lo que deseas experimentar como creador/ autor. En mi caso, no dialogo con el lector, ni siquiera, en el caso de mis libros código, con los editores o agentes de la industria. Siempre he preferido crear obras “cerradas”, donde el lector tenga poder de decisión casi absoluto en la navegación, pero no pueda modificar la obra dentro de la obra. Otra cosa es que se apropie de elementos, temas e ideas, y las desarrolle, con o sin reconocimiento, en su propio espacio.

No obstante, busco un “lector activo”, no sólo en la navegación de los elementos dispuestos en la pantalla, sino en la resolución y complementación de tramas, en enhebrar de lenguajes (música, literatura, plástica, diseño) para componer una totalidad del relato. En desarrollar, a

partir de textos labrados para contar y sugerir, partes de la trama para las que debe pensar. Lectura y pensamiento son dos grandes retos del lector, que dentro de una obra multimedia como Hotel Minotauro, sustituyen a los monstruos o enemigos del videojuego de acción.

Durante los años de ensayos entre Tierra... y Hotel... experimenté con algunas, varias, plataformas colectivas de creación e intercambio, y más allá del fenómeno social, incluso de investigación antropológica, no llegaron a interesarme en lo literario, y mantuve la decisión de “cerrar” la siguiente obra.

Entrevista a Nohelia Meza 05 de marzo de 2020



Imagen obtenida de
Enciclopedia de Literatura en
México

Nohelia Meza es una investigadora mexicana que actualmente se encuentra realizando un postdoctorado en la Universidad de Leeds en el Reino Unido. Doctora en Traducción y Ciencias del Lenguaje (Universitat Pompeu Fabra), Meza es igualmente maestra en Traducción Audiovisual (Universidad de Sevilla), tanto como maestra en aprendizaje y enseñanza del español en contextos multilingües e Internacionales (Universidad de Deusto, Bilbao). Meza trabajó la tesis “New forms of literariness in electronic literature an approach to rhetorical enunciation and temporality” con Clara Ubaldina Lorda como directora de investigación, y Giovanna di Rosario en la codirección.

Nos contactamos mediante Carolina López, autora de “Retratos Vivos de Mamá”. Meza estudia la literatura electrónica a partir de una postura feminista. Antes de esta entrevista, Meza leyó el análisis que yo realicé sobre dicha obra. Así que ese fue el punto de partida de la conversación. La investigadora mexicana insiste en la necesidad de hacer visible el trabajo de Carolina López, y le sorprende que esta obra no haya sido aún tenida en cuenta por la Organización de la Literatura Electrónica en ninguna de sus colecciones. Como consecuencia, la idea de trabajar “Retratos Vivos de Mamá”, se hace mucho más evidente, puesto que se trata de una obra que ha sido muy poco valorada y explorada en el contexto literario digital. Actualmente, Meza trabaja en la investigación con la profesora universitaria Thea Pitman.

Meza me aconseja publicar el análisis que hice de la obra de López, puesto que considera que es posible darles lugar a las obras a través de la crítica, y porque de esta obra desde su aparición (2015) no ha habido ninguna investigación (al menos conocida) en el contexto académico. En este orden de ideas, Meza compartirá conmigo sus impresiones sobre mi análisis y me dará su opinión con miras a una pronta publicación. En su opinión, sería muy

interesante publicar el apartado de mi análisis dedicado a la estética de la obra, puesto que es allí donde se revela la lectura hecha desde una postura literaria. En cuanto a los ejemplos sugiere elementos un poco más claros. También mencionó la importancia de corregir el artículo enviado a la revista *Perífrasis* sobre *Memorias y Caminos*, mencionando que ella y Pitman enviarían posiblemente una publicación sobre la literatura electrónica, lo que le permitiría a la revista (en un caso hipotético) agrupar la temática de sus publicaciones.

Otro punto importante de su opinión es la idea de hacer una especie de contraste entre las obras para buscar posibles puntos de comunicación. De este modo, Meza llega a proponer el *Iris-Shot*³³⁸ una figura tomada del cine, pero que aparece también tanto en “*Memorias y Caminos*”, como en “*Umbrales*”, y que se convierte en un elemento estético de la obra. (Publicado en el artículo *Vozes e figuras: por una retórica digital das obras de literatura eletrônica latino-americanas*, agosto 2019). La idea de nombrar esos puntos en común es relevante, dado que de este modo se crean herramientas teóricas que permitan valorar una obra con elementos similares. El *Iris-Shot* es un elemento que se encuentra asimismo en “*Retratos Vivos de Mamá*”. La cuestión ahora es ¿de qué modo esta técnica se relaciona con el relato literario? Otra de las figuras que Meza propone es la Anamnesis, que se encuentra explicada en su artículo de 2019. Dentro de este contexto me sugirió la lectura de “*Narrativas y Poéticas digitales en América Latina*” trabajo de la chilena Carolina Gainza, dentro del marco de análisis de “*Retratos Vivos de Mamá*”.

Otro de los consejos de Meza es tratar de hilar en la conclusión los elementos propuestos en la discusión, y la manera cómo estos elementos dialogan entre sí. De igual modo, menciona como aspecto importante no exceder más de seis mil o siete mil palabras en los artículos enviados a revistas indexadas (El análisis que yo hice tiene 11925 palabras). Meza me invita a reflexionar las razones por las que por ejemplo las propuestas teóricas de Serge Bouchardon o Alexandra Saemmer pueden ser aplicables a la literatura latinoamericana; es decir ¿en qué medida esa teoría surgida en un contexto totalmente diferente podría aplicarse en el contexto latinoamericano? ¿qué elementos teóricos podrían surgir a partir de un análisis desde la perspectiva teórica francesa principalmente?

³³⁸ Un iris shot es una técnica que se utilizaba frecuentemente en películas mudas en donde un círculo negro cierra para terminar una escena. (Información tomada de wikipedia)

Respecto al análisis que hice sobre “Memorias y Caminos” me insistió en el hecho de publicar lo que he escrito. Porque hasta el momento se ha escrito muy poco sobre estas obras.

Otra de sus recomendaciones fue visitar regularmente el sitio web de Arteologie (<https://journals.openedition.org/artelogie/371>) con el fin de considerar por qué no la opción de publicar con ellos en algún momento. Nohelia fue quien me sugirió la obra “Mandala” <https://www.novelamandala.com/#!/texto/una-grieta-en-el-viento> (que yo no conocía), y que es una obra plenamente interesante que podría encajar con mi investigación.

Entrevista a Belén Gache 23 de octubre de 2016



Imagen de blog Cine club la movida

1. La literatura digital tiene un matiz muy importante dentro de la narrativa literaria dado que ha favorecido la fusión de diferentes formatos (videos, imágenes, textos, juegos...) lo anterior ha dado lugar a términos como literatura hipermedia, transmedia o intermedial. Con qué categoría la relacionarías tu

trabajo... y ¿por qué?

Belén Gache: Yo lo relacionaría con el concepto de “postinternet”, es decir, con aquella literatura que no puede dejar de incorporar el uso de Internet y sus particulares condiciones (intangibilidad, no jerarquía, voluntad de formar redes, etc.). En todo caso, considero que toda la literatura es hoy postinternet. Es imposible crear obras o incluso tener un pensamiento crítico dejando de lado la omnipresencia de los nuevos dispositivos de escritura, de comunicación, de información.

2. ¿Cuál es tu opinión/impresión/experiencia sobre la aceptación, el desarrollo y la promoción de la literatura digital, de tu obra en particular, y el impacto de esta en

Argentina? ¿Cuáles consideras que son los principales retos/ventajas de esta “nueva” literatura?

Belén Gache: Puede que los dispositivos sean nuevo, pero no las estrategias literarias. Al respecto, te remito a mi libro *Escrituras Nómades, del libro perdido al hipertexto* (Gijón, TREA, 2006), donde abordo una suerte de genealogía de estrategias que utilizamos hoy los poetas y escritores con los nuevos medios digitales pero que tienen una larga historia en la literatura, especialmente desde las experiencias de las vanguardias y neovanguardias.

Con respecto a la Argentina, cuando en 1996 (hace 20 años) Gustavo Romano, Jorge Haro, Carlos Trilnick y yo lanzamos el portal de arte y poesía en la red Fin del Mundo desde Buenos Aires, éramos unos de los primeros en hacerlo tanto en Argentina como en el resto del mundo. Realmente fue un sitio pionero en muchos sentidos. Lo que pasa hoy día en Argentina no sabría decirte ya que hace años que no vivo allí.

3. ¿Cuáles fueron las motivaciones que te llevaron a apostarle a un formato de literatura digital? ¿Qué te llevo a elegir este medio de publicación (inicialmente) y no la publicación en papel?

Belén Gache: No apuesto por uno u otro medio. Tengo también muchas obras en otros formatos: tengo novelas, ensayos y poesías impresos, vídeo-poesía, performances, instalaciones sonoras, etc.

4. Después de haber publicado en formato digital, ¿Qué formato prefieres para tus creaciones... ¿digital? ¿impreso?

Belén Gache: Eso depende de las necesidades de cada obra. Algunas pueden incluso desplegarse en varios dispositivos a la vez.

5. ¿En qué medida consideras que el formato digital influye en la percepción de tu público lector? ¿Consideras la literatura digital un medio más efectivo de comunicación con tus lectores?

Belén Gache: creo que a partir de Internet se nos ha facilitado enormemente a los escritores publicar y distribuir las obras, que pueden ser consumidas fácilmente desde cualquier lugar del

mundo. Esto ha ayudado muchísimo especialmente a las creaciones experimentales, que siempre se han movido por fuera de la distribución del mainstream literario.

En cuanto a la percepción de los lectores y su forma de leer en medios digitales, hay muchos teóricos que lo han estudiado. Katherine Hayles, por ejemplo. La principal enorme diferencia con lo impreso se dio, antes aun de la existencia de Internet y la Web.1, con la aparición del hipertexto.

6. ¿En qué medida consideras que sea más o menos ventajosa a una publicación en línea que en papel?

Belén Gache: Creo que es ventajosa la capacidad de acceso a diferentes usuarios.

7. ¿Qué tan fácil o difícil te resulta saber cuántos lectores acceden a tus publicaciones digitales? ¿Tienes por ejemplo algún filtro que te permita saber qué tantos lectores tienes o en qué lugares te están leyendo?

Belén Gache: La verdad es que no me interesa especialmente saber cuántos lectores tengo.

8. ¿De qué manera involucras los comentarios de los lectores en tu narrativa? ¿qué lugar le das a sus opiniones? ¿Influyen esos juicios tu proceso de escritura?

Belén Gache: Depende de la obra. Tengo algunas obras donde la participación de los lectores es fundamental. Por ejemplo, en mis *Wordtoys*, con obras como *La Biblioteca* o *Mariposas libro*. En otros casos no. En mis blogs ficción no juegan ningún papel. La experimentación mía en esos casos no pasa por una escritura de tipo colectivo o interactivo sino por el tiempo real de la narrativa, la deriva de la trama o, en el caso del *Niño Burbuja*, por la contrainte oulipiana.

9. Dentro de la producción de literatura digital, nos encontramos frecuentemente frente al paradigma de “el autor”; la literatura digital ha alterado este concepto dado que al fusionar varios elementos propios de esta era tecnológica, la figura del “escritor” diríamos de desvanece un poco para dar lugar incluso a una pluralidad de creadores, ¿Cómo consideras en tu caso el concepto de autor?

Belén Gache: Mucho se ha hablado de la posmodernidad y la figura del autor (Barthes, Foucault, Derrida). La figura del autor tradicional responde a la época moderna y es

deconstruida primero en épocas de las vanguardias y luego durante el posmodernismo. Es el propio lenguaje el que impone sus leyes. El autor es una mera función y debe ser entendido como una entidad discursiva. Con las características propias de la literatura en red, esta figura moderna de autor se ve aun más comprometida. En todo caso, yo la asumo entendida desde el arte conceptual, desde propuestas como las de Fluxus o el Oulipo. El autor/la autora es la que propone la máquina discursiva que será utilizada por cada uno de los lectores.

10. ¿Qué opinión te merece la literatura electrónica en cuanto a las oportunidades de publicación/ de apoyo/ tanto como de promoción lectora en Argentina, y cómo evalúas estos mismos aspectos en España?

Belén Gache: Las posibilidades de publicación en la red son infinitas. Cualquiera con ganas y conocimiento puede publicar sus obras en Internet. Los apoyos que puede recibir un escritor pueden ser comisiones de obra de instituciones públicas o privadas, crowdfunding, etc.

11. Mi investigación pretende analizar de cierto modo el fenómeno de migración literaria en España (que no es nuevo) pero que parece también un factor importante para dar a conocer la literatura digital latinoamericana ¿en tu caso, tiene España un vínculo ‘estratégico’ de promoción de tu literatura? O simplemente ¿influye de algún modo tu producción literaria el hecho de crearla y comercializarla en España?

Belén Gache: No sé muy bien a qué te refieres con “migración literaria”. En mi caso particular, aunque nací en Buenos Aires, soy española. Parte de mi familia emigró de España a Argentina durante la dictadura de Franco. En todo caso, siempre ha sido difícil ponerle fronteras a la poesía y muy especialmente lo es hoy, en el mundo postnacional en el que vivimos. Esto, más allá de que a partir de Internet, realmente poco importa el lugar del mundo desde el cual estés produciendo textos (al menos, textos que no busquen englobarse específicamente bajo la etiqueta de “literaturas nacionales”) ya que cualquiera puede acceder a obras de cualquier escritor de cualquier parte del mundo.

Al respecto, te remito a una interesante muestra itinerante de la cual participo y que apunta a esta temática: Cibergeografías <http://meiac.es/cibergeografias/itinerancia.html>

12. ¿Qué tan útil consideras que resulta la literatura digital desde una perspectiva comercial? ¿Qué prefieres? Volverás a publicar en digital?

Belén Gache: Todos mis trabajos están online. Cualquiera puede verlos y descargarlos. El tipo de obra que yo hago se mueve en un circuito diferente al de las editoriales tradicionales. Este tipo de obras no tiene ni nunca ha tenido un interés comercial.

13. Existen apuesta(s) política(s) que favorezca(n) la literatura de formato digital en Argentina? Consideras que hay ventajas de crear y publicar desde España?

Belén Gache: En España, con la crisis, las ayudas a la creación se han reducido bastante. En mi experiencia, de los países de lengua española, posiblemente sea en México donde más se han trabajado las nuevas formas y los experimentos literarios con nuevos medios. Allí, tanto desde la UNAM como desde iniciativas particulares, se ha formado un interesante foco de diálogo e intercambio. Sin ir más lejos, hacia fines del año pasado se realizó un importante congreso *Plataformas de la imaginación, escenarios de la literatura electrónica* que tuve el honor de inaugurar con mi ponencia *¿Qué es la poesía (para un robot)?* Este congreso, en el marco de la universidad, incluyó además de los encuentros teóricos una serie de exposiciones.

14.Cuál es tu percepción respecto a la crítica literaria de las obras literarias en formato papel y en formato digital? consideras que existe alguna diferencia importante?

Belén Gache: Pienso que sería bastante limitado para un crítico abordar las obras literarias simplemente según los dispositivos en que estén plasmadas. Sería como si a un crítico de arte sólo le interesara analizar pinturas al óleo o a un crítico musical, sólo la música grabada en vinilos.

Entrevista a Marcelo Guerrieri

8 de noviembre de 2016



Foto de Noelia González

1. La literatura digital tiene un matiz muy importante dentro de la narrativa literaria dado que ha favorecido la fusión de diferentes formatos (videos, imágenes, textos, juegos...) lo anterior ha dado lugar a términos como literatura hipermedia, transmedia o intermedial. Con qué categoría la relacionarías tu trabajo... y ¿por qué?

Marcelo Guerrieri: De las tres formas que planteás, mi trabajo está claramente en el marco del hipermedia. No es transmedia, ya que no hay formatos diversos en que la narración se presenta (juegos, medios audiovisuales, diversas plataformas); ni tampoco intermedia, ya que no hay fraccionamiento de la narración en diversos soportes. Es hipermedia pura y dura, una narración que se vale de medios diversos, con la palabra como eje y soporte principal de la narración, el trabajo con la materia literaria como soporte principal sobre el que se carga el peso de la historia, la construcción del verosímil, el tono, el estilo; luego, los otros recursos del hipermedia (imágenes, hipervínculos, interacción con los lectores, diseño de la página, quiebre con la linealidad...), los entiendo también como elementos narrativos, no como adornos o accesorios a la palabra, por más que la palabra es la que lleva el peso narrativo principal y por eso es una blognovela, policial en este caso: un derivado del género literario novela policial, con todos los elementos del género, como el enigma y el investigador, y el trabajo literario que eso conlleva y además de esto con otros elementos hipermediales que cumplen función narrativa. El peso central de la palabra hace que sea un derivado de la novela y no una narración web del tipo videojuego interactivo u otros formatos hipermedias de narración donde no es la literatura el eje.

2. ¿Cuál es tu opinión/impresión/experiencia sobre la aceptación, el desarrollo y la promoción de la literatura digital, de tu obra en particular, y el impacto de esta en tu país? ¿Cuáles consideras que son los principales retos/ventajas de esta “nueva” literatura?

Marcelo Guerrieri: En mi país la repercusión fue muy limitada. En estos diez años desde que publiqué la blognovela, en mi país me han invitado a dos charlas y no más. No ha habido reseñas ni comentarios en medios literarios. La literatura hipermedia, o digital, todavía no es un espacio que el campo literario en general mire con atención en mi país. Todavía hay mucha confusión entre literatura digital o literatura digitalizada, todavía no hay un espacio de creación en el que autores se dediquen a la creación literaria tomando al lenguaje hipermedia como soporte. Tampoco hay valoración o prestigio desde la academia y el campo literario en general. El impacto ha sido mucho mayor fuera de mi país y con los lectores de todo el mundo. Al día de hoy sigo recibiendo comentarios de todas partes del mundo, la blognovela se sigue leyendo, en algunos colegios la usan como material de trabajo. También la novela figura en algunos sitios especializados, se han hecho tesis universitarias sobre literatura digital en la que la incluyen y analizan, también figura en varios catálogos de literatura digital, como el catálogo de Literatura Electrónica Hispánica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, España.

La aceptación por lo tanto, ha sido excelente en cuanto a lectores, medios especializados, academia y portales, en latinoamérica y España sobre todo; lo mismo en cuanto a la repercusión en los lectores de todo el mundo, de argentina, Latinoamérica y España en particular. La blognovela ya lleva diez años de estar online y sigue siendo leída y comentada, algo que me llena de alegría.

El reto principal me parece es que se considere a la literatura digital como un género en sí mismo, que haya un corpus de experimentación y trabajo considerable, de manera que escritores de calidad trabajen narraciones en las que el soporte de la palabra, el oficio de la escritura, esté trabajado con la misma calidad que en narraciones en papel, y pensando a los otros elementos del hipermedia, no como adornos, sino con valor narrativo, estético, formal. En este sentido entiendo que la asociación con artistas de otras disciplinas (cineastas, sonidistas, dibujantes, fotógrafos...), así como el trabajo codo a codo con programadores, es la manera en que puede producirse una narración hipermedia de calidad. Cabe aquí la analogía con el cine, donde el

guionista, el director, el fotógrafo, el sonidista, el montajista... cada uno experto en su disciplina, componen una narración en la que confluyen todos los elementos.

La ventaja que tiene es la propia de todo espacio de creación nuevo, está todo por hacer, es desafiante y motivador. La publicación a muy bajo costo y alcance mundial, es una ventaja enorme por un lado, obviamente permite un alcance global con bajísimo costo; y a la vez, esta gratuidad, este acceso irrestricto a la publicación, a diferencia de lo que sucede con las editoriales en papel, que tienen su propio prestigio y catálogo, esta cuestión de publicación horizontal, genera una contrapartida de falta de una instancia que valide y valore lo que se publica. En este sentido, la existencia de portales especializados, donde las obras digitales se critiquen y ubiquen según valoraciones y criterios propios del género, sería una manera de aprovechar para bien la horizontalidad del medio digital combinándolo con un cierto criterio de validación.

3. ¿Cuáles fueron las motivaciones que te llevaron a apostarle a Detective Bonarense en formato de digital? ¿Qué te llevo a elegir este medio de publicación? ¿Y no la publicación en papel?

Marcelo Guerrieri: Yo estaba viviendo en Suecia, donde residí un año. En Argentina se acababa de publicar El ciclista serial, en papel, un cuento que fue premiado por el concurso Nueva Narrativa Sudaca Border, de la Editorial Eloísa Cartonera, con Ricardo Piglia como jurado. En ese año, 2005, la editorial Eloísa Cartonera estaba pasando por un momento de mucha exposición y el proyecto de interacción entre literatura, arte cartonero y proyecto social empezaba a llamar la atención en distintas partes del mundo. Publicar ahí fue muy motivador para mí. Al poco tiempo de que saliera ese cuento por Eloísa me fui a Suecia, así que de pronto estaba allá, tan lejos de mi lugar, de mis amigos, de la gente que podía interesarse en mi escritura, yo estaba recién empezando a publicar. Así que vi la posibilidad de continuar en contacto con mi gente, publicando vía web, explorando este género nuevo, y me lancé. La primera entrada fue lanzar al personaje a la arena, sin saber a dónde iría, ubicando la narración en Suecia, para aprovechar lo exótico y motivador que era para mí estar allí. Luego la idea fue ir inventando y escribiendo la historia en tiempo real, día a día. Lo que publicaba ese día, lo escribía ese día, de manera que el tiempo de la narración coincidiera con el de la publicación. El personaje de la ficción, el detective Aristóbulo García (el mismo detective del cuento El ciclista serial), sería quien firmaría las publicaciones, y escribiría, en el marco de la blognovela,

a modo de blog personal, sus avances en la investigación. Con este esquema me lancé a la escritura, que disfruté mucho, y en la que la interacción del personaje con los lectores fue parte importante del proceso de escritura.

4. ¿En qué medida consideras que el formato digital influye en la percepción de tu público lector? ¿Consideras la literatura digital un medio más efectivo de comunicación con tus lectores? (vi que tienes varios comentarios en el blog de Detective... pregunta inofensiva... por qué eliminaste algunos de ellos?)

Marcelo Guerrieri: Considero que son medios distintos, ni más ni menos efectivos. Cada uno de los medios, el digital y el impreso, es un formato distinto y plantea distintas competencias lectoras. La comunicación en este sentido, con los lectores, fue distinta en Detective... principalmente porque quien respondía los comentarios e interactuaba con los lectores era el personaje de ficción, Aristóbulo, él firmaba las entradas del blog y los comentarios. De esta interacción de Aristóbulo con los lectores fueron surgiendo ideas que finalmente influyeron en la trama. Mi presencia autoral está solo en un apartado final, donde dice “Autor intelectual del hecho”, quien clickea allí es enviado mediante un link a mi página personal, y recién allí están mis datos de contacto. Así he recibido a mi mail personal una cantidad importante de mensajes de lectores, comentado su experiencia de lectura, compartiendo su interés por la historia, agradeciendo... algo muy gratificante. En cuanto a la comunicación con mis lectores de otros textos, pensados para ser publicados en papel, gracias a las redes sociales también es bastante fluida. También disfruto mucho de leer en vivo, en ciclos literarios, que aquí en Buenos Aires afortunadamente abundan en cantidad y diversidad de propuestas. Allí suelo poner a prueba textos en los que estoy trabajando o aprovecho para promocionar publicaciones. Con respecto a tu pregunta inofensiva, sobre la eliminación de algunos mensajes, fueron solo aquellos que eran spam (publicidades, links engañosos, etc...), no he borrado ningún mensaje de lectores.

5. ¿En qué medida consideras que sea más o menos ventajosa a una publicación en línea que en papel?

Marcelo Guerrieri: Creo que no hay pensarlos en esos términos. No se trata de ventajas o desventajas. Son géneros distintos. Es como si pensáramos: ¿qué es más ventajoso, escribir un cuento o una novela? Hay historias que solo pueden contarse como cuentos y los mismo para la novela. Con la publicación en línea (digital) o en papel es igual, justamente lo que distingue

una verdadera publicación de literatura digital es que si se publicara en papel no sería lo mismo. Una publicación de literatura digital debe ser pensada desde y para el medio digital, con la palabra como eje y con los demás elementos multimediales con igual valor y función narrativa que la palabra. Ahora, por las dudas, si te referís a ventajas entre literatura digitalizada o papel, creo que la primera tiene de ventaja el bajísimo costo y difusión, mientras que la segunda forma, en papel, tiene como ventaja obvia la existencia de un público lector con competencias, gustos y preferencia por este formato, desarrollada a lo largo de por lo menos cinco siglos de interacción con este medio.

6. ¿Qué tan fácil o difícil te resulta saber cuántos lectores acceden a tus publicaciones digitales? ¿Tienes por ejemplo algún filtro que te permita saber qué tantos lectores tienes o en qué lugares te están leyendo?

Marcelo Guerrieri: Es muy fácil. He incluido un contador y una aplicación web de estadísticas gratuita (statcounter.com) donde puedo conocer, de cada acceso a la blognovela, el lugar geográfico, el tiempo que pasa en la página, a qué links accedió...

7. ¿De qué manera involucraste los comentarios de los lectores en tu narrativa? ¿qué lugar le das a sus opiniones? ¿influyen esos juicios tu proceso de escritura?

Marcelo Guerrieri: Como la interacción se daba entre los lectores y el personaje de ficción, mi idea desde el principio fue que el espacio de intercambio de mensajes fuera parte de la ficción. Algunos comentarios me dieron ideas para desarrollar en la trama. Por ejemplo, uno de los mensajes de los lectores hacía referencia a que a Aristóbulo debían asignarle la investigación del Robo al banco Río (“Buenísimo lo que escribis, me encanta. A Aristobulo Garcia tendrían que darle el caso del Banco Río. Gise”). Este comentario hacía referencia a un robo espectacular a un banco que acababa de suceder en Argentina. Esta propuesta la tomé para desarrollarla en la historia, de manera que el caso por el que el detective estaba en Suecia, tenía que ver con uno de los fugitivos de ese robo espectacular, el Arañita (personajes de ficción), que según fuente policiales (de ficción en este caso), estaría prófugo en Suecia. También incluí links a notas periodísticas de diarios locales de Argentina, sobre este robo, para contextualizar la historia.

8. Dentro de la producción de literatura digital, nos encontramos frecuentemente frente al paradigma de “el autor”; la literatura digital ha alterado este concepto dado que al fusionar varios elementos propios de esta era tecnológica, la figura del “escritor”

diríamos de desvanece un poco para dar lugar incluso a una pluralidad de creadores, ¿Cómo consideras en tu caso el concepto de autor?

Marcelo Guerrieri: En el caso de Detective... fui autor de todo el contenido, tanto de la escritura literaria como de la programación web, las fotos, los dibujos, los links... pero creo que el formato de trabajo ideal, con el que me gustaría trabajar en próximas producciones, es un formato colaborativo. En ese sentido, la intervención del escritor no sería distinta que en el formato en papel, ya que el oficio de narrador, al trabajar sobre la palabra, no varía. Sólo creo que estaría la exigencia de la brevedad, en el caso de entradas de un blog, o de facebook, o de cualquier plataforma digital en la que se alojara la historia... pero eso es algo que también puede suceder en el formato en papel, tener que ser breve. Lo que sería distinto es que se trataría de una creación en colaboración con otros artistas (fotógrafos, sonidistas, cineastas, dibujantes...) y programadores. La figura del escritor no se desvanece para nada, la exigencias de calidad literaria serían las mismas que para una obra en papel, lo que varía es que el escritor se complementa con otros autores, de otras disciplinas, ya que sería una multiplicidad de autores, de distintas disciplinas, componiendo una narración colaborativa: el escritor, el responsable del trabajo con la palabra; el cineasta, de los videos; el artista visual, de los dibujos; el fotógrafo, de las fotos, etc... Cada autor conserva su figura, no se desvanece ninguno de ellos, lo que se hace es componer entre todos una obra coral.

10. Mi investigación pretende analizar de cierto modo el fenómeno de migración literaria en España (que no es nuevo) pero que parece también un factor importante para dar a conocer la literatura digital latinoamericana ¿ en tu caso, tiene España un vínculo ‘estratégico’ de promoción de tu literatura? O simplemente ¿influiría de algún modo - desde el punto de vista comercial- la producción literaria creada y comercializada en España?

Marcelo Guerrieri: Como te comentaba en otras preguntas, mi acercamiento a la literatura digital no estuvo marcado por una estrategia de promoción, sino con las posibilidades de comunicación a la distancia al estar viviendo lejos de mis potenciales lectores y las ganas de explorar en este género nuevo. Luego, una vez ya realizada la escritura y publicación, imagino que se retroalimentan las publicaciones, mis lectores de la blognovela pueden interesarse por mis libros en papel y viceversa. Ahora, si te referís a “literatura digitalizada”, eso es otra cosa, pero no creo que te refieras a eso, ya que literatura digitalizada no es lo mismo que literatura

digital, pero por las dudas contesto: Hasta ahora, las editoriales que han publicado mi material en papel, no lo han migrado al formato de literatura digitalizada (.epub, .pdf...), aunque me parece interesante la idea y no me opondría a ello si me lo ofrecen. De hecho he publicado algunos cuentos o capítulos sueltos de novelas en formato de literatura digital (.pdf) como promoción y difusión del libro en papel. Creo que hay un público lector de libros en papel que no necesariamente compite con el lector de literatura digitalizada. Ahora, si hablamos de literatura digital, por definición, ésta solo puede leerse en formato digital, ahí no hay elección posible.

11. ¿Qué tan útil consideras que resulta la literatura digital desde una perspectiva comercial? ¿Qué prefieres? Volverás a publicar en digital?

Marcelo Guerrieri: Lo comercial no es algo que condicione o marque mi elección de formato. Pienso y desarrollo primero la historia en función del formato que la historia pida y luego busco la mejor manera de sacarle provecho económico y simbólico. En ese sentido, no es una cuestión de preferencias, sino que la historia a contar condiciona el formato. Sí, me gustaría volver a publicar literatura digital, sobre todo me motiva la idea de publicar con autoría colaborativa con programadores y artistas de otras disciplinas, como te comentaba en la pregunta 8. Literatura digitalizada, aún no he publicado, salvo algunos cuentos o capítulos sueltos de novelas para promoción y difusión del libro en papel, para promocionar este material y todo lo que hay alrededor de mi obra utilizo miblog marceloguerrieri.blogspot.com.ar , mi facebook [facebook.com/marcelogabriel.guerrieri](https://www.facebook.com/marcelogabriel.guerrieri) y mi twitter @marceguerrieri (éste último casi no lo uso).

12. ¿Existen apuesta(s) política(s) que favorezca(n) la literatura de formato digital en Argentina?

Marcelo Guerrieri: No que yo conozca. Lo que hay es un concurso de cuento digital, que promueve un banco local, que se hace una vez al año.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE: LA NOVELA ELECTRÓNICA UN ANÁLISIS DESDE LA LITERATURA Y LA NOVELA	10
Capítulo I. Literatura electrónica: perspectivas de análisis	10
I.1 Literatura en movimiento: consideraciones preliminares	12
I.1.1 ¿Qué es literatura (electrónica)?	14
Literatura como puesta en relieve del lenguaje	20
Literatura como integración del lenguaje	20
Literatura como ficción.....	21
Literatura como objeto estético	22
Literatura como construcción intertextual o autorreflexiva	22
I.2 Aproximación a la literatura electrónica	24
I.2.1 Literatura Electrónica y Humanidades Digitales: características y rutas de acceso	33
I.2.2 Características de la literatura electrónica	36
I.2.3 Lectura en pantallas: senderos hacia la literatura electrónica	42
Intermedialidad: panorama en construcción	47
La intermedialidad, tras las pistas de su origen.....	48
Acercamientos a Intermedialidad como concepto.....	53
La intermedialidad desde la perspectiva de Jürgen E. Müller: “un eje de pertinencia”	56
La intermedialidad de Éric Méchoulan: resonancias de la intertextualidad	57
Irina Rajewsky: el debate de la intermedialidad	58
Deslizamientos de la intermedialidad	60
Intramedialidad	61
Multimedialidad	61
Remediación:	62
Demediación.....	62
Transmedialidad	63
Transmedialidad: Hard transmedia	63
Intermedialidad e Intertextualidad:	64
Rajewsky: intermedialidad y literatura: tres perspectivas de análisis.....	67
Wolf: Intermedialidad y literatura: tipología de las formas intermediales	69
A modo de conclusión	71
Capítulo II. Consideraciones preliminares sobre la definición de la novela: retos y probabilidades	73
II.1 La novela: algunas posturas desde los diccionarios	76
II.2 La novela definida como género	78
II.3 El género: referencias de partida	79
II.4 La novela y la tríada canónica	80
II.5 Novela: algunos aspectos históricos	84
La novela como ficción: proceso de consolidación.....	87
Novela: transformaciones sociales y literarias	88
Noción de individuo.....	89
Sociedad, novela y realidad: siglo XIX.....	90

II.6 Siglo XX: consideraciones sobre la novela	93
II.7 El Boom latinoamericano y el Realismo Mágico: perspectiva de la novela latinoamericana	98
Post-boom: alternativas narrativas	102
II.2.8 Novela latinoamericana: apuntes sobre la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI	106
Capítulo III. El contexto informático como posibilidad literaria para la novela: cartografía latinoamericana en el siglo XXI	110
III.1 Detective Bonaerense- Marcelo Guerrieri	110
III.1.1 Acercamiento a Detective Bonaerense y su autor	110
III.1.2 Elementos estructurales de Detective Bonaerense	113
III.1.3 Detective Bonaerense dentro del contexto académico	114
El avatar: posibilidades	114
III.1.4 Consideraciones finales sobre Detective Bonaerense	124
III.1.5 Detective Bonaerense: mapa propuesto	126
III.2 Condiciones Extremas – Juan B Gutiérrez.....	126
III.2.1 Acercamiento a <i>Condiciones Extremas</i> y su autor	127
III.2.2 Elementos estructurales de <i>Condiciones Extremas</i>	128
III.2.3 <i>Condiciones Extremas</i> dentro del contexto académico	134
III.2.4 Consideraciones finales sobre <i>Condiciones Extremas</i>	140
III.2.5 <i>Condiciones Extremas</i>: mapa propuesto	141
III.3 Retratos Vivos de Mamá	141
III.3.1 Acercamiento a <i>Retratos Vivos de Mamá</i> y su autora.....	142
III.3.2 Elementos estructurales de <i>Retratos Vivos de Mamá</i>.....	143
Intro	144
Cuarto oscuro	144
Diario de duelo	145
Papel quemado por la luz	146
Carrete de Recuerdos	147
Soplo	148
Revelado	149
III.3.3 Retratos Vivos de Mamá dentro del contexto académico	150
III.3.4 Consideraciones finales sobre <i>Retratos Vivos de Mamá</i>	152
III.3.5 Retratos Vivos de Mamá: mapa propuesto	153
III.4 <i>Memorias y Caminos</i>- Jaime Alejandro Rodríguez	154
III.4.1 Reseña <i>Memorias y Caminos</i> y su autor	154
III.4.2 Elementos estructurales de <i>Memorias y Caminos</i>	155
Galería -hogar: cápsulas para evitar el olvido	157
Galería laboratorio de videojuegos: un vistazo a través de la pantalla.....	158
Galería íntima: deshojando el pasado.....	160
Galería-viandante: la ciudad como lugar de creación y remembranza	161
Galería-tecnológica: los medios, testigos del paso del tiempo	163
III.4.3 <i>Memorias y Caminos</i> dentro del contexto académico	165

III.4.4 Consideraciones finales sobre <i>Memorias y Caminos</i>	168
III.4.5 <i>Memorias y Caminos</i> : mapa propuesto.....	169
III.5 <i>Pentagonal: incluidos tú y yo – Carlos Labbé</i>.....	170
III.5.1 Acercamiento a <i>Pentagonal: incluidos tú y yo</i> y su autor	170
III.5.2 Elementos estructurales de <i>Pentagonal: incluidos tú y yo</i>	177
III.5.3 <i>Pentagonal: incluidos tú y yo</i> dentro del contexto académico	179
III.5.4 Consideraciones finales sobre <i>Pentagonal: incluidos tú y yo</i>	187
III.5.5 <i>Pentagonal: incluidos tú y yo</i> mapa propuesto.....	189
III.6 <i>Tatuaje- Rodolfo JM</i>.....	191
III.6.1 Acercamiento a <i>Tatuaje</i> y su autor	191
III.6. 2 Elementos estructurales de <i>Tatuaje</i>	195
III.6.3 <i>Tatuaje</i> dentro del contexto académico.....	197
III.6.4 Consideraciones finales sobre <i>Tatuaje</i> :.....	205
III.6.5 <i>Tatuaje</i> : mapa propuesto. Figura. 48	206
III.7 <i>Mandala -Alejandra Jaramillo</i>	207
III.7.1 Acercamiento a <i>Mandala</i> y su autora	207
III.7.2 Elementos estructurales de <i>Mandala</i>	211
III.7.3 <i>Mandala</i> dentro del contexto académico	213
III.7.4 Consideraciones finales sobre <i>Mandala</i>	217
III.7.5 <i>Mandala</i> : mapa propuesto.....	219
SEGUNDA PARTE: CIBERCULTURA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y METAMORFOSIS DE LA LITERATURA EN LA ERA DIGITAL.....	220
Capítulo IV. <i>Transfiguraciones culturales en la web 3.0</i>	220
IV.1 <i>El ciberespacio: redlidades líquidas</i>	222
IV.1.1 La cibercultura: construcciones en línea	224
IV.1.2 Cibercultura en retrospectiva: manifestaciones desde el campo literario.....	233
IV.2 <i>Transiciones ciberculturales hacia la pantalla</i>	246
IV.2.1 El cuerpo en.re(d).ado.....	248
IV.2.2 Literatura electrónica en español: grupos investigativos, publicaciones y colecciones.....	253
IV.3 <i>Literatura electrónica latinoamericana: estudios e investigaciones</i>.....	265
IV.3 .1 Las primeras dos décadas de literatura digital en Colombia en perspectiva: Alejandro Corredor	266
IV.3 .2 Interactividad y géneros de la literatura electrónica	267
IV.3 .3 La importancia de la conexión a internet y su relación con la literatura en contextos digitales: Colombia.....	268
IV.3 .4 El discurso-e: interpretaciones lingüísticas a partir del hipertexto	270
IV.4 <i>Escrituras Electrónicas en América Latina. Producción Literaria en el Capitalismo Informativo</i>.....	275
IV.4 .1 La literatura electrónica latinoamericana: desafíos literarios	276
IV.4.2 ¿Qué difusión de obras digitales en América Latina ?.....	277

IV.4 .3 El capitalismo informacional y su dialogo con la teoría literaria	278
IV.4 .4 La obsolescencia de obras en contexto digital	279
IV.4.5 Hipermedias colectivos: características y oportunidades	280
IV.4.6 Autoría simbólica.....	281
IV.4.7 Capitalismo-literatura, producción inmaterial y masificación de textos digitales	282
IV.5 Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI Daniel Escandell	284
IV.5.1 Cultura, ciudadanía y calidad académica en el contexto digital.....	286
IV.5.2 Géneros literarios en la red	289
IV.5.3 El lector frente a la literatura electrónica: crítica, oportunidades y derechos.....	290
IV.5.4 El blog en perspectiva.....	292
IV.5.5 Blogoliteratura : el caso de la blogonovela	293
IV.6 Forma y fondo de la narrativa multimedia – Doménico Chiappe	296
IV.6.1 Chiappe: Acercamiento conceptual a la literatura electrónica	297
IV.6.2 Caracterización de la novela en los tiempos de las pantallas	298
IV.6.3 Pros y contras de las publicaciones en línea	300
IV.6.4 Características de la narrativa electrónica: el caso hispanoamericano.....	300
IV.6.6¿Canon de literatura electrónica?	304
IV.6.7 Indisponibilidad de las obras	305
IV.6.8 Chiappe: elementos de creación literaria.....	305
IV.7 Remediación y literariedad de obras electrónicas hispánicas	308
TERCERA PARTE: LA NOVELA ELECTRÓNICA LATINOAMERICANA: CARACTERÍSTICAS Y HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS	314
Capítulo V. Elementos de análisis literario de la novela electrónica.....	314
V.1 El paratexto	314
V.1.2 El incipit	316
V.1.3 La narración	316
V.1.4 Las focalizaciones	317
V.1.5 La velocidad	317
V.1.6 El nombre de los personajes	318
V.1.7 Los campos lexicales.....	318
V.2 Condiciones Extremas (2006): pensar la literatura desde el contexto digital	319
Título.....	319
Epígrafe.....	321
Otros elementos paratextuales	322
.....	323
Algunas pistas de análisis	323
Campos lexicales.....	324
Personajes	324
Incipit	325
Velocidad y orden	326
V.3 Detective Bonaerense (2006): elementos de una blogonovela latinoamericana	327
Título.....	328
Narración simultánea	330
Lenguaje informal	331
Nombre de los personajes.....	332
V.4 Mandala (2017): espiritualidad muisca en la era digital	333
Mandala: el incipit	333
V.5 Memorias y Caminos (2006): elementos de autoficción en la red	336

V. 6 Pentagonal: incluidos tú y yo (2001): de la nota periodística al hipertexto.....	339
Novela polifónica	339
El tiempo de la obra.....	341
V.7 Retratos Vivos de Mamá (2015): entrecruzamientos entre imagen y literatura.....	342
.....	342
Título.....	343
Epígrafe.....	343
Íncipit	345
Narrador	346
Retratos vivos de mamá: tintes literarios autobiográficos.....	346
Fisuras temporales en RVDM	349
Ruta del duelo: “diré mamá hasta la muerte desde la orilla de la hija: nunca en la playa de la madre....	352
“He venido a recoger la vida de mamá”: Manifestaciones de la vida desde la muerte	354
Viaje y rescate de la memoria	357
Lectura Rizomática	358
V.8 Tatuaje (2015): “ el spam de los sueños, misterio y literatura.....	362
A modo de conclusión	364
Capítulo VI. Características de la novela electrónica latinoamericana.....	366
VI.1 La interfaz	366
VI.2 Interactividad	381
VI.3 Elementos visuales de las obras	390
VI.4 Ruptura de la linealidad	392
VI.5 Fragmentación.....	394
VI.6 Intermedialidad	395
VI.7 Remediación	398
VI.8 Circularidad narrativa	399
VI.9 Mapas de las obras	400
VI.10 Dimensiones del autor y lector	406
VI.11 Disponibilidad de las obras.....	410
VI.12 Desafíos de conservación de las obras frente a la obsolescencia	411
Conclusión	413
<i>Bibliographie</i>	421
<i>Anexos.....</i>	435
Entrevista a Juan B Gutiérrez.....	436
Entrevista a Leonardo Flores	441
Entrevista a Claudia Kozak.....	450
Entrevista a Carolina López	455
Entrevista a Alejandra Jaramillo	464
Entrevista a Doménico Chiappe.....	475
Entrevista a Nohelia Meza	482
Entrevista a Belén Gache 23 de octubre de 2016.....	484
Entrevista a Marcelo Guerrieri	489

Ilustraciones

Figura 1. Gusano. Poema concreto José Aburto..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 2. Poemas experimentales. José Aburto. <http://www.entalpia.pe>. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 3. Poesía electromagnética. José Aburto. <http://www.entalpia.pe> **Error! Bookmark not defined.**

Figura 4. Generaciones de literatura electrónica **Error! Bookmark not defined.**

Figura 5. Pantalla de inicio 'El primer Cielo de los Hermanos Wright' (1997) **Error! Bookmark not defined.**

..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 6. Pantalla de inicio de 'Detective Bonaerense' Marcelo Guerrieri 2009 **Error! Bookmark not defined.**

Figura 7. *afternoon, a story*. Michael Joyce. Ficción hipertextual creada en Storyspace .. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 8. Pentametrón. Ranjit Bhatnagar (2012) Bot organiza Tweets de otras cuentas para crear poesía yámbica **Error! Bookmark not defined.**

Figura 9. Esquema propuesto por Gérard Genette **Error! Bookmark not defined.**

Figura 10 modos ficcionales 1 **Error! Bookmark not defined.**

Figura 11. modos ficcionales 2 **Error! Bookmark not defined.**

Figura 12 modos ficcionales 3 **Error! Bookmark not defined.**

Figura 13. Contraste Alain Robbe-Grillet..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 14. Página de inicio de la blogonovela Detective Bonaerense..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 15. Perfil de Aristóbulo García que aparece en el menú principal de Detective Bonaerense..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 16. Hilo de comentarios de la primera entrada de Detective Bonaerense **Error! Bookmark not defined.**

Figura 17. Ejemplo de respuesta del autor de Detective Bonaerense..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 18. Categorías propuestas por Castany **Error! Bookmark not defined.**

Figura 19. Mapa Estructura de Detective Bonaerense **Error! Bookmark not defined.**

Figura. 20. Página de inicio de Condiciones Extremas **Error! Bookmark not defined.**

Figura 21. Décadas de Condiciones Extremas **Error! Bookmark not defined.**

Figura 22. Mapa propuesto de Condiciones extremas en Literatrónica **Error! Bookmark not defined.**

Figura 23. Mapa propuesto de Condiciones Extremas..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 24. Página de inicio de Retratos Vivos de Mamá..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 25. Imagen del Intro **Error! Bookmark not defined.**

Figura 26. Imagen de Cuarto oscuro **Error! Bookmark not defined.**

Figura 27. Menú de Cuarto Oscuro **Error! Bookmark not defined.**

Figura 28 fechas diario de duelo **Error! Bookmark not defined.**

Figura 29. Imagen de papel quemado por la luz **Error! Bookmark not defined.**

Figura 30. Imagen de Carrete de recuerdos **Error! Bookmark not defined.**

Figura 31. Imagen de Soplo..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 32. Imagen de Revelado..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 33. Mapa propue..... **Error! Bookmark not defined.**

sto Retratos Vivos de Mamá **Error! Bookmark not defined.**

Figura 34. Página de inicio Memorias y Caminos **Error! Bookmark not defined.**

Figura 35. Diagrama en estrella extendida de la obra..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 36. Imagen de galería hogar **Error! Bookmark not defined.**

Figura 37. Imagen de Galería laboratorio..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 38. Imagen de Galería Íntima..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 39. Imagen de Galería viandante **Error! Bookmark not defined.**

Figura 40. Imagen de galería. tecnológica **Error! Bookmark not defined.**

Figura 41. Mapa propuesto de Memorias y Caminos **Error! Bookmark not defined.**

Figura 42. Página de inicio de Pentagonal: incluidos tú y yo **Error! Bookmark not defined.**

Figura 43. correo novio de Estela en Pentagonal: incluidos tú y yo..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 44. Imagen Responsabilidad que aparece en la Pentagonal **Error! Bookmark not defined.**

Figura 45. Mapa propuesto Pentagonal: incluidos tú y yo **Error! Bookmark not defined.**

Figura 47. Página de inicio de Tatuaje **Error! Bookmark not defined.**

Figura 48. iconos de obra **Error! Bookmark not defined.**

Figura 49. iconos de obra y notificaciones **Error! Bookmark not defined.**

Figura 50. Notificaciones sobre diversos iconos de obra **Error! Bookmark not defined.**

Figura 51. Imagen de Jabamuel **Error! Bookmark not defined.**

Figura 52. Tatuaje: mapa propuesto..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 53. Página de inicio de Mandala **Error! Bookmark not defined.**

Figura 54. Estructura de Mandala..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 55. Imagen Mandala lectura aleatoria **Error! Bookmark not defined.**

Figuras 56 y 57 oráculo muisca **Error! Bookmark not defined.**

Figura 58. Mapa propuesto de Mandala **Error! Bookmark not defined.**

Figura 59 Avatar realizado en Snapchat **Error! Bookmark not defined.**

Figura 60. En 2002 Hipertulia anuncia la aparición de *Pentagonal: incluidos tú y yo*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 61. *Pasaje de Pentagonal*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 62. *Diario de duelo* **Error! Bookmark not defined.**

Figura 63. *Memorias y Caminos*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 64. *Página de inicio de Hermeneia*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 65. *Página de inicio de LEETHI*. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 66. *Obras del directorio de hiperficción de José Luis Orihuela*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 67. *Página de inicio de Hipertulia*. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 68. *Portada de biblioteca Ciberia*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 69. *Portada de biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. .. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 70. *Colección de obras de la Organización de Literatura Electrónica ELO*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 71. *Página de inicio de Narratopedia*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 72. *Página web del Centro de cultura digital CCD* **Error! Bookmark not defined.**

Figura 73. *Página de inicio del sitio web de Cartografía de la literatura digital latinoamericana* **Error! Bookmark not defined.**

Figura 74. *Página de Litelat, sección antología de obras*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 75. *Acceso a galería con efectos de opacidad visual*. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 76. *Efecto de luminosidad al hallar objeto interactivo de galería* **Error! Bookmark not defined.**

Figura 77. *Cacharros del blog de Memorias y Caminos*. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 78. *Menús pedagógicos de la página de inicio de Literatrónica*.... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 79. *Íncipit Condiciones Extremas*..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 80. Menú de inicio de la página de inicio de Detective Bonaerense. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 81. Íncipit Detective Bonaerense..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 82. Página de inicio de Mandala **Error! Bookmark not defined.**

Figura 84. Mandala, Menús recorridos, “lado de acá” **Error! Bookmark not defined.**

Figura 85. página de inicio de Memorias y Caminos..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 87. Entrada Cacharros blog Memorias y Caminnos..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 88. Página de inicio de Pentagonal **Error! Bookmark not defined.**

Figura 89. página de inicio de RVDM **Error! Bookmark not defined.**

Figura 90. Epígrafe de la primera página del Intro de RVDM **Error! Bookmark not defined.**

Figura 91. Video de Cicatrices **Error! Bookmark not defined.**

Figura. 92 epígrafe Diario de duelo RVDM..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura. 93 imágenes del diario de duelo RVDM **Error! Bookmark not defined.**

Figura. 94 imagen del diario de duelo RVDM..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura. 95 imagen del diario de duelo RVDM..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura. 96 imagen del diario de duelo RVDM..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura. 97 diagrama rizomático propuesto ara lectura de RVDM..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 98. Imagen archivo personal de Carolina López **Error! Bookmark not defined.**

Figura 99. Imagen de Papel quemado por la luz..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 100. Página de inicio de Tatuaje **Error! Bookmark not defined.**

Figura 101. imagen del tatuaje en el cuerpo de Rolo..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 102. Íncipit Tatuaje..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 103. Página de inicio de Condiciones extremas con aplicación de mapa de calor a la derecha..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 104. Página de inicio de Detective Bonaerense con aplicación de mapa de calor a la derecha..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 105. Tablero de lectura de Mandala con aplicación de mapa de calor a la derecha **Error! Bookmark not defined.**

Figura 106. Menú cromático de Mandala..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 107. Página de inicio de Memorias y Caminos con aplicación de mapa de calor a la derecha..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 108. Página de inicio de Pentagonal: Incluidos tú y yo con aplicación de mapa de calor a la derecha **Error! Bookmark not defined.**

Figura 110. Barra de navegación de lectura. Retratos vivos de mamá **Error! Bookmark not defined.**

Figura 111. Página de inicio de Tatuaje con aplicación de mapa de calor a la derecha ... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 112. Sección Planto de Retratos vivos de mamá **Error! Bookmark not defined.**

Figura 113. Sección Conversemos de Retratos vivos de mamá .. **Error! Bookmark not defined.**

Figura 114. Entrada de autor (parte izquierda) referente a Televisor y participación en el blog (parte derecha) de lector..... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 115. Interactividad elemental representada a través de hipervínculos **Error! Bookmark not defined.**

Figura 116. Símbolos de las secciones Mandala **Error! Bookmark not defined.**

Figura 117. Trabajo manual de Papel quemado por la luz en Retratos vivos de mamá ... **Error! Bookmark not defined.**

Figura 118. Ejemplo de fragmentación visual en Memorias y Caminos **Error! Bookmark not defined.**

Figura 119. Captura de pantalla de video performance Retratos vivos de mamá **Error! Bookmark not defined.**

Figura 120. Captura de pantalla de galería con niebla digital a la izquierda, y con efecto relámpago a la derecha. Error! Bookmark not defined.

Figura 121. Pantallazo de información de obra Golpe de Gracia, Electronic Literature Collection. Error! Bookmark not defined.

Résumé

La globalisation technologique a favorisé l'apparition et l'expansion de la cyberculture à l'échelle mondiale. Ce concept apparu pendant la dernière décennie du XX^e siècle, a considérablement changé la façon dont nous percevons la culture. C'est dans le cadre de ces nouvelles perceptions culturelles que nous pouvons situer la littérature numérique. Dans le contexte hispano-américain, ce phénomène littéraire s'est particulièrement développé au XXI^e siècle. Pour cette étude nous avons choisi sept ouvrages latino-américains : *Condiciones Extremas* (2006) de Juan B Gutiérrez, *Detective Bonaerense* (2006) de Marcelo Guerrieri, *Mandala* (2017) d' Alejandra Jaramillo, *Memorias y Caminos* (2016) de Jaime Alejandro Rodríguez, *Pentagonal : incluidos tú y yo* (2001) Carlos Labbé, *Retratos vivos de mamá* (2015) de Carolina López et *Tatuaje* (2015) de Rodolfo JM et Al. Nous nous sommes ainsi intéressées aux métamorphoses du roman numérique : quels sont les éléments esthétiques spécifiques à la littérature numérique hispano-américaine ?

Dans quelle mesure la littérature numérique transforme certains concepts de la littérature tels que le lecteur et l'auteur ? Quels éléments sont à disposition du lecteur pour comprendre ces ouvrages ? Dès lors, l'un des objectifs de cette étude était de questionner certains concepts tels que la littérature, le roman ou l'intermédialité afin de mieux comprendre ce que nous appelons le roman numérique. Un autre de nos objectifs était celui de décrire les caractéristiques propres au roman numérique Latino-Américain, et de proposer une carte de lecture et de navigation pour chaque œuvre, afin que le lecteur puisse s'orienter au travers des différents éléments qui les composent et les voies de lecture possibles.

Mots-clés : Roman numérique Latino-Américain, littérature numérique, intermédialité, interactivité, internet, auteur, lecteur.

Abstract

Technological globalization has promoted the emergence and expansion of cyberculture on a global scale. This concept appeared during the last decade of the 20th century, and has considerably changed the way we understand culture. We may perceive digital literature in the context of these new cultural perceptions. Within the Hispano-American context, this literary phenomenon has extended particularly in the 21st century. In this research seven Latin American electronic works were chosen: *Condiciones Extremas* (2006) by Juan B Gutiérrez, *Detective Bonaerense* (2006) by Marcelo Guerrieri, *Mandala* (2017) by Alejandra Jaramillo, *Memorias y Caminos* (2016) by Jaime Alejandro Rodríguez, *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001) by Carlos Labbé, *Retratos vivos de mamá* (2015) by Carolina López and *Tatuaje* (2015) by Rodolfo JM et Al. We are also interested in the metamorphoses of the digital novel: what are the specific aesthetic elements of Hispano-American digital literature? To what extent does digital literature alter certain concepts of literature such as the reader and the author? What are the available rudiments for the reader has in order to understand these works? Therefore, one of the main objectives of this study was to question certain concepts such as literature, the novel or intermediality in order to acknowledge what we call the Latin American electronic novel. Another of our purposes was to describe the specific characteristics of the Latin American digital novel, and to propose a reading and navigation map for each work, so that the readers can orientate themselves through the different features that compose the works as well as the possible reading routes.

Keywords: Latin American digital novel, digital literature, intermediality, interactivity, internet, author, reader.