

# De diarios, crónicas y archivos.

## Transformaciones de la literatura hispanoamericana en la era digital.

Autor:

Mosquera, Mariano Ernesto

Tutor:

Mendoza, Juan José

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
Doctorado en Letras

TESIS DE DOCTORADO

**De diarios, crónicas y archivos**  
**Transformaciones de la literatura hispanoamericana**  
**en la era digital**

**Doctorando:** Lic. Mariano Ernesto Mosquera

**Director:** Dr. Juan José Mendoza

**Co-Director:** Dr. Pablo Esteban Rodríguez

Febrero de 2022



# Índice

Agradecimientos .....	4
Introducción.....	5
Parte 1 – Géneros literarios	
“¿QUÉ ESTAS PENSANDO HOY?” DIARIOS, AUTOFICCIONES Y POSTEOS EN EL CRUCE ENTRE CULTURAS .....	26
1. Una teoría para la autobiografía contemporánea .....	26
1.1 <i>Excursus</i> sobre las generaciones .....	31
2. Hacerse-escritor: el espacio autobiográfico joven repensando el Scriptor en la era digital .....	32
2.1 Imágenes cibernéticas: ser-disponible / <i>Impasse</i> .....	39
2.2 Una ficción teórica: la identidad cuantificada .....	46
2.3 Desvío. La muerte del padre en el espacio autobiográfico joven.....	52
3. Los diarios del profesor.....	65
4. La literatura en la era del intimismo espectacular.....	80
2. LA CRÓNICA EN TIEMPOS DE COGNITARIADO, FARMACOPORNOGRAFÍA Y GOOGLE ....	88
1. Precariado, cognitariado y extractivismo literario: <i>Alta rotación</i> de Laura Meradi ...	91
2. Moléculas y pospornografía: <i>Testo yonqui</i> de Paul Preciado.....	102
3. Intermedialidad, convergencia y algoritmos: <i>Crónica de viaje</i> de Jorge Carrión ....	120
4. La literatura frente a la clase, el género y la raza en la era digital.....	139
3. VEROSIMILES HISTÓRICOS E INTERACCIÓN GENÉRICA. CIENCIA FICCIÓN Y REALISMO .....	145
1. De las matrices: <i>El delirio de Turing</i> de Edmundo Paz Soldán .....	146
2. La netnografía literaria de Samantha Schweblin.....	151
3. De síntomas: <i>Los cuerpos del verano</i> de Martín Felipe Castagnet.....	167
4. Tecnopaganismos: Rita Indiana y Jorge Baradit.....	171
5. Ampliación del campo de interrogación.....	183
4. UMBRAL.....	189
1. Una literatura entre la expresión y el control .....	189
2. El más allá: un <i>impasse</i> teórico en los estudios literarios .....	192

## Parte 2 – Concepciones de literatura

5. MODOS DE HABITAR EL ARCHIVO .....	198
1. Declinaciones del archivo en la era digital.....	200
2. La cibercultura y sus precursores.....	210
3. Función reescribir: El infinito intensivo y libidinal de Fogwill.....	220
4. Función sobrescribir: el engordamiento de Pablo Katchadjian.....	224
5. Función describir: la administración algorítmica del lenguaje borgeano.....	226
6. <i>Excursus</i> especulativo. Archivo, intertextualidad y causalidad: el aporte de la Ontología Orientada a Objetos.....	230
7. Un cuento sobre el problema de la medialidad.....	236
6. INTERMEDIALIDAD, TRANSMEDIALIDAD, CONVERGENCIA. UNA CARTOGRAFÍA .....	245
1. Un caldo de cultivo teórico.....	245
2. Una nueva experiencia inmersiva: <i>Roommates</i> .....	247
3. Literatura de los “saltos mediales”: Los Slimbooks.....	253
4. Escenas de la literatura digital hispanoamericana.....	263
5. Más allá de la especificación medial.....	282
7. CONCLUSIÓN: DE GENEALOGÍAS Y ONTOLOGÍAS .....	292



## Agradecimientos

Una tesis, como cualquier práctica social, es un esfuerzo colectivo, y eso no podría ser más verdad para este trabajo. A Juan José Mendoza, director de esta tesis, por contagiarme la curiosidad por la cibercultura, por la generosidad de perspectiva y por su empeño para constituir el estudio de las “maneras de leer en la era digital” como campo de trabajo. A Marcelo Topuzian, porque su exigencia es la expresión de un amor por la teoría en la que me siento identificado. A Pablo Rodríguez, cuyas inquietudes filosóficas fueron y siguen siendo un faro de ideas para mi camino. A Guadalupe Maradei y Alicia Montes, por su avidez. A todxs lxs docentes, estudiantes y trabajadorxs de grado y posgrado, con los que nos embarcamos cotidianamente en el proyecto de una universidad inclusiva y combativa. A Alexandra Elbakyan, por su valentía para levantar un sitio como Sci-Hub.

A mi madre, por darme la vida no una vez, sino dos veces.

A mi padrastro, que me entiende.

A mi padre, mis hermanas y mi familia ampliada, por su apoyo incondicional.

A mi hermano, mi cartógrafo afectivo-intelectual.

A Eva Jersonsky e Ignacio Azcueta, por su amistad cuya discontinuidad es motivo de continuos reencuentros. A Francisco Gelman Constantin y Laura Ramírez, por ser atentos, sensibles e inteligentes conmigo. A María de los Angeles Almirón Sabá, por hacerme reír pensando, y pensar riendo. A Cecilia Sánchez Idiart, cuya amistad y amor rebalsa cualquier agradecimiento posible, por escuchar mis ideas, mis inseguridades y mis miedos. A Tomás Tedeschini, Florencia Tundis y Fernando Goya, los infaltables, los protagonistas de la mejor aventura de mi vida.

En un meme famoso, un carnicero le pregunta a un cliente si ha recibido ayuda, a lo que él le responde “de muchísima gente, en toda mi vida”. A los afectos múltiples, que no puedo nombrar acá, por haberme impulsado en esto de vivir pensando, y por la inteligencia de sacarme a veces de ahí.

A todos ellos, de nuevo, por bancarme en mis días de dientes apretados y mis noches de insomnio.

## Introducción

Hay una historia. La historia se construye retroactivamente, se la ve en las huellas del pasado que anunciaban nuestro presente. Esa historia tiene personajes, desvíos, explosiones vanguardistas, retrocesos, saltos cualitativos, revoluciones. Esta historia no es una novela, ni un cuento, no es ficción aunque puede ficcionalizarse con algún gesto paciente. Sus capítulos pueden ser tan arbitrarios como iluminadores. Es una historia discontinua, y no solo por el efecto de un discurso que solo puede recortar y hacer montajes, sino por su propia naturaleza constitutiva. Es la historia de una consumación que sigue escribiéndose, pero que ya no podemos negar su importancia y de la cual tenemos que aceptar que no hay vuelta atrás. Esta historia cambió para siempre la forma que nos entendemos, que nos relacionamos y que trabajamos. La vida, el trabajo y el lenguaje sufrieron una conmoción que las reconfiguraría en un gesto que sin exageración puede pensarse como una nueva fundación de las prácticas y los saberes.

Esta es la historia de la información y su capítulo más reciente es la revolución cibernética que conmocionó los últimos 50 años. Aunque hay necesariamente sujetos anónimos que nos llevaron hasta este momento, sus protagonistas (desde cierta idiosincrasia europeísta) podrían ser: Platón, Gutenberg, Gottfried Achenwall, Gottfried Leibniz, George Boole, Harry Nyquist, Claude Shannon, Norbert Wiener, Alan Turing, Bill Gates, Steve Wozniak, Gilles Deleuze, Tim Bernes Lee, Rosa Braidotti, Mark Zuckerberg, Donna Haraway, Alexandra Elbakyan, Edward Snowden: filósofos, inventores, matemáticos, estadistas, ingenieros, programadores, empresarios. Pero nuestro interés se va a centrar en otra zona de las prácticas sociales, la práctica de la literatura en la contemporaneidad. Sería inoportuno para los estudios literarios no arriesgarse a pensar en una interacción productiva entre esta revolución informática, en algunas de sus aristas problemáticas, y lo literario en sus dimensiones temáticas, formales, materiales y pragmáticas. En este sentido, uno de los lugares comunes de la crítica de las ciencias humanísticas a las nuevas tecnologías de la información es la consideración de que la importancia de estas tecnologías para la cultura es parangonable al desarrollo de la imprenta en el siglo XV. Teniendo en cuenta la extrema generalidad de tal intuición y su carácter difícilmente falseable, el propósito de este proyecto es especificar tal hipótesis exploratoria, sosteniéndola en el horizonte interpretativo, para los estudios literarios. Para llegar a ello, necesitamos elaborar primero el marco en qué

tal pregunta adquiere sentido y dirección, por lo que necesitamos una pequeña ficción teórica.

### **¿Cómo llegamos a esto? Técnicas de lenguaje y técnicas sociales**

A principios de los años 80, el académico estadounidense Walter J. Ong publica un libro que se trasformaría en el más famoso de sus trabajos: *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (2011). En ella, se reúnen los presupuestos de “la teoría de los medios, las definiciones McLuhianas, las venturosas posturas de la lingüística cognitiva, la Nueva Crítica, el textualismo, la deconstrucción derridiana, la teoría de la recepción y una veloz pero sugerente nota sobre la introspección, la conciencia y el texto” (Domínguez Cáceres, 2011). Bajo la luz de tal heterodoxia teórica, el título ya resulta particularmente sugerente. Habría una relación de mutua presuposición entre lo tecnológico y los diferentes fenómenos del lenguaje, a lo que le agregaríamos nosotros también los fenómenos artísticos en general. Aunque su interés principal son las dinámicas de las culturas orales y cómo estas pueden ser entendidas desde la cultura escrita, su punto de partida resulta de interés a nuestra investigación al reconocer que el cambio de una tecnología (de la palabra) a otra implica también un cambio en las estructuras sociales, económicas e ideológicas.

Resulta objetivamente dificultoso pensar en una cultura oral sin la presencia de la escritura, pero se pueden reconstruir ciertas características desde los propios rastros que se imprimen en la cultura escrita. Así, el interés por este objeto elusivo es una pretensión decididamente moderna. Si aquel momento de la historia es el de la valoración hegemónica de lo escrito, no extraña que se haya volcado a la reflexión sobre aquella otra dimensión, la de la oralidad. En todo caso, Ong sostiene que la oralidad es un fenómeno primario del lenguaje, una tecnología que se ha sostenido a lo largo de la historia. Sin la escritura, la oralidad es puro acontecimiento, en el sentido de evanescencia, hecho sin huella ni foco, por lo que se generan una serie de estrategias de compensación. El académico encuentra en la épica griega clásica ese tipo de operación. Los epítetos, las formulas, el matiz agonístico y los ejercicios mnemotécnicos serán algunas de los modos de balancear aquellos aspectos de una psicodinámica que tiende a la falta de permanencia y la discontinuidad.

Con la cultura escrita se funda una nueva situación histórica. Desde ese momento, la conquista visual del lenguaje permite la linealidad, la abstracción, la falta

de repetición y el desarrollo epifenoménico de la noción de “originalidad”. El nacimiento de la escritura permite pergeñar reflexiones generales con una nueva medida de precisión, lo que explicaría la razón de que el nacimiento tradicional europeo de la filosofía (en la Grecia clásica) elabore con insistencia un pensamiento sobre los poderes y los peligros de lo escrito, su condición de posibilidad. En todo caso, resulta más evidente el carácter tecnológico de la escritura. Esta convoca necesariamente una serie de materiales prostéticos, como los soportes y los materiales de inscripción: el papel, las pieles de animales, las tablas de madera; las tintas, las pinturas, etc. Con la escritura, se separa el saber y la expresión del sujeto, lo que requiere un ejercicio consciente de discretización y materialización. En el trascurso de estas reflexiones, Ong compara la escritura con la imprenta y la computadora y afirma que la primera es una tecnologías más radical para la historia humana pues “la reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil; la separación de la palabra del presente vivo” (Ong, 2011: 84) es una operación que las otras dos tecnologías solo continúan.<sup>1</sup> La escritura será entonces el sistema codificado de signos visibles por los cuales un emisor podía determinar (ambigua e inestablemente) las palabras exactas que el lector genera en su conciencia a través de un texto. La transformación del lenguaje oral hacia una tecnología visual implica entonces transformaciones en todos los niveles de la práctica humana: la ley, la política, la ciencia, la filosofía y el arte emergen, mutan y renacen.

El siguiente momento es el surgimiento de la cultura impresa. La invención de la imprenta trajo aparejado, en primer lugar, una serie de procesos sociales:

Produjo la Reforma protestante y reorientó la práctica religiosa católica; afectó el desarrollo del capitalismo moderno; hizo posible que la Europa occidental explorara el mundo; cambió la vida familiar y la política; difundió el conocimiento como nunca antes; hizo del alfabetismo universal un objetivo formal; volvió posible el surgimiento de las ciencias modernas; y dio nuevas facetas a la vida social e intelectual (117)

Más allá de estos rasgos colectivos, Ong se preocupa más bien, en la línea de Marshall McLuhan, por los efectos en la conciencia de esta innovación técnica. Con el surgimiento de la tipografía mecánica, la objetivación del lenguaje se pronuncia: las unidades preexisten a las palabras y le dan forma, las palabras aparecen como nunca antes como “cosas”. La reificación de la palabra implica también a la reificación de la actividad intelectual y su expresión el académico la encuentra en el nuevo predominio

---

<sup>1</sup> La taxatividad de esa hipótesis se corresponde con cierto estadio histórico del momento de enunciación de su investigación. El desarrollo posterior de las tecnologías de la información recuperó aspectos dinámicos y, en un sentido, de inmediatez de la palabra y su transmisión.

de la vista sobre el oído; y el progresivo triunfo de la lectura silenciosa por la recitada. En este sentido, tendiendo hacia la visualidad, la temporalidad del lenguaje cede a un privilegio de lo espacial, junto a la disposición de las letras y las palabras en la página, la aparición de un nuevo ordenamiento del fenómeno del lenguaje y su correlativa facilidad de lectura. Así, aparecen índices, portadas, y el libro se transforma en una copia cuasi-idéntica entre los diferentes dispositivos. En tanto el impreso da una sensación de finitud, de superficie textual autónoma, Ong propone de forma muy perspicaz que “la imprenta da origen en última instancia al formalismo y a la Nueva Crítica, con su profunda convicción de que toda obra de arte verbal se halla circunscrita en un mundo particular” (131). Pero este aislacionismo, que en la cultura manuscrita se encontraba en forma minoritaria, aparece contrabalanceado en el pensamiento sobre el arte desde la noción misma de intertextualidad, la producción de la noción de texto y la apertura de este a los focos indeterminables de la cultura.

El último capítulo de esta pre-historia de la cibercultura es la emergencia de la industria cultural, de la mano de la radio, el cine y la televisión. Aquí resulta provechoso recurrir a los análisis clásicos de la Escuela de Frankfurt. En *El capital*, Marx (2003) señalaba que el proceso de maduración del capitalismo moderno se produjo cuando en el proceso productivo se insertaron grandes innovaciones técnicas, paradigmáticamente la máquina a vapor. En esta escena, lo que en el vocabulario técnico se llama la “subsunción formal del trabajo al capital” (libertad, salario, derechos básicos), se transforma en “subsunción real”, donde la tecno-ciencia comienza a gobernar el proceso productivo y las relaciones sociales. En esta línea, se podría entender que el nacimiento de una industria cultural es la “subsunción real de la cultura al capital”. Adorno y Horkheimer (2006), como exponentes de la primera generación de la Teoría Crítica, proponen que la industria cultural es la consumación histórica del proyecto de la ilustración, encarnado en la mitología de convertir a la humanidad en “señores” de la naturaleza. Pero lo que ellos diagnostican es precisamente el proceso inverso, la dominación del hombre por la técnica. La reproducción técnica de los bienes culturales, la producción de una masa de consumidores, la estandarización como efecto, el nacimiento de la diversión como prolongación del trabajo son epifenómenos del proceso que hace del monopolio cultural dependiente del monopolio industrial del capital. Detrás de la democratización de la cultura que implica este proceso se encontraría una armonización mistificada de los medios de la expresión, una sincronización de la experiencia y una progresiva pérdida de la conciencia de clase (Bertucci, 2013). Más

allá de las posibles críticas que se le pueden hacer al diagnóstico (la pasividad del consumidor cultural, por ejemplo), lo que interesa recuperar es que en este proceso histórico que va de la cultura oral a la cultura industrial, encontramos disyunciones y conjunciones entre los medios de expresión, las técnicas de lenguaje y las técnicas sociales. Cada uno de estos procesos implica un efecto sobre los procesos de subjetivación, en una dimensión que atraviesa lo individual y lo colectivo, lo psicológico y lo social, lo personal y lo político. Y este es el marco en que la cibercultura entra en escena como acontecimiento.

### **La hipótesis culturalista**

El materialismo cultural es un enfoque crítico que nace en Gran Bretaña a finales de la década de los 70 y su influencia se extiende por décadas, tanto en los estudios literarios como en otros ámbitos del estudio de las prácticas culturales. Se trata de un proceso de reelaboración del materialismo histórico que reniega de alguno de sus postulados, como el determinismo económico (en particular, la relación entre “base” y “superestructura”). Su postulado metodológico implica una crítica al inmanentismo textual, que reúne al marxismo y el posestructuralismo, ya que afirma que la distinción “aislacionista” entre “arte” y “sociedad” debe ser superada desde una consideración que supone que las formas culturales están incorporados dentro de las relaciones y procesos históricos y materiales que los constituyen (Maradei, 2020). Así, la dimensión objetual del fenómeno en cuestión entra en una deflación, porque lo que se considera es más bien al texto (o la imagen, o el sonido o cualquier materialidad artística) como prácticas sociales. En este sentido, su objetivo no es meramente describir los componentes de una obra sino revelar sus condiciones de producción. Uno de sus figuras emblemáticas, Raymond Williams (2001), acuñó el término “cultura como modo de vida” para conceptualizar el modo en que las prácticas significantes se interrelacionan con la articulación y la organización de la vida social. En este sentido,

el estudio del lenguaje no debe restringirse solo a los límites usuales de la lingüística —el lenguaje como recurso— sino que debe abarcar la historia material de la producción de otros recursos y *los problemas relacionados con la tecnología y los modos de registro y notación de la producción y el análisis crítico de los sistemas de comunicación* (Maradei, 202: 87, las cursivas son nuestras)

Este énfasis resulta de interés para nuestros propósitos de investigación ya que supone que las dimensiones estrictamente materiales y técnicas de los medios y la cultura que

se organiza alrededor de ellos son elementos fundamentales para la comprensión de un fenómeno artístico o literario.

Ahora bien, ¿cómo pensar ésta dinámica? Siguiendo a Williams (1980), que reescribe una operación gramsciana, podríamos señalar que todo proceso cultural, entre ellos, los fenómenos artísticos, puede ser leído como la interacción de una multiplicidad de fuerzas: una “fuerza residual”, una “fuerza hegemónica” y una “fuerza emergente”. Juan Mendoza (2011) especifica tal conceptualización para la contemporaneidad señalando que la “fuerza residual” se podría identificar con la cultura letrada, la “fuerza hegemónica” con la cultura industrial y la “fuerza emergente” con la cibercultura, aunque esta última se encuentre en trance de convertirse en hegemónica. Como venimos señalando, la “cultura letrada” podría servir como denominación de un proceso discontinuo que llevó miles de años de configuración y que hizo de la escritura (primero manuscrita, después impresa) y su instrucción (Chartier, 1994) el centro de un abanico de manifestaciones culturales: desde el mundo legal, hasta el religioso, el artístico, el filosófico y el científico. Podría suponerse tentativamente un comienzo de descentramiento de esta fuerza cultural a finales del siglo XIX (Mendoza, 2011), momento en el que las fuerzas de la razón (del “logos”) comienzan a ceder ante el advenimiento de otras formas des-sedimentadoras del pensamiento occidental (prototípicamente Nietzsche, como también Marx y Freud). Al interior de los estudios literarios latinoamericanos, esta noción resultó particularmente útil para comprender los procesos de modernización disimétricos propios los países del Sur Global. Como momentos salientes de ésta productividad, podríamos mencionar los trabajos de Angel Rama y Josefina Ludmer. Rama (1984) postula que la cultura letrada en Latinoamérica, encarnada en un grupo social específico, constituyó una forma de negociación y jerarquización singular con los centros de poder fáctico durante las sociedades coloniales. Por su lado, Ludmer (1985) considera al género gauchesco como una resolución singular de un diálogo entre la cultura letrada y la cultura popular, la escritura y la oralidad, durante el siglo XIX argentino. En ambos casos, los “proyectos civilizatorios” de la cultura letrada son declinaciones específicas de unas relaciones de poder que buscaban implantarse.

La “cultura industrial” se caracterizaría por nuevas asociaciones y nuevas configuraciones entre lo cultural y lo tecnológico, con la emergencia en el siglo XX de nuevos medios de comunicación: la radio, el cine, la televisión. Esta fuerza cultural se caracteriza, en un nivel muy general, por la aparición de formas desestabilizadoras de la

delimitación entre alta y baja cultura procedente de lo letrado. Por último, en el siglo XXI observamos el ascenso de una fuerza cultural marcada por la generalización de la computadora y la internet, que constituye una intensificación de la desjerarquización comenzada en el siglo anterior (Mendoza, 2011).

Ahora bien, el punto clave es recortar qué entendemos por la noción más novedosa de esta investigación: la cibercultura. En primer lugar, los efectos subjetivos del modo en que en los últimos veinte años las computadoras interconectadas mediante redes digitales de alcance global se han convertido en inesperados medios de comunicación: se hablará, en esta “web 2.0” de producción democratizante de contenidos, de “show del yo”, de la intimidad como espectáculo, del eclipse de la interioridad, del declive del hombre público, del culto a la personalidad, de subjetividades alterdirigidas, de subjetividades instantáneas, de la gestión de sí como marca (Sibilia, 2008). En segundo lugar, si, como se afirma desde los *media studies* clásicos (McLuhan), un medio anterior es el contenido de un medio más nuevo, esta lógica se exagera en los medios digitales. La palabra clave, tal como la pergeñan Bolter y Grusin (2000), es la de “remediación” como característica definitoria de los medios digitales. Este concepto engloba diferentes prácticas: desde casos donde el medio digital ofrece un nuevo acceso a materiales anteriores (pintura, fotografía, videos, imprenta) hasta prácticas más agresivas donde el medio digital pretende modernizar el viejo medio. Y se presenta bajo una doble lógica, aparentemente contradictoria: la lógica de la inmediatez (la práctica de un intento de borrado del carácter medial del medio) y la lógica de la hipermediación (fascinación por la multiplicidad medial). En tercer lugar, la emergencia, con resultados variables, de una teoría poshumanista y la noción de un “hombre postorgánico” que, recuperando los avances de la cibernética, permite deconstruir los postulados básicos del “yo” como voluntad, identidad y agencia, tal como aparecen en el humanismo liberal (Hayles, 1999; Sibilia, 2005; Braidotti, 2013). En cuarto lugar, las tecnologías de información como subíndice de la emergencia de una nueva configuración de las relaciones de poder tras la crisis de las técnicas de encierro: la sociedad de control (Deleuze, 2006a; Rodríguez P., 2008). Si a la contemporaneidad le corresponde una vigilancia a cielo abierto y una modulación subjetiva permanente, varios estudios señalan que esto ha sido posible por una serie de innovaciones digitales: el CCTV (Whitaker, 1999), los motores de búsqueda (Zimmer, 2008; Pasquinelli, 2009), las redes sociales (Galloway y Thacker, 2007), los blogs (Dean, 2010), sistemas de computación autónomos y fenómenos del Big Data (Hildebrant y Rouvroy, 2009;

Rouvroy y Berns 2013), etc. En quinto lugar, las tecnologías de la información introdujeron un cambio en las condiciones de producción, que algunos estudios llaman “informatización de la producción” (Negri y Hardt, 2010), que trajo aparejado una valorización cultural ambigua y nueva jerarquización en tanto germen estructural de las sociedades del “trabajo inmaterial” o “trabajo cognitivo” (Berardi, 2016). Tal como se observa, a pesar de que esta tesis plantea una discontinuidad de la cibercultura respecto de fuerzas culturales anteriores, no se trata de una discontinuidad absoluta. Más bien, haciendo uso de la categoría de “causalidad figural” (White, 1999), sostenemos que la cibercultura consume aspectos que ya estaban en forma figural en configuraciones culturales diversas. En este sentido, la cibercultura de fines de siglo XX y principios del siglo XXI consume las transformaciones epistémicas de principios del siglo pasado (Rodríguez, 2019).

Es en este marco de inteligibilidad que se recorta nuestra hipótesis general de nuestra investigación. La intuición que guía este trabajo es que un corpus de literatura hispanoamericana contemporánea se puede entender como la resolución singular a la interacción y la tensión entre la cultura letrada y la cibercultura. Para llegar a eso, debemos efectuar y justificar un recorte de objeto.

### **Escenas de debate: géneros literarios y concepciones de literatura**

Las transformaciones en la literatura hispanoamericana en la era digital se expresan en múltiples prácticas, problematizaciones teórico-críticas y en diversos niveles de análisis. Esta investigación se propone indagar los modos en que una zona de la narrativa hispanoamericana contemporánea produce visibilizaciones de las mutaciones genéricas y de concepciones de literatura del hecho literario en la era de la emergencia de las nuevas tecnologías (saberes y técnicas) de la información. El concepto de “género” y el de “concepción de literatura” exigen, entonces, una dilucidación.

Si bien la noción de género se puede remontar a la antigüedad, reconociendo también su centralidad en los discursos sobre el arte en la edad media hasta la modernidad, es recién al principio del siglo XX cuando se deja atrás el impulso normativo, categorizador y taxonómico del género, dejando lugar una problematización descriptiva, preocupada por el estatuto propio del concepto de género en la lingüística y los estudios literarios. Podría plantearse a las experimentaciones conceptuales de Mijail

Bajtin, junto a su círculo de estudio ruso (Pavel Medédev, Valentín Voloshinov), como el punto de partida, el instaurador de discursividad, de este tipo de problematización contemporánea. El género se puede definir como la forma tipificada de la totalidad de la obra (Bajtin y Medvedev, 1994), un tipo relativamente estable de enunciado (Bajtin, 1982). En esta concepción, el enunciado es considerado como la unidad mínima y real de la comunicación discursiva, en oposición a la oración, unidad abstracta de la lengua. La teoría del enunciado de Bajtin está basada en una problematización de la relación entre lenguaje y vida. Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionada con el uso del lenguaje. El lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados la actualizan. Los géneros, en este sentido, son la “correa de transmisión” entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. El concepto de género está anclado en el uso del lenguaje, toda comunicación lingüística está sujeta a categorización genérica. Este punto de partida implica que el enunciado nunca se crea en el vacío, siempre nace de otros enunciados como respuesta y se estructura hacia la respuesta de los enunciados futuros. Todo hablante es de por sí un contestatario, todo enunciado es un eslabón en la cadena. Estos ecos y matices dialógicos del enunciado luego serán teorizados en los estudios literarios como “intertextualidad”. En tanto las fronteras de cada enunciado se determinan por el cambio de los sujetos discursivos, en un nivel más específico, la conclusividad del enunciado es una característica central de la literatura. Los géneros serán, en este sentido, un tipo de conclusión particular, una forma de producir una totalidad artística. Una de las características fundamentales del concepto de género en Bajtin es su doble orientación: hacia los oyentes, receptores y hacia determinadas condiciones de ejecución y percepción, por un lado, y orientada temáticamente a la vida, por otro. Esta orientación hacia la vida será fundamental para nuestra perspectiva, aunque requiera una reelaboración, ya que la concepción de la literatura como dispositivo implica una relación entre el lenguaje y la vida, no eminentemente temática (Rodríguez, 2010).

Bajtin considera que cada género es capaz de abarcar tan solo determinados aspectos de la realidad. Cada género posee determinados principios de selección, determinadas formas de visión y concepción de la realidad. El género arroja luz sobre la realidad, la realidad ilumina el género. Se trata, en resumen, de una concepción pragmática, constructivista y cognitiva de los géneros literarios. En este sentido, algunos teóricos han señalado las relaciones entre los conceptos de Bajtin y la teoría de los actos

de habla en Austin y Searle (Andersen, 2015). En los *genre studies* más contemporáneos se retoman varios aspectos de la teoría de Bajtin. Tanto la escuela de Sidney (J. R. Rose, David Rose), como la perspectiva del “English for Specific Purposes” (John Swales) y la escuela retórica (Carolyn Miller) consideran que los géneros son “cognición situada” (Smedegaard, 2015). Tal como la crítica de Bajtin al formalismo ruso, estas escuelas comparten el rechazo a considerar a los géneros puramente como características estructurales y de recurrencia textual. Por ejemplo, según los estudios retóricos, los géneros revelan mucho sobre las normas, la epistemología, la ideología y la ontología social de la comunidad discursiva. Los géneros, en este sentido, no son solo formas, son formas de vida, modos de ser. De la escuela retórica se puede retomar la hipótesis de que un género funciona para producir una acción o cambio en el mundo. Pero deberíamos ser cautos respecto al intencionalismo que fundamenta tal aproximación. El problema de la teoría retórica sobre los géneros para los estudios literarios es que difícilmente se puede identificar sin ser reduccionista una acción retórica o una situación retórica recurrente, siendo que es parte de la naturaleza del hecho literario trascender las situaciones de producción y funcionar en variados contextos. Junto con Derrida (2003), podríamos señalar que el contexto nunca satura o sobredetermina el texto. En un nivel muy general, el objetivo de la teoría de género literaria es analizar simultáneamente géneros y los textos individuales como realizaciones únicas de las afiliaciones genéricas. En la teoría de género retórica, en cambio, se deja de lado la singularidad del enunciado para analizar la multiplicidad de enunciados como ejemplos de expectativas genéricas. Este último punto nos lleva al problema de qué implica realizar una interpretación genérica. Según Sune Auken (2015), no habría que considerar al concepto de género como un fenómeno exclusivamente textual. Los géneros tienen una influencia regulativa en la interpretación de un enunciado dado, pero la influencia es de una naturaleza especial ya que las reglas del género pueden ser rotas. Realizar una interpretación genérica de un texto permite enfocar en el conocimiento textual o cultural que se asume para que el texto sea inteligible como una operación sobre ese conocimiento. Este problema fue interpelado por diversas posiciones teóricas: “horizonte de expectativas” (H. Jauss), “marco de expectativa” (P. Seitel), “estructura de implicación” (J. Frow) o “fondo aperceptivo” (M. Bajtin). Aunque estas formulaciones divergen en algunos sentidos (por ejemplo, Seitel y Frow no recuperan las presuposiciones hermenéuticas de Jauss), sí comparten un punto fundamental de la interpretación genérica: existe una fuerza regulativa del

género, que suele ser parcialmente tácita. Todorov (1990) resume este problema ligando la interpretación genérica con una interpretación institucional. Es porque los géneros existen como institución que funcionan como horizontes de expectativas para los lectores y como modelos de escritura para los autores. Como indica Gorm Larsen (2015) especificando la operación de Todorov, el hecho de que los géneros estén anclados institucionalmente y que funcionen como marcos interpretativos para los autores y lectores son dos procesos codependientes, una distinción analítica de un fenómeno único. Otra variable de importancia que proponen estos autores como definitorio de una interpretación genérica es el modo en que los géneros construyen un concepto de mundo, que incluye configuraciones del tiempo y del espacio (cronotopo), nociones de causalidad y motivación humana, valores éticos y estéticos. Tal como señala Alicia Montes (2013) desde una perspectiva pragmática, en cada etapa las sociedades desarrollan las formas genéricas correspondientes a aquellos actos de habla que expresan de modo más claro los condicionamientos, las tensiones, la cultura y la resolución simbólica de los conflictos de la época. En un sentido similar, Frederic Jameson (1989), cercano a los planteos de Williams, señala que los géneros son constructos ideológicos a partir de los cuales se manifiestan formalmente las posibilidades y los límites de lo imaginable y lo pensable de una sociedad, así como la manera en que esta resuelve imaginariamente sus propias contradicciones. En otro texto, Jameson (1981) señala que el valor estratégico de los conceptos genéricos para su perspectiva marxista reposa en la función mediadora de la noción de género, que permite una coordinación entre el análisis formal inmanente del texto individual con una perspectiva diacrónica de la historia de las formas y la evolución de la vida social. Alineándose parcialmente con Todorov, Jameson considera que los géneros son contratos sociales cuya función es especificar el uso propio de un artefacto cultural particular.

El teórico literario francés Jean-Marie Schaeffer (1981) realiza un aporte de importancia para nuestras coordenadas metodológicas. Se trata de un ejercicio metacrítico respecto de los usos del concepto de género en los estudios literarios, ejercicio que resulta una contribución a nuestra perspectiva ya que problematiza algunos de los presupuestos fundamentales de los trabajos clásicos de Bajtin. El teórico francés retoma la línea de Todorov que relaciona historia y género y los estudios de Genette que postulan la idea de la literatura como palimpsesto o producción de segundo grado. En este trabajo deslinda diferencias entre las teorías ontológicas y normativas sobre los

géneros (que se plantean como teorías del conocimiento y desbordan el ámbito de la teoría literaria), de las que toman lo genérico como categoría de productividad textual. Cuando las teorías ontológicas se preguntan por la naturaleza de los géneros, se plantean implícitamente por el vínculo entre un texto específico y el género o, en términos todavía más generales, la relación entre los fenómenos empíricos y los conceptos. La respuesta frente a este dilema es postular una exterioridad trascendental y recíproca entre texto y género, donde el texto funciona como un *analogon* del objeto físico y el género es un término trascendente y abstracto referido a ese *analogon*. Pero Schaeffer propone otra manera de plantear esta exterioridad genérica sin recaer en posiciones ontológicas, manera que se puede entender en dos sentidos: 1) como descripción teórica, donde la relación se establece entre dos textos concretos, siendo uno un metatexto y el otro la manifestación empírica de la producción literaria, por lo cual el vínculo pasa a ser prescriptivo y no ontológico, ya que indicaría implícitamente cierto deber ser del género a partir de la teoría que se ha elaborado sobre él; 2) como discurso normativo interiorizado, que implica la postulación de un término mediador entre un conjunto de textos individuales que puede adecuarse al modelo genérico, implícito como invariante en ese conjunto. Se produce, en ese caso, un tipo de explicación secundaria que trata de justificar el paso de una categoría de textos, con ciertos rasgos temáticos y formales en común, a un texto individual, que se acomoda a esa misma categoría por compartir algunas características con aquellos, pero no funda una clase de textos ni prescribe determinadas características para la pertinencia genérica de la obra en cuestión. Lo genérico funciona como una red de similitudes formales, temáticas o estratégicas, de las que participan un conjunto de obras: “genericidad” más que género. Este concepto de genericidad reinserta el texto individual en la serie textual con la que mantiene diálogos y se plantea, desde un punto de vista dinámico, como un caso de lo que Genette llamaba “transtextualidad”. La genericidad correspondería a la architextualidad, que no es más que un aspecto de la transtextualidad, como la paratextualidad, la intertextualidad, la hipertextualidad y la metatextualidad. Aunque Schaeffer produciría una deflación de la importancia cognitiva del género en Bajtin, por reintroducir planteos ontológicos, el aspecto dinámico de la genericidad, como señala Gorm Larsen (2015), se compone armoniosamente con la consideración bajtiniana del continuo desarrollo del género y con el hecho de que cada texto conserva una memoria textual con la cual el enunciado particular mantiene una relación dialógica. Este aspecto dinámico, histórico o temporal del género puede entenderse con el modelo de Bruhn y Lundquist (2001), donde la

relación entre dos fases de un mismo género (que no presentan superficialmente similitudes formales o temáticas) se puede reponer por la postulación de fases intermedias que visibilicen tal relación. En este sentido, nuestra perspectiva de las transformaciones genéricas en la era digital supone este debate sobre la productividad de la categoría de género, privilegiando tanto las dimensiones históricas que tal concepto permite y exige pensar, como la dimensión de devenir que le es constitutiva.

Respecto de las concepciones de literatura, este recorte depende de dos postulados del estado de la cuestión aparentemente contradictorios que sostendremos en una bipolaridad dinámica, como momentos “objetivos” y “subjetivos” de un mismo problema. Por un lado, recuperamos la hipótesis de Blanchot (1992) de que las obras literarias modernas se constituyen como una interrogación del ser mismo de la literatura. Por otro, recuperamos la operación de Ludmer (2015) que considera que las concepciones de literatura son sistemas de creencias más o menos articulados, más o menos vulgarizados o naturalizados. Son sistemas difusos sobre qué es la literatura, cómo debe leerse, qué función cumple en la sociedad, etc. Objetivo y subjetivo: estos momentos entran en una relación dinámica. En un sentido, es la teoría de las concepciones de literatura como sistema de creencias la que permite visibilizar y construir ciertos objetos específicos. Por otro, es la dinámica inmanente de ciertos objetos los que lanzan una problematización de esos modos de leer. Concepciones de la literatura y atributos de lo literario son inseparables. Fuera del aplicacionismo y el empirismo, se establece un diálogo dinámico entre estos momentos.

El paso siguiente será delinear nuestros objetos específicos, como momentos paradigmáticos de nuestra hipótesis general.

## **Hoja de ruta**

En tanto el objetivo general de rastrear las transformaciones de la literatura en la era digital resulta de una amplitud extrema, el recorte de objetos resulta central. La siguiente investigación recorta como sub-objetos a la autobiografía, la crónica, la ciencia ficción y el realismo tecnológico, para los géneros literarios; y el archivo y la intermedialidad, para las concepciones de literatura, por razones de pregnancia analítica. La decisión de esta delimitación es doble. Por un lado, se trata de géneros y concepciones en que las evidencias textuales de la transformación por el entrecruzamiento de la cultura letrada y la cibercultura resulta más pregnante y saliente

desde nuestra lectura, inaugurando nuevas configuraciones literarias, géneros y concepciones “porosos” a la era digital. Por otro lado, respecto de los géneros, estos tres presentan una coherencia relacional que permiten iluminar desde diferentes perspectivas el problema de “los modos de vida” y la subjetividad como forma de organización del corpus recortado: la autobiografía puede entenderse como la autofiguración de un sujeto individual (Giordano, 2008); la crónica como la figuración de la relación entre el cronista y el otro, al que se le otorga una voz (Montes, 2014); y la ciencia ficción y el realismo tecnológico como la figuración de un sujeto colectivo y una pregunta por lo “humano” en general (Jameson, 2005; De Rosso, 2012). La organización de los capítulos se corresponde a una estructura de “mosaico”, cada uno focalizando en un género que se buscará demostrar como emergente de la relación dinámica entre cultura letrada y cibercultura. La estructura de “mosaico” no implicará una compartimentalización de los problemas a analizar, sino más bien un modo de focalización que atienda a las remisiones internas entre los diferentes capítulos, donde un problema de interpretación que surge en un texto finalmente se atiende y profundiza específicamente en otro capítulo.

Este proyecto reúne en su corpus una serie de obras narrativas de autores hispanoamericanos del siglo XXI compuesto por los argentinos Belén Gache (2006), Alberto Giordano (2017; 2019), Luz Marus (2012), Martín Felipe Castagnet (2016), Laura Meradi (2010), Samanta Schweblin (2018), Robertita (2012; 2015; 2020), Mariana Eva Pérez (2012), I Acevedo (2012), Mauro Libertella (2013), Tomás Fadel (2019), Pablo Katchadjian (2009) y Milton Läufer (2015); los españoles Jorge Carrión (2014) y Paul Preciado (2014); el boliviano Edmundo Paz Soldán (2004); la dominicana Rita Indiana (2015); las mexicanas Cristina Rivera Garza (2003); el chileno Jorge Baradit (2007), el venezolano Doménico Chiappe (2007) y el colombiano Juan B. Gutiérrez (2006). La especificación temporal del corpus, por su lado, abarca desde el primer año del siglo XXI hasta nuestro presente y se encuentra caracterizada por la emergencia del impacto cultural y comercialización masiva de Internet. Tal como se observa en la selección del corpus, la perspectiva y el objeto de nuestra investigación no viene determinada por la categoría de “literatura nacional”, sino que se apoya en una serie de operaciones teórico-críticas que cuestionan la obligatoriedad metodológica de utilizar nociones clásicas como nación, territorio o cultura nacional para los estudios literarios, planteando un objeto transnacional (Casanova, 2001). Precisamente, el carácter internacional de internet, y la cultura que creó, exige una perspectiva que

supere los límites de lo nacional. En este sentido, la noción de “hispanoamérica” no debe entenderse simplemente por el uso de una lengua común, sino también por los procesos de modernización asimétrica y periférica (Sarlo, 1988), la transculturación (Rama, 1982) y la hibridación (García Canclini, 1989) que caracterizan a este recorte geopolítico.

En el primer capítulo se analizarán las obras de Luz Marus, Robertita, Mariana Eva Pérez, I Acevedo, Alberto Giordano y Mauro Libertella para intentar demostrar el modo en que estas escrituras instalan una productividad textual singular en el “giro autobiográfico” de la literatura hispanoamericana contemporánea, una producción que se entenderá como tensionada con los medios digitales (los blogs, las redes sociales, el entorno informático en general).

En el segundo capítulo, nos dedicaremos al análisis de las obras de Laura Meradi, Paul B. Preciado y Jorge Carrión para analizar los modos en que la crónica hispanoamericana contemporánea escenifica, apelando a diferentes prácticas culturales (el periodismo “gonzo”, la hibridez genérica, las búsquedas en internet), las problemáticas de la precarización laboral en el capitalismo tardío, el papel ambiguo del cognitariado en esa precarización; la constitución técnica del género y el sexo; y el trayecto migrante de la historia familiar.

En el tercer capítulo, analizaremos las obras de Edmundo Paz Soldán, Martín Felipe Castagnet, Samanta Schweblin, Jorge Baradit y Rita Indiana para analizar las relaciones entre el realismo tecnológico y la ciencia ficción en la contemporaneidad de la literatura hispanoamericana, como parte de un proceso de transformación de los verosímiles históricos: así, se analizará la mutación de cierta zona del realismo hispanoamericano en la contemporaneidad digital, la pregnancia de ficciones etnográficas que ponen en cuestión el papel de las tecnologías de la información en el tejido social; y la elaboración de un tecnopaganismo como declinación singular de la ciencia ficción en la cultura hispanoamericana.

En el cuarto capítulo, a partir de un estado de la cuestión de la problematización en ciencias humanas del concepto de archivo y su transformación durante la era digital, elaboraremos una lectura de las obras de Pablo Katchadjian y Milton Läufer como dos tipos de producciones arcónticas que ponen en juego el corpus recibido de la literatura a partir de su disponibilidad cibercultural.

En el quinto capítulo, instalaremos una pregunta sobre la actualidad de la especificación medial en el lenguaje como característica definitoria de la literatura,

elaborando una cartografía de prácticas intermediales, convergentes y transmediales (que nos llevará por las obras de Robertita, Tomas Fadel, Juan Gutiérrez, Doménico Chiappe, Belen Gache, Cristina Rivera Garza).

Los textos que recortamos no solo evidencian las mutaciones en los niveles materiales, temáticos, formales y pragmáticos de los géneros literarios y las concepciones de literatura en cuestión. También sus condiciones de producción resultan de procesos heterogéneos. Aunque el dispositivo privilegiado por nuestra perspectiva continúa siendo el dispositivo libro, varias de estas obras nacen primordialmente y circularon en forma digital, como las redes sociales, los blogs o las páginas especializadas. Y en esta diversidad se encuentra la riqueza de estos objetos. Producidos en el interior de una tensión intercultural en ciernes, resultan textos privilegiados para analizar el modo en que una revolución tecno-cultural impacta en la literatura. En esta intuición exploratoria se empieza a escribir aquella historia.

## **Bibliografía**

Acevedo, I. (2010), *Una idea genial*, Buenos Aires: Mansalva.

Bajtin M. y P. Medvedev (1994), *El método formal en los estudios literarios*, Madrid: Alianza.

Bajtin, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, Mexico D. F.: Siglo XXI.

Baradit, J. (2007), *Ygdrasil*, Santiago de Chile: Ediciones B.

Bertucci, A. (2013), “Sobre la industria cultural. Horkheimer y Adorno”, A. Melamed (comp.), *Problemas filosóficos contemporáneos*, Cuadernos de cátedra de la Facultad de Periodismo y Comunicación social, UNLP.

Blanchot, M. (1992), “La desaparición de la literatura”, en *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Ávila, pp. 219-226.

Bolter, J. D. y R. Grusin (2000), *Remediation*, Cambridge: MIT Press.

Bruhn J. y Lundquist, J. (2001), *The novelness of Bakhtin: perspectives and possibilities*, Copenhagen: Museum Tusulanum.

Carrión, J. (2014), *Crónica de viaje*, Badajoz: Aristas Martínez.

- Casanova, P. (2001), *La república mundial de las Letras*, Barcelona: Anagrama.
- Castagnet, M. F. (2016), *Los cuerpos del verano*. Buenos Aires, Factotum.
- Chartier, R. (1994), *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos xiv y xviii*, Barcelona: Gedisa.
- Chiappe, D. (2007), *Tierra de extracción* [En línea]. Disponible en <https://www.domenicochiappe.com/tierra-de-extraccion/> (Última consulta: 26/03/2021].
- Dean, J. (2010), *Blog Theory*, Cambridge: Polity Press.
- Deleuze, G. (2006), “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Polis*, n° 13.
- Domínguez Caceres, R. (2011), “Walter J. Ong: Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra”, *Razon y Palabra*, Núm 75, s.p.
- Derrida, J. (2003), *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- De Rosso, E. (2020), “La línea de sombra: Literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n° 238-239, pp. 311-328.
- Gache, B., (2006) *Wordtoys* [En línea]. Disponible en <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/> (Última consulta: 26/06/2021).
- García Canclini, N. (2001), *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- Giordano, A. (2008), *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva.
- Giordano, Alberto (2017), *El tiempo de la convalecencia*, Rosario: Ivan Rosado.
- Giordano, Alberto (2019), *El tiempo de la improvisacion*, Rosario: Ivan Rosado.
- Gutierrez, J. (2006), *El primer Vuelo de los Hermanos Wright*, [En línea]. Disponible en <http://www.literatronica.com/src/Pagina.aspx?lng=HISPANIA&opus=11&pagina=1> (Última consulta: 23/07/2021).
- Hayles, K. (1999), *How We Became Posthuman*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hildebrandt M. y A. Rouvroy (2009), *The Philosophy of Law Meets the Philosophy of Technology*, New York: Routledge.

- Horkheimer, M. y T. Adorno, Theodor (2006), *Dialéctica de la Ilustración*: Trotta, Madrid.
- Indiana, R. (2015), *La mucama de Omincunlé*, Madrid: Periférica.
- Jameson, F. (1989), *Documentos de cultura, documento de barbarie*, Madrid: Visor.
- Jameson, F. (1981), *The political unconscious*, Londres: Routledge.
- Jameson, F. (2005), *Archeologies of the future. The desire called utopia and other science fictions*, Nueva York: Verso.
- Katchadjian, P. (2009), *El aleph engordado*, Buenos aires: Imprenta argentina de poesía.
- Larsen, G. (2015), “Genre and the novelesitic”, en S. Auken (ed.), *Genre and...Copenhagen studies in genre 2*, Copenhagen: Ekbátana.
- Läufer, M. (2015), *El Aleph a dieta* [En línea]. Disponible en <http://miltonlaufer.com.ar/aleph/> (Última consulta: 26/03/2021).
- Ludmer, J. (2015), *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, Annick Louis (ed), Buenos Aires: Paidós.
- Maradei, G. (2020), *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura*, Buenos Aires: Corregidor.
- Marus, L. (2012), *La amante de Stalin*, Buenos Aires: Pánico el pánico.
- Marx, K. (2003), *El capital. Tomo I/ Vol. 2. Libro primero. El proceso de producción del capital*, Buenos Aires: SXXI.
- Mendoza, J. (2011), *El canon digital: la escuela y los libros en la cibercultura*, Buenos Aires: La Crujía.
- Meradi, L. (2010), *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes*, Buenos Aires: Tusquets.
- Montes, A. (2013), *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*, Corregidor: Buenos Aires.

- Negri, T. y M. Hardt (2010), *Imperio*, Buenos Aires: Paidós.
- Ong, W. (2011), *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México D. F.: FCE.
- Pasquinelli, M. (2009), “Google’s PageRank Algorithm”, en Becker, K. y F. Stalder (eds). *Deep Search*. London: Transaction Publishers.
- Paz Soldán, E. (2005), *El delirio de Turing*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Pérez, M. (2012), *Diario de una princesa montonera. –110% verdad–*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Preciado, P. (2014), *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, Buenos Aires: Paidós.
- Rama, A. (1998), *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- Rama, Á. (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI Editores.
- Rivera Garza, C. (2004), *No hay tal lugar*, [En línea]. Disponible en <http://cristinariveragarza.blogspot.com/> [Último acceso el 26 de marzo de 2021].
- Robertita (2011), *Loser*, Buenos Aires: Interzona.
- Robertita (2011), *Roommates*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, F. (2010), *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez, P. (2008), “¿Qué son las sociedades de control?”, *Sociedad*, n° 27.
- Rouvroy, A. y T. Berns (2013), “Gouvernementalité algorithmique et perspectives d’émancipation”, *Politique des algorithmes*, n° 177, 163-196.
- Sarlo, B. (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Scweblin, S. (2018), *Kentukis*, Buenos Aires: Random House.
- Schaeffer, J-M. (1988), “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en Garrido Gallardo, M. A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, pp. 155-180.

- Sibilia, P. (2005), *El hombre postorgánico*, Buenos Aires, FCE.
- Sibilia, P. (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Smedegaard, A. (2015), “Genre and writing pedagogy”, en S. Auken (ed.), *Genre and...Copenhagen studies in genre 2*, Copenhagen: Ekbátana.
- Sune, A. (2015), “Genre and interpretation”, en S. Auken (ed.), *Genre and...Copenhagen studies in genre 2*, Copenhagen: Ekbátana.
- Todorov, T. (1988), “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo, M. A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, pp. 31-48.
- Williams, R. (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- Williams, R. (2001), *Cultura y sociedad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zimmer, M. (2008), “The Gaze of the Perfect Search Engine”, *Web Search*, vol. 14, 77-99.

## **Géneros literarios**

## “¿Qué estas pensando hoy?”

### Diarios, autoficciones y posteos en el cruce entre culturas

#### 1. Una teoría para la autobiografía contemporánea

El acta de defunción de las retóricas del progreso puede considerarse ya como un lugar común de la crítica cultural de nuestro tiempo. Tras las ruinas del ‘hombre nuevo’, de los delirios purificadores del estalinismo y el nazismo, de la falsa ingenuidad de la *American way of life* y de la confianza en la posibilidad de lo radicalmente nuevo de las vanguardias históricas parecía desplegarse un mundo de incertidumbres. No resulta extraño, entonces, comprobar que en los últimos veinte años una zona de la teoría crítica ha diagnosticado el alza simbólica de los ‘pretéritos presentes’. Invirtiendo el impulso escatológico de la cultura modernista, Andreas Huyssen señala, en su libro *En busca del futuro perdido* (2002), que estaríamos asistiendo al surgimiento y la consolidación de la memoria como una de las preocupaciones centrales de la cultura y de la política de las sociedades occidentales.

Pero este “boom de la memoria” trajo aparejado el refuerzo de otro de los pilares ideológicos del modernismo. Sea pensado como ampliación de los límites del “espacio biográfico” (Arfuch, 2002), como “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) o como efecto de las transformaciones de la intimidad (Giddens, 1998), hoy en día parece difícil negar que la “exaltación del yo” del modernismo (cuya genealogía nos permitiría remontarnos al decadentismo y al culto romántico del egotismo artístico) se encuentra por el momento retomada y exacerbada por una zona de la cultura occidental. Desde la multiplicación y proliferación de diarios, cartas, confesiones, testimonios, memorias y auto/biografías hasta la publicación de relatos, poemas, autoficciones e, incluso, ensayos críticos que borran o difuminan las fronteras de la distinción formalista literatura/vida, la transmutación de la propia biografía en obra de arte constituye una expresión clave de la producción simbólica de nuestros tiempos.

Pero esta multiplicidad y proliferación textual genera problemas a la hora de asentar las bases del pensamiento genérico alrededor de la autobiografía. El gran modelo teórico podría extraerse, en un primer momento, del francés Phillipe Lejeune (1994). Partiendo de una voluntad taxonómica, especificadora, Lejeune coloca en el

centro estructurador del género una lógica contractual. Para que la autobiografía emerja debe existir un pacto de “veridicción” entre el autor y el lector, un pacto en el que se garantice la identidad (sellada en el nombre propio) del sujeto del enunciado y el sujeto de enunciación. El efecto textual sería la figura mutante del “autor-narrador-personaje”: misterio secularizado de la trinidad, el sujeto de la autobiografía es, a la vez, trino y uno. Pero, tal como señala Leonor Arfuch, aquel modelo estructural padecía de una doble falencia: “O su indefinición es tan grande que se desdibuja la regularidad o, si de especificidad se trata, hay que agregarle siempre la excepción” (2002: 48). El pacto autobiográfico, como hipótesis fuerte del género, mostraba un poder explicativo débil frente a los seudónimos, los desdoblamientos, los cruces pronominales, los equívocos, las trampas y las máscaras. No parece eficaz hacer caer estas perturbaciones identitarias por fuera de la autobiografía.

Es precisamente para salvar esta mezquindad teórica que Phillipe Lejeune (1980) elabora en su desarrollo crítico posterior el concepto de *espacio autobiográfico*. Ya no la voluntad de “apresar” la especificidad del sistema-autobiográfico, sino, más bien, la aceptación de una pluralidad textual (formal, procedimental, retórica) en la cual, a lo largo de la historia, la narración de la propia vida se ha encarnado. Ya no la fórmula ‘clara y distinta’, sino la heterogeneidad constitutiva, la constante mezcla e hibridación en una estabilidad solo relativa (Bajtín, 1982). La multiplicidad inmanente al concepto de espacio autobiográfico nos permite, entonces, poner a la orden del día la reflexión sobre el género y pensar, fuera de la veridicción, la realidadficción (Ludmer) de las escrituras que nos proponemos interpelar.<sup>2</sup>

De manera esquemática, podríamos distinguir dos tendencias (ni excluyentes ni polarizadas) ya largamente reconocidas por la crítica en el espacio autobiográfico argentino luego de la restauración democrática. Por un lado, una puesta en discurso y reelaboración de las memorias traumáticas, aquel espacio textual donde la impronta biográfica y testimonial se encuentra con las situaciones límites de nuestros tiempos,

---

<sup>2</sup> Josefina Ludmer diagnostica el carácter emergente de unas prácticas de escritura que no admiten lecturas literarias y se resisten a la conceptualización a través de categorías estéticas (‘obra’, ‘autor’, ‘estilo’). Unas prácticas que se mantendrían en una posición de ambivalencia, indecibilidad: son y no son literatura, son y no son ficción. Estas ‘literaturas postautónomas’, como ellas las denomina, hablarían de un cambio de estatuto en lo literario mismo. Si bien este trabajo se encuentra bajo la estela de las aquellas propuestas de Ludmer, la referencia no permanece sin reservas. Por razones que no podremos consignar aquí, la argumentación se atiene a rescatar simplemente las reflexiones ludmerianas acerca del dilema estatutario contemporáneo del campo cultural como tesis sociológica. Ver Josefina Ludmer, *Aquí América latina. Una especulación* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010). Un excelente comentario de los límites de tal perspectiva se encuentra en Marcelo Topuzian, ‘El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada’, *Castilla. Estudios de literatura*, 4 (2013), 298-349.

aquellas violencias políticas e históricas que interpelaron a las comunidades con crueldad excepcional, fisurándolas, erosionándolas. Si tenemos en cuenta que la tradición auto/biográfica se autopercibía como un “género reservado a los ilustres de este mundo” (Arfuch, 2013: 75), el gesto testimonial encuentra una importante resonancia. Pese a, obviamente, no redundar en la sofisticación ni en el posar de exquisito del “ilustre”, los relatos testimoniales sí introducen un efecto de singularidad del sujeto testigo, singularidad extraída de la violencia excepcional recaída sobre la víctima. Autobiógrafos tradicionales y testigos de la masacre histórica se encuentran en aquel punto en el que “una vida merece ser contada”<sup>3</sup>.

Es aquí donde la segunda tendencia introduce una discontinuidad. Tal como señala Alberto Giordano, dentro de esta inflación de la memoria y este giro autobiográfico se percibe un grupo de escritores (un grupo de sujetos investidos con la figura pública del escritor) que, reconociendo y reivindicando el influjo irreversible de la cultura pop sobre la producción simbólica general (desarreglo de las jerarquías, deflación del valor de la originalidad y la novedad), dan cuenta de que

con banalidades extremas e irredimible mal gusto también se pueden crear auténticas obras de arte (que la exhibición de algunas vulgaridades íntimas puede servir muy bien a la empresa de convertir en obra la propia vida) (Giordano, 2008: 14)<sup>4</sup>

En un primer momento de este capítulo, lo que en estas páginas se intenta probar es una nueva inflexión en el espacio autobiográfico, un nuevo giro dentro del “giro memorialista”. En los últimos años se pudo empezar a comprobar el ascenso y el establecimiento de una zona textual de las literaturas autobiográficas (tanto nacionales como internacionales) en que la narración de la propia vida se cruza con la “juventud”. Toda una generación de jóvenes escritores se vuelca en sus primeros libros a estos ejercicios memorialistas y, desde esa inmersión, introducen un nuevo desplazamiento en estas prácticas escriturarias. Se trata de contar una vida que todavía no ha sido vivida.

---

<sup>3</sup> Si bien este diagnóstico es certero como identificación de emergencias textuales en el campo discursivo y literario, una figura que media entre el “autobiógrafo” y el “testigo” es el “periodista”, el “entrevistador”. La figura que permite que otras voces, a veces silenciadas por condiciones históricas irreparables, se exprese. Un ejemplo clásico, institucionalizado archivísticamente, de este tipo de procesos fue el GIP (Grupo de Información sobre las Prisiones) encabezado por Michel Foucault.

<sup>4</sup> En este libro, y a modo de ejemplificación de esta discontinuidad textual de la autobiografía actual, Giordano trabaja con Elvio Gandolfo (*Omnibus*), María Moreno (*Banco a la sombra*), Raúl Escari (*Dos relatos porteños*), entre otros. Para la primera tendencia, el gesto testimonial de las escrituras autobiográficas, podríamos rescatar a Alicia Partnoy (*La escuelita*), Jacobo Timerman (*Preso sin nombre, celda sin número*) y el ejercicio a dúo de Félix Kaufman y Carlos Schmerkin (*La paloma engomada*).

Hablaremos, entonces, de un *espacio autobiográfico joven*. Debemos subrayar una vez más el alcance de la operación. La proliferación contemporánea de literatura autobiográfica escrita por jóvenes generó un “vacío categorial” que permitiese pensar las interrelaciones y la singularidad de sus escrituras. Es precisamente esto lo que el concepto de “espacio autobiográfico joven” pretende solventar: la creación de una topología conceptual en la que aquellas “literaturas del yo” particulares, como prácticas escriturarias de sí, encuentran una resonancia y una consistencia propia. Pero aquí se incurre en una petición de principio: ¿el corte etario o generacional es metodológicamente fuerte según los avances de los estudios literarios? En este sentido, para precisar nuestra nomenclatura y evitar caer en un recorte débil de objeto, hablaremos también de *espacio autobiográfico de inserción cultural*. Una zona de la literatura contemporánea donde el primer libro, de carácter autobiográfico, coincide con su inclusión en un campo literario en mutación. En un segundo momento, desplazándonos del eje en las autobiografías jóvenes, analizaremos la obra reciente de Alberto Giordano, teniendo particular interés en el modo en que su práctica teórico-crítica (a las que nos referiremos ampliamente) se anuda con su práctica de diarista, iluminando la manera en que introduce un entrecruzamiento singular entre las variantes del género autobiográfico con la práctica del posteo (en redes sociales), deduciendo finalmente un subtexto de tensión entre sus concepciones de literatura y las operaciones silentes de las redes sociales sobre la subjetividad.

La hipótesis que guiará la primera parte de este trabajo es aquella que señala una relación indisociable entre literatura autobiográfica joven y la Internet, una interacción significativa entre cultura letrada y cibercultura. No sólo porque la Web se encuentra insistente y obsesivamente tematizada por estos jóvenes, sino, en un sentido mucho más radical y profundo, porque estos nuevos escritores dan cuenta de lo que, en palabras del filósofo Jacques Rancière (2009), podríamos llamar como un “desplazamiento en el reparto de lo sensible”. En estos escritores, la Internet ha intervenido en las “maneras de hacer” de sus prácticas de escritura, ha intervenido en el recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido, de lo narrable y lo prohibido que define el régimen de la autobiografía contemporánea.

El espacio autobiográfico joven o de inserción cultural, así, puede pensarse, en ciertas zonas, como síntoma del influjo de Internet en la cultura. Éste vínculo será pensado en diferentes niveles de análisis: al nivel de determinación del sentido del espacio literario (Maingueneau), hablaremos de una declinación del campo (vía su

democratización) y un alza del archivo (y la operación sobre él) que tendrá como contraparte la transformación (en tanto exasperación y, a la vez, desmarcamiento respecto de tendencias ya presentes en los planteos del posmodernismo) de la literatura en ser-disponible; al nivel de las representaciones, hablaremos del delineamiento de caminos tecnológicos “sin salida” como problematización de las propias condiciones de producción; por último, al nivel de la constitución subjetiva misma, hablaremos de la inusual compenetración entre identidad y número (como clave del paradigma informático).

Finalmente, una aclaración metodológica. En primer lugar, una justificación del corpus textual. Si bien, por principio, el espacio autobiográfico joven asume en su seno una multiplicidad de prácticas que probablemente tengan como fenómeno más saliente y urgente a los blogs, los *ebooks* autogestionados, el *Twitter* y a los perfiles de *Myspace* y *Facebook* (ese “show del yo” tan singular), la primera parte de las siguientes páginas se abocan a primeros libros impresos de jóvenes escritores.<sup>5</sup> Específicamente, un libro de la argentina Luz Marus (*La amante de Stalin*) y, también, uno de la argentina Robertita (*Loser*). Estos dos libros permiten dar cuenta de aquellos aspectos relevantes para el desarrollo de las hipótesis y fueron seleccionados como material por dos grandes razones: por un lado, más allá de sus evidentes diferencias, sostienen una configuración singular y se dejan constituir como un prisma para todo el espacio autobiográfico joven; por otro, nos permiten realizar series más amplias que las del hecho literario argentino, lo que nos permitirá demostrar cierto carácter transversal (o transnacional) del fenómeno en cuestión.<sup>6</sup>

Se podría adjudicar a este gesto de abocarse a la literatura impresa un dejo de conservadurismo crítico, pero preferimos pensar que se trata de una voluntad de especificación que pueda concretar los efectos de la operación teórica. Así, este trabajo busca intervenir en la discusión actual de la relación entre cultura impresa y

---

<sup>5</sup> Como ejemplos de un corpus extensísimo y en constante crecimiento de las ‘prácticas online’ podríamos mencionar a xTx en [notimetosayit.blogspot.com](http://notimetosayit.blogspot.com), Jordan Castro y sus publicaciones en la revista digital *Poetry Genius*, I Acevedo en [granpatocriollo.blogspot.com.ar](http://granpatocriollo.blogspot.com.ar), los textos de Mariana Eva Perez en [princesamontonera.blogspot.com.ar](http://princesamontonera.blogspot.com.ar), entre otros. Analizaremos brevemente la obra impresa de Pérez y Acevedo para señalar una declinación singular del espacio autobiográfico joven.

<sup>6</sup> En este sentido, sin intención de resultar exhaustivos, podríamos mencionar a *Abzurdah* de Cielo Latini, *Buena leche. Diarios de una chica no tan formal* de Lola Copacabana, *Una idea genial* de I Acevedo, *Motivos particulares* de Ana Ojeda, *Máquina de pinball*, *De las cosas olvidadas atrás del estante* y *Vida de gato* de Clarah Averbuck, *El dulce veneno del escorpión: diario de una acompañante* y *Lo que aprendí con Bruna Surfistinha* de Raquel Pacheco, *Cien cepilladas antes de dormir* de Melissa Panarello, *Hell: Paris 75016* de Lolita Pille y *Shangai Baby* de Wei Hui, entre otros. Con resultados estéticos muy dispares, todos estos libros son, en cierto sentido, autobiografías proyectivas, textos que intentan contar una vida que no ha sido vivida.

cibercultura, entre un momento hegemónico y uno emergente de la cultura (Raymond Williams).<sup>7</sup>

### 1.1. *Excursus* sobre las generaciones

En un estudio clave sobre el contexto didáctico contemporáneo, Marc Prensky (2001) se preguntaba por el abismo cultural existente entre los estudiantes y los profesores del naciente siglo XXI. Esta brecha generacional no parecía identificable con las diferencias tradicionales de argot, estética, ornamentación personal y estilo que se pueden trazar entre dos segmentos etarios a lo largo de la historia. Parecía tratarse de una cierta incomensurabilidad singular, una incompreensión más profunda que la habitual. Tal discontinuidad era entendida por el investigador norteamericano como motivada por el inusitado y veloz ascenso de las tecnologías digitales. La difusión de las herramientas informáticas en las últimas décadas del siglo pasado había instaurado una “divisoria de aguas” entre las nuevas generaciones y sus antecesores.

Prensky despliega una “lógica territorial” para ensayar una explicación sobre estos fenómenos emergentes. Los jóvenes nacidos después de 1980 serán “nativos digitales” (*digital natives*), sujetos con un extraordinario conjunto de experiencias y capacidades cognitivas relacionadas con las innovaciones tecnológicas que se popularizaron en los últimos años: teléfonos celulares, *e-mails*, Internet, redes sociales, TV, mensajería instantánea. Las generaciones precedentes, a pesar de poder mostrar en ciertos segmentos una relación fluida con el medio tecnológico, siempre conservarán una suerte de acento de “inmigrante digital” (*digital immigrant*). No es que a estos últimos el mundo informático les resulte extraño sino, más bien, que lo entienden y lo usan de una manera inconciliable con los nativos digitales: probablemente, no abandonan una perspectiva instrumental, que hace de la herramienta digital un medio para un fin no-digital.

---

<sup>7</sup> Ni el concepto de “espacio autobiográfico joven” ni el más consistente “espacio autobiográfico de inserción cultural” agotn, por supuesto, los vínculos contemporáneos entre la cultura letrada y la cibercultura. Por ejemplo, un fenómeno de solapamiento de culturas al que se le debe brindar mayor atención crítica es el modo en que ciertos escritores utilizan la red (en particular, las redes sociales) como medio de autopromoción de su obra. Si bien este fenómeno atraviesa el corpus de nuestra investigación, debemos reconocer que también lo supera: autores de diferentes rangos generacionales, en cuyas escrituras no se vislumbra gran influjo de las prácticas digitales, utilizan también estas estrategias publicitarias *sui generis*. Trataremos este problema de la mano de una argumentación de Giordano.

En los últimos años, nuevas investigaciones pretenden horadar el carácter estático de la reflexión de Marc Prensky. Más allá de cierta arbitrariedad en el corte etario, toda la perspectiva generacional parecería hipostasiar las diferencias conceptuales que se intentan construir. En este sentido, David White y Alison Le Cornu (2011) proponen una nueva tipología que se apoya en el grado de uso de los medios digitales. Así, hablarán de “residentes” y “visitantes” digitales, nunca definidos por la inscripción a una artificiosa generación.

Más allá de los puntos fuertes de esta puesta en cuestión, la perspectiva pragmática parece oscurecer el grado de naturalización que acarrea la alfabetización digital, superponiéndole una dimensión estratégica. Tal como señala Francisco Albarello respecto de la conceptualización de Prensky,

una de las características de la relación del nativo digital con su tecnología contemporánea es que esa tecnología se *naturaliza* (Ong, [...]), se hace *invisible* (Burbules y Callister [...]), se la *interioriza* (McLuhan [...]) (Albarello, 2011: 27, las cursivas son del original).

La “carta de ciudadanía” del nativo digital implica así la conformación de una suerte de inconsciente lingüístico-digital.

Ese es, precisamente, el marco de inteligibilidad del espacio autobiográfico joven. Como veremos en las próximas páginas, estos escritores interpelan sus propias condiciones de enunciación, desautomatizando el patrimonio común de toda una generación emergente. En este sentido, la nación no es una categoría útil para el análisis. Se trata, más bien, de responder a esas lenguas naturalizadas, invisibles e interiorizadas: las escrituras de la zona textual recién recortada responderán a ese triple proceso con la desnaturalización, visibilización y exteriorización de la lengua digital de la que parten.<sup>8</sup>

## 2. Hacerse escritor en la era digital

---

<sup>8</sup> Como señalábamos, de todos modos, ésta investigación reconoce el carácter frágilmente operativo y epistémicamente confuso del concepto de “generación”, realizando con él una utilización estratégica para delimitar analíticamente al “espacio autobiográfico joven”, cuestión que se salva con el concepto simético de “espacio autobiográfico de inserción cultural”. Para un análisis en este sentido ver Caballero Guisado, M y A. Baigorri Agoiz, “¿Es operativo el concepto de generación”, *Aposta*, Núm. 56, pp. 1-45.

Sergio Bizzio y Daniel Guebel se insertaban con *El día feliz de Charlie Feiling* en la larga serie de la autoficción colectiva de los llamados “babélicos”.<sup>9</sup> La narración comenzaba con un poema de su difunto amigo. Allí se leía lo siguiente:

Algunos nos miran de soslayo, pero,  
aunque no lo crean, hemos vivido,  
y ahora sólo abusamos de tal condición  
para hacer verosímil su incredulidad. (Bizzio y Guebel, 2006: 10)

Resulta muy difícil dejar de leer en esta breve introducción a la novela una prístina propuesta de lectura de este sub-género que cultivó el ‘grupo Shanghai’ desde *El volante* de Cesar Aira hasta la tardía *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa* de Luis Chitarroni. Si es que estos textos figuraban la afirmación singular del “hemos vivido” del grupo en cuestión, no deberíamos olvidar que se construían tras los restos de “los chismes que nos vuelven tan aceptablemente excéntricos” (10). La autoficción funciona como una operación en la imagen del escritor, pero una operación que siempre supone la existencia previa de una imagen pública de escritor a intervenir.<sup>10</sup> *El día feliz de Charlie Feiling* resulta inmediatamente de interés porque aquél, Bizzio y Guebel ya eran objeto de atención afianzado en la escena literaria argentina. La autoficción colectiva se encuentra en perfecta consonancia con la autopercepción clásica del espacio autobiográfico como “género reservado a los ilustres de este mundo”.

*La amante de Stalin* pone en cuestión desde la primera página este paradigma y configura una puesta en abismo intensificada del macroprocedimiento del espacio autobiográfico joven:

La noche en que Daniel Guebel me mandó un mensaje privado diciéndome que había leído mi novela, que le había gustado mucho pero que le había robado la idea de *La amante de Stalin* a él, quede pasmada frente al monitor.

---

<sup>9</sup> *Babel. Revista de libros* fue el espacio de publicación que, entre 1988 y 1991, funcionó como el órgano de difusión e intervención colectiva del denominado “grupo Shanghai”. Pertenecían a este grupo escritores como Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Martín Caparrós, C. E. Feiling, entre otros. Cierta zona de la crítica ha recalado su carácter apolítico y posmoderno. Más allá de lo excesivo de este diagnóstico, la resistencia a la intervención directa sobre lo real, cierto exotismo calculado, una tensión subyacente entre literatura e historia (en oposición a la “teoría del reflejo” y a los “populismos estéticos”), la problematización del fracaso de las utopías políticas de la generación precedente y una estrecha relación con la academia (y el trabajo crítico) fueron identificados, por estudios con mayor rigurosidad, como claves de las poéticas disímiles del grupo. Cf. Delgado, V. (1997), “*Babel. Revista de libros* en los ‘80. Una relectura”, *Orbis Tertius*, 5, 275-302.

<sup>10</sup> Como otros ejemplos de autoficción colectiva podríamos mencionar a Manuel Gálvez (*El mal metafísico*) o Leopoldo Marechal (*Adán Buenosayres*), que representan en clave, respectivamente, a los jóvenes escritores alrededor de la revista *Ideas* y a la vanguardia martinfierrista. A un nivel internacional, con un macroprocedimiento similar, encontramos el caso paradigmático de *Los mandarines* de Simone de Beauvoir, que ficcionaliza el campo intelectual en la posguerra francesa.

No Daniel, le dije, no recuerdo nada de eso. [...] “No, no es así, chica” me seguía diciendo Daniel. “Un *escritor consagrado* le cuenta a una periodista algo en el intervalo de una entrevista y ella saca una novela con ese título” (Marus, 2012: 7, las últimas cursivas son nuestras).

Guebel, un “escritor consagrado”, culpa a Sonia-Luz de robarle el título de una idea inconclusa. Esta inculpación refiere libremente también a la puesta en serie de la narración de Marus con la autoficción del escritor. Pero Sonia-Luz rechaza esta acusación y con ella cualquier identificación con el dispositivo que exigía “notables nombres propios” de la trinidad garantizada por la autobiografía clásica. Luz Marus cuenta una vida que aún no ha sido vivida, cuenta una vida que es al mismo tiempo su inserción cultural. Allí es donde la estabilidad del espacio autobiográfico entra en crisis y revela nuevas posibilidades de sentido.

En términos generales, en el libro de Luz Marus se narra, a la par, el amorío de Luz/Sonia con una figura aparentemente reconocible del mundillo literario porteño, cifrado bajo el nombre de Stalin, y el proceso de escritura, corrección, edición y presentación del propio relato. Pero para superar el mero nivel de la trama y entender cabalmente la extensión de la operación de *La amante de Stalin* debemos volver nuevamente a la propuesta de Ludmer. La crítica argentina apuntaba en *Aquí, América Latina* (2010) que la literatura moderna funcionaba como un discurso constituyente: una lógica interna que se jugaba entre una ley y unas instituciones propias. Llamamos a este tipo de encadenamiento “estructura autónoma”. Desde Kant y el romanticismo alemán, la literatura es un discurso autónomo.

Uno de los grandes avatares de la autonomía de la literatura será el de su constitución como campo cultural. Tomado de las especulaciones físico-matemáticas, el concepto de campo de Pierre Bourdieu (1995) apuntaba a describir un plano dinámico de lucha por la apropiación de un capital común. La literatura como campo, en tanto tesis sociológica, implicaba pensarla como una esfera autónoma donde sus participantes entraban en agonía por detentar un capital específico, cultural y literario. Así, la autoficción colectiva de los ‘babelistas’ aparece como un subíndice escenificado de esta lucha interior al campo. *El día feliz de Charlie Feiling* supone el reconocimiento de las identidades político-literarias de esta dimensión en cuestión y el lugar específico de los “autores-narradores-personajes” en aquella jerarquía sobre la que se desea intervenir.

Es en la emergencia de prácticas posautónomas, donde la estabilidad relativa de la estructura del campo tambalea y se desdibuja, cuando un texto como *La amante de*

*Stalin* y el espacio autobiográfico joven se vuelve posible. La autoficción de un escritor deja de exigir la preexistencia de una imagen pública clásica de escritor, deja de demandar un *Scriptor* que garantice el buen funcionamiento del juego de lenguaje. La novela de Luz Marus se desenvuelve bajo la presunción de la aceptación del carácter novel de la “autora-narradora-personaje”. Ella es siempre una “recién llegada” en un campo en disolución.

Pero para entender la complejidad de la operación de Luz Marus habría que pensar, al mismo tiempo, la desdiferenciación simbólica o declinación del campo literario y su reconstrucción imaginaria en la novela. Dominique Maingueneau nos ofrece en uno de sus últimos libros, *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature* (2006), una potente herramienta conceptual para desenmarañar este nudo de significaciones. Para Maingueneau, la literatura se ha constituido en la intersección de ser una institución, un campo y un archivo. En cada época histórica, uno de estos tres elementos tiende a predominar, es hegemónico: será la institución en la época clásica y el campo en el romanticismo hasta el siglo XX. Maingueneau concuerda con Ludmer en identificar una devaluación de la efectividad del campo para determinar el sentido de la literatura. Para el crítico y lingüista francés, las prácticas contemporáneas aparecen definidas por el archivo, en tanto conjunto de lo escrito en el pasado (Capítulo 4).

Maingueneau se reconoce afiliado a la deriva que el concepto de archivo presenta en la obra foucaultea. Así, no debemos pensar que la clave de esta herramienta conceptual que estamos rescatando reposa simplemente en la mera conservación, “suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado” (Foucault, 1979: 219). Más bien, lo que interesa aquí es el procedimiento teórico-crítico que impide postular tanto un punto de origen absoluto de los discursos como el puro azar de su emergencia. El archivo será entonces el régimen enunciativo, el sistema histórico de los enunciados con sus reglas, sus regularidades, sus silencios y sus prohibiciones en el que emergen los enunciados particulares como acontecimientos.<sup>11</sup>

En el marco de la devaluación simbólica del campo, la dominante del archivo configuraría una nueva figura literaria, la del ‘mimo’, con toda su carga imitativa:

---

<sup>11</sup> En un trabajo anterior, ‘Analyse du discours et archive’ (1993), Maingueneau se distanciaba del aspecto de mera “gestión de la memoria” del concepto foucaultea, radicalizando su dimensión performativa y recuperando, por un desvío etimológico, la referencia a los discursos constituyentes (científicos, políticos, filosóficos y, finalmente, literarios).

El escritor finge seguir escribiendo literatura cargándose de una serie de rasgos o características, de marcas registradas del escritor, sobre las cuales muchas veces se definen sus imágenes mediáticas, como una verdadera puesta en escena (Topuzian, 2013: 320).

Tal como veremos tentativamente en las próximas páginas, no se puede desligar el archivo de las nuevas capacidades de acceso que nos brindan las nuevas tecnologías. En este sentido, el concepto de archivo de Maingueneau encuentra una clara resonancia en el ser-disponible de la literatura que apuntaremos en el próximo apartado.

Esta práctica de “mimo” aparece en *La amante de Stalin* como una reconstrucción imaginaria del campo literario. Escenificar los efectos de la propia intervención en el campo permite validar la operación de la novela y garantizar cierto estatuto de la recepción. En primer lugar, el texto (e incluso sus paratextos) dibuja una figura de escritora previa a su entrada en la escena pública. La autoconstrucción del *Scriptor* comienza allí donde *La amante de Stalin* ya es un elemento de una serie: retazos míticos, puras imágenes de novelas que “aguardan en un cajón”. Pergeñar una ficción del origen es condición de entrada en el escenario literario. Así, a las retóricas del “ya-no” de la posautonomía se le sobreimprime una retórica del “ya-sí” del imaginario autónomo: ella es ya-escritora incluso antes de ganar la imagen pública que le otorga la publicación.

La inclusión al campo (imaginado) implica hundirse en todos los aspectos de la sociabilidad cultural contemporánea: los talleres literarios, las reuniones con el “Editor”, las fiestas con escritores, los mails de los correctores, espacios recorridos por una trama de infidelidades. En este carnaval de figuras reconocibles, cada escena trae aparejadas actitudes receptivas de la misma novela que se está escribiendo. *feedbacks* expertos que no son más que el trabajo de ‘mimo’, la validación interna de un cierto estatuto imaginario.

En este sentido, la demarcación respecto de los “babélicos” parece desandarse, reconstruyéndose tal identificación. Sonia-Luz reconoce sin ninguna angustia la influencia: Bizzio aportará elementos de la trama y una novela de Guebel será la provocación necesaria para ponerse a escribir.<sup>12</sup> Por eso no se puede llanamente determinar que la dinámica de atracción-repulsión de Luz Marus respecto de estos

---

<sup>12</sup> “¿Sos el primer caballero del mundillo, entonces? Gracias, ¡qué generoso! Igual voy a decir: ‘Lo mejor de mi novela se le ocurrió a Sergio Bizzio’ (y la gente que imagine lo que quiera)” (Marus, 2012: 45); “Esta novela surgió después de leer *Derrumbe*. No intenta parecerse, jamás podría atreverme, pero reconozco que fue un estímulo literario” (46)

escritores se juegue al nivel de la poética. Más bien, lo que se intenta recalcar aquí es la cristalización del viraje en el paradigma de las condiciones de posibilidad autopercibidas para la conformación de un espacio autobiográfico. Por un lado, unos ejercicios autoficcionales validados simbólicamente por la (previa) pertenencia a un grupo con un manifiesto, consignas y adversarios literarios explícitos; por otro, una “recienvenida”, una novata que es una ya-escritora.

En el propio título de la novela es donde se encuentra el punto de partida de toda la dinámica mímica. El enigma de Stalin, esa figura enmascarada que se sostiene hasta el final del texto, funciona como un “Macguffin” (Hitchcock), como un comodín intercambiable, pura huella de reenvío (pantomima) al pensamiento de esferas que se intenta reactualizar. Stalin es la excusa narrativa que organiza el juego de apariciones y desapariciones, de consejos y reprimendas, de chismes y chistes del mundillo literario porteño.

De la misma manera que el concepto de archivo aparecerá como inseparable del proceso de transformación de la literatura en ser-disponible en la cibercultura, no se puede pensar por separado la hipótesis de la posautonomía (condición local del espacio autobiográfico joven) del proceso de informatización de la producción y la sociedad intensificado por la aparición de Internet (condición global del espacio autobiográfico joven).<sup>13</sup>

Michael Hardt y Antonio Negri reconocen en el ya clásico *Imperio* (2010) que el sistema de producción capitalista está sufriendo una profunda transformación. El capitalismo tardío ya no puede ser definido *cualitativamente* ni por la agricultura y la extracción de materias primas ni por la industria y la fabricación de bienes durables. Nos encontraríamos ahora en la época de una “posmodernización” de la economía, atravesada por el dominio informático de la producción primaria, secundaria y terciaria. La flexibilidad exigida por las relaciones productivas de la contemporaneidad, que encuentra su paradigma en el sector de los servicios, se expresaría en la necesidad de la interactividad continua y la producción en red en el circuito del mercado:

---

<sup>13</sup> Teniendo en cuenta que la noción de posautonomía que aquí se rescata se limita a la comprobación de una porosidad o declinamiento de la efectividad simbólica del campo literario, se entenderá que la distinción entre condición *local* y *global* del espacio autobiográfico joven se refiera a una cuestión de alcance de los fenómenos pensados en cada categoría. Si la postautonomía es un proceso específicamente literario y cultural (de desespecificación), la informatización trasciende estos espacios y alcanza todos los aspectos de la vida social. Ahora bien, la distinción se muestra como un momento meramente analítico cuando recordamos que Ludmer misma ya reconocía la importancia de tener en cuenta la web en la reflexión sobre el nuevo estatuto de la literatura.

La computadora y la revolución comunicativa de la producción transformaron las prácticas laborales hasta tal punto que hoy todas ellas tienden al modelo de las tecnologías de la información y la comunicación (Negri y Hardt, 2010: 258)

Si bien el análisis de *Imperio* parece atinado a la hora de señalar una discontinuidad en lo que respecta al sistema de producción de bienes y servicios en el capitalismo tardío, lo que ni Negri ni Hardt pudieron prever a principios del nuevo milenio fue la transformación inusitada que tal informatización de la sociedad efectuó en los dispositivos de producción de subjetividad. Es precisamente en este punto donde Paula Sibilía toma la posta en sus últimas publicaciones. En *La intimidad como espectáculo*, la socióloga argentina señala que en la primera década del siglo XXI fuimos testigos de la conversión de las computadoras interconectadas mediante redes digitales de alcance global en inesperados medios de comunicación. Desde el correo electrónico hasta *Twitter*, pasando por el *MSN*, *Yahoo Messenger*, *Gmail*, *MySpace*, *Youtube* y *Facebook*, estas innovaciones de la Internet aparecen como los mojones que encuadran la transformación de “la pantalla de la computadora en una ventana siempre abierta y conectada con decenas de personas al mismo tiempo” (Sibilía, 2008: 15). La revolución de la “Web 2.0” inició un torbellino en la producción de subjetividad cuyos efectos seguimos presenciando. Así, desde una perspectiva cualitativa, no se puede dejar de notar que una de las determinaciones más urgentes de la subjetividad contemporánea es su tendencia a la construcción de sí como espectáculo. El ansia de visibilidad que recorre en extenso a la sociedad aparece coagulada como exhibicionismo, exposición narcisista y autocentrada, subjetividades alterdirigidas, gestión de sí mismo como marca en las redes sociales, confusión de lo íntimo y lo público en la “extimidad”. El leimotiv subjetivo del capitalismo del nuevo milenio es el de performar el “show del yo”.

Ahora se logra entender el juego de sobredeterminación de la condición local (posautonomía) y la condición global (informatización, intimidad espectacular) del espacio autobiográfico en cuestión:

Por eso, las nuevas formas de expresión y comunicación que conforman la Web 2.0 son, también, herramientas para la creación de sí. Estos instrumentos de autoestilización ahora se encuentran a disposición de cualquiera. Eso significa todos los usuarios de Internet –*usted*, *yo* y todos *nosotros*- pero al mismo tiempo remite a otro sentido: nadie en principio extraordinario por haber producido una obra valiosa o alguna otra cosa excepcional, y que además no está impelido a hacerlo (Sibilía, 2008: 265-266).

La democratización de las narraciones autobiográficas en Internet encuentra una caja de resonancia en la disolución o declinación de la capacidad estructurante del campo literario. La insistente idea del “ahora cualquiera puede” presente en las prácticas de la cibercultura afecta incluso las determinaciones modernas de la cultura impresa. Luz Marus puede construir una “autoficción de escritora”, contar una vida que aún no ha sido vivida, porque la imagen pública del escritor ha comenzado a desdibujarse (sin desaparecer) en la proliferación incesante de “escrituras del yo”. *La amante de Stalin*, de esta manera, escenifica lo que caracteriza a buena parte de este espacio autobiográfico: hoy en día se puede ser un escritor sin obra.<sup>14</sup>

## **2.1 Imágenes cibernéticas: ser-disponible/*Impasse***

Luz Marus comprende que aquello que obstaculiza la entrega de su amante debe pensarse con armas conceptuales. Para ello, recurre a los planteos lacanianos y a los avatares del “nudo borromeo”. Pero el rescate textual de estas herramientas deja leer un procedimiento de interés. Tras un párrafo entrecomillado y escrito en cursiva, separado y en posición saliente e inicial, la narración agrega: “Copié y pegué de Internet. Algo que hacemos todos. Mucho mejor que explicar yo a Lacan” (Marus, 2012: 31). Más que la sobrevalorización de los poderes explicativos de la información presente en la red, interesa pensar aquí el carácter de aquella reduplicación y generalización que el texto se permite.

En el apartado anterior apuntamos brevemente que el archivo, como instancia dominante dentro de la dinámica de determinación significativa de la literatura contemporánea, aparecía inescindible de las posibilidades de acceso del mundo virtual. El archivo es ya siempre archivo digital. Pero para entender cabalmente esta filiación sin caer en un ejercicio de fe, quizá resulte necesario desviarse provisoriamente del foco autobiográfico e introducirse brevemente en el legado teórico que el siglo pasado nos ha dejado alrededor de la problematización de la técnica.

---

<sup>14</sup> La idea de un “escritor sin obra”, en una contemporaneidad en que la propia noción de obra se encuentra en constante desarticulación (y rearticulación), juega a ponerse (¿quizá por última vez?) exclusivamente en la perspectiva de la cultura impresa. Podríamos hablar, con la misma plausibilidad, de la escritora Luz Marus y de su obra dispersa en medios, soportes y páginas web, obra-síntoma de un mundo cultural en el que el aparato editorial (corporativo o independiente) ha entrado en crisis y ha perdido la exclusividad como medio de publicación textual.

Como es sabido, Martin Heidegger instauró como pocos la reflexión sobre la práctica tecno-científica, instalando una nueva rigurosidad que sobreviviría hasta nuestros días (Derrida, Foucault, Stiegler, Simondon, Latour). A partir de finales de la década de los 30, Heidegger se encargará de desplegar el ejercicio de una pregunta que interpela directamente por el sentido del “ser” en general. En tanto el ser se dona epocalmente, la reflexión deberá historizar sus mostraciones. Pero esta reflexión ya está escrita y es la metafísica misma. La metafísica es la historia del ser. El quehacer filosófico para Heidegger implicará aunar la investigación filosófica con la historiográfica. La clave interpretativa de la metafísica que ofrece el filósofo alemán es aquella que localiza en su núcleo originario un olvido de la diferencia ontológica. La esencia de la metafísica será así algún grado de identificación entre el ser y el ente. Heidegger demostrará que esta historia se presenta en orden creciente hasta alcanzar su consumación (como reunión de toda su historia en su posibilidad límite) en la Edad Moderna (con Hegel, Husserl, Nietzsche).

Es precisamente en este marco de indagaciones donde la cuestión de la técnica emerge con toda su fuerza. En la radicalización del olvido originario, en la identificación acabada del ser y el ente, es donde la Edad Moderna reúne a la filosofía y a la ciencia: “la esencia de la técnica moderna [...] es idéntica a la esencia de la metafísica moderna” (Heidegger, 1989: 75). Así, la técnica, para Heidegger, no es un instrumento (una entidad con carácter neutro que se cargaría de valor en una dimensión pragmática posterior) sino, más bien, una manifestación del ser: la tecnociencia actual es la mostración del ser en la época contemporánea. Partiendo de la hegemonía fundamental de la Cibernética<sup>15</sup>, los entes se presentan al Dasein de un modo técnico, como ‘Stock’ (*Bestand*) o ‘ser-disponible’. Así, la época tecnocientífica piensa el mundo en términos de disponibilidad, como pasible de explotación, transformación, reserva y circulación. La actitud moderna será, entonces, la de la imposición sobre la realidad.

Aquí se anuda el archivo, su carácter digital y el procedimiento con el que comenzaba aquel capítulo de la novela de Luz Marus. El *copy/paste* es un movimiento de localización, captura y uso; todas operaciones que se realizan sobre el archivo. Pero ahora ya no observamos el mecanismo intertextual clásico, el juego de apropiación,

---

<sup>15</sup> “No hace falta ser profeta para saber que las ciencias que se van estableciendo, estarán dentro de poco determinadas y dirigidas por la nueva ciencia fundamental, que se llama Cibernética” Cfr. Heidegger, M. (2001), “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, en *Tiempo y ser*, Madrid: Tecnos, 79.

variación y *fading* de las voces de los mil focos de la cultura (Barthes, 2004). Las citas no tienden ni a la anonimia ni a la aproximación juguetona a un carácter ilocalizable e inefable. Por ello mismo el procedimiento de Marus resulta inasimilable con el paradigma jamesoneano del posmodernismo. Recordemos: la lógica artística del capitalismo tardío se condensaba para Fredric Jameson (2002) en el procedimiento del pastiche, en tanto era entendido como una suerte de “parodia vacía”, una imitación neutra (como oposición a crítica o política) de un cierto estilo que se ha transformado ahora en “código posmodernista”, segmentos significantes en un uso ahistorizante de la cultura. Pero el *copy/paste* se encarga de mostrar las insuficiencias de esta aproximación para ciertas producciones presentes, porque se trata de un procedimiento que, a la vez que rescata elementos de la cultura del pasado, subraya las condiciones de producción (materiales-tecnológicas, personales-subjetivas) que vuelven posible ese rescate. El texto de Marus, así, se encuentra más en sintonía con las reflexiones de Reinaldo Laddaga en *Estética de Laboratorio*, asimilable más bien con objetos o eventos artísticos contemporáneos que

incluyen, en general, descripciones o manifestaciones no sólo de cómo han llegado a componerse, sino también de las condiciones del entorno de aquellos que los han ejecutado y que se presentan, entonces, como personas situadas en un espacio concreto y en una red de relaciones (Laddaga, 2010: 203)

Todo el procedimiento del *copy/paste* se juega en un recontextualización explicitada (no descontextualizada); en nuestro caso, recontextualización explicitada de la cultura letrada (encarnada en la figura Lacan) en la cibercultura.<sup>16</sup> Variando la fórmula heideggereana, podemos decir que lo que se expone en la exposición del fragmento *copypasteado* es la disponibilidad misma de lo expuesto (en el archivo digital).

Una dinámica similar encontramos alrededor del personaje de Stalin. Marus señala que “Stalin es una mezcla de Hemingway, Dostoievsky y el Marqués de Sade” (Marus, 2012: 19). Este es el punto de partida para una construcción subjetiva que parte de la disponibilidad misma. El texto se detiene, procede a citar fragmentos de la obra de aquellos escritores y luego la voz narrativa se encarga de limitar y organizar el sistema de identificaciones. El *copy/paste* construye un espacio diferenciado donde el recorte

---

<sup>16</sup> “Escrituras Past\_” es la denominación que encuentra Juan Mendoza (2011) para este fenómeno, jugando con la homografía entre “paste” y “pastiche”.

pueda reposar: ese hiato entre el texto y la cita cristaliza la reducción a ser-disponible de Hemingway, Dostoievsky y el Marqués de Sade.<sup>17</sup>

Por ello, aún más importante que el procedimiento es su reduplicación: “Copié y pegué de Internet” (Marus, 2012: 31). Así llegamos a entender que las imágenes de la cibernética presentes en el espacio autobiográfico joven tienden a problematizar las propias condiciones de producción. Marus no se cansa de resaltar que aquella novela no podría existir sin la existencia de la computadora. La valorización de lo virtual aparece cuando se desmarca de las prácticas de escritura de la cultura impresa. El texto manuscrito parece envejecer demasiado rápido, sus sentidos se disipan, materialmente se pierde, es poco maleable. En contraste, la escritura digital parece conservar algo de la plasticidad (semiótica, material, estratégica) que exige una producción artística contemporánea. La sentencia no tarda en formularse: “La palabra escrita, ahora, es la palabra digital escrita” (33). Pero tal entrega al “nuevo mundo” de lo virtual no es nunca incondicional ni desprovista de tensiones. Más bien, tiende a producir contradicciones irresolubles que sólo se puede superar desviando la atención y el foco. Un ejemplo paradigmático en *La amante de Stalin* se perfila justamente alrededor del archivo. Para la joven, la computadora es un arma de doble filo: por un lado, permite acumular en un solo objeto miles de páginas, falsos arranques, crónicas incompletas, cuentos trancos y terminados, proyectos de novela; por otro, esa misma acumulación, que supone una cierta sublimación de la materia, transformación hacia la inmaterialidad informática del *software*, implica una existencia concreta, visible, del *hardware*, una existencia en la que se conjugan su fortaleza archivística y la debilidad de ser único, de exponer todo el material en un mismo momento, en un único dispositivo. La salida del dilema de la paradójica fragilidad del disco duro se encuentra en la postulación de un segundo grado de la relación *hardware/software*: Internet. La red instala un tipo de comercio deslocalizado entre el soporte material y el lenguaje informático. Pero esta falta de centro permite que se entremezclen otras lógicas, aún más impersonales e incontrolables, como la lógica económica. Frente al candado de los diarios íntimos, Internet parece un espacio donde la extimidad y la intemperie se conjugan con la

---

<sup>17</sup> Si ya señalamos que *La amante de Stalin* toma como punto de partida a *Derrumbe* de Daniel Guebel, para introducirla en la cibercultura, alrededor del procedimiento de *copy/paste* se podría configurar un paralelismo productivo. Al comienzo de la novela, el texto guebeliano señala: “Me derrumbo. Me derrumbo. Me derrumbo. Copiaría y pegaría la frase eternamente, pero no soporto esa facilidad” Cfr. Guebel, D. (2007), *Derrumbe*, Buenos Aires: Mondadori: 19. Precisamente, allí donde Guebel reconstruye tal operación virtual como un límite, Marus la piensa como umbral, como horizonte a atravesar, marco de inteligibilidad propio.

liberación de los límites físicos. Marus entiende sin dificultades que se encuentra en otro atolladero:

Youtube y Hotmail son mi caja de seguridad. Confío más en las internacionales que en mi capacidad de guardar algo y no perderlo. [...] Internet, en tu ciberespacio vivo y sos traidora, Internet. Una vez, cuando todo esto empezó, tenía unos escritos en una cuenta de topmail. Algo que dejó de existir un día y cuando quise buscar ‘aquellos mails’ ya no existían. [...] Ahora confío en Blogspot. Por favor, no sean tan efímeros. Son empresas, me digo, ¿cómo vas a confiar más en una empresa, que administre tus cosas? (35-36)

Una nueva confianza sin ningún tipo de garantía; otro nivel de un conflicto irresoluble.<sup>18</sup>

Tal como ya probó Marc Prensky con sus nativos e inmigrantes, la Internet no parece ser para los escritores del espacio autobiográfico joven una cuestión de *referéndum*, no es algo a aceptar o rechazar monóticamente. A la vez una libertad más rica y menos opcional, no hay ninguna salida a la red porque es parte de la constitución subjetiva contemporánea. Heidegger ya había entendido esta imbricación al desechar la explicación antropológica-instrumental de la tecnociencia. Los avances técnicos no son un producto humano, el resultado único de una voluntad colectiva. Más bien, aunque pequemos de anacrónicos, podríamos decir que el hombre puede producir innovaciones tecnocientíficas porque el ser se manifiesta de ese modo. De esta manera, en el círculo hermenéutico (Ser-Dasein), el sujeto no es, aunque así se pretenda, un fundamento estable y fijo, sino una instancia en el proceso de donación histórica, epocal. Precisamente por esto se entiende que la misma lógica de disponibilidad pueda alcanzar al Dasein y a su relación con los otros. Como fuerza de trabajo, por ejemplo, el Dasein se reduce a su ser-disponible, es un instrumento para un fin.

La excepción se transforma en regla para nuestros escritores. La disponibilidad alcanza las fibras más íntimas: los celulares, los chats, las redes sociales penetran y moldean las personalidades. La personalidad misma es la que aparece como disponible al juicio de los otros. Paula Sibilia pergeña el concepto de “subjetividad alterdirigida” para estas construcciones orientadas hacia los demás. En claro contraste con el moderno

---

<sup>18</sup> Resulta vital no sobrevalorar como tajante u ontológica la distinción aquí delineada entre *software* y *hardware*. Tal como los *New Media studies* se han encargado de demostrar, afirmar de tal modo la distinción reinsertaría, en la era informática, el antiquísimo par binario alma/cuerpo. Lo que se intentó señalar aquí, más bien, es que, en el espacio autobiográfico joven, un aspecto relacional de aquella diferencia es la irresolubilidad de un conflicto (en el que ninguno de los polos subsiste independientemente). Para una visión comprensiva, condensada e histórica de la distinción ver Winthrop-Young, G. (2010), “Hardware/Software/Wetware”, en *Critical terms for Media Studies*, ed. W. J. T. Mitchell y M. Hansen, Chicago: University of Chicago Press: 186-198.

*homo privatus*, un sujeto centrífugo apuesta por la visibilidad, hace de ella su teatro de operaciones. El trabajo sobre sí es inmediatamente exposición y exhibicionismo. Pero es en las fracturas de esta entronización del espectáculo donde el sujeto del espacio autobiográfico joven entra en tensión, se desgarrar y se muestra como proceso inacabado y ambiguo. El espacio autobiográfico joven parece querer enmendar aquella famosa intuición de Gianni Vattimo. Quizá no sea la clave de nuestros tiempos el colapso del Principio de Realidad, sino sólo su mutación: Principio de Virtualidad, Principio de Realidadficción.<sup>19</sup> Alberto Giordano, exponente de la crítica, pero, tal como veremos también, de la práctica del espacio autobiográfico, le dedica un trabajo a Luz Marus en el que dialoga explícitamente con nuestros postulados. Giordano lee *La amante de Stalin* desde las coordenadas que aquí hemos explicitado. Reconoce, por un lado, la productividad de las categorías de Ludmer para analizar esta obra, afirma que la obra de Marus transforma esas categorías en principio constructivos de la obra y de la subjetivación que ella implica, pero, a la vez, restringe su uso a una zona en particular, señalando su pobre funcionamiento para otras obras (por ejemplo, *Derrumbe* de Daniel Guebel) y apelando teóricamente a la impugnación polémica de Miguel Dalmaroni (2010). Un aspecto del análisis de Giordano que conviene rescatar es el modo en que Luz Marus construye, a la par del pacto ambiguo de la autoficción de la obra en cuestión, un desplazamiento contradictorio, “se dice y se desdice”, en sus posteos de Facebook, en, como señalaba Sibilía, una “gestión de sí como marca” que introduce toda una mutación ontológica de la literatura: “El interés que se busca preservar es tanto novelesco como económico: la especulación sobre lo bien que se puede vender la novela gracias a la curiosidad de los lectores por saber qué es ficción y qué realidad”; y concluye: “Para una moral de la *autoficción* que apuesta a la intimidad como espectáculo y a las incitaciones del chisme, todo lo cultural (y literario) es económico, según afirma el primer postulado de las literatura *postautónomas*” (Giordano, 2016: 211, las cursivas son del original).

Terminemos este apartado con una *addenda* filosófica. Cuando se vio enfrentado con el problema de la relación del hombre con el desarrollo de la tecnociencia, habiendo experimentado de cerca el arco que va del nazismo, las cámaras de gas, hasta el fin del Tercer Reich con la bomba atómica y la condena mundial por su participación en un

---

<sup>19</sup> “[En la posmodernidad] se abre camino a un ideal de emancipación a cuya base misma están, más bien, la oscilación, la pluralidad y, en definitiva, la erosión del propio principio de realidad” Cfr. Vattimo, G. (1989), *La sociedad transparente*, Milán: Paidós: 82).

proceso histórico genocida, Heidegger formuló una consigna reactiva. Había que volver a la tierra, abrazar la autenticidad del *Dasein* campesino, separarse de la técnica. La lengua apareció como el “existenciario” que permitía potenciar tal resolución:

Sería necesario reflexionar si, frente a los poderes de la época industrial, la enseñanza de la lengua materna no es algo completamente distinto a una mera instrucción general por oposición a una formación profesional. Sería necesario considerar si esta enseñanza de la lengua no debería ser, en lugar de una formación, una meditación sobre el peligro que amenaza al lenguaje, es decir a la relación del hombre con el lenguaje. (Heidegger, web)<sup>20</sup>

Podríamos considerar que Marus, como todo este espacio autobiográfico, señalaría que tal proyecto político-ontológico reviste de un carácter profundamente reaccionario, esencialista. Los sujetos emergentes de la cibercultura no pueden aceptar una diferencia muy clara, taxonómica, entre el peligro y la seguridad de las interacciones entre la “lengua de la tradición” y la “lengua de la técnica”. El espacio autobiográfico joven o de inserción cultural se siente más cerca de la perspectiva de la teoría del Cyborg de Donna Haraway o de la concepción del *Dasein* como intruso de Jean Luc-Nancy<sup>21</sup>: “Qué buen invento las portátiles. [...] Es la única computadora que tengo y es como una extensión mía” (Marus, 2012: 33).

Incluso, para finalizar este apartado, podríamos señalar el sugerente reconocimiento de que esta zona del espacio autobiográfico traza un camino de experimentación inverso del de Jean Luc-Nancy en *El intruso*. Lo que estaríamos interpelando así es el despliegue textual o la tonalidad emotiva (y no el contenido de verdad) del ejercicio filosófico en primera persona que pergeña el filósofo francés. De esta manera, que la intención de Nancy sea colocar una piedra más en la metafísica de lo inapropiable (es decir, la deconstrucción misma), ya no es lo que más nos impulsa a pensar. Más bien, nos interesa recalcar que el derrotero teórico que nos permite arribar en el texto de Nancy a la conclusión del hombre y la identidad como intrusos debe empezar por el hombre mismo (y su positividad), para luego robarle su clave, como el Don inverso que instala la falta y la ausencia en el “corazón” de la esencia perdida. Mediatizado por una primera persona “inmigrante digital” (reconocemos, el uso impropio y desviado del término, como ya señalamos más arriba), tal tránsito sólo puede cristalizar como duelo, pese a que probablemente sea un duelo feliz. Como ya

---

<sup>20</sup> Martin Heidegger, ‘Lenguaje tradicional y lenguaje técnico’, *Heideggeriana*. Disponible en: [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/tecnico\\_tradicional.htm#\\_edn1](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/tecnico_tradicional.htm#_edn1) (Última visita: 17/12/2013)

<sup>21</sup> Ver Jean-Luc Nancy, *El intruso* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007); Donna J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1995).

señalamos, el espacio autobiográfico joven parte del punto de llegada de Nancy: la naturalización de una lengua técnica en el hombre, la lengua digital (como aceptación del carácter inesencial, intruso, del hombre). Pero desde este punto de llegada, las prácticas que intentamos relevar se encargan de exasperar el propio límite del carácter técnico de la constitución subjetiva, experimentando con él, desnaturalizándolo, instaurando una disyunción inclusiva entre el *Dasein* y la tecnociencia. Uno de los avatares de esta experimentación, como veremos en el próximo apartado, es la dimensión marginal y a la vez central del número en sus estrategias autofigurativas.

## 2.2 Una ficción teórica: la identidad cuantificada

Una mañana de abril, unos días después de la liberación del campo de Buchenwald, Jorge Semprún es despertado por una voz en un megáfono que gritaba su nombre:

Pero esta vez, la llamada de mi nombre no iba seguida de la orden habitual: *Sofort zum Tor!* No me pedían que acudiera a la entrada del campo, bajo la torre de control, me convocaban en la biblioteca. Y además, la voz no decía mi número, decía mi nombre verdadero. No llamaba al detenido 44904 –*Häftling vier und vierzig tausend neun hundert vier*–, llamaba al camarada Semprún (Semprún, 2011: 73).

El nombre, el número. Este fragmento de *La escritura o la vida* se deja leer como una puesta en abismo de todo un paradigma teórico de la literatura testimonial de situaciones límites. La distancia ontológica entre el número (del detenido) y el nombre (del detenido) es precisamente el camino que reconstruyen estas elaboraciones del trauma. El testimonio, como toma de palabra, se constituye como proceso de resubjetivación de aquel que había sido sometido al silencio y a la deshumanización en esos grandes dispositivos de muerte. El número será entonces la figura de la desposesión, de la borradura del individuo, su trayecto biográfico y de su cualidad de sujeto al registro impersonal de lo cuantitativo. Allí es donde introduce efectos el testimonio. Tal como señala Leonor Arfuch,

la problemática del número impuesto en el campo aparece en la elaboración narrativa del trauma y es quizá uno de los aspectos que impulsan la voluntad de asumir en el presente la *autoría*, el decir desde el nombre, reivindicando así la agencia y la expresión pública de la propia identidad (Arfuch, 2013: 140).

Pero para entender uno de los grandes procedimientos que pergeña el espacio autobiográfico joven se debería interpelar el resto no totalizable de este sistema crítico de lectura del testimonio, enfrentar a este aparato teórico con su otro, *alterarlo* bajo un riguroso materialismo discursivo y la elaboración de una ficción teórica en la que los conceptos son personajes en agonía, que se atraviesan uno a otro, señalando, en el mismo punto, su falta y su potencia.

Una recopilación de conversaciones de principios de nuestro siglo produce la inflexión buscada en el paradigma del testimonio. En *Ese infierno*, cinco mujeres sobrevivientes del secuestro en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) se reúnen para dialogar sobre la experiencia sobre su paso por el campo de concentración. Discutiendo sobre la compleja duplicidad a la que estaban obligadas a vivir cuando se adoptaba un “nombre de la militancia”, la conversación se encuentra frente al dilema del número impuesto en el campo. En este momento, se produce el siguiente intercambio:

*Miriam:* A mí el tema del número en realidad no me molestaba tanto.

*Elisa:* A mí tampoco.

*Miriam:* Yo era 090

*Elisa:* A mí me daba tranquilidad. Era 481 [...] Cuando entraba en Capucha o cuando salía, o me llevaban a un paseo, decían ‘481’. A mí me hacía bien eso, yo necesitaba sentir que era una presa. Era una forma de tomar distancia de los oficiales de la Marina (Actis, 2006: 83)

La diferencia ontológica entre el nombre y el número no aparece aquí, aunque sea irónicamente, como un trauma a elaborar por las narraciones testimoniales. En este fragmento se deja leer que ese mismo hiato puede ser el lugar de una reivindicación. El “tomar distancia de los oficiales de la Marina” aparece como una resistencia a ser identificado con el régimen de los represores: el régimen estatal, el régimen de la representación, el régimen del nombre propio, en fin, el completo dispositivo de la identidad. El número será la huella de una deshumanización, pero es también la oportunidad para desmarcarse de aquella historia del humanismo que nos condujo a catástrofes inimaginables. El número nos permite abrazar una subjetividad inhumana.

Es en este punto donde insertaremos un pequeño análisis de un procedimiento de la novela autobiográfica *Loser* de Robertita, procedimiento que, como veremos, funciona como prisma del espacio autobiográfico en cuestión. La novela narra los encuentros, los desencuentros, los juegos de posición, las instancias de obsesión, la sobreinterpretación que marca la relación (en buena parte, cibernética, por medio de un programa de “chateo”) entre la narradora y su objeto de amor y deseo. Pero nuestro

análisis supone una reducción de la obra a un único procedimiento, un tanto descontextualizado, por su carácter singular, su capacidad de insertarlo en series de una amplitud considerable y, como señalaremos, ser sintomático de la interacción entre cibercultura y cultura letrada al nivel de la subjetivación. En unos de sus derroteros alrededor de su estado emocional tras un intercambio con su amado, la narradora señala: “Llego a grado 7 en la escala del 1 al 10 en la regla que mide miserias” (Robertita, 2011: 35). Se entiende el grado de extrañamiento que introduce este fraseo. Pero no se trata de un caso aislado en la novela, ya que el texto se encuentra poblado de elementos similares: “Me agarra inseguridad grado ochenta mil” (20), “conexión grado mil otra vez” (26), “ya tengo una ansiedad de grado diez millones” (35), y la lista de ejemplos puede continuar extensamente. Podríamos minimizarlo como un mero giro ideomático de carácter ideosincrático, pero su insistencia nos permite otra lectura. Para iluminar su insistencia podríamos ponerla en serie con otras obras del espacio autobiográfico joven, incluso transvasando nuestro objeto hispanoamericano hacia la literatura norteamericana. El estadounidense Heiko Julién, en uno de sus relatos autobiográficos, configura un sistema de puntos para sus vivencias cotidianas: “Tu amigo te dice hola: +5 pts” (Heiko, 2015: 137). En un caso que analizaremos en el próximo apartado, Mariana Eva Perez pone en juego, desde el propio título del libro, una utilización desestabilizante del procedimiento porcentual: *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Pero el caso más interesante, complejo y heteróclito del uso de este procedimiento es el del libro de la estadounidense Megan Boyle, *Antología de entradas inéditas del blog de un empleado mexicano de panda express*. Boyle introduce en su primer libro la dimensión numérica como un aspecto recurrente e insistente. En primer lugar, el número aparece como un indicador que objetiviza los procesos subjetivos individuales que presenten algún grado de complejidad y mixtura: “me siento un 35% positiva al respecto” (Boyle, 2012: 38). Este uso del número es el punto de partida para la apertura de toda una economía sentimental basada en la postulación de una “tabla periódica de las emociones” (84). Desde la evacuación escatológica como problema físico hasta la reducción de la identificación literaria a una cuestión porcentual, el completo horizonte de la experiencia y la personalidad aparece atravesado por un proceso de cuantificación o, más rigurosamente, de informatización. Lejos del sentimiento de resultar oprimido por un dispositivo de muerte (como en las memorias traumáticas) y sin ninguna afectación, Boyle delinea una configuración textual en la que la distancia ontológica entre el número y el nombre se resuelve por imbricación. Lo

numérico no lanza al individuo a la soledad silenciosa del campo, a la borradura o al aislamiento. El texto procede incluso más lejos cuando imprime a la reducción matemática (*quale a quantum*) una dimensión inmediatamente comunitaria:

toda la gente que conozco procesa información basándose en ecuaciones interpersonales que se apoyan en sus memorias y preferencias / parece casi posible graficar la ecuación de cada persona (86).

La profusión de números, porcentajes, referencias a ecuaciones, algoritmos, estadísticas y cifras puede entenderse nuevamente, en el marco de la informatización general de los niveles de la sociedad (lo económico, lo político, lo interpersonal, lo psicológico y lo artístico), como una problematización de las propias condiciones de producción, el texto digital, y sus condiciones de enunciabilidad, la episteme de la información.

Tal como señala María Clara Paixão de Sousa (2009), el texto tradicional (manuscrito, tipografiado) se apoya sobre un sistema simbólico de representación del lenguaje, cuyas correspondencias dependen de una tecnología lógico-sensorial, es decir, la palabra escrita (su visibilidad) junto con las capacidades cognitivas del sujeto. En este sentido, en el texto tradicional todo el proceso (de)codificador es humano. El texto digital combina, en cambio, la tecnología lógico-sensorial (humana) con una lógica artificial, un proceso matemático que participa en la codificación y la decodificación. Este proceso inhumano depende de la transformación de la información lingüística en datos numéricos, que entran luego en correspondencia, nuevamente, con caracteres (letras), en una instancia de pos-procesamiento.

El mundo digital desdobra entonces la cultura textual en dos niveles que sólo algunos iniciados pueden recorrer, como una suerte de Virgilio de la Era de la Información. Por un lado, una capa superficial y visible, el texto lingüístico; por otro, una capa profunda e invisible, el texto matemático (los lenguajes ASCII, por ejemplo). El nivel lingüístico es siempre texto derivado, segundo, ya-metáfora de un código matemático que lo posibilita. El espacio autobiográfico joven interpela, de la mano de Megan Boyle y Robertita, este palimpsesto del siglo XXI y desenmascara la lógica de visibilidad-invisibilidad de cualquier entorno computacional. Fuerza de desnaturalización simbólica que nos recuerda que la comunicación humana en el marco informático pone en juego una comunicación asubjetiva, invisible, completamente necesaria (ya que de ella depende el salto entre lo mecánico, lo analógico y lo digital):

la comunicación entre los sistemas computacionales. Se trata de desandar el “camino” de lo digital, de lo humano a lo inhumano, del lenguaje al matema, y de vuelta, cuando todo Virgilio regresa a la superficie.

El procedimiento en Boyle es llevado al paroxismo cuando, en un pasaje que versa sobre su derrotero sexual, cuando confecciona al final de una de las entradas de su diario la siguiente lista que citamos en extenso:

- edad en la primera vez: 18 años, 4 meses, 2 semanas, 0 días
- edad en el presente: 23 años, 2 meses, 2 semanas, 2 días
- total de compañeros sexuales con penetración: 21
- total de masculinos: 21
- total de femeninos: 2 (2 no mencionados, no estoy segura de que cuenten como sexo, fue sólo apretar y meterse los dedos)
- total de compañeros de sexo oral: 20-30
- proporción de sexo dado a recibido: 3:1 (probablemente)
- total de relaciones oficiales: 4
- total de relaciones ambiguas: 9
- total de relaciones de una noche: 11
- total de compañeros sexuales a los que les dije ‘te amo’: 3. tal vez 2.5
- primeros encuentros sexuales que involucran alcohol: 13
- primeros encuentros sexuales que involucran marihuana: 2
- total de enfermedades de transmisión sexual: 0
- total de embarazos: 0
- sexo anal: 0
- acabadas en la cara: 0
- acabadas en las tetas/panza/espalda/culo: 2+
- que preguntaron antes: 2 (Boyle, 2012: 29-30)

Biografía sexual traducida a la aparente transparencia de la cifra y la proporción: ¿qué es lo que se reduce en la cuantificación de la autobiografía erótica? Paul Virilio (1996) señala que la contemporaneidad se puede pensar como un arco en el que la noción de información tiende a generalizarse, en detrimento de las de masa y energía. Precisamente, lo que resulta ausente en la confección de esta lista es una dimensión energética: la energía libidinal. La matematización de la experiencia erótica supone la abstracción de aquello que constituye su *quale*, la perspectiva deseante que en el paradigma freudiano es la fuerza elemental que sostiene el funcionamiento del aparato psíquico.

La informatización del sexo apunta metonímicamente a una de las transformaciones clave del paradigma del sujeto en su intermediación con las nuevas tecnologías digitales. En *La voluntad de saber*, Michel Foucault (2007) señalaba que en las postrimerías del siglo XVIII el dispositivo de la sexualidad se terminaba de

configurar en su perfil moderno. Esta novedosa tecnología de poder dejaba leer la importancia clave que las sociedades industriales le atribuyeron al sexo. Localización estratégica: entre el cuerpo individual y el poblacional, el sexo funcionaba como el elemento intercambiador entre la anatomopolítica (dispositivo individualizador) y la biopolítica (dispositivo masificador). Fue allí donde toda la cultura occidental, con el psicoanálisis como su momento triunfante, buscó la inteligibilidad, la identidad, la esencia y la verdad propia de lo humano:

la noción de sexo permitió agrupar, de acuerdo con una unidad artificial, elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia (Foucault, 2007: 187)

El sexo fue el significante único, omnipresente y universal, el secreto que la modernidad buscó en todas partes.

Pero, tal como señala Paula Sibilía en *El hombre postorgánico* (2005), nuestra contemporaneidad no deja de ofrecernos indicios de un desplazamiento del foco de las tecnologías de poder. Deflación de la localización estratégica del sexo que se trasluce en el debilitamiento a escala mundial del psicoanálisis y el alza de las terapias por psicofármacos. Si el sexo fue el significante clave con el que las sociedades industriales (modernas) reemplazaron el “dispositivo sanguíneo” de las sociedades de soberanía (pre-modernas), los genes son los nuevos protagonistas del biopoder en las sociedades tardocapitalistas (posmodernas). Tal mutación se alinearía con la conceptualización de Virilio, en pos de la informatización. Los genes aparecen siempre como elementos de una cadena de información: el código genético, el ADN, constituye un lenguaje químico inmanente al cuerpo que resulta pasible de decodificación, traducción y modificación. Es allí donde el universo simbólico del presente tiende a buscar las causas, las razones, el macroprincipio de determinación humana.<sup>22</sup>

En la intersección del procedimiento de cuantificación general de la experiencia de en estas obras del espacio autobiográfico joven internacional y la transformación de la clave del paradigma biopolítico, la propia historia sexual aparece para Boyle como un material dispuesto a la informatización. En un sentido estricto, no es que la dimensión numérica anule los mecanismos de representación identitarios clásicos sino que, más

---

<sup>22</sup> En *Políticas de la vida. Biomedicina, poder y subjetividad en el siglo XXI* (La Plata: UNIPE, 2012), Nikolas Rose, desde una perspectiva semejante, se ocupa de relevar las resistencias e inconsistencias a la constitución de la informatización como nueva epistemología de las ciencias de la vida.

bien, los hace entrar en una paradoja singular. Por un lado, la traducción a número sólo puede funcionar como resultado de una violencia de sí, autoflagelamiento del sujeto que permite traducir quirúrgicamente la cualidad por la cantidad, lo heteróclito por la homogeneidad numérica, las diferencias de naturaleza por diferencias de grado. Pero tal violencia nunca es experimentada como tal, esto es, de modo violento, como una subjetividad en sufrimiento. Más bien, el número y el nombre (familiar, institucional, geográfico, estatal: todo el dispositivo de la identidad) aparecen en connivencia, en continuidad. Nuestros autobiógrafos afirmarían que el matema resulta un emergente inmanente de la subjetividad contemporánea, del mismo modo que la cibercultura es un emergente inmanente de la cultura contemporánea. Así mismo, estos procedimientos que aquí relevamos entran en perfecta consonancia con las proyecciones de la proxémica de la segunda mitad del siglo XX. Pablo Rodríguez, en su análisis del giro epistémico contemporáneo hacia la información, señala que Edward Hall, representante central de esta nueva ciencia, “propone ‘una medición cuantitativa de las relaciones afectivas’ y estima que es posible ‘descubrir el modo de computar con razonable sencillez el coeficiente de implicación afectiva de la gente’ que dará ‘los coeficientes del interés afectivo’” (2019: 231). Cumplimiento utópico y desviado de este sueño que, desde la cultura letrada, preocupada por la cualidad de los vaivenes sentimentales, solo puede entenderse distópicamente, distopía reconocible, porque ya estamos inmersos en una cultura en que las aplicaciones de los smartphones nos informan de cuántos pasos caminaste, cuántas calorías consumiste y quemaste y cuánto tiempo pasaste en el celular.

Por ello, en el libro de Boyle el número mismo termina prefigurando la línea de fuga por excelencia: ‘parece mentira que no exista un número más grande que el infinito / ¿no deberían los números convertirse en otra cosa llegado un punto?’ (AIE, 96). El espacio autobiográfico joven apunta así al centro del inconsciente político de la cibercultura en la que se inserta. Una ilusión reversible: la cifra crea un mundo, el mundo crea una cifra.

### **2.3 Desvío. La muerte del padre en el espacio autobiográfico joven**

Alejémonos por un momento de nuestra hipótesis central (cierta literatura surge de la interacción entre la cultura letrada y la cibercultura), para experimentar

críticamente con nuestro frágil objeto. De lo que se trata es de probar la consistencia teórica-crítica de algo que podemos llamar “espacio autobiográfico joven” o “espacio autobiográfico de inserción cultural”, apelando ya no a sus condiciones de producción sino a cierta resonancia temática y de estructuración.

Hace algunos años, en una entrevista para un diario uruguayo, César Aira fustigaba contra cierta “epidémica” insistencia confesional en la literatura argentina contemporánea:

Uno se da cuenta de que todos estos escritores están absolutamente contentos y satisfechos con sus vidas. Y tienen motivos, si no tienen ningún problema: viven en los cafés, no tienen problemas económicos porque vienen de familias más o menos bien, y hoy en día hay tanta beca, tanto subsidio... Hice una especie de estudio: recurren a tres conflictos estereotipados básicos. Son: murió mi viejo, me dejó mi novia o me salió un grano. O sea, se terminó mi adolescencia, voy a tener que hacerme cargo de mí mismo, soy un adulto; el problema sentimental, sexo; o la hipocondría, la neurosis, el psicoanalista (Recoba y Lagos, 2010: web).

El comentario surge luego del reconocimiento (y obvio distanciamiento) de *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, el libro de su amigo Alberto Giordano. Un año después, en *Vida y obra* (2011), que figura una suerte de continuación y expansión de los intereses de aquella anterior publicación, el investigador rosarino hace eco de los dichos de Aira. En primer lugar, Giordano señala, no sin esa jocosidad que caracteriza a los gestos violentos entre camaradas, que el escritor no argumenta, sino que pontifica y se pierde en su propio tono burlón, nunca llegando a ironizar. Ahora bien, no es este el verdadero terreno de la discusión, porque el investigador reconoce con inteligencia que las propias condiciones de enunciación (digamos, un afamado escritor en entrevista) perdonan y hasta reclaman una frase cruel, del orden de la justicia (o su contrario), una frase complicada (ensimismada) que rehúye a cualquier despliegue argumentativo. Lo que realmente perturba a Giordano es la manera en que Aira homogeiniza y “tritura” todo un espacio literario, sin reconocer, por tener solo ojos para lo que considera gestos “narcisistas”, que en la escritura confesional se puede jugar algo del orden de la intimidad en términos no complacientes.

No pretendemos posicionarnos extensamente sobre esta polémica. Giordano se ha encargado de darle su forma definitiva (o, al menos, si es que esto resulta imposible, su forma satisfactoria) al relocalizar el problema del valor: desde una lectura moral que sólo puede hacer grandes cortes (allá la “epidemia”, acá la “salud”), hacia una ética de

lo “interesante” que reconoce la necesidad de la tensión. De todas formas, retirándole la clave pontificadora, el diagnóstico de Aira resulta lúcido y certero.

Recordemos, el espacio autobiográfico joven cuenta vidas que aún no han sido vividas, vidas alejadas del tenor evaluativo final que acompaña a una obra terminada. Las narraciones de estas vidas en proceso, en este sentido, se invisten de una retórica fuertemente proyectiva. Recuperando el diagnóstico aireano, entonces, reconocemos que una de las problemáticas más recurrentes de esta zona textual es la ficcionalización de la muerte del padre como violencia íntima y familiar. Pero no se trata, como señalaba el autor de *La guerra de los gimnasios*, de la “invención de un conflicto”, la tensión afectada de una existencia aproblemática, sino que, más bien, (si es que se me permite efectuar ese tipo de inversiones que siempre parecen decir más de lo que realmente ofrecen) se trata del propio “conflicto de la invención”.

Tal como veremos en las siguientes páginas, libros como *Una idea genial* de I Acevedo, *Mi libro enterrado* de Mauro Libertella y *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez, lejos del mero gesto de escritura que se agota en la autocomplacencia de un dolor que se subraya por lo intransferible, hacen de la muerte del padre la clave problemática y traumática de su matriz de escritura, ángulo de la conformación incontrolable e impersonal de la propia voz narrativa. Nos encontramos, en lo fundamental, frente a superficies insumisas: nunca el espectáculo de la repetición de una experiencia que cristaliza en la languidez del estereotipo cultural; la afirmación paradójica y abismada, más bien, del valor del trauma que desató en la escritura una trayectoria irrevocable y rabiosamente singular.

\*\*\*

Si, como ya señalamos, las escrituras que ahora nos interesan hacen confluír paradójicamente una fuerza de rememoración con una retórica proyectiva, en la voluntad de “quemar etapas” del narrador de *Una idea genial* tenemos ya todo un punto de partida. La autobiografía muestra una y otra vez cómo la niña que él fue aparece tironeada hacia un porvenir que es pura fuerza de desfiguración de la infancia:<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> En estas páginas trabajamos con la primera edición de la novela de Acevedo, edición previa a su transición sexogenérica. De todos modos, una breve anotación sobre su última edición (publicada en 2020) resulta de interés. Allí, además de pequeñas modificaciones (como la incorporación del vocablo técnico “cis” en repetidas ocasiones, proveniente de las teorías *queer*), introduce un prólogo rico en reflexiones sobre nuestro problema de investigación. La pregunta que vertebra este texto introductorio es sobre las relaciones conflictivas del autor con la cultura libresca: “Mi deseo estaba volcado a la escritura (yo ya tenía un blog), y publicar un libro no estaba en mi campo de acción” (Acevedo, 2020: 10). La

[E]ra víctima de una forma diferente de percibir el tiempo. Tenía la sensación de estar conectada con el más allá, de haber vivido en el Futuro y haber vuelto, la sensación de estar encerrada en mi infancia, y por eso quería avanzar (Acevedo, 2010: 18).

Pero el futuro no será la promesa típica de una identificación plena con un mundo adulto del que un niño siempre es apenas un invitado sino, en un sentido aún más radical, la huida abstracta de las condiciones que ese mismo mundo le impone. Por eso, si no se trata de un escurrirse en el tiempo, se intentará eso mismo en el espacio, donde la figura alucinada de una Rusia paradisíaca suplanta la de una pretendida adultez deseada. Espacio y tiempo, dos caras de una misma moneda donde de lo único que se trata es de actualizar un impulso mítico, inaugurador del sujeto: “desde chica quise escaparme de mi familia” (23).

La condición de posibilidad de la paradoja del recuerdo y el proyecto es una noción de la escritura como medio, es decir, como plano de consistencia de heterogeneidades. “Considero esta biografía el último grito de mi adolescencia” (83) dice la narradora promediando el texto. Si es que la escritura autobiográfica permanece adolescente es porque aquí la adolescencia funciona como elemento intercambiador entre un más allá y un más acá del libro, el lugar donde se pueden yuxtaponer el tiempo del enunciado y el de la enunciación: “Así como estuve conectada con el futuro, lo estoy con el pasado” (20). Tal como señala Giordano (2011) en un ensayo sobre Acevedo, de lo que se trata aquí es de la coexistencia, del reconocimiento de que al devenir infantil de la autobiógrafa lo acompaña el devenir-no-infante (porque no se trata allí de adultez) de la niña.

Ahora bien, la estrategia autfigurativa de la novela pone en juego la voluntad de huida del núcleo familiar con una necesidad de justificación que encuentra su mejor expresión cuando potencia el carácter inhóspito del escenario de las vivencias. El pueblo donde viven es “el culo del mundo” (Acevedo, 2010: 45), la biblioteca de la familia no es más que una colección de libros prestados y rotos, su pasar económico está

---

escritura en la plataforma informática aparece como un terreno de experimentación “no sujetado” frente a los protocolos disciplinantes y asimétricos de la cultura libresca (encarnados en la figura del Editor). Acevedo asevera con insistencia que el dispositivo libro no debe y no tiene la hegemonía territorial sobre la literatura: la oralidad y la digitalidad aparecerán como dos campos fructíferos que no habría que despreciar: “la gente hace literatura sea *donde sea* con los recursos que tiene a mano” (12). Y es en esta plasticidad de base donde se encuentra para él la clave de su porvenir: “la literatura siempre nos lanza hacia el futuro para traernos algo que antes no había” (18).

lejos de una estabilidad y seguridad mínima. Pero no se trata simplemente de una cierta marginalidad material que inunda el plano doméstico, es toda una economía afectiva la que se encuentra precarizada hasta el abismo del vaciamiento. El padre, en competencia pueril por la atención de su esposa, se ha cargado de odio hacia el primogénito. La madre, ciega frente a las “genialidades” de nuestra niña, imprime en las relaciones familiares una asimetría imperdonable; asimetría que, incluso, se llega a sentir como fatal abandono. Se trata, en lo fundamental, de esas pequeñas injusticias que pueden significar un mundo para un niño. Sin embargo, el cuadro completo se destaca cuando aquellas nimiedades olvidables se conjugan con pasajes en los que la desolación es incontestable. A pesar de aquella peligrosa concentración de resentimiento, el padre “era incapaz de hacerle daño a ningún ser vivo” (53). Pero esa inocuidad se troca muy fácilmente por falta de poder y de capacidades, por una completa inutilidad para participar en la vida doméstica. Él será un niño más en la casa y, cuando aquella cotidianeidad está marcada por la ausencia maternal por razones laborales, la vida de la pequeña Inés hace un giro hacia la desesperada supervivencia.

Huir será siempre, entonces, huir de todo esto, de todas estas injusticias, compromisos y responsabilidades. Si es que el padre mismo la había catalogado como “fuera de serie”, quizá su excepcionalidad pueda ser título suficiente para el despegue. Recordemos, de todas formas, que se trata de una huida abstracta. No hay destino de la huida y todo escaparse de la familia también muestra su falta: “siento que pierdo el tiempo afuera de mi casa” (100). Así, es un huir para mantenerse en la huida misma. Giordano, nuevamente, es quien ha encontrado la fórmula más condensada e iluminadora. La huida es una pose adolescente, un “fíjense cómo me estoy yendo”. Acción rebelde, no revolucionaria, que solo es posible porque la fuga nunca se termina de cumplir y la mirada paterna nunca se pierde en el horizonte.

Aquí es donde se inserta, para tensionar, para desestabilizar, la orfandad de la narradora. La muerte de los padres entra en resonancia con el carácter inhóspito de la vida que habían construido. Sabemos que murieron, pero nunca cómo murieron, de qué murieron, si hubo una larga o una corta agonía. Se trata de una muerte vaciada por la voz narrativa, tan vacía como los funerales a los que ella no asistió. Por supuesto, esto no equivale a decir que se trate de una muerte sin consecuencias traumáticas, sino más bien todo lo contrario. La muerte de los padres conmociona y produce “estremecimientos afectivos en todas las frecuencias temporales” (Giordano, 2011: 72). Difícil sustraerse de la clave psicoanalítica cuando la misma autobiógrafa reconoce el

poder salvífico del psicoanálisis. La muerte de los padres y su vacío se entienden como trauma no elaborado, trauma que rompe la linealidad temporal y resurge en el presente como repetición. Las gripes frente a cada aniversario o el “estado de ánimo congelado” (Acevedo, 2010: 78) serán así un *acting out*, es decir, en palabras de Dominick LaCapra,

situaciones en las que el pasado nos acosa y nos posee, [...] escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta (LaCapra, 2005: 45-46).

Lejos del narcisismo autocomplaciente, la vinculación entre el trauma y su repetición trasciende los límites de la voz narrativa y contagia en *après-coup* a la estirpe familiar femenina: se trata de la premonición materna de que no iba a superar el límite de vida de su madre o el miedo de la abuela paterna a parir, ya que “su madre había muerto después de tenerla a ella” (Acevedo, 2010: 52). Finalmente, la repetición se transforma en una clave de lectura de la estrategia autfigurativa en su conjunto. Todo el carácter de excepcionalidad de la niña se licuará allí donde los padres mismos, como ella, sean unos “fuera de serie”. Podemos incluso ir más lejos. La apuesta originaria de la construcción subjetiva de la pequeña Inés, la huida, ya es parte de una serie iterable: el hermano mayor que se escapaba a jugar videojuegos con los vecinos y la hermana menor que se demoraba hasta el llanto en la estación de servicio.

La “idea genial” de Acevedo implica asegurarse las propias condiciones de escritura, unas condiciones que son fundamentalmente woolfianas: un espacio o cuarto propio, un horizonte de autonomía. La escritura es la potencia que puede romper con el ciclo serial de repeticiones que amenazaba con convertirse en un punto muerto y claustrofóbico. Es verdad, las capacidades lectoescritoras son vinculadas una y otra vez, junto al trabajo y la anorexia, a los poderes de autodeterminación. Pero aquí no se trata de volver al círculo vicioso de la huida. Porque, tal como la narración lo recuerda, la urgencia de escribir nace solo como modo de competición filial por la atención de los padres en una casa donde la literatura es un valor espiritualpreciado. La escritura como actividad contiene en sí y escenifica la propia tensión de la que estaba imbuida la huida. La escritura no disuelve la paradoja, la muestra, la remarca, la deja transformarse.

Retengamos dos escenas para abandonar, al menos provisoriamente, el análisis de *Una idea genial*. 1989, dirá Acevedo, es “el año en que se jugó mi destino” (56). Ese año entiende, gracias al padre, el concepto de narración. Acostada en la cama, el padre

le cuenta historias de marinos e indios. La niña deseaba la repetición, pero una y otra vez encontraba la diferencia. Ahora, a través de la escritura, entiende que la repetición era imposible, a pesar, incluso, de que la historia era la misma. Lo que ha descubierto, en términos formalistas, es la diferencia entre *fable* y *sujet*, entre historia y discurso, estructura y actuación. Un tiempo después, la niña participa en un concurso de cuentos. Ella ha entendido erróneamente que la consigna de ese concurso era copiar un cuento que le habían narrado en voz alta. Cuando gana una mención por “creatividad y originalidad”, la niña se llena de culpa porque creía que había hecho trampa. Pero la distancia nos devuelve, nuevamente, a la enseñanza del padre: “No me daba cuenta de que no era así, de que la mayor parte del cuento era diferente” (68). Aquí es donde termina de delinearse el poder de la escritura, el eterno retorno de lo diferente. No extraña, entonces, que la última frase del libro apunte directamente a esto: “no se volverá a repetir” (108).

\*\*\*

En *Mi libro enterrado*, donde Mauro Libertella narra la muerte de su padre Héctor, el poder inmediato de la escritura reivindicado en *Una idea genial* aparece clausurado. En cierto sentido, ese poder solo puede proliferar en un ambiente donde la literatura es un valor a la distancia. Para una familia de artesanos de la lengua, en cambio, la literatura pierde cierto halo garantizado de santidad; en todo caso, quizá sean ellos mismos los que deben, una y otra vez, recrear el misterio.

En este sentido podemos entender la diferencia en el régimen de lo sensible que *Mi libro enterrado* dispone respecto del texto de I Acevedo. Allá, un vaciamiento de la violencia de la pérdida instauraba un triste juego de repeticiones que era liberado por la escritura misma; acá, en cambio, se pone en juego una intensa política de visibilización. La muerte del padre es un recuerdo especialmente nítido, una escena puesta en juego desde el inicio. La estrategia perceptiva del punto de partida de la novela hace del cuerpo sufriente, con su agonía, sus desmayos, sus últimos y dificultosos suspiros, el centro absoluto del espectáculo: “La escena era terrible, porque el deterioro físico se imponía con toda su visualidad; estaba muy flaco, postrado, y tenía la mirada perdida” (Libertella, 2013: 8).

Pero la impresión que deja la lectura es que el cuerpo deteriorado, a pesar de que es retomado en otras oportunidades, funciona más bien como una suerte de pivote material para impulsar el despliegue completo del gesto ético/estético del libro. El

estertor escenificado permite hacer entrar en serie a toda una vida que ya estaba, desde mucho antes, coqueteando con la muerte. La explicitación del vicio escondido, el alcohol, a la vez, como decisión y fatalidad, las ambivalencias afectivas que acompañan al adicto: se trata de figuras de un “suicidio en cuotas”, de una muerte de a poco.

Probablemente, esta política de la muerte visible sea un mediador vital entre la figura del padre y la propia posibilidad de la escritura. Como es de costumbre en los textos autobiográficos, *Mi libro enterrado* pergeña una ficción de origen, una escena fundacional en la que se sella la relación con la literatura. El padre, el escritor, llama al niño a su lugar de trabajo. Allí, a título de invitado, el pequeño Mauro escucha a su padre leyéndole en voz alta un cuento de Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”. Dice:

No se trataba de la típica escena del padre leyéndole un relato al niño en la cama, de noche, para que termine de caerle el sueño. Era mi padre leyéndome un cuento de Borges en su escritorio (41).

Sólo esta percepción de la diferencia ya justifica la puesta en serie con Acevedo: allá, la escena típica de un padre leyendo historias de todos, historias de nadie, historias que cualquiera puede violar en la intermitencia e interferencia entre el contar y el leer; acá, un escritor argentino leyéndole a su hijo un cuento del escritor argentino por antonomasia. Más allá de ser el escritor sin tradición, el escritor de todas las tradiciones, la inclusión de Borges en esta escena mítica signa que el problema de la novela es la tradición misma o, si es que todo texto autobiográfico sobre la muerte de un padre lidia con el legado paterno, el lugar donde la tradición literaria y la tradición familiar son una y la misma.

Por supuesto, esta arquitectura fantasmática entraña el peligro de inmovilizar la pluma. Retengamos tres escenas. En el hospital, con el padre convaleciente en el cenit de la enfermedad, los amigos circulan. Estas visitas entregan algo de liviandad a la penosa espera: se trata de cronistas del mundo exterior, viejos camaradas de aquella vida literaria que empezaba a quedar en el pasado. El texto rescata algunas historias:

Otra vez, César contó que en el pueblo en el que nació las vacas se amotinaron y, todas en grupo, secretamente sindicalizadas, dejaron de dar leche y se negaron a producir réditos económicos para los dueños de más de veinte campos (38-39).

En un trabajo anterior (Mosquera, 2014), remarcábamos la manera en que, en algunos textos del espacio autobiográfico joven, se recurría al procedimiento del *name-dropping* (literalmente, “dejar caer un nombre”, en el sentido de mencionar personalidades conocidas) para garantizar la lectura al interior de una zona del campo literario. Ahora bien, lo que aquí se evidencia es una inversión o desplazamiento de la estrategia. Más allá de la divertida historia de la “primera huelga animal” imputada a César Aira, lo que interesa aquí es el modo en que el borramiento del apellido es artificio viable por la pesada figura de Héctor Libertella como garante del lugar de enunciación de su hijo. Lo más saliente del campo literario argentino será así círculo íntimo, los amigos de papá. Nuevamente, indistinción entre la tradición literaria y la familiar. El texto reconoce con facilidad el poder de los nombres. Por ello mismo, Mauro puede sentirse un extranjero frente a su propio apellido y sentir que llaman a su padre cada vez que lo escucha. Esta omnipresencia paterna llega incluso más lejos, hasta la experiencia vital más cotidiana: “La manzana en la que vivo –Malabia, Guatemala, Canning, Paraguay– está completamente dominada por el imaginario de mi viejo” (Libertella, 2013: 51). Tres escenas: los amigos, el nombre, la casa. Escenas del efecto paterno como saturación, para nuestra voz narrativa, de su vínculo entre la literatura y la vida. El peligro de inmovilizar la pluma es el peligro de no encontrar aire, no encontrar un lugar propio, una voz en una visión familiar del mundo donde todo parece haber sido dicho, pensado y hecho.

La conclusión provisoria es fatal, solo el límite biológico parece destrabar la situación: “Recién cuando él murió pude escribir mi primera ficción” (44). Pero ni siquiera esto logra garantizar nada, porque el problema de la saturación no es abstracto sino concreto, encarnado en estilos y publicaciones. Aun después de la muerte, la desconfianza hacia los halagos del padre frente a la escritura del hijo siempre puede reactivarse. Se trata de un choque de estilos demasiado radical. De un lado, los barrocos juegos de palabras, del otro, un realismo seco y emotivo a la vez, probable fruto de los avatares de la prosa periodística. En un pasaje de *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, Libertella padre relata la vorágine que lo llevó a una vida académica acelerada (ingresar a la universidad a los dieciséis) y una vida artística acelerada (novela laureada con el Premio Paidós a los veintitrés): “Sin duda algo o alguien me perseguía desde atrás como a esas liebres locas que corren a campo traviesa: ojalá supiera qué o quién” (Libertella, 2006: 18). En *Mi libro enterrado*, la metáfora de la persecución casi se repite punto por punto. Pero algo ha cambiado. Mauro no puede darse el lujo de

escamotear su ambición tras un deseo impersonal y anónimo. Reconoce, inteligentemente, que se trata del padre, en toda su precocidad, ahora transmutado en figura bestial. El resultado es previsible: “Yo ya había llegado a esa edad, y nada” (Libertella, 2013: 44).

La salida del atolladero no se encuentra, entonces, ni en una mera política de la visibilidad (que sólo daría fuerzas para combatir la idealización del padre subrayando su muerte y sus flaquezas) ni en un hipotético lugar externo, desvinculado, que sólo es delimitable si el amor se encuentra en retirada. Pero este no es el caso. Recuperar la posibilidad de la escritura depende de un ejercicio de lectura que logre separar con efectividad el poder de la deuda del poder de la letra. Quizá, y ésta es la hipótesis más sugestiva del libro, una buena lectura de la tradición nos descubra que no nos obliga a nada. El reconocimiento final del hijo es el saber que el padre, con sus juegos de lenguaje, no fosilizaba ninguna relación con la literatura: “Desde su muerte, entonces, el apellido Libertella vuelve a cero” (61).

Diríamos, un tanto abusivamente, que buena parte de la estrategia autofigurativa del libro se juega en una lectura de la tensión entre un diagnóstico marxista y su deconstrucción: por un lado, el narrador teme (y ese miedo se realiza como una profecía autocumplida) que el pasado sea cualitativamente opresor y que la tradición de las generaciones muertas siempre oprima como una pesadilla el cerebro de los vivos (Marx, 1995); por otro, el ejemplo del padre (ejemplo que no es otra cosa que la “monstruosidad semiológica” de la posibilidad de un caso singular, siendo que todo lo singular está por principio sustraído a cualquier lógica casuística o clínica), ese ejemplo que abre la posibilidad de pensar a la tradición como una donación “más allá del derecho, del cálculo y del comercio” (Derrida, 1995: 41), dislocación de cualquier balanza retributiva, deudora o culpable. Se trata de reunir, en un solo gesto, la ausencia de origen con el libro para la tierra (Libertella). Quizás así se podrá aceptar las lágrimas como lector de aquel que, para un niño rodeado de sus libros, sólo supo ser autor. Quizás así se podrá abrir un nombre dentro del nombre, descubrir, en aquella memoria que también puede ser prisión, la posibilidad de una traición feliz.

\*\*\*

*Diario de una princesa montonera* es la narración de la vida treintañera de una hija de dos militantes desaparecidos en la última dictadura argentina. Por supuesto, tal

como en el libro de Acevedo, el lugar de una ausencia, el lugar de un vacío, será vital para su estrategia autofigurativa: “Mi viejo es mi gran agujero negro” (Pérez, 2012: 64). Pero aquí la ausencia es impuesta y duplicada. Se le ha robado, incluso, la experiencia directa de su muerte. Ahora solo tiene noticias, indicios, informaciones. No se trata, sin embargo, de intentar colmar ese abismo insalvable con narraciones más fiables (judiciales o filiales). Peligro, a la vez, inverso (en sus causas) y simétrico (en sus efectos) al de Mauro Libertella: acercarse demasiado al dolor de los padres, hasta hacerlo carne, corta la propia voz; acercarse demasiado al testimonio de los sobrevivientes, reproducir la letra, “entumece la pluma” (88).

Una lectura fuerte de la novela debe poder ofrecer una interpretación efectiva de su procedimiento saliente y dominante, un cierto devenir-infantil-o-adolescente de la autobiógrafa. A la vez muy cerca y muy lejos de lo que hizo Acevedo, porque no se trata aquí de la pose de aquel que huye para que la mirada vea la huida, sino una cierta infantilización del lenguaje, un uso insistente de juegos de palabras, neologismos pueriles, banalizaciones y diminutivos. Así, el problema alrededor de los secuestrados, torturados y asesinados durante la última dictadura será “el temita éste de los desaparecidos”. Argentina será la “Disneyland des Droits de l’Homme” (126), el lugar donde la lucha contra la represión estatal puede implicar un rédito económico: “Luchás por la verdad y la justicia y al mismo tiempo acumulás millas de viajero” (13). Las “Camisetas x el Juicio y Castigo” son “sexistas” porque no vienen en “modelo entallado”, la “gorra tachada” es criticada como “démodée” (75). En ciertas zonas del libro, la infantilización y banalización del lenguaje de la militancia identitaria se troca por una vinculación con excéntricos campos de la cultura de masa: sea en la referencia a productos televisivos cuya incompatibilidad ideológica es histórica y socialmente reconocida (el fanatismo de la narradora-protagonista por *Almorzando con Mirtha Legrand*) o en la apelación a lo que, sin demasiado arrojo, se podría caracterizar como residuo cultural: “Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo” (39).

Una productiva estrategia hermenéutica para desentrañar la proliferación irónica, satírica y sarcástica del libro puede encontrarse cuando se intentan recabar los objetos sobre los que recae. Pero tal máquina interpretativa entrará a girar en el vacío cuando se compruebe la ubicuidad del procedimiento. Esto no significa que no haya diferencias de intensidades. Los militares represores se ganarán una violencia tarantinesca (la aguja de crochet en la yugular de Alfredo Astiz), las familias apropiadoras el odio más visceral. Pero el blanco alcanza aún más figuras. Los militantes burocratizados serán traidores y

nuestra voz narrativa se sentirá “en las antípodas del Fervor Montonero pregonado por su padre” (70). La crítica probablemente alcance su punto cúlmine cuando ella misma se caracterice como una “militonta” (13).

Hay una curiosa y productiva reverberación entre este emergente rabioso de la cibercultura (recordemos que *Diario de una princesa montonera* fue primero un blog antes que un libro) y ciertas líneas dominantes de la autofiguración decimonónica. Tal como señalan Adolfo Prieto (1982) y Silvia Molloy (2001), en la segunda parte del siglo XIX, autobiógrafos como Lucio V. Mansilla y Carlos Guido y Spano hacen uso de la autoironía y la desenvoltura textual como modo de atenuar la presión de la experiencia del desplazamiento o fracaso que sienten frente a sus antepasados ilustres. Quizá, en el libro de Pérez, la presión sea mayor cuando la figura de los padres queda inmovilizada e idealizada en la búsqueda de actualización de un proyecto emancipatorio. La simetría con *Mi libro enterrado* se acentúa: allá, la figura fantasmática del padre hacía peligrar la posibilidad de la escritura porque en él se unían la tradición familiar con la tradición literaria; acá, ese peligro se reactualiza pero porque en los desaparecidos se intersectan, para nuestra Princesa Montonera, la trágica historia de la familia con la trágica historia de la patria. El problema, así, sigue siendo la tradición, lo recibido.

Ahora podemos entender la referencia a figuras como Félix Bruzzone o Albertina Carri. *Diario de una princesa montonera* arma serie con estos artistas porque, tal como en el libro *Los topos* o la película *Los rubios*, lo que aquí se pergeña es, en palabras del sociólogo uruguayo Gabriel Gatti (2008), también mencionado en el texto, una narrativa de la ausencia del sentido: figura paradigmática donde estos *enfants parodiques* intentan corroer los lugares comunes de la memoria, que ellos viven como experiencias normalizadas e institucionalmente desactivadas de la catástrofe. Pero no puede decirse que el libro de Mariana Eva Pérez caiga en un mero cinismo. Esto puede comprobarse en la insistencia marginal del llanto: ella llora frente a la muerte de su abuela (aunque lo describa con una “escritura light”), llora frente a los genocidios extranjeros (Argelia), llora, incluso, frente a la muerte de Néstor Kirchner. Es verdad, nunca termina por convencerse del todo de la sinceridad de sus propias lágrimas, pero se trata de un torrente imparable, que algo debe significar.

Insistamos sobre un punto final con algunas escenas. En un homenaje a los desaparecidos, la llegada de Eduardo Duhalde produce la rabia de nuestra princesa montonera. Siente que su presencia institucionaliza el homenaje y que no hay lugar para una memoria autónoma. En otra oportunidad, insulta a su amiga Gema con el

neologismo “estadocéntrica” (Pérez, 2012: 139). Cuando asiste al estreno de la película de su amiga Eva comenta : “A los cinco minutos, es obvio que Eva –el personaje- está todo el tiempo disfrazada en un intento artificial por Construir Su Identidad” (91). Quizá el sentido de todo el procedimiento irónico, satírico y paródico se condense en aquel episodio en que, luego de una performance poética sobre la “Carta abierta” de Walsh, ella señala: “Ahora me río, pero anoche no me podía dormir pensando que había profanado la memoria de Walsh, nuestro mártir literario” (72). Hay en los debates biopolíticos contemporáneos un concepto técnico de profanación. La profanación será, para el filósofo italiano Giorgio Agamben (2005), una estrategia en la que un cierto gesto político se encarga de neutralizar el aura y restituir al uso común los espacios, las imágenes y las ideas que habían sido separados como objetos sagrados (sea un sagrado religioso, un sagrado estatal o un sagrado massmediático). De una manera similar, *Diario de una princesa montonera* intenta desactivar los dispositivos de poder que habían asignado un “valor cultural” a ciertas prácticas de la memoria. Ella se pregunta: “¿Cómo extraerme la prosa institucional que se me hizo carne [...]?” (Pérez, 2012: 46). Para el dilema de cómo “devenir Escritora”, la respuesta provisoria, tentativa, experimental, es el libro mismo. La respuesta es la profanación.

\*\*\*

Vaciamiento, espectacularización, profanación. Lejos del conflicto narcisista que imputaba César Aira, lo que este apartado intentó probar es que, en ciertos textos del espacio autobiográfico joven, la violencia de la muerte del padre marca la articulación de toda una maquinaria literaria singular. En *Una idea genial*, permite descubrir el poder terapéutico y diferenciador de la escritura. En *Mi libro enterrado* permite revelar una tradición que no entrega ninguna ley (ninguna *diké*, diríamos, para asimismo jugar con las etimologías ficcionales de Libertella), sino, más bien, una tradición que entrega su entrega misma, que entrega su generosidad. En *Diario de una princesa montonera*, permite iniciar la búsqueda que afirme, en su carácter de profanación, que no hay propiedad privada (ni pública) de la memoria. Mauro Libertella ya lo dijo: la literatura de la muerte del padre se encarga siempre de “saldar cuentas y tomar distancia” (Libertella, 2013: 66-67). Pero quizá lo que nos enseñen estos libros es que no es tan importante la distancia o la velocidad con la que nos alejamos, sino, más bien, la orientación hacia la que decidimos ir.

### 3. Los diarios del profesor

Aunque instalar una diferencia en el espacio autobiográfico entre los escritores jóvenes, sin obra, y los que sí poseen un archivo propio pueda resultar artificiosa y arbitraria, el análisis que desplegaremos a continuación demostrará que esa diferencia es críticamente productiva, incluso por el mero hecho de que el corpus con el que trabajaremos en adelante se induce continuamente en un trance sobre el balance de la propia producción pasada.

Si bien estableceremos algunas serializaciones, el corpus central de este apartado son dos obras literarias del profesor y crítico Alberto Giordano, *El tiempo de la convalecencia* (2017) y *El tiempo de la convalecencia* (2019), que se constituyen como “fragmentos de un diario en Facebook”. En las primeras páginas del primer libro, Giordano establece las figuras imaginarias con las que el sujeto de la enunciación habrá de investirse: “El diario de un padre y el de un huérfano, el de un profesor, un crítico y un moralista improvisado” (Giordano, 2017: 14). Imputable a sus “desvíos profesionales”, lo que se comprueba rápidamente es que estos diarios están cruzados constantemente por una hipervigilancia crítica, una autoconciencia formal y temática, en la que estas figuras imaginarias aparecerán como focos estructurantes: reflexiones sobre la relación con la hija (Emilia), recuerdos sobre el padre y, fundamentalmente, una culpa muy fuerte por sobrevivirlo, meditaciones sobre la práctica de la docencia y la “investigación subsidiada” y las derivas evaluativas sobre distintos y variados aspectos de la vida. En este sentido, no es banal señalar que, como reconoce el propio diarista, el “gesto de obra” implica evidentemente una inclusión, sin escatimar en ironías y resistencias, en el propio corpus de su labor como crítico, inclusión que tiene un efecto en su propia actividad profesional: “Desde que me incluí en el corpus de referencia, como otro autobiógrafo en tiempos de redes sociales, mis performances retóricas sobre estos temas desbarrancan por la pendiente del egotismo casi desde el comienzo” (242). Pero resulta de importancia señalar que tal gesto no se desarrolla sin ambigüedad respecto de lo que significa constituirse como escritor y, en un posicionamiento que, como ya señalaremos, es una constante del género, Giordano demuestra en varias ocasiones su incomodidad de aceptar esa figura y reconocer su práctica como literaria.

Siempre “más allá” o “más acá” de la literatura, su estatuto es, inicialmente, indeterminado, quizá por el placer a la extraterritorialidad.

Respecto de nuestro objeto general, rastrear las interacciones entre la cultura letrada y la cibercultura en un corpus literario contemporáneo, una posible línea de interrogación se correspondería con el ejercicio de una crítica genética que tuviera como objeto la mediación entre las publicaciones en Facebook y lo que termina siendo incluido en el libro publicado. El diarista se inclina en varias ocasiones a evaluar la pertinencia o no de la inclusión de alguna entrada o la mención a la ayuda de alguna colega en su labor editorial para evitar redundancias o insistencias demasiado patentes. Pero esa no será la dirección de nuestro análisis, abocándonos, por necesidad de introducir un recorte en nuestro objeto y por decisión metodológica, exclusivamente a las obras publicadas en formato libro. Lo que sí resulta de relevancia para nuestro argumento es relevar los modos en que el diario figura lo que sería una de sus condiciones de producción, la forma en que imagina la red social. “Bien se podría considerar a Facebook el último bastión de la cultura letrada en campo enemigo” (68): esta frase, mezcla de humorada y de convicción auténtica, constituirá el centro de nuestra lectura, el objetivo de nuestra operación crítica. Pero para llegar a ese punto deberemos dar un rodeo argumentativo sobre la intervención genérica que implica este “gesto de obra” sobre el espacio autobiográfico.

En un congreso, una colega le comenta a Giordano que las coordenadas para leer su práctica de diarista son la espontaneidad y la interactividad. Poco resultaría decir del primero de los elementos cuando se trata de una escritura abigarrada e hiperreflexiva. Pero podríamos tomar el segundo elemento para desarrollar una lectura de las condiciones de producción, su origen como diario de Facebook, para comenzar a deshilar la textualidad. Por supuesto, aunque en realidad siempre depende de una decisión autoral y editorial, la interactividad de la que hablaba la colega entra en deflación en el libro. Lo que podemos observar son huellas, signos débiles de aquellos despliegues discursivos singulares que estuvieron a la orden del día en el perfil de Giordano. Sistemáticamente el texto edita los comentarios cotidianos de los lectores de Facebook, pero hay algunas excepciones, como la entrada del 18 de septiembre en *El tiempo de la convalecencia*, donde consigna, de un modo artificioso, narrativizante, las respuestas de Roberto Videla y Rodolfo Rabanal. Otros ejemplos pueden salir al paso, si se toma la interactividad propia de la red social en un sentido más amplio (sobre el que volveremos cuando analicemos una de las matrices genéricas de los libros): dejar un

link, señalar que alguien acaba de subir algo a su muro, cruzarse con una foto que despierta una reflexión o un recuerdo, referir a las discusiones por el sistema de chateo de Facebook o a las fotos que acompañaban tal posteo, entre otras huellas significativas. Giordano sostiene una opinión interesante sobre la interactividad cibercultural: “Los comentarios a veces potencian el efecto literario de un posteo, otras lo limitan” (36). En esta frase se condensa su perspectiva ambigua respecto de Facebook. Por un lado, se reconoce que la red social es un “teatro indecoroso” y afirma que Facebook es “esta red que puede volvernos más estúpidos” (Giordano, 2019: 243). Pero, por otro lado, sostiene que la publicación regular o el ejercicio cotidiano del “intimismo espectacular” (como señalábamos anteriormente a partir de los trabajos de Sibilia) puede disparar un proceso terapéutico singular respecto de otro tipo de escrituras. Es verdad, los “paseos” en la red a veces se tiñen de intolerancia o tedio hacia los automatismos espectaculares de ciertos sujetos (“Otra vez este pesado con las fotos de sus mascotas”, Giordano, 2017: 275), pero lo que domina su actitud afectiva termina estando más definido por la “benevolencia” (tomada, según el propio diarista, en términos barthesianos) y el agradecimiento por el encuentro con nuevos amigos que alimentan cotidianamente de ideas, reflexiones y recuerdos personales la voracidad lectora de Giordano. Una de las ideas centrales que sostiene el diarista, en contrapunto con un reconocimiento del peligro encarnado en la operación espectacularizante de Luz Marus que ya analizamos en los apartados anteriores, es que Facebook no fetichiza lo íntimo y que performar frente a una audiencia virtual puede resultar “una fiesta” (51)<sup>24</sup>. Esta apelación a la fetichización nos permite iluminar brevemente un aspecto del diario, el que concierne a los momentos en que se perfila como ejercicio de memoria, en particular cuando se refiere a su padre. La memoria, señala Giordano, disciplina los recuerdos, les da una forma, una topología y una tropología particular. Pero el desafío es, para decirlo en términos barthesianos, “hacerle trampa” a esa disciplina y plantear otro modelo de memoria. En términos de Nelly Richard, aunque se refiera a otro problema, “queda por

---

<sup>24</sup> Esta intuición está en el centro de la lectura de *El tiempo de la convalecencia* de Renata Fernandes Magdaleno (2018). Desde una perspectiva similar a la nuestra y recuperando también los trabajos de Sibilia, Fernandes Magdaleno plantea que el ejercicio del “posteo” en Giordano (aunque cabe extrapolarlo fuera de los límites de nuestro objeto) se constituyen como una performance, marcada por la interactividad y la negociación colectiva del sentido, una “fiesta”. Ahora bien, de forma muy incisiva y en clave anticipatoria de las interrogaciones de nuestra conclusión, Fernandes Magdaleno se pregunta si esta dinámica se interrumpe en la publicación en formato libro, concluyendo, de la mano de los trabajos de Diana Klínger (con la que trabajaremos en el tercer capítulo), que toda “escritura de sí”, al escenificar dramáticamente la duplicidad del sujeto en cuestión (persona y personaje), puede entenderse en las coordenadas de la performance.

imaginar el trabajo de una memoria que no sea la memoria pasiva del recuerdo cosificado, sino una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente” (Richard, 1994: 32). No se trata de recordar para dejar registro de los avatares particulares (los datos) de una biografía personal, sino de desplegar un proceso de transformación subjetiva, de reconocimiento de la extrañeza de la propia vida. En este sentido, Giordano señala que “la escritura del posteo [es] como una tauromaquia: no escribir sobre uno mismo sin ponerse en peligro (de cursilería o estupidez)” (Giordano, 2017: 129). Para comprender con mayor complejidad este punto se requerirán precisiones concernientes a la concepción de autobiografía que despliega y performa el diarista, y lo encararemos posteriormente. Por ahora terminemos de esbozar algunos aspectos de la forma imaginaria de Facebook que delinea las obras. El posteo en la red social no tarda en transformarse en un vicio y una necesidad, por lo que continuamente Giordano se impone unas guías de acción. Frente al inicio de un curso de Gustavo Galuppo sobre la obra de Chanel Akerman, el diario registra:

Asistiré al curso con curiosidad, un cuaderno de apuntes y ganas de apropiarme de lo que se presente. También con la decisión de observar una regla fundamental: esperar al menos a que pase una hora antes de esbozar mentalmente un posteo sobre cómo me fue en la resolución de desafío (176).

Se trata de máximas de acción construidas con la más o menos implícita pretensión de frustrarlas y entregarse al “delirio de la vida” que constituye el diario. En varias ocasiones, el diarista señala la intención de dejar Facebook (todo un tropo ya clásico de los escritores en la era digital) o al menos espaciar las entradas, y, pese a sus intentos, el diario continúa (hasta la fecha de escritura de esta tesis Giordano sigue posteando regularmente en su perfil). Por otro lado, la relación afectiva con la práctica de intimismo espectacular entraña una serie de contradicciones. En una instancia el diarista señala: “En general, no me molesta ni incomoda que lean lo que estoy escribiendo, si se trata de un ensayo. Mientras escribo un posteo, en cambio, me provoca una vergüenza intolerable” (2019: 167). Ahora bien, esa vergüenza esconde en su oscuro centro una demanda particular. Aquí se delinea una contraposición entre la figura del escritor giordanesca y la aireana (que es un personaje recurrente en estos diarios). Aira encarna una suerte de ética del renunciamiento: “La apuesta [de Aira] es extrema porque supone renunciar a cualquier forma consensuada de reconocimiento” (2017: 49). Se trata de liberarse de la visibilidad que podría otorgar la escritura en el sistema cultural, liberarse, en fin, del juicio de valor, para entregarse a una “errancia” por lo desconocido de las

propias potencias. Giordano coquetea con esta posición, incluso llega a plantear que, a contrapelo de la lógica de Facebook, resistente a las experimentaciones estéticas, habría que practicar una escritura “tratando de no pasar obstinadamente como buenas personas” (50). Pero la tonalidad afectiva del texto rompe con estas expectativas y Giordano mismo reconoce, no sin un dejo de saludable ironía, que escribe para “que me quieran” (Giordano, 2019: 116). Esta necesidad o demanda autoral solo adquiere sentido en una explicitada hipótesis fuerte de los libros, que nos encargaremos de desagregar ya que está en el centro de las transformaciones que son nuestro objeto. Giordano señala, abriendo el espacio a una interpretación genérica del uso de la red social, que el posteo “reflexivo” es un entrecruzamiento entre el diario, la correspondencia y el ensayo.

En primer lugar, entonces, aunque esto resulta un tanto autoevidente porque así lo clasifica el propio título de las obras, el diario. Partamos de una diferenciación originaria. Alan Pauls (1996), en un texto teórico-crítico sobre el género, señala que el diario nunca aparece sino que se encuentra. En el centro del género hay un cadáver y es el del propio autor. En este sentido debe leerse la fatalidad sensacionalista del género, que se constituye como un documento póstumo, imaginado para la posteridad. Aunque Giordano señala que parte de la intención de la publicación de los diarios está atravesada por un “fundamento de futuridad”, el diario, entre Facebook y el libro impreso, se constituye en un tiempo presente radical, en una virtual simultaneidad entre escritura y distribución, basada en el principio de “extimidad” tal como lo planteamos con Sibilia. Si Pauls tiene razón con que todo diario incluye su declaración de principios, dejemos por un momento que el diario hable solo. En el diario y en el diarista se puede constatar el intento de la producción de una figura de la supervivencia, del texto (en su posteridad) y del sujeto (respecto de la enfermedad, en este caso, la depresión). La notación circunstancial de lo cotidiano funciona como un triunfo parcial y contingente de la representación sobre lo indeterminado y aquella operación, como ya lo señalábamos, puede tener efectos terapéuticos comprobables. Ahora bien, este triunfo es fundamentalmente ambiguo, porque el diario no resguarda nada de la desaparición sino que es un memorial de sucesivas pérdidas: “Todo diario es diario de duelo” (Giordano, 2017: 122). Resulta vital remarcar que esta afirmación se da en el marco de una reflexión sobre su experiencia como padre y será vital para nuestra posterior argumentación. Se trata, entonces, de un duelo, pero un duelo que se comporta como una imantación singular de la vida. La voracidad del diario se encuentra tematizada y

problematizada continuamente. Esta “glotonería experiencial” se manifiesta en un movimiento pendular entre dos polos no dicotómicos. Por un lado, el diario como “diario de lecturas”. Coherente con su caracterización como “investigador literario subsidiado”, el diario está repleto de pequeñas lecturas, hallazgos bibliográficos e intento de publicitación (o, con menos suspicacia, visibilización)<sup>25</sup>. Se trata de una concepción del diario como archivo de citas sobre la potencia de lo literario. Aunque la dinámica de estas lecturas no es única (un capítulo aparte se podría realizar sobre su experiencia con los diarios de Ricardo Piglia), rescataremos un aspecto que sirve a nuestros intereses. En varias ocasiones, la lectura de alguna obra no se comporta como instancia de revelación de un elemento objetivo, sino como momento de autorreflexividad mediada por la lectura de la propia práctica de diarista. Pongamos un ejemplo. Giordano lee un ensayo de Juan Ritvo (una suerte de maestro *sui generis*) sobre una obra de Sergio Cueto. Allí, Ritvo piensa a Cueto como un “anatomista moral”, que “fija y al mismo tiempo potencia la ambigüedad existencial de los seres y las cosas” (96). Esta afirmación podría constituirse como la concepción de escritura que se observa en los textos de Giordano, su voluntad de impostarse como un “moralista francés” atravesado por Blanchot y Barthes.

Del diario como “diario de lectura” pasamos al diario como “diario de escritor”. Aunque Giordano por momentos se interroga sobre si su posicionamiento no es un ejercicio de vanidad y duda sobre si transformar las entradas de Facebook en un libro, en otras instancias se decanta por la afirmación de que esos libros constituyen un “diario de escritor” porque “tuve presente, mientras lo llevaba, que había un lector al que quería resultarle interesante, no solo por el contenido de lo que anotaba, sino también por los modos de hacerlo” (Giordano, 2019: 54). No se trata de un mero registro documental de la biografía personal, sino también del descubrimiento procesual de un tono y unas técnicas de notación adecuadas para dar “sensación de vida”, es decir, un proceso de transformación e iluminación de la propia extrañeza. Por un lado, Giordano afirma que

---

<sup>25</sup> Martin Kohan (2019), en su reseña del segundo libro de Giordano, hace de la figura del académico la clave de su lectura, construyendo no una escritura “libre”, que desconocería las líneas de fuerza que lo determinan (planteándose entonces como “anti-intelectualista”), sino una escritura “liberada”, marcada por la autocritica y por el artesanal deshilvanarse de los protocolos y las frustraciones burocráticas de la investigación subsidiada. Este “trabajo de sí” implicaría abrirse a la incertidumbre, a la improvisación, lo que según Kohan le permite evitar la devaluación de la escritura típica de su diagnóstico de las literaturas del yo. En Giordano, el “yo”, instanciado por la improvisación, se encontraría disperso, ya no susceptible de los “excesos” autocelebratorios. Retornaremos sobre las problemáticas de la incertidumbre, el azar y la indeterminación cuando argumentemos sobre la eclosión de lógicas culturales en los diarios.

el diario es parte de la obra (por lo que, como haremos a continuación, leeremos este texto en serie con sus trabajos profesionales); por otro, el diario es la posibilidad más radical de componer una “vida en común” con el escritor. Pauls señala que el diario es un objeto paradójico, a la vez definido por su expulsión de la literatura y por el vértigo hiperliterario del entrecruzamiento constante de las entradas. Giordano aprovecha esta paradoja, sosteniéndola en un momento de pura interrogación y extraterritorialidad, y señala que saberse “fuera de la literatura” siempre constituyó un estímulo. Adentro o afuera, poco importa, como tampoco importa, por momentos (aunque siempre está presente la amenaza de ofender o herir), el estatuto privado o público del diario, “si en lugar de ser un diario de Facebook este fuera un diario privado” (126), y continúa como si la *captatio* fuera meramente ritual. Todos estos motivos volverán transfigurados a continuación.

En segundo lugar, señalábamos, el posteo reflexivo de Facebook se constituye en el “imaginario genérico” de Giordano como correspondencia. Uno de los puntos para cualificar esta intuición, como ya lo señalamos, es la de la interactividad propia de Facebook y sus huellas más modestas en el libro impreso. Pero hagamos una deriva más conceptual. La apelación de Giordano hace resonancia con una declaración intelectual ya clásica: la del filósofo Peter Sloterdijk en *Normas para el parque humano*. La hipótesis que se constituye como punto de partida de la reflexión es la siguiente: “Los libros son voluminosas cartas a los amigos” (Sloterdijk, 2006: 19). Con esta afirmación se busca descifrar el principio estructurante de la concepción de humanismo del filósofo alemán: “humanismo es telecomunicación fundadora de amistades que se realiza en el medio del lenguaje escrito” (*Ibid.*). Se trata solamente de un punto de partida porque la pretensión del texto es demostrar como ese modelo de sociabilidad se encuentra en ruinas en el presente. Resumamos brevemente el desarrollo argumentativo de mano de una de sus comentadoras:

Sloterdijk sostiene en su discurso que el «amansamiento» humanístico del hombre mediante la lectura obligada de unos textos canónicos ha fracasado ante la sociedad de la información y ante el cotidiano embrutecimiento de las masas con los nuevos medios de desinhibición; que el humanismo como ilusión de organizar las macroestructuras políticas y económicas según el modelo amable de las sociedades literarias ha demostrado su impotencia y se ha revelado, además, como una técnica para alcanzar el poder; que la nación, como subproducto de la escuela, y ésta, a su vez, como sucedáneo masoquista de la caserna militar, tiende también a su fin, aunque sólo sea por la desmilitarización de la imagen del hombre que ha traído consigo la

civilización; que ya no bastan las dobles valoraciones ni las distinciones entre sujeto y objeto o entre señores y esclavos, puesto que el predominante factor de la información las ha disuelto; que con el desciframiento del genoma humano y lo que supone de intrusión de lo mecánico en lo subjetivo, se ha superado la idea del sometimiento de la naturaleza por parte del hombre y su técnica, y hay que hablar más bien de eugenesia y de «antropotécnicas» [...]; y que ante la urgencia de tomar decisiones respecto a las cuestiones que estos hechos plantean al género humano, no basta ya con una moralizante «candidez» humanista (Rocha Barco, 2006: 11-12)

No es la intención de este apartado comentar críticamente esta interpelación a la constitución de un “posthumanismo”.<sup>26</sup> Señalemos solo la resonancia entre lo que afirma Sloterdijk y lo que parece interrogar Giordano con su “imaginación genérica”. Por supuesto, no le imputaríamos caracteres humanistas al texto de Giordano, que se encarga de conjurar cuando hace una comparación entre la desorientación urbana de Rousseau como modo de afirmar la autosuficiencia y la propia desorientación como simple falta de pragmatismo. Lo que atraviesa a Giordano y lo aleja del humanismo es, en sus propias palabras, el psicoanálisis como descentramiento del sujeto. Pero hay algo de la “comunidad literaria” que señala Sloterdijk, lo que podríamos llamar también como “supervivencia imaginaria del campo literario” como hicimos en los apartados anteriores, que se sostiene en el texto. Aira, Monteleone, Serra Bradford, entre otros, serán los anclajes de estas relaciones “cándidas” y “generosas”, toda una telemática que inunda el texto. Ahora bien, el carácter de esta telemática no se construye, como en el humanismo, alrededor del otro como *alter ego*, la definición de sus potencias como identificación del poder común de participar en una razón natural cartesiana. Se trata de algo más humilde, sustractivo y antitotalizador: cada amigo despierta una calidad diferente de simpatía y la amistad “pasa por el reconocimiento de la extrañeza común” (Giordano, 2019: 39). Insistiremos sobre esta problemática del otro más adelante, cuando lo crucemos más firmemente con las nuevas condiciones ciberculturales.

En tercer lugar, el posteo reflexivo de Facebook se constituye como ensayo. Giordano reconoce la diferencia entre la notación circunstancial y la retórica argumentativa, pero el diario como ejercicio ascético de elipsis en varios niveles se emparenta con la práctica del ensayo tal como él la entiende. Las dos obras se tiñen con una indecibilidad entre las dos figuras: “Fue una verdadera revelación, que imagino tendrá proyecciones sobre mi trabajo, de ensayista o diarista, si es que todavía estoy a

---

<sup>26</sup> Volveremos sobre este problema cuando trabajemos ciencia ficción (Capítulo 3)

tiempo de diferenciarlos” (178). En este sentido, conviene dar un salto a su obra teórica, para delinear cómo funciona el género ensayo en las obras. En “El discurso sobre el ensayo” (2015), Giordano parte de la intuición blanchotiana de la cultura como potencia homogeneizadora de lo singular. Frente a esto, el ensayo responde con una actitud ética del acontecimiento, que trata de encarar con conceptos que inquieten la estabilización moral del sentido, lo que en *El tiempo de la improvisación* llama, a través de una lectura de un libro de Claudia del Río (de nuevo el “diario de lectura” como interpelación a la propia práctica), “un estado de inocencia” (41) frente a los saberes instituidos. El pensamiento crítico trabaja en los intersticios que abre la emergencia de lo imprevisto para descomponer los fundamentos de la cultura que lo hizo posible y lo limita. Tal como ya señalamos, el pensamiento crítico implica un riesgo porque siempre supone un ejercicio espiritual de enfrentarse a lo nuevo y someterse a ser transformado por ello (no hay que dejar de marcar, los ecos foucaulteanos de este planteo). El ensayo sería una tentativa de articular, a través de la experimentación con formas argumentativas, la particularidad, intransferible, de las experiencias lectoras con la generalidad conceptual de los saberes interpelados por la narración de esa experiencia. De Montaigne a Adorno, el elogio del ensayo se enuncia contra las arrogancias del conocimiento pretendidamente totalizador, sistemático y objetivo. En este sentido, el ensayo constituiría una impugnación de las totalidades conceptuales que nunca ofrecen la objetivación de lo real. Volviendo a nuestro corpus, y reforzando la hipótesis que ya presentamos, Giordano afirma que quiere dejar “testimonio de aquello que nos gusta afirmar: que la crítica, si adopta la forma de la especulación ensayística, siempre es autobiográfica, que el crítico se sirve de la literatura y el arte para explorarse a sí mismo” (211). El posteo de Facebook, coqueteando con los poderes del ensayo, sería una forma del “cuidado de sí mismo”. Giordano, como ensayista de la red social, se entrega más al goce que a la evidencia de lo afirmado, por lo que los mecanismos de la distancia irónica son fundamentales para establecer un enlace (inestable y contingente) con los compromisos afectivos, irrepetibles, de la lectura y la escritura. Estos compromisos encuentran una cristalización frágil en “la marcha zigzagueante de la especulación ensayística” (2017, 175), por lo que la elipsis, la interrupción, la superposición de materiales heterogéneos que no coinciden entre sí (ni consigo mismo) aparecen como una fuerza estructurante de los textos. Bruno Grossi (2019), en su reseña crítica del segundo libro de Giordano, presta particular atención a la discontinua progresión del balance del papel de la argumentación en el texto: desde el temor a

“contaminar” con escritura ciertos objetos de placer hasta una concepción del ensayo que se escribe, feliz y azarosamente, distanciándose del peso de las premisas de las cuales se parte. En este sentido, el posteo de Facebook podría encarnar un ejercicio ensayístico solo si funciona como una forma de escapar a la tecnificación del lenguaje de la especialización institucionalizada; si es “juguetón”, “salto a la improvisación”.

*El tiempo de la convalecencia* y *El tiempo de la improvisación* se construyen alrededor de esta teoría del posteo como entrecruzamiento del diario, la correspondencia y el ensayo, teoría y práctica que implica una transformación genérica del espacio autobiográfico por la interacción entre la cultura letrada y la cibercultura.<sup>27</sup> Pero todavía no llegamos a entender por qué “se podría considerar a Facebook el último bastión de la cultura letrada en campo enemigo” (68). Para ensayar una respuesta deberemos dar otros pasos argumentativos, más sutiles pero no menos claves, que a la vez recuperen lo que ya señalamos.

Como Blanchot, Barthes es un fantasma constante en las páginas que nos ocupan. Aunque la figura del Barthes desmitificador contra la doxa y los clichés ideológicos se encuentra presente en los textos, la insistencia significativa que nos interesa recuperar pasa por otro lado, por lo que someteremos a la aventura intelectual barthesiana a una suerte de reducción estratégica. Recuperaremos partes de la extraordinaria lectura de Elena Donato (2013) sobre la relación entre la escritura y lo imaginario en el teórico francés. Partimos de su intuición: el enamorado es la mejor manera de definir al escritor. El amor liga a un sujeto con una imagen que es efecto puro, sin causa, no representativa sino práctica. La transformación del escritor comprometido en el escritor enamorado conlleva el desplazamiento del signo a la imagen como fuerza rectora. Como señala Eric Marty, el “prestamo lacaniano” de la noción de lo imaginario en Barthes no se realiza sin una suerte de suspensión de la fuerza teórica del psicoanalista, se trata de un préstamo lúdico que introduce un giro. En la lógica de la imagen en Barthes, el lenguaje propone formas de existencia y no formas de significación, ética y estética se vuelven indecibles en la invención de formas de vivir juntos, neutralizar las oposiciones o preparar la vida para la novela (según los problemas de los últimos tres seminarios en el Collège de France). Aunque Donato

---

<sup>27</sup> Sergio Chejfec (2019), en su reseña del segundo libro, agrega a esta intersección genérica que presentamos la matriz del “fragmento” como forma de “lo indeterminado” (concepción sobre la que retomaremos en las siguientes páginas). En este sentido, sería útil preguntarse, aunque queda por fuera del foco de este artículo, qué vinculaciones hay entre la práctica y la teoría de Giordano y los paradigmáticos usos románticos del fragmento. Y esto podría llevarnos más allá: ¿Qué extraños ecos hay entre la ironía fragmentaria de los románticos y la ironía fragmentaria de los internautas de las redes sociales?

descubre en toda la obra de Barthes estas líneas de interrogación, el texto seminal al que nos estamos refiriendo es, en tanto “discurso de lo imaginario en lo imaginario”, *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Hagamos un pequeño desvío para, jugando a la operación barthesiana, iluminar un aspecto de la tonalidad ética del texto que apunta a un problema que se hizo visible en la cibercultura. Delineemos una figura imaginaria, la del “Procastinar”. Se trata de una figura que ha recibido una modesta atención teórica en un pequeño trabajo de Zigmunt Bauman (1999). Etimológicamente, procastinar es colocar en el futuro un objeto que pertenece al presente. En la lectura de Bauman, el procastinar es eminentemente un problema de la modernidad porque implica que el sentido del presente está en un ideal futuro, por lo que el tiempo se transforma en un peregrinaje y la procastinación ya no es una sumisión sino una posición activa. La procastinación tiende a devenir su propio objetivo y fin, haciendo que el deseo devenga más deseo, a través del diferimiento de la gratificación. En la sociedad actual, la “modernidad líquida”, el procastinar perdió su relación con la virtud moral para transformarse en una gratificación no-gratificante. Aunque el análisis de Bauman es válido e interesante, intentaremos otra explicación. En nuestra perspectiva, procastinar se transforma en un problema con el advenimiento del neoliberalismo. Con esta palabra clave no nos referimos solo a una doctrina económica sino a un modo de producción de la subjetividad. El anclaje de este modo es, tal como señala Foucault (2008), la “teoría del capital humano”, que produce una migración de las categorías prácticas del capitalista al trabajador. El trabajador es un pequeño capitalista, su capital es su fuerza de trabajo y debe gobernarse según la lógica de la escasez y la valorización de ese recurso. Tal como señala Lazzarato (2011), la figura que se delinea aquí es la del “empresario de sí mismo”, que es responsable de “su” capital y culpable de su eventual mala gestión. No hay que presionar demasiado los conceptos para encontrar la relación entre el “empresario de sí mismo” y la “gestión de sí como marca” que califica a la práctica en las redes sociales según Paula Sibilia. En este marco es donde entra la procastinación. Estamos frente a una lectura pesimista, porque no vemos en la procastinación una ruptura de la lógica de la autoexplotación sino su reverso cómplice. Procastinar no es sustraerse a la lógica económica que gobierna nuestra subjetivación sino la generación de una “deuda de sí”, mediada por la finitud del tiempo, y una culpabilidad. No se trata de una digresión banal, porque la procastinación es un problema y un peligro constante en los libros de nuestro diarista. Giordano reconoce en otros la tendencia a “perder el

tiempo en Facebook” (Giordano, 2019: 104), pero cuando desplaza la lupa a sí mismo no encuentra nada muy diferente. Así, señala que la escritura en Facebook liquida las energías profesionales y se crea una ficción de la escritura del diario como ejercicio de disciplinamiento: “Regla uno: no distraerse, durante la escritura de un ensayo, con la escritura de apuntes en Facebook (es un camino sólo de ida). Regla dos: si mañana, o pasado, me desvíó de la regla uno, anotar la falta en este cuaderno y amonestarme por la debilidad” (Giordano, 2017: 166). Otro avatar de esta ficción es la justificación del diferimiento de la práctica profesional con los modos en que la escritura intimista pueda imprimir un giro productivo en la propia práctica del ensayo. Pero no se trata solo de autojustificarse reenviando a su potencial impulso de la profesión, porque toda esta práctica paralela a la “investigación subsidiada” puede también transformarse en “formas laboriosas de evadir las responsabilidades profesionales” (192). La “procastinación responsable”, tal como la llama en cierta ocasión Giordano, tiene como objetivo último el transformarse en “un maestro en el arte de perder el tiempo” (2019: 128). Se observa, así, una única máxima, que es el contrapunto exacto de la subjetivación neoliberal: “No administrarse” (42). El éxito o no de tal empresa no corre a cuenta nuestra.

Volvamos, después de este desvío, a Barthes. Si intentamos pensar cómo la figura del enamorado es la que más le conviene al escritor es porque estamos inmersos en el mundo de las imágenes. Retomamos a Marty para completar a Donato: “Lo imaginario, por lo tanto, no es en modo alguno el receptáculo o el reservorio de las imágenes, las emociones, los fantasmas, sino un proceso activo” (Marty, 2007: 227-228). Lo imaginario es un tipo particular de acto, un acto doble que conjuga y disocia el ser y la nada. A partir de aquí se declinan las características de la Imagen: la imagen del otro, el ser amado, tiene el estatus particular de ser la fuente de todas las imágenes; la imagen no tematiza mi relación con el otro sino que es el responsable mismo de la propia relación; la imagen se sitúa del lado de lo Uno, unicidad de la imagen y fundamento de la actividad imaginizadora. En el discurso amoroso barthesiano, el otro no tiene más existencia que la de la imagen, pero esto es lo contrario de cosificar al otro. Tampoco significa, como ya señalamos respecto de Giordano, que se transforme al otro como *alter ego*, esta dimensión se suprime para encontrar otra alteridad, menos convencional. Para nuestras intenciones críticas respecto al diario, desplazaremos el amor romántico al amor filial por la hija, que nos permitirá iluminar la productividad de la reflexión barthesiana. Emilia es una fuente constante de sorpresas, el punto en el que

el mundo se abisma, se fuga. Y aunque en ciertas ocasiones se imputa esa otredad a la diferencia generacional (por ejemplo, en los modos de escribir mensajes en las aplicaciones de chat), la relación nunca se define en esos términos. Habría que elaborar un *close reading* de una escena para establecer las coordenadas:

- ¿No me tenías que llamar a las 10 para despertarme? (Son las 11:15)  
La falta de respuesta inmediata denuncia que ni siquiera recuerdo haberme comprometido.
- Menos mal que me desperté sola.
- Un buen padre debe enseñar hasta que se prescindiera de él
- También que se desconfíe de sus promesas.
- Veo que ya estás despierta. (Giordano, 2017: 132)

Nos encontramos, a primera vista, con un intercambio agonístico, un juego de astucias. Frente al olvido del pedido de la hija, Giordano responde con un elemento de un deseo que atraviesa toda la obra. Por un lado, la intención paradójica de legarle una “orfandad radical” (41), el deseo de la entrada en el riesgo y la aventura de la vida. Pero esa orfandad viene en forma de libro, específicamente la obra que nos ocupa. El libro está dedicado a Emilia, “porque es un libro que podría servirle, cuando ella sea mayor y yo haya muerto, para recordarme con amoroso sarcasmo: ‘se creía escritor’, ‘se hacía el filósofo’”, y agrega, “apuesto a la supervivencia de ese tono, uno de los que prefiero escuchar cuando los hijos, ya mayores, recuerdan a sus padres y los celebran sin sentimentalismos ni idealizaciones, como agradeciéndoles que hayan sabido preservar el espíritu infantil, juguetón y pretencioso” (284). Paradójicamente, en este impulso de futuridad memorialista, el contacto con la intimidad de su padre, permitiría a Emilia alcanzar esa “orfandad radical”, por el éxito variable del encuentro con ese tono que se resiste a la idealización o la espectacularización: “modos de decir o transmitir afectos singulares, de señalar una dimensión de la existencia que no quedó capturada por la lógica exhibicionista del espectáculo” (Giordano, 2019: 55). En este sentido abogamos por una lectura del fragmento anterior que no se deje seducir por el modelo dialéctico. El “veo que ya estás despierta”, además de un gesto de reconocimiento del valor de fraseo de su hija, es la huella de la aparición del otro como imagen pura, imagen que se construye en el apartamiento respecto de las expectativas. En tanto imagen del otro amado, se trata de una imagen constituyente, fundamento de la función imaginizadora: un buen ejemplo de esto es la serie de entradas que comienzan con “cruzo la ciudad en taxi para llevar a mi hija a la clase de fotografía” (2017: 82). El punto que queremos reconocer aquí es que la función de la hija en tanto otro amado es siempre la irrupción

de una falta del lenguaje, una interrupción, falta que despliega a su alrededor, como forma paradójicamente compensatoria, todo un discurso que rodea a ese otro, no para identificarlo o clasificarlo (los esfuerzos de Giordano para no hacer de Emilia una mera “adolescente contestataria” son insistentes), sino para señalar precisamente ese giro en el vacío de la actividad simbólica, su insuficiencia. Un insulto (29 de diciembre), un silencio (15 de abril) o una mirada (21 de junio) servirán como indicios de la potencia de la imagen. La tonalidad ética de su escritura se resume en la figura final de *Fragmentos de un discurso amoroso*, el No-Querer-Asir. Esta figura no implica un renunciamiento a la relación con el otro, sino un trabajo activo, una posición meditativa, un conocimiento del no-conocimiento que se emparenta mucho con la filosofía oriental y con el “pensar no objetivante” heideggeriano. En palabras de Marty: se trata de “acceder a una suerte de suspensión de lo Imaginario, de llegar a un no-lugar, un desconocido, un no-conocimiento, un ser-ahí silencioso” (2007: 280). Esta figura, por un lado, se emparenta con la sugestividad con la que Barthes se presenta a Giordano, su renuncia al metalenguaje y su pensar crítico que no objetiva la literatura, con lo que toda nuestra reflexión sobre el papel del ensayo en nuestro diarista encuentra su justificación. Por otro lado, es la propia concepción de literatura con la que se maneja Giordano: “la inclinación a responder con palabras a las presiones de lo indecible” (2019: 134). En este sentido, la literatura para Giordano se mueve entre dos polos sin encontrar estabilidad: “Nunca se consigue hablar de lo que se ama”, ocurrencia barthesiana, y “solo se puede hablar de lo que se ama”, operación de Elena Donato.

Ahora se puede empezar a atisbar lo que Giordano sentenciaba: “se podría considerar a Facebook el último bastión de la cultura letrada en campo enemigo” (68). Lo que surge como el fondo oscuro de todo el derrotero teórico y literario de Giordano es el propio modo de funcionamiento de Facebook, las redes sociales e internet en su conjunto respecto de la subjetividad. Partamos de una caracterización superficial. Se pueden entender varios gestos de Facebook a sus usuarios como torpes interpelaciones ideológicas althusserianas: “¿Qué estás pensando?”, “Amigos que quizás conozcas”, etc. Pero el procedimiento singular de estas redes respecto a la producción de subjetividad contemporánea exige un movimiento crítico de mayor complejidad, que lea las operaciones “por debajo” del espectáculo del yo y la extimidad de Sibilía. Llamaremos a este mecanismo “gubernamentalidad algorítmica”: “Puede denominarse proceso de *gubernamentalidad algorítmica* a aquello que transcurre en la vigilancia distribuida e inmanente a través de los perfiles de redes” (Rodríguez, 2019: 359, las cursivas son del

original). Retomando los trabajos de Antoinette Rouvroy y Thomas Bernes (2016), Rodríguez señala que este proceso presenta tres etapas: en primer lugar, la “datavigilancia”, la explosión de la recopilación y conservación automática de los datos (un posteo, un “me gusta”, un comentario a un amigo); en segundo lugar, la “minería de datos”, que explota el yacimiento generado por la datavigilancia en función de un análisis automatizado que busca hacer emerger correlaciones sutiles; en tercer lugar, la “datanticipación”, en el que se utilizan esos perfiles en un sentido probabilístico para la anticipación de los comportamientos individuales, anticipación en la que se interviene con contenidos probabilísticamente definidos para el usuario singular. Debajo de la “democratización de la expresión” que implican las redes, hay un proceso de transformación del individuo en datos y recomposición posterior que da como resultado un individuo relacionado, pero en principio no igual al individuo antes de ser transformado. Se trata de la doble faz de las redes sociales: “al mismo tiempo que el perfil prefigura una ‘tecnología del yo’ para el supuesto individuo que pretende relacionarse con él, deriva ese vínculo a un sistema de predicción de comportamientos que necesitará en definitiva su anuencia” (Rodríguez, 2019: 459). La potencia de este proceso es el acercamiento asintótico entre individuo y perfil, el éxito de la predicción y la subjetivación que implica. Se entiende ahora el cariz de la frase que organizaba nuestro análisis: en el marco de una concepción de la literatura como No-Querer-Asir, el “campo enemigo” será esa fuerza y ese procedimiento de perfilización, que no es más que un nombre para el “Querer-Asir”. Giordano lo reconoce en un solo momento y es en palabras de otros: “Miserias de la red: todos somos algoritmos y el azar no es azar y el encuentro no es encuentro. Hay cálculo y resultados” (Giordano, 2019: 180). Después y antes de esto, se comporta como si ese problema fuera el problema de otros, un rumor que llega de lugares lejanos, conquistando un “estado de inocencia”. Resulta interesante comparar este fragmento con la afirmación de que la “sensación de vida” se transmite una intimidad entre “la idea de ‘existencia humana’ y las de ‘indefinición’, ‘azar’ e ‘incumplimiento’” (241). ¿Cómo se compone la gubernamentalidad algorítmica con la azarosidad de la existencia humana? No se tratará de dar una respuesta a tal interrogante, pero sí podemos señalar una tangente interesante. El No-Querer-Asir o la relación entre ensayo y literatura en Giordano comportan una apertura al acontecimiento en tanto posibilidad, posibilidad que se resiste a ser cosificada o codificada. Por su lado, el Querer-Asir de las redes sociales implica una gestión del devenir y una captura (“mercantilizable”, en última instancia) del acontecimiento. Si la reflexión sobre el

posteo reflexivo como diario, ensayo y correspondencia implicaba una lectura de la cibercultura desde la cultura letrada, la relación entre probabilidad y acontecimiento en la propia práctica de escritura del “intimismo espectacular” será el sometimiento oscuro y silencioso de la cultura letrada por la cibercultura. ¿En la publicación del diario en formato libro, se produce una interrupción de esta dinámica? La mesa está servida para la polémica.

#### **4. La literatura en la era del intimismo espectacular**

Sin dudas, estos esfuerzos hermenéuticos nos llevaron por caminos extraños, particularmente ajenos a los estudios literarios. Pero no por ello menos necesarios. Comprobamos, desde distintos puntos de vista y niveles de análisis, la transformación de la genericidad de la autobiografía como un problema que se ilumina en la interacción entre la cultura letrada y la cibercultura. Por supuesto, el recorte impuso lo suyo y muchas escrituras quedaron fuera del foco crítico. Por señalar un ejemplo saliente, el diario de Cecilia Pavón (que de forma muy humorosa Giordano califica en su propia obra como el “devenir-punk” de la figura de la escritora), *Once Sur*, cuyo material parte de un blog que la poeta mantuvo durante un tiempo como modo de experimentación estética. Allí, se comprueba, en primer lugar, el mismo gesto que caracteriza el género diario, su expulsión y minimización respecto de la literatura para justificarse propositivamente, como parte de un proyecto. Por otro lado, el texto está plagado de imágenes de las condiciones cibernéticas de producción contradictorias e inquietantes: en primer lugar, la internet prefigura una suerte de rumor constante de voces de otros que llegan con variable efectividad, valorado positivamente; por otro, fuente de una identificación por lo menos perturbadora: “GMAIL ES UNA CATASTROFE/ GMAIL ES MI INTELIGENCIA/ GMAIL ES MI ESPEJO” (Pavón, 2018: 44); en tercer lugar, una disconformidad constante con ese ciberespacio del que por momentos se busca escapar porque resulta “claustrofóbico”; por último, una interrogación sobre la nueva ontología literaria en la era de las computadoras conectadas (“No sé si las palabras tienen sonido en la internet”, 15), que termina tomando forma como el triunfo final de la cultura verbal sobre la informática: “Las palabras son puras y atraviesan la pesadilla de internet” (110). Se trata, como en los casos anteriores, aunque con una resolución muy diferente, de un objeto paradójico tensionado entre fuerzas culturales heterogéneas.

En la era del “intimismo espectacular”, la autofiguración literaria no podía quedar impávida. En primer lugar, comprobamos la necesidad de unas categorías novedosas, el “espacio autobiográfico joven” o “espacio autobiográfico de inserción cultural”, y la relacionamos no mecánicamente con la democratización de las tecnologías del yo en internet. Tal como Juan Mendoza (2017) en sus trabajos teórico-críticos sobre la cibercultura, Giordano afirma que las redes sociales transformaron a todos en “amateurs”, incluso a los escritores profesionales. De ahí se puede establecer una línea interesante de interrogación que aquí no llegamos a tratar. Ahora bien, respecto de este nuevo objeto, nunca se trató de afirmar que no existieran casos de autobiografía joven en el pasado, sino solo que su toma de consistencia es reciente (se podría traer a colación el Premio *Indio Rico* a la autobiografía, destinado a escritores de menos de 35 años, del 2008). La deflación del campo literario, la figura de la literatura como ser-disponible o archivo, la subjetivación cuantificada, la teoría genérica de los posteos, la dinámica de inapropiación-apropiación, fueron los mojones críticos que pergeñamos para interpelar a nuestro corpus, rastreando las transformaciones en la genericidad de la autobiografía. Se trata, en su efectividad retórica variable, en principio, de un influjo irreversible sobre la cultura letrada que los estudios literarios tendrán que interpelar en su propia práctica. Valga la tentativa aquí presentada, como parte de los prolegómenos de ese trabajo.

## **Bibliografía**

Acevedo, I. (2010), *Una idea genial*, Buenos Aires: Mansalva.

Acevedo, I (2020), *Una idea genial*, Buenos Aires: La Flor Azul.

Actis, N. et al. (2006), *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Buenos Aires: Altamira.

Agamben, G. (2005), *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Albarello, F. (2011), *Leer/navegar en Internet. Las formas de lectura en la computadora*, Buenos Aires: La Crujía, 2011.

- Arfuch, L. (2002), *El espacio autobiográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2013), *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (1999), "Modern adventures of procrastination", *Parallax*, vol. 5, no. 1, 3-6.
- Bajtín, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, Mexico D. F.: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2004), *S/Z*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bizzio, S. y D. Guebel (2006), *El día feliz de Charlie Feiling*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- Boyle, M. (2012), *Antología de entradas inéditas del blog de un empleado mexicano de panda express*, Buenos Aires: Dakota.
- Chejfec, S. (2019). "El diario ampliado. A partir de *El tiempo de la improvisación* de Alberto Giordano", *Otra parte*. Recuperado de <http://www.revistaotraparte.com/discusion/el-diario-ampliado-a-partir-de-el-tiempo-de-la-improvisacion-de-alberto-giordano/> (Última consulta: 13/10/2021).
- Donato, E. (2012), "Sólo se logra escribir sobre lo que se ama. El escritor y lo imaginario en Roland Barthes", *Exlibris*, 1, pp. 122-143.
- Fernandes Magdaleno, R. (2018). "Escrita performática na crítica contemporânea: uma reflexão a partir de *El tiempo de la convalecencia* de Alberto Giordano". En I. Magri, P. Moreira y S. Lemos (Comps.), *Literatura e crítica contemporânea na América Latina*, Rio de Janeiro: Abralic, pp. 134-147.
- Foucault, M. (1979), *La arqueología del saber*, México D. F.: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007), *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México D. F.: Siglo XXI.

- Foucault, M. (2008). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gatti, G. (2008), *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- Giddens, A. (1998), *Las transformaciones de la intimidad. Sexo, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid: Cátedra.
- Giordano, A. (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva.
- Giordano, A. (2011), *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giordano, A. (2015), “Prólogo. El discurso sobre el ensayo”, en *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*, Santiago Arcos: Buenos Aires.
- Giordano, A. (2016), *El pensamiento de la crítica*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giordano, Alberto (2017), *El tiempo de la convalecencia*, Ivan Rosado: Rosario.
- Giordano, Alberto (2019), *El tiempo de la improvisación*, Ivan Rosado: Rosario.
- Guebel, D. (2007), *Derrumbe*, Buenos Aires: Mondadori.
- Grossi, B. (2019). “Sobre *El tiempo de la improvisación* de Alberto Giordano”, *El taco en la brea*, 10, pp. 230-234. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i10.8704>
- Hardt, M. y T. Negri (2010), *Imperio*, Buenos Aires: Paidós.
- Heidegger, M. (1989), “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2001), “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, en *Tiempo y ser*, Madrid: Tecnos.

- Heidegger, M. ( 'Lenguaje tradicional y lenguaje técnico', *Heideggeriana*. Disponible en: [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/tecnico\\_tradicional.htm#\\_edn1](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/tecnico_tradicional.htm#_edn1)(Última visita: 17/12/2013)
- Huyssen, A. (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (2002), *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires: Mantial.
- Julién, H. (2014), "Estoy listo para una muerte violenta", en *Alt Lit. Literatura norteamericana actual*, ed. L. Copacabana y H. Vanoli, Buenos Aires: Interzona, 133-142.
- Kohan, M. (2019), "Para ir sacando los días de la galera". *Revista Ñ*. Recuperado de: [https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/ir-sacando-dias-galera\\_0\\_K8GEQrWpt.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/ir-sacando-dias-galera_0_K8GEQrWpt.html) (Última consulta: 13/10/2021)
- Laddaga, R. (2010) *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LaCapra, D. (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva visión.
- Lazzarato, M. (2011). *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lejeune, P. (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Magazul-Endymion.
- Lejeune, P. (1980), *Je est une autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, París: Seuil.
- Libertella, H. (2006), *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Libertella, M. (2013), *Mi libro enterrado*, Buenos Aires: Mansalva.

- Maingueneau, D. (2006), *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*, París: Belin.
- Marty, É. (2007), *Roland Barthes. El oficio de escribir*, Buenos Aires: Manantial.
- Mendoza, J. (2011), *Escrituras Past\_ Tradiciones y futurismos del siglo 21*, Bahía Blanca: 17 grises.
- Mendoza, J. (2017), *Internet, el último continente. Mapas, e-Topías, cuerpos*, Buenos Aires: Crujía.
- Molloy, S. (2001), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en América Latina*. Mexico D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mosquera, M. E. (2014), “El espacio autobiográfico joven entre la cultura impresa y la cibercultura: Luz Marus y *La amante de Stalin*”, Ponencia presentada en el *III Coloquio Internacional «Escrituras del yo»*, Rosario, 4-6 de junio de 2014.
- Paixão de Sousa, M. C. (2009), “Conceito material de texto digital: Um ensaio”, *Texto digital*, V: 2, 159-187.
- Pauls, A. (1996), *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Pavon, C. (2018), *Once sur*, Buenos Aires: Mansalva.
- Pérez, M. (2012), *Diario de una princesa montonera. -110% verdad-*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Prensky, M. (2001), “Digital Natives Digital Immigrants”, *On the Horizon*, IX: 5, 1-6.
- Prieto, A. (1982), *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rancière, J. (2009), *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago: Lom Ediciones.
- Recoba, D. y J. G. Lagos (2010), “Lo cortés y lo irónico. Cesar Aira y su visión de la literatura rioplatense (entrevista)”, *La Diaria*, 14 de mayo de 2010. [En línea

: <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/5/lo-cortes-y-lo-ironico/> [Última consulta: 27.03.2017]

Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio.

Robertita (2011), *Losers*, Buenos Aires: Interzona.

Rocha Barco, T. (2006), “Prólogo”, en P. Sloterdijk, *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, Madrid: Siruela.

Rodríguez, P. (2019), *Las palabras y las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*, Buenos Aires: Cactus.

Sarlo, B. (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Semprún, J. (2011), *La escritura o la vida*, Buenos Aires: Tusquets.

Sibilia, P. (2005), *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sibilia, P. (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sloterdijk, P. (2006), *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, Madrid: Siruela.

Topuzian, M. (2013), “El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada”, *Castilla. Estudios de literatura*, 4, 298-349.

Vattimo, G. (1989), *La sociedad transparente*, Milán: Paidós.

Virilio, P. (1996), *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Buenos Aires: Manantial.

White, D. y A. Le Cornu (2011), “Visitors and Residents: A new typology for online engagement”, *First monday*, XVI: 9.

Winthrop-Young, G. (2010), "Hardware/Software/Wetware", en *Critical terms for Media Studies*, ed. W. J. T. Mitchell y M. Hansen, Chicago: University of Chicago Press: 186-198.

## La crónica en tiempos de cognitariado, farmacopornografía y Google

La importancia y la pregnancia de la crónica en Hispanoamérica tienen un carácter insoslayable, prácticamente autoevidente si se observa la historia de las prácticas discursivas, la creación de instituciones específicas alrededor de este fenómeno escriturario, la efectiva valoración en el mercado editorial y su auspiciosa recepción, fuera o adentro de los círculos académicos. Aunque se trata de un proceso discontinuo y con variadas y singulares transformaciones, que beberá de tradiciones diversas, podría pensarse a las “crónicas de indias” en el siglo XVI como un punto de partida válido, aunque un tanto arbitrario, para elaborar un pequeño panorama de su historia en la cultura hispanoamericana. Allí, se establece uno de los núcleos semánticos, formales y ético-políticos más insistente del género: la preocupación por el otro (Montes, 2013), que en las producciones contemporáneas se problematizará como la cuestión de la “empatía” (Ventura, 2020). Saltando algunos años, el siguiente punto paradigmático lo constituirá, hacia fines del siglo XIX, su devenir modernista, como relato de lo cotidiano, de la mano de Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, entre otros. Durante el curso del siglo XX, podríamos mencionar, a mero título de ejemplo, las *Aguafuertes* de Roberto Arlt y los ensayos originales de Rodolfo Walsh con la novela de no ficción, donde se comienza a horadar la acrítica y territorial distinción entre literatura y periodismo que estaba en la base de la reflexión sobre el género, explorando intercambios y estrategias comunes. A partir de 1970, con *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, “se define el perfil político y estético que marcará el camino de la crónica hasta finalizados los años 90” (Montes, 2013: 19). No habría que dejar pasar, en esta instancia, la fundación que ésta escritora franco-mexicana crea para la promoción de este tipo de práctica discursiva, con un foco puesto en la experimentación del lenguaje y la voluntad de intervención social. También, podrían mencionarse la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), impulsada por Gabriel García Márquez, que comparte similares inquietudes. En los últimos años, la crónica no ha dejado de ganar adeptos e impronta: voces como las de Juan Villoro, Alfonso Armada, Alberto Salcedo Ramos, Josefina Licitra, Leila Guerriero, Cristian Alarcón, Martín Caparrós, Jimena Néspolo, María Moreno, Rodrigo Fresán, Pedro Lemebel, Juan Forn, Gabriela Wiener, entre otros, pueden servir como prueba de la fertilidad del género. Su impacto en el mercado es considerable: innumerables

editoriales establecen series específicas a la publicación y promoción de crónicas. Por otro lado, como parte de los intereses de este trabajo, habría que reconocer que el género ha conquistado en la contemporaneidad una importante revitalización en las redes de Internet que, dada su “gratuidad” (relativa) y ubicuidad, le ha permitido autonomizarse, en términos variables, al menos, de las exigencias del mercado editorial y de los grandes medios de comunicación . Tal como señala Mariana Bonano:

La visibilidad que adquieren las diversas expresiones del llamado periodismo narrativo en Latinoamérica de hoy se manifiesta en internet mediante, por un lado y tal como se señaló antes, la creación de blogs –muchos de los cuales están dedicados casi con exclusividad a la crónica narrativa– y por otro, el impulso de publicaciones digitales en forma de revistas o bien, de colecciones especializadas a cargo de editoriales o de periódicos (Bonano, 2020: 5)

Podría mencionarse, en este sentido, el caso de la *Revista Anfibia*, una publicación digital argentina dedicada a la crónica que ha ganado una tracción cultural no despreciable y avivado amplios debates en la sociedad.

Respecto de su interés dentro de la academia argentina, habría que reconocer, junto a Guadalupe Maradei (2020), que el otorgamiento de la cualidad de objetos de los estudios literarios a la crónica es un acontecimiento relativamente reciente y concomitante a un proceso similar respecto de la autobiografía y los relatos testimoniales. Algunas investigaciones han señalado que puede entenderse a la crónica como una “pasión por lo real” voyeurista, es decir, apasionada y deseante por mirar los cuerpos, los territorios, los conflictos y las lógicas del otro (Angulo, 2014). Pero, por tratarse de un formidable proyecto de investigación con la intención de sistematizar y contrastar diferentes discursos sobre la crónica y, a la vez, elaborar uno propio, que comparte muchas de las coordenadas teórico-críticas de este trabajo, vale la pena otorgarle especial atención a los trabajos de Alicia Montes (2013), continuando el gesto de trabajos previos nuestros (Mosquera, 2014).

La perspectiva de Montes parte de lo que podríamos llamar un historicismo radical, genealógico y profundamente anti-teleológico. Escapando del peligro idealista de suponer una naturaleza transhistórica de la crónica, la premisa fundamental de su investigación nos impele a aceptar el carácter históricamente contingente de su objeto. Pero este rechazo a elaborar una definición taxonómica del género a partir de la inmersión en su inmanencia histórica no significa que se deba caer en un empirismo ramplón que se limitaría a describir las apariciones positivas de la práctica escrituraria del cronista. Uno de los gestos más provocadores del libro (cercanamente emparentado

con los procedimientos críticos de Jacques Rancière) es aquel que defiende la necesidad metodológica de pensar en conjunto la textualidad de la crónica con los discursos que sobre ella elaboran los propios escritores, los críticos y el discurso teórico lindante. Sólo a partir de esta figura de la circularidad y la sobredeterminación se podrá argumentar a favor de aquella discontinuidad que permitiría hablar sin arbitrariedades de cierta especificidad de una “crónica contemporánea”.

De esta manera, una de las hipótesis que se propone demostrar el estudio de Montes apunta a la vinculación intrínseca entre las características emergentes de la crónica urbana a partir de los 70 y la mirada transdisciplinar y antiesencialista que se impuso en la teoría y en la estética con los epígonos de la filosofía de la diferencia (postestructuralismo, poscolonialismo, feminismo). Pero es precisamente a partir de este punto de partida culturalista e intersticial que se puede reconocer toda una serie de discursos prescriptivos alrededor de la crónica que amenazan con neutralizar su heterogeneidad constitutiva. Con sutil lucidez, Montes logra reconducir las aproximaciones deontológicas a los compromisos ontológicos que éstas implican.

El caso más paradigmático y con el que su trabajo polemiza con mayor encono es aquel lugar común de la crítica que señala que la crónica debe ser un discurso a mitad de camino entre periodismo y literatura, un género híbrido que alimente nuestra “pasión por lo real” con la narración de una experiencia cruzada con procedimientos propios de la escritura ficcional. Pero un historicismo radical reconoce con facilidad que esta perspectiva mutante supone todavía una noción de pureza en su reverso, como un negativo fotográfico necesario: lo intocado genérico (literatura/periodismo) que debe sufrir, en un momento lógico posterior, un proceso de mezcla. De esta manera parece reingresar por la ventana, en nuestros vigilantes tiempos antiesencialistas, el planteo ontologizante del género que habíamos echado por la puerta. Al definir unidireccionalmente la crónica contemporánea como transgresión de la legalidad genérica, como escritura del margen o como voz subversiva, se traslada la carga de la prueba hacia aquella ley, centro o espacio cerrado del que nos alejamos. Pero, se pregunta Montes de la mano de la deconstrucción derrideana, ¿no es finalmente la heterotopía el efecto paradójico de cualquier ley del género? Suponer lo contrario hipostasiaría el procedimiento de la crónica, oscureciendo tanto la especificidad de sus trayectos concretos como la de buena parte de la cultura contemporánea. Según Montes, por otro lado, la voluntad crítica de entender la crónica, en su conjunto, como voz marginal se revela como un gesto simplista y general con sólo observar su lugar

prominente en el mercado. Montes no renuncia a establecer distinciones, por más precarias y provisionarias que sean, entre producciones legitimantes del sistema (crónicas-mercancías) y producciones críticas, desautomatizadoras, creadoras de disenso. Así, debemos pensar simultáneamente el significativo vacío en deriva de la crónica como género y la red formal de similitudes, apropiaciones y desplazamientos concretos (la genericidad, según la elaboración de Schaeffer, que comentamos en la introducción) que se crean a partir de una perspectiva transtextual de cada obra analizada. El género y la genericidad en tensión, en paradoja irresoluble, indecibilidad sin fin.

Ahora bien, aquí podríamos establecer una ligera distancia teórica. Montes argumenta de forma efectiva y convincente que el concepto de “hibridez” implica una noción de “pureza” como reverso necesario. Pero quizá desechar *tout court* la noción de “hibridez” sea un gesto crítico apresurado. Podríamos hacer nuestras, como se señalará debidamente en estas páginas, las invocaciones del xenofeminismo a pensar la hibridez libre de la “infección de la pureza” (Hester, 2019: 13). Y el camino para hacer esto no es otro que las coordenadas que la propia Montes toma como suyas: el pensamiento genealógico. Así, pensaríamos la emergencia de un entidad como la composición contingente de elementos heterogéneos que a su vez son contingentes y heterogéneos en sí mismos (Foucault, 1980), fuera de la ley de la trascendencia, de la lógica territorial.

En última instancia, ese tipo de vocación historicista y culturalista está en el centro (problemático) de los intereses de éste capítulo. A lo largo de las páginas, intentaremos demostrar que una zona de la literatura contemporánea puede pensarse como resolución singular, en el marco de la genericidad propia de la crónica, a la interacción dinámica y productiva entre cultura letrada y cibercultura. En *Alta rotación* (2008) Laura Meradi, *Testo yonqui* (2014) de Paul B. Preciado y *Crónica de viaje* (2014) de Jorge Carrión encontraremos la problematización del cognitariado y el extractivismo como condición de producción de la escritura; de la intervención técnica como característica central del sexo, el género y la autoexperimentación; y de la intermedialidad como problema focal de la cultura digital.

## **1. Precariado, cognitariado y extractivismo literario: *Alta rotación* de Laura Meradi**

El mapa de las relaciones entre literatura y trabajo es un capítulo sugestivo de los estudios literarios argentinos. Por realizar un corte metodológico, se podrían recuperar los productivos análisis de Karina Elizabeth Vásquez (2013), que se enfocan en el trance hegemónico del trabajo industrial durante el siglo XX. La hipótesis central de la investigadora es que la relación imaginaria entre literatura y trabajo es un punto nodal para estudiar el modo en que los escritores figuran su espacio y su especificidad en el marco de la totalidad de la sociedad. Así, puesta en el centro de este problema, Vásquez identifica que uno de los ideogramas más fuertes que recorrió la literatura argentina del pasado siglo fue una franca oposición entre cultura y trabajo: la cultura y el arte serán el lugar de la libertad, la autoexpresión, el juego, la novedad espiritual y la autonomía; mientras que el trabajo será el lugar de la disciplina, la represión, el aburrimiento, la repetición corporal y la heteronomía. No se trata, por supuesto, de un bloque monolítico y homogéneo de sentidos, porque la investigadora se encarga de señalar los puntos de fuga, variaciones y rupturas de tal ideograma. El caso paradigmático será el de la obra de Roberto Arlt, como un caso de cuestionamiento de “las relaciones antagónicas del trabajo y la cultura, construidas en torno a la noción del ‘tiempo muerto’ y la alienación” (Vásquez, 2013: 20). El relativo excepcionalismo de la obra de Arlt explicaría en parte el carácter productivo de la forma de sus impugnaciones en la literatura de fines del siglo y principios del nuestro, cuando la hegemonía del trabajo industrial tambalea y el trabajo de servicios empieza a tomar fuerza como núcleo estructurante de la sociedad. Obras como *En otro orden de cosas* (2001), de Rodolfo Fogwill, *Boca de lobo* (2002), de Sergio Chejfec y *El trabajo* (2007), de Anibal Jarkowski, introducirían, concomitantemente a una revisión de las características deseables de un realismo en el capitalismo tardío, una reestructuración de las imágenes de la relación entre cultura y trabajo. En este sentido, en el marco de una avanzada neoliberal que se cristalizaría como decepción y resignación popular, lo que se comprobaría en estas obras según la investigadora es la puesta en cuestión de la jerarquía del arte frente al resto de los trabajos, una desmitificación de la pretendida naturalidad de tal esquema de pensamiento y, finalmente, la expresión de una renuncia respecto de la posibilidad espiritual del trabajo en general.

Es en este marco del campo literario argentino en el que se entiende la intervención de *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes* (2008), el primer libro

de la escritora y guionista Laura Meradi.<sup>28</sup> Crónica por encargo luego de haber perdido su trabajo estable en la Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires en una avanzada de ajuste del gobierno porteño de Mauricio Macri, se trata de un libro con un mecanismo procedimental explicitado desde el principio: “Durante un año, de marzo de 2007 a marzo de 2008, realicé los trabajos que componen este libro siguiéndolos de manera independiente y ocultando el objetivo tanto a mis empleadores como a mis compañeros” (Meradi, 2008: 13). De esta manera, cada uno de los capítulos del libro se organiza alrededor de la búsqueda y la experiencia en un trabajo precario: vendedora de tarjeta de crédito en las calles de Constitución, cajera de un supermercado, telefonista en un *call center* en inglés, ayudante de mesera en un bar, trabajadora de McDonalds. Si quisiéramos ampliar la serie textual en la que se enmarca *Alta rotación*, podríamos señalar, junto con Mauro Rucovsky (2019), desde el clásico *La condition ouvrière* de la francesa Simone Weil (1951) hasta los ejercicios de crónica más contemporáneos de *Salario mínimo. Vivir con nada* del colombiano Felipe Andrés Solano, y *Capitalismo con tracción a sangre* (2018) del ítalo-argentino Emiliano Gullo.

Lo primero que habría que señalar es que, aunque la obra de Meradi rompe con ciertos esquemas fosilizados de la relación entre literatura y trabajo en la cultura argentina, no se trata de un corte absoluto. Si hay algo de *Alta rotación* que comparte con tal tradición ideológica, es el principio de que la forma de introducir el contacto entre ambos polos de la ecuación se da por un “acercamiento al otro”, a aquellos jóvenes que dependen de tal precariedad para sobrevivir en la contemporaneidad. Para triunfar en ese objetivo, Meradi se autoimpone la regla de “hacerse pasar por otra”, mentir tanto a sus compañeros como a sus empleadoras, engañar sobre sus estudios, sus proyectos y sus perspectivas. Por un lado, se trata de interferir del modo más levemente posible en su carácter de “observador participante” pero, por otro, también, en determinadas circunstancias, se constituye en condición fundamental para poder ser contratada en aquellos trabajos. Esta característica será un punto central de nuestra lectura. La discontinuidad fundamental que introduce en tal tradición habría que

---

<sup>28</sup> En un caso de evolución convergente que permaneció por años en la ignorancia desde mi primera publicación sobre el “espacio autobiográfico joven” (Mosquera, 2014), Alejandra Laera (2013) señalará que Laura Meradi, junto con I Acevedo y Diego Meret, constituyen una serie singular en la que primeras obras, de carácter autobiográfico, se construyen bajo el postulado de posicionarse proyectivamente como un “recienvenido” en el campo literario. Respecto de la pregunta de por qué no ubicar este análisis en el capítulo anterior, señalaremos, junto con Alicia Montes (2013), que no hay una diferencia neta entre autobiografía y crónica, sino más bien una cuestión de grado, que pone el énfasis en la experiencia del otro. Este lugar de la alteridad será un principio estructurante de todo este capítulo.

buscarla, más bien, en el reconocimiento rápido y explícito de que no hay diferencia radical entre su objeto de estudio y narración y su propio trabajo como escritora:

La palabra “precarizado” sonaba fuerte en el patio del Gobierno de la Ciudad, y yo caí en la cuenta de que no sólo los trabajos que yo estaba eligiendo para la escritura de mis crónicas eran precarizados, sino que mi verdadero trabajo, el trabajo relacionado con lo que más me gusta hacer en el mundo, era también un trabajo precarizado. (Meradi, 2008: 14)

Este movimiento conceptual que realiza Meradi en sus primeras páginas merecería un estudio aparte, por lo cargado de nociones e intuiciones clave para el lugar del arte y la literatura en la contemporaneidad, pero basten algunas reflexiones para no desviarnos de nuestra lectura. Meradi reconoce en este breve fragmento, que se volverá estructurante del texto en proporciones variables, como señalaremos, que una de las claves paradigmáticas de la precariedad del trabajo contemporáneo es la propia de lo que la teórica foucaultiana Isabell Lorey llama “productores culturales”. En palabras de la investigadora alemana, en la que caracteriza un “patrón” de esta figura subjetiva:

Se trata de individuos instruidos o muy instruidos, por lo general entre veinticinco y cuarenta años, sin hijos o hijas, en situación de empleo precario de forma más o menos intencionada. Persiguen trabajos temporales, viven sobre proyectos y persiguen contratos de trabajo con varios clientes al mismo tiempo, o al menos uno tras otro, por lo general sin seguro de enfermedad, vacaciones pagadas ni subsidio de desempleo; sus empleos no les cubren la seguridad social y por lo tanto no gozan de ninguna, o sólo de una mínima protección social. La semana de cuarenta horas de trabajo es una ilusión. El tiempo de trabajo y el tiempo libre no tienen fronteras definidas. El trabajo y el ocio ya no se pueden separar. Invierten el tiempo de trabajo no remunerado en acumular una gran cantidad de saber por el que no se les paga, pero que de forma natural se exige y se utiliza en las situaciones de trabajo remunerado (Lorey, 2006: s.p.)

El problema de Lorey no es tanto la identificación sociológica de un segmento novedoso de la población sino, más bien, reconocer cómo este tipo de subjetivación se constituyó (incómodamente para sus protagonistas) en el centro hegemónico y estructurador del tipo de explotación capitalista que requirió el neoliberalismo para su implantación efectiva. En la figura del productor cultural, se entiende que hay un sector de la sociedad, proyectado como paradigma sobre el resto de la población, que, más o menos voluntariamente (al menos al nivel consciente), elige la vida de precariedad y flexibilidad por ser superficialmente compatible con sus proyectos de “autorealización”. Y en este sentido también habría que entenderlo como un imperativo contemporáneo implícito del capitalismo tardío: el impulso a seguir el propio deseo, la

actualización de los proyectos individuales y la autoexpresión continúa. Se trata de un elemento importante de nuestra lectura porque Meradi hace de las condiciones de producción un principio constructivo de su crónica. En el marco de una profesionalización muy imperfectamente consumada del trabajo artístico en Latinoamérica (aunque también en el resto del mundo), Meradi nos muestra que ser escritora no es solo ser una “trabajadora inmaterial” (concepto caro al autonomismo italiano), porque eso fue así durante toda la historia del arte, sino también una “productora cultural”, en el sentido de Lorey, y, podríamos agregar, una “trabajadora informacional” (Zuckerfeld, 2013) o “cognitariado” (Berardi, 2016), ya que produce un “bien informacional”, que luego podrá o no ser materializado en la forma tradicional del libro.

La lista de trabajos a las que se aboca la narración de Meradi ofrece a primera vista un primer resultado: se trata de trabajos de servicio, donde la precarización se siente de un modo más urgente, por la tercerización de la economía (en particular, la argentina). Cada uno de los capítulos relata el proceso tedioso y burocrático para conseguir el trabajo, las mentiras que estaban al día para ser considerada apta (y no sobrecalificada o sobreocupada con otras actividades) y sostener su posición de “infiltrada”, la solidaridad pero también las mezquindades de los compañeros de trabajo, la disciplina y el control de las posiciones jerárquicas, entre otros elementos. Pero la clave es entender que no se trata de un texto meramente denunciante, no hay hipótesis fuerte que se pueda aislar y replicar: más bien, de lo que se trata es de construir un espacio textual que pueda registrar los vaivenes afectivos de vivir en tal estado de precariedad. Para ello, se construye una geometría precisa que atiende al carácter diferencial de los impactos subjetivos de cada uno de los trabajos: la venta de tarjeta de crédito en las calles de Constitución estará signada por la intemperie frente a los elementos y la enfermedad; el trabajo de cajera por el dolor de espalda, el calor y la sed; el trabajo de camarera por el dolor de los músculos y las pantorrillas; por último, el trabajo en el Mc Donalds por el frío de los freezers, el dolor general del cuerpo al limpiar a toda velocidad. Cada uno de estas ecuaciones configurará una muestra de los valores estrambóticos que el capital le “pide” a los cuerpos del precariado. Una frase de Spinoza se ha vuelto muy popular en la intelectualidad en estos últimos 50 años: “Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo” (Spinoza, 2004: 147). Ahora bien, quizá, reversionando a Emiliano Exposto (2020), habría que decir: “a veces, un cuerpo precario puede *demasiado*”.

Pero no se trata solamente de lo que puede, exigido, un cuerpo, sino también de todo el emplazamiento anímico y cognitivo. Esto se observa de forma saliente en el segundo capítulo, “Los capacitados”, donde relata su experiencia en un *Call center*, por lo que requiere un análisis más atento. Tras mentir en las entrevistas sobre sus conocimientos de idioma, la narradora comienza a trabajar como telefonista para una empresa de servicios de atención al cliente para el extranjero. Se trata de lo que en el posobrerismo se define como “cognitariado”, figura que volverá a lo largo de este trabajo: “El cognitariado es el flujo de trabajo semiótico socialmente difundido y fragmentado” (Berardi, 2016: 120). El cognitariado solo pudo implantarse como hegemónico por el correlativo establecimiento de la cibercultura, es su emergente en el nivel del trabajo. En el caso del libro, se trata del trabajo que requiere el mayor despliegue de habilidades específicas, por lo que no extraña que el texto dedique largas páginas al proceso de entrenamiento previo que le brinda la empresa. El entrenamiento consiste en un curso de idioma, el aprendizaje de vocabulario técnico del rubro y la interiorización de un guión para atender llamados. Esta breve descripción nos permite comprobar que lo que Meradi muestra es que, como señala el sociólogo argentino Mariano Zukerfeld (2013), el trabajo en los *Call centers* es un híbrido inestable y frágil entre disciplina foucaultea y control deleuziano. Por un lado, a Meradi le llama la atención las persistentes cámaras y personal de seguridad repartidos por el edificio o la insistencia en normalizar las llamadas a clientes (por ejemplo, no puede haber silencios, ni hablar de religión, política o sexo; el cliente no puede reconocer que es extranjera, ni saber su nombre real ni que trabaja para una empresa tercerizada). En un momento de mayor autoconciencia de la situación, Meradi se vuelve explícita: “Desde acá se puede ver que el edificio tiene forma de panóptico” (Meradi, 2008: 92). Pero estos fenómenos conviven de forma inestable con elementos que podríamos llamar propios de una “sociedad de control”: “No se trata, entonces, de reducir lo diverso a la unicidad férrea ni de aplastar la pluralidad, sino de gestionarla y, manteniéndola domesticada, canalizar sus saberes productivos” (Zukerfeld, 2013: 148). Meradi señala: “Para eso sirven las capacitaciones: para capacitarnos acerca de la empresa que vamos a representar, como si fuéramos actores de una obra de teatro” (Meradi, 2008: 104). Y habría que tomarse en serio esta comparación. Los trabajadores del *Call center*, tal como los muestra *Alta rotación*, son fundamentalmente trabajadores performáticos, más preocupados en dar contención emocional a los clientes que en resolver sus problemas técnicos. En este sentido, muestra que el trabajo de servicio es casi siempre también un “trabajo

afectivo”. Ahora bien, si lo propio de las sociedades disciplinarias era ejercer poder sobre los cuerpos y evaluar procedimientos hasta en su mínimo gesto, Meradi visibilizará que la novedad de estos trabajos es que, aunque combinan aspectos de la disciplina, el campo saliente de aplicación del poder lo constituyen la memoria y la atención (Lazzarato, 2006) y su medida está solo en los resultados (Deleuze, 1991), por ejemplo, que se atiendan una cantidad determinada de llamadas por día. El “cognitariado” es un tipo de trabajo sometido a un “extractivismo” de tipo psíquico-afectivo: uno de los imperativos de la empresa es “Be SAVI: Somatic, Auditory, Visual and Intellectual” (Meradi, 2008: 110), que constituye un juego de palabras en inglés con la palabra “savvy” (comprensivo), imperativo que por supuesto no se puede disciplinar desde la norma, sino sólo regular desde la diferencia y la creatividad individual. Siendo este el campo de operaciones de este tipo de explotación capitalista, no extraña que lo que Meradi narre, en el ámbito de las pasiones de la geometría afectiva que ya señalamos, no sea tanto una aflicción del cuerpo como una de la mente y ánimo: las llamadas están marcadas por un fuerte nerviosismo y ganas de llorar. En este sentido, hacia el final del capítulo, frente a la incapacidad de ayudar a una cliente, un compañero de trabajo le recomienda: “Es tu cabeza o el televisor de la señora, ¿me entiendes? Diles cualquier cosa, corta el teléfono, que no te importe, no los escuches más. Porque vas a volverte loca, sé lo que te digo, no los escuches o vas a enloquecer. Eres tú y tu *salud mental*, o ellos y su televisor” (141, los subrayados son nuestros).

Por supuesto, a lo largo del libro, ni el disciplinamiento ni el control se dan sin escenas de resistencia: es el tiempo de ocio arrancado al tiempo del trabajo, las comidas y bebidas robadas, los productos regalados a los compradores, los enojos y las quejas compartidas entre pares. Pero nunca se produce una figura estable, coherente o sostenida de la resistencia. Por un lado, estas pequeñas rebeldías se reconocen como parte de la falta de necesidad de su proyecto, su carácter experimental, de investigación del sector más golpeado de la precariedad, en el que ella no se encuentra sino por elección. Por otro, son resistencias que no se apoyan en un terreno de certidumbre subjetiva. Cuando Meradi le roba el tiempo al descanso para la reproducción de su fuerza de trabajo para ir a un boliche con sus compañeros del bar, se produce una escena de extrañamiento muy singular: “Me desespera: nos miro y nos veo tan lejos del lugar donde estamos bailando. Pienso: para quién estamos haciendo esto que hacemos. Para quién. Quién mueve nuestros cuerpos esta noche”. Y esta escena es un índice de una de las contraposiciones más sugestivas del libro de Meradi, que están en el centro de las

discusiones del marxismo. Por un lado, la imagen gótica prototípica de Marx: "el capital es trabajo muerto que, como un vampiro, vive sólo de chupar trabajo vivo, y cuanto más vive, más trabajo chupa" (Marx, 2010: 279-280). En este sentido, *Alta rotación* muestra, por un lado, como han enfatizado fuertemente los autonomistas italianos, que la vitalidad y la creatividad se encuentran del lado del trabajo, que el capital no sería nada sin él, a fuerza de extracción de los poderes corporales, cognitivos y afectivos de los trabajadores. Pero, en otras zonas más intrigantes, se proponen imágenes que parecerían implicar lo contrario. A punto de renunciar a su trabajo como cajera, Meradi señala:

Da la sensación de que todo estuviera quieto, y que la única que se mantiene en movimiento, avanzando por el pasillo hacia la salida, soy yo. Los movimientos mecánicos de las cajeras, de los clientes, de los reposidores, de las riñoneras y de los supervisores, no parecen movimientos. *Son personas quietas dentro de un supermercado que impone sus propias leyes de movimiento.* Como si lo que se moviera fuera el supermercado, las góndolas y los productos, y las personas ondularan como consecuencia de ese movimiento mayor. Como si el supermercado tuviera momentos en que sube la marea, y las personas fueran objetos muertos que se perdieron en el mar, y vuelven a la orilla sin voluntad propia. Es una película de ciencia ficción detenida en el momento más costumbrista de todos. Nada avanza ni se transforma verdaderamente. El supermercado, él, enorme con sus góndolas y sus pasillos y sus heladeras y sus luces y sus carteles, ocupando una manzana de la ciudad, es el que se mueve (Meradi, 2008: 214, los subrayados son nuestros)

En esta escena inquietante, el marxismo gótico se cruza por un momento con un marxismo *sci-fi*: la vitalidad ahora es del capital mismo, las personas son títeres, elementos secundarios movidos por la gran maquinaria del sistema productivo. No puede dejar de resonar aquí aquella intuición genial de Donna Haraway, que fue retomada por el aceleracionismo, tanto de izquierda (Mark Fisher) como de derecha (Nick Land): "our machines are disturbingly lively, while we ourselves are frightening inert." (Fisher, 2018: XII). El "metabolismo del capital" y el fetichismo de la mercancía parecen allí efectivamente imparables y monstruosos, en un proceso de exasperación, de saturación imaginaria de las líneas de análisis marxista.

Estas apelaciones al vampiro, al monstruo con tentáculos, al extractivismo corporal y psíquico del capital no importan meramente por ser imágenes, metáforas o aspectos temáticos de la obra de Meradi. Tal como señala Alejandra Laera (2014), pero sin profundizar demasiado, hay un problema ético de la forma literaria de *Alta rotación* que recorre insistentemente las páginas. Como ya señalamos, Meradi se propone, como modo de salvaguardar cierto carácter "auténtico" de los resultados de su investigación,

esconder su proyecto tanto a empleadores como a compañeros de trabajo, mediando la mentira, la invención y la evasión. Son dos variantes de la “mentira como acceso”: la mentira hacia sus empleadores (de su edad, de su ocupación del tiempo, de sus estudios, de sus proyectos vitales, pero también de su proyecto literario) busca simplemente poder conseguir el trabajo, es un acceso material a su campo de narración: “Yo miento porque mi objetivo es conseguir el trabajo para observar un tiempo y renunciar” (Meradi, 2008: 166). La mentira a sus compañeros, en cambio, no tiene que ver tanto con entrar materialmente a un ámbito sino con un acceso simbólico, de minimizar sus efectos como “observador participante”. Y esto no es sólo un aspecto periférico de la narración, sino que se constituye en un problema de autorreflexividad central desde la primera página: “Mantuve reserva de principio a fin en todos los trabajos porque me parecía que era la manera de entrar sin alterar el orden preexistente” (13). En una zona que no tiene estrictamente que ver con lo más inmediatamente laboral, Meradi desarrolla una reflexión que tiene carácter general. Para comprarse pastillas anticonceptivas, la narradora debe autorizar la receta del médico. El problema surge cuando el personal de la obra social descubre que la receta está vencida. No teniendo tiempo de reponerla con una nueva, Meradi cambia la fecha de su receta para que pueda ser validada. Al triunfar en su estratagema, señala: “Salgo de la obra social con la certeza de que a partir de ahora viviré así: anónima. De que es más fácil. Todo es tan automático que la mentira es parte de este ecosistema. Y la verdad lo complica todo. Mentir para vivir” (261). Por un lado, Meradi reconoce aquí un aspecto autoevidente de la función de la mentira: su carácter performativo, de afectar y ajustar a conveniencia del sujeto la realidad. Pero, en un sentido más amplio, se afirma que la mentira es un aspecto totalmente integrado al sistema y que es parte de las “tretas del débil” utilizarlas para el propio beneficio. Cuando en una entrevista laboral le preguntan si mentiría por una venta, piensa: “Primero me pongo nerviosa, pero después recuerdo que todo lo que estoy diciendo es una mentira, y que puedo volver a mentir a mi favor” (22). En ambos casos, en la escena burocrática y en la capitalista, la asimetría valida la mentira como modo de atenuar los efectos de poder, no hay cargo de consciencia alguno, sino más bien autoafirmación, empoderamiento. El problema surge cuando tiene que recurrir a las mismas estratagemas con sus pares. No solo no contará que se encuentra en el medio de una recolección de material para un libro, sino también intentará ocultar la diferencia de clase con sus pares, por ejemplo, jamás podrán saber que vive en un departamento propio. La maraña de mentiras se vuelve tan espesa e intrincada que Meradi se

confunde, pierde coherencia, improvisa pobremente. Pero lo que más siente es culpa, un remordimiento profundo por ese tipo de conducta. La explicitación de la orientación de su temor alterna entre dos polos, uno egoísta y uno empático. Cuando se encuentra con un viejo compañero de otro trabajo, Meradi le confiesa la verdad: “Le cuento acerca del libro que estoy escribiendo. Y le cuento lo que más me preocupa estos días: que realmente me encariñé con las chicas del bar, y que no sé cómo hacer para contarles esto sin que se sientan usadas” (355). Pero cuando el compañero le pregunta si ese es su miedo, que se sientan usadas, ella responde: “No. Tengo miedo de que me odien” (Ibid.). El caso límite llega hacia el final del libro, cuando un amigo le impugna completamente la falta de moral de su aproximación: “Nunca hubiese mentido así. Yo hubiera llegado y hubiera dicho: miren, tengo que hacer esto, esto y esto. Digo: la forma de acercarse a los otros es también la forma de acercarse a uno, ¿no? Eso después te vuelve” (406). Meradi se defiende violentamente de las imputaciones, pero esa modalización violenta solo proviene de que ella asume que se trata de un dilema ético que la acosa. Unas páginas antes, explicita la sensación de disociación que le produce tal conducta:

Me voy de campamento a Olivos. Pero, con la sensación de que la que va no soy yo. Mando a la cronista, y yo no soy cronista. Transito, entonces, ese día con la tristeza de estar en otro lado, de no estar en ningún lado, de ser una sombra maldita, de estar completamente ausente. Quisiera estar con ellas pero me mantengo detrás, con un sable escondido en la espalda. Pensando todo el tiempo: esto me sirve para escribir. Pero cuando vaya a la hoja, a intentarlo, no voy a poder, y ante la impotencia me voy a poner a llorar (393)

El gran problema ético-formal de *Alta rotación* es la reduplicación del extractivismo, del plusvalor. Si Meradi narra las formas salvajes de extracción de los poderes corporales, cognitivos y afectivos de los sujetos precarios por el capital, ella, por su lado, correlativamente, introduce lo que puede conceptualizarse como un “extractivismo literario”. Hay un plusvalor en juego, sea económico o simbólico; hay una explotación de lo que se considera un recurso material, energético o narrativo; hay una “escena tras las bambalinas”, como señalaba el marxismo, ese “sable escondido en la espalda” que reconoce Meradi.

Quizá este dilema no se desarrolló en su forma más acabada, sea en los círculos académicos como en los interiores mismos de su práctica, sino en una zona de la genealogía de la crónica como género: el periodismo y el fotoperiodismo. Los códigos de ética (aunque habría que considerarlos más bien como programación moral, por

diluir con la letra la tensión del dilema) del periodismo y el fotoperiodismo están a la orden del día en el mundo, aunque con éxito, por supuesto, variable. Algunos de sus postulados son: prohibición de recurso a métodos desleales; evitar la escenificación; no influir en los acontecimientos; proscripción de la manipulación y límites de la edición; facultar informaciones de contexto que permitan una mejor coordinación de la información; deber de presentar una pluralidad de planos y perspectivas de los sucesos; respetar la dignidad humana y el consentimiento, etc. (Santos Silva, 2011). Aunque *Alta rotación* incumple varios de estos principios, no se trata tanto de impugnar moralmente la escritura de Meradi sino más bien de hacerla entrar, suspendiendo el juicio, en un campo de problemas que no le es exterior, sino que es parte propia de la maquinaria de sentido. Este tipo de contraposición nos permitiría entender que la crónica de Meradi se pone en serie más bien con un tipo de práctica bastante particular y fértil: la del “periodismo gonzo”, popularizada por el norteamericano Hunter S. Thompson. Periodismo de inmersión, periodismo encubierto, con una carga narrativa mucho más fuerte que el formato típico de los medios de comunicación, que atenuaba las fronteras tradicionales antitéticas entre ficción y realidad desde un subjetivismo fuertemente marcado, el “periodismo gonzo” suspendía ciertas exigencias morales para elaborar un discurso contracultural fuerte, que apelara mucho más allá de la información de un evento puntual (Aulestía Benitez, 2013). Y ésta es la vara de medida implícita de Meradi, asumida no sin conflictos:

En un genocidio silencioso, los trabajos basura y poco comprometidos con nosotros mismos nos iban a convertir en lo que no éramos ni queríamos ser. Me hubiese gustado que alguna de las personas que conocí en esta experiencia quedaran en mi vida para siempre. Pero al terminar la observación, como todavía quedaba la escritura, lo más justo me pareció alejarme. *Quizás alguna vez las circunstancias puedan volver a unirnos, y yo pueda disculparme por haberlos narrado sin su autorización.* El libro es para todos ellos. Si quiero que le guste a alguien, es a mis compañeros y a mis compañeras de trabajo. Lo escribí para que nos vean, y también para que nos veamos. Para hacernos visibles. Yo tengo un año de mi vida para siempre acá. Y espero que ellos sientan lo mismo: que al menos esto no está perdido (Meradi, 2008: 15).

El extractivismo literario encuentra así un módico consuelo en el objetivo de una crítica social amplia y emancipadora. El encubrimiento superficial esconde una alianza de base: la precariedad que comparten sus objetos de estudio con ella como escritora, como cognitariado. Su método: la confianza en el valor de la referencialidad. Enfrentada con la impotencia de no poder escribir, hacia el final del texto, Meradi recurre al I-ching como guía. La última frase del libro, fruto de una tirada para armar un hexagrama, es

suficientemente elocuente: “Si eres veraz, desaparece la sangre y retrocede la angustia” (407).

## 2. Moléculas y pospornografía: *Testo yonqui* de Paul Preciado

Paul B. Preciado es un teórico español especializado en teoría *queer*, feminismo y filosofía política contemporánea. Se doctoró en Teoría de la Arquitectura en Princeton, para luego recibir una beca Fulbright y obtener un Máster en filosofía contemporánea y Teoría de Género en la New School for Social Research en Nueva York. Ha estudiado con personalidades como Ágnes Heller y Jacques Derrida y publicado una serie de ensayos muy singulares que significaron un giro fundamental en los estudios de género, comenzando por *Manifiesto contrasexual* (2002), donde hace uso de las teorías de Michel Foucault, Judith Butler y Donna Haraway para analizar los nuevos dispositivos sexo-genéricos.

Aunque su obra ensayística ha tenido un impacto considerable en la academia y el activismo y ha despertado numerosos análisis y comentarios, escasamente se la ha trabajado en términos literarios. Y no se trata de la simple expansión de los estudios literarios a objetos liminares (como el ensayo), aunque también sería un objetivo muy provechoso. Más bien, es muy difícil no reconocer que en sus ensayos, en particular *Testo yonqui* (2014 [2008]), obra de la que nos ocuparemos en estas páginas, el trabajo literario con el lenguaje es una dimensión central, productiva, incluso autopercebida como fundamental. Por lo que la ausencia de trabajos en este sentido resulta, como mínimo, sorprendente. Es probable que la fuerza y la polemicidad de sus argumentos sobre los estudios de género hayan oscurecido y ocultado el genuino interés que su escritura, en términos literarios, puede suscitar.

El carácter autoconsciente de la escritura de Preciado impulsa a recorrer el modo en que el sujeto del enunciado de *Testo yonqui* imagina la potencia del texto en un gesto de presentación crítica. Para nuestros objetivos actuales, rastrear las transformaciones genéricas de la literatura en la era digital, conviene empezar brevemente con unas reflexiones sobre uno de sus libros más recientes, *Un apartamento en Urano* (2019), prestando particular atención a su subtítulo: “Crónicas del cruce”. Se trata de una recopilación de textos, columnas de opinión (pero también algunos ejemplos de piezas plenamente literarias, como, por ejemplo, “Ne(©r)oliberalismo”), escritos para el

periódico francés *Libération* y para algunos otros medios europeos entre 2010 y principios de 2018. Preciado señala:

Quando empecé a escribir estas crónicas mi nombre era aún Beatriz y, aunque disidente desde mi lesbianismo *queer*, ocupaba una posición social y legal femenina. Acabo este libro, aún en el cruce, firmando con un nuevo nombre y con un documento de identidad que indica que mi sexo legal es masculino (2019: 28, las cursivas del original).

El “cruce” no sólo será la clave de la transición de sexo y género sino también de otro proceso que Preciado coloca como fundamental para entender la transición política global del presente: la migración. Ambas estructuradas como una validación condicionada frente a los “ojos” del Estado, implican también la puesta en cuestión de una arquitectura política y legal del capitalismo colonialista y patriarcal. Crónicas escritas en su mayoría en aeropuertos y hoteles, aquellos singulares “no-lugares”: en las escenas prototípicas del libro ambos procesos de cruce se intersectan cuando Preciado es interpelada por la autoridad por cruzar fronteras cuando su estatuto legal-sexual no estaba resuelto: “Con una apariencia cada vez más masculina y un documento de identidad femenino, perdí el privilegio de la invisibilidad social y de la impunidad de género” (33). A cada paso, su pasaporte, como índice de movilidad reglamentada, era cuestionado por no adaptarse a la normativa escópica del poder.

Este desvío por *Un apartamento en Urano* es significativo como puerta de entrada a nuestra lectura de *Testo yonqui*, en particular porque nos permite ubicarlo, aunque problemáticamente, en la genericidad propia de la crónica. Preciado es un autor particularmente preocupado por el estatuto y la inscripción genérica de sus libros. En este sentido, la introducción de *Testo yonqui* se pregunta explícitamente sobre estas cuestiones y ensaya una respuesta rica en potenciales de análisis. Allí, Preciado señala:

Este libro no es una autoficción. Se trata de un protocolo de intoxicación voluntaria a base de testosterona sintética que concierne al cuerpo y los afectos de B. P. Es un ensayo corporal. Una ficción, es cierto. En todo caso y si fuera necesario llevar las cosas al extremo, una ficción autopolítica o una autoteoría (2014: 15).

La dificultad de caracterizar el propio proyecto, proveniente quizá de una concepción implícita del género textual como “encasillamiento”, se lee de forma muy evidente en los vaivenes alrededor de la atribución ficcional del texto, que no deberíamos entender en términos puramente literarios sino más bien filosóficos, específicamente, nietzscheanos. Ahora bien, lo que sí queda claro es que se trata de un proyecto híbrido

donde ese “cruce” vuelve a cobrar relevancia. Podremos afirmar esto (el carácter híbrido del texto de Preciado) sólo a título de no implicar una pureza genérica previa que en un momento lógica y cronológicamente posterior se pondría en “contaminación”. Más bien, como señalábamos, lo que habría que conservar conceptualmente es que este tipo de operaciones nos conminan a, con palabras del xenofeminismo (interlocutor clave de Preciado), pensar “sin la infección de la pureza” (Hester, 2019: 13). Preciado señala que ser transexual es “aceptar que uno solo es uno mismo gracias y a través del cambio, del mestizaje, de la mezcla” (Preciado, 2019: 31). En este sentido, podríamos señalar, si se nos permite el pobre juego de palabras, que *Testo yonqui* se apoya, no solo temática, sino también genéricamente en una “estética trans”, basada en estos procesos de cruce, mezcla, mestizaje, hibridez.

Ahora bien, nuestra operación de leer *Testo yonqui* como un ensayo-crónica no se apoya solamente en el traslado del subtítulo de *Un apartamento en Urano* al texto en cuestión, aunque verdaderamente arroje alguna luz sobre el asunto. Podríamos, más bien, sumar dos evidencias más fuertes. En primer lugar, un argumento de matización de los límites genéricos. Retomando nuevamente a Alicia Montes (2013), diremos que, partiendo del reconocimiento de elementos narrativos fuertes no-ficcionales en el texto de Preciado, no hay una distinción neta y apriorística entre la autobiografía y la crónica. Más bien, se trata de reconstruir *a posteriori* qué tipo de genericidad resulta productiva para leer al texto eficazmente, más allá de esa “contaminación” ineludible. Y, en este sentido, debemos reconocer que la estrategia autofigurativa, por un lado, no se apoya en el gran arco de los materiales de una vida sino más bien en unos eventos puntuales y claramente delimitables y, por otro, *el problema fundamental del texto es la relación entre un yo y un(os) otro(s)*. Preciado declara lo siguiente: “No me interesan aquí mis sentimientos, en tanto que míos, perteneciéndome a mí y a nadie más que a mí. No me interesa lo que de individual hay en ellos. Sino cómo son atravesados por lo que *no es mío*” (Preciado, 2014: 15-16; las cursivas son nuestras). En un mismo gesto, el autor se distancia de un intimismo como “propiedad intransitiva del yo” e instala como interrogante singular la relación con el otro. A renglón seguido, Preciado enumera esas instancias, identificando la historia natural del planeta, la historia económica, la historia técnica, la historia de los dispositivos de poder. Pero una lectura a los procedimientos figurativos del texto ofrece también resultados diferentes. Además de los elementos recién señalados, la problemática se concentra en la figuración de un otro vital (la muerte de su editor y amigo G. D., Guillaume Dustan, al que el texto todo el tiempo

refiere en segunda persona), un otro sexual-amoroso (V. D., la autora y cineasta feminista Virgine Despentès, que ocupa largos tramos de la obra) y un otro molecular (la testosterona), en los que adhieren el resto de los elementos antes mencionados. En este sentido, en sus aspectos narrativos, *Testo yonqui* puede entenderse como la elaboración de la pérdida de un ser querido, como el relato de una nueva aventura amorosa y como el experimento hormonal sobre el propio cuerpo. En el final de la introducción Preciado concluye:

Si el lector encuentra dispuestos aquí, sin solución de continuidad, reflexiones filosóficas, narraciones de sesiones de administración de hormonas y relatos detallados de prácticas sexuales es simplemente porque este es el modo en el que se construye y se deconstruye la subjetividad (16).

Aunque una lectura esquemática del texto ofrece una repartición, en principio, un poco más ordenada (los capítulos pares serán ensayísticos, los impares narrativos), lo importante en esta instancia aproximativa es que el montaje característico de la obra, su hibridez sin pureza, tiene como objetivo pergeñar, desde genericidades propias de la cultura letrada, un modo singular de constitución y destitución de la subjetividad en la *episteme* de la información.

El método práctico que comanda tal objetivo será denominado tardíamente en el texto como “Principio autocobaya”: “Soy la molécula y el Estado, soy la rata de laboratorio y el sujeto científico que lleva a cabo la investigación” (119). De este principio se deduce que el cuerpo propio, que es también el cuerpo de la multitud (aunque Preciado reconoce una y otra vez su situación privilegiada en el orden geo-etno-político), junto con los entramados de poder que lo constituyen (que ya nos encargaremos de caracterizar prontamente) son, al mismo tiempo, procesos de sujeción y control como “espacios posibles de agenciamiento crítico y de resistencia a la normalización” (275). Se trata, entonces, de abrir, en el seno de lo personal (que, fiel a su feminismo, es eminentemente político) un laboratorio de experimentación corporal y semiótico-técnica. Frente a la progresiva externalización de la investigación propiciada por el derrotero de la ciencia occidental, Preciado aboga por un proceso de auto-evenenamiento dirigido e intencional, una “intoxicación voluntaria” (276). Si, junto con Foucault y Butler, Preciado reconoce que las distinciones sexogénéricas son procesos culturales, se transforma en un imperativo, como modo de constitución de un sujeto político contemporáneo, el experimentar con esas construcciones. El “principio autocobaya”, entonces, es un “modo de producción saber y transformación política”

(277) que discute con las formas narrativas dominantes de la filosofía contemporánea. En este sentido, una escritura o una filosofía que no pase por el propio cuerpo es una tarea vacía, una escritura o una filosofía que no se reconozca como “tecnología del yo” inmediatamente cercena o reprime el potencial disruptor de la misma. Es en esta pretensión que el protocolo de auto-intoxicación adquiere una función clave. Frente a esto, Preciado señala:

Las sustancias químicas asimilables por el organismo operan como *potencia*: tienen el poder de provocar un cambio sustantivo de estado. Con la condición de que la subjetividad se deje afectar, se haga dinámica, en el sentido griego del término *dynamis*, es decir, deje emerger su potencialidad, su capacidad de pasar de un estado a otro (282).

Si bien Preciado ubica su experimento narcótico en relación con los de Freud y Benjamin, aunque también podríamos agregar los de Castaneda en *Las enseñanzas de Don Juan* (1974) o, más recientemente, los de María Moreno en *Black out* (2016), la apelación a los griegos puede servir como una oportunidad para ubicar sus operaciones en un arco más amplio que nos lleva, con las debidas mediaciones, hasta la antigüedad griega, en el marco de una estrategia de reapropiación situada de ciertas prácticas (Cassin, 1994). Aquí es donde los trabajos tardíos de Foucault vuelven a ser útiles para nuestros propósitos. Una de las consignas políticas del filósofo francés apuntaba que la tarea contemporánea no era tanto descubrir la verdad de lo que somos sino buscar un modo de rechazar aquello que somos, consigna con la que Preciado estaría fundamentalmente de acuerdo. Para lograr este objetivo, era necesario hacer una “ontología de nosotros mismos” que revelara el carácter histórico, contingente (y por ende mutable) de aquello que nos caracteriza. Para realizar esto, en sus últimos trabajos, se remonta a la antigüedad greco-latina para demostrar cómo diversas “tecnologías del yo”, entre ellas, la escritura del yo, constituían el espacio privilegiado de emancipación y sujeción del sujeto. Podríamos definir, pues, a las “tecnologías del yo” como una serie de operaciones sobre el propio cuerpo y alma, pensamientos, conductas, modos de ser, que buscan la auto-transformación para obtener cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o, incluso, un gobierno efectivo sobre los otros (Blanco, 2020).

En este sentido, Foucault analiza dos fases de aquellas tecnologías, que nos servirán como contrapunto para analizar el proyecto de Preciado. Por un lado, la antigüedad grecolatina, por otro, la espiritualidad cristiana y los principios monásticos. La gran diferencia entre estas dos fases está dada en las consecuencias que éstas juegan en la conformación del sujeto. En la antigüedad greco-latina, las tecnologías del yo

implicaban que la subjetividad era un proceso, una dinámica continua del alma y el cuerpo; mientras que, en el paradigma cristiano, esas tecnologías implicaban una extrema atención a la contemplación y la obediencia al maestro, donde el deseo se pone bajo vigilancia como un secreto que debe ser mostrado y castigado (Blanco, 2020). En esta esquemática presentación, focalizando principalmente en la *dynamis* del material subjetivo y en la mayor atención hacia el cuerpo, se podrá entender que el experimento de Preciado está más cerca de las tecnologías grecolatinas que de las cristianas. Incluso si se comparan las operaciones específicas, por ejemplo, de los estoicos, tales analogías se expanden. En los estoicos, una de las grandes tecnologías del yo es la *gymnasia*, un tipo de entrenamiento en la vida corporal que puede ser artificialmente inducido. De todos modos, los estoicos tendían más bien a practicar la abstinencia sexual y la privación física, mientras que Preciado se adentra en la exploración sexual y narcótica. El problema es que los objetivos de las dos tecnologías son, en un sentido fuerte, antitéticos: mientras que los estoicos intentaban probar la independencia del individuo frente al mundo exterior, Preciado, como ya señalamos, quiere demostrar los efectos de un amplio abanico de “otros” (no solo otras personas sino, también, moléculas sintéticas) en la constitución de la subjetividad.

Esta aclaración nos permitirá pasar al modo en que una zona de la teoría de Judith Butler nos permite leer la obra de Preciado en tanto tecnología. En varios trabajos, Butler se perfila como una continuadora de los análisis de las tecnologías del yo en sentido foucaulteano, figurando un análisis de las mismas en la modernidad. En *The Psychic Life of Power*, Butler (1997) reinterpreta los procesos de subjetivación foucaulteanos, en relación con el poder y la resistencia, a través de la presentación de un sujeto que es constituido en su origen como un plegamiento, un retornar a sí mismo. Para Butler, la subjetividad es definida como un proceso en el que la otredad afecta y precede la enunciación del “yo”, donde ese origen está reprimido y, por ende, subordina al sujeto. Es precisamente la “narración de sí”, la escritura del yo, la que permite superar el *impasse* del círculo vicioso entre poder y subordinación. Pero este “dar cuenta de sí mismo” encuentra un límite inmediateamente. El sujeto no puede dar cuenta del proceso que lo constituye porque es un plano que lo excede y lo precede. Aun así, las narraciones del yo se construyen sobre este nuevo *impasse* y se emplazan sobre la paradoja de intentar relacionarse con una instancia previa a la emergencia de sus propias capacidades narrativas, y es eso el nacimiento de la narración. Preciado resuelve esta imposibilidad recurriendo al ensayo. Es precisamente el aparato teórico lo que permite

echar luz sobre el modo de constitución del sujeto de la narración, a modo de ilustración descriptiva del dispositivo de poder que Preciado rechaza en los actos. De esta manera, fiel a su inscripción a los estudios literarios, nuestra lectura piensa a la teoría de Preciado como una función de su narrativa y no al revés.

De todos modos, sobrevalorar o sustancializar este esquema puede llevar a una deformación de los procedimientos del texto. La relación entre teoría y práctica no es dicotómica ni unidireccional. Más bien, como señalaría Foucault, ni la teoría otorga valor de verdad a la práctica, ni la práctica desacredita una teoría como especulación pura y vacía. Preciado utiliza la práctica experimental y política como un intensificador de la teoría y hace que los análisis funcionen como un multiplicador de las formas y los ámbitos de intervención práctica (Foucault, 2018 [1983]). De este modo, en *Testo yonqui*, el carácter técnico del lenguaje se pone de manifiesto y la literatura se constituye como una fuerza, como “ingeniería vital”, como “donación de forma” (Mosquera, 2020).

En este sentido, resulta de interés remarcar brevemente, en el plano teórico, las distancias que Preciado impone en dos de sus intertextos más importantes: Foucault y Butler. Del filósofo francés, Preciado retoma la noción de la sexualidad como parte de un dispositivo de poder, reconociendo también el carácter eminentemente productivo (y no represivo) de éste. El poder será, como un Foucault, eminentemente “biopolítico”, por ser la vida el objeto de sus cálculos y estrategias. Pero, en lo que será (razonablemente) un lugar común de los estudios posfoucaulteanos, Preciado afirma muy fuertemente que los análisis sobre el carácter individualizante de la “anatomopolítica” y los totalizantes de la “biopolítica” son, en lo fundamental, muy insuficientes para pensar la contemporaneidad. El presente estaría definido más bien por un nuevo régimen de poder que el autor llama “sociedad farmacopornográfica”. Se trata de un dispositivo definido por nuevas tecnologías del cuerpo (biotecnologías, cirugía, endocrinología, drogas sintéticas, etc.) y de la representación sexual (fotografía, cine, televisión, cibernética, etc.). Lo determinante de estas nuevas tecnologías es que, lejos de la ortopedia exterior del poder disciplinario, se trata de estrategias “ergonómicas” del poder, que se infiltran y penetran la inmanencia de la vida, incorporándose en el cuerpo de múltiples maneras, constituyendo una “microprotética”, una “miniaturización, internalización e introversión” (Preciado, 2014: 72) de los dispositivos de vigilancia y de control que construyen el dispositivo sexo-genérico, dispositivos que toman la forma del cuerpo que controlan, con el objetivo de “devenir subjetividad” (73). Frente a este

marco, en el capítulo “Devenir T”, el filósofo español apunta: “Cuando me administro una dosis de gel de testosterona o me inyecto una dosis líquida, me estoy suministrando en realidad una cadena de significantes políticos que se materializa hasta adquirir la forma de una molécula asimilable por mi cuerpo” (118).

Respecto de Butler, el filósofo español reconoce la importancia de identificar el dispositivo de género como una serie de aparatos performativos que construyen culturalmente a partir de rituales y repeticiones aquello que luego se esencializa y naturaliza como diferencia sexual. Pero Preciado no se cansa de recalcar que el límite de tal teoría es su carácter eminentemente discursivista-pragmático, apuntando que es también el cuerpo, el sexo, la materialidad lo que es tecnológicamente producido e intervenido a través de los dispositivos de poder. Así, aclara, siempre alrededor de lo que se deduce de su propia experiencia narcótica:

El consumo de testosterona, como el consumo de estrógeno o de progesterona en el caso de la píldora, no depende de no se sabe qué construcciones culturales de género que vendrán a influir en el modo en el que actuamos o pensamos. No. Nos confrontamos aquí directamente a la producción de la materialidad del género” (121).

De este modo, Preciado discute con Foucault expandiéndolo a través de las “sociedades de control” deleuzianas e incluso (aunque con reservas) el autonomismo italiano, y, con Butler, contraponiéndole el tecno-materialismo sexo-genérico de los trabajos de Donna Haraway e, incluso (aunque se trata de publicaciones posteriores), el xenofeminismo.

Esta última apelación revierte de tal importancia para nuestra lectura en clave literaria que merece un examen atento. De Donna Haraway (1984), Preciado retoma tanto su tecno-materialismo como su hipótesis fundamental sobre el carácter protético (es decir, técnico) del dispositivo de género. Para ello, Haraway tomará una decisión que impactará también en la textualidad de Preciado y que la ubica en el centro de nuestro objeto de estudio, es decir, el rastreo de las transformaciones de la literatura en la era digital: la apelación a las matrices de la historia de la ciencia ficción (este tipo de procedimiento retornará en el siguiente capítulo cuando nos aboquemos a estudiar al realismo tecnológico). Quizá este tipo de reenvío no resulte tan extraño si consideramos que la ciencia ficción, desde sus orígenes con *Frankenstein* de Mary Shelley pero con mucha más fuerza en la obra de Ursula K. Le Guin, interpeló problemáticas afines al feminismo y colocó la experimentación con las categorías de género en el centro de sus preocupaciones. Haraway aprovecha, de este modo, el núcleo de significación de la

ciencia ficción que piensa interrelaciones íntimas entre lo técnico y el cuerpo, planteando que la categoría de “cyborg” (contrato de *cybernetic organism*) nos permite elaborar un pensamiento que supere la dicotomía entre naturaleza y cultura y, por lo tanto, llegar a una formulación sobre el carácter (técnicamente) construido del género y el sexo.

Preciado, por su lado, aunque supone y extiende la intertextualidad propia de Haraway, utiliza unas matrices más específicas, aquellas del subgénero del *cyberpunk*. Este tipo retraducción impacta de diversas maneras en varias zonas de su textualidad, pero los niveles más pregnantes serán los de la utilización del lenguaje, los modos de tramar los argumentos y la referencia a una *episteme* singular. Respecto al primer punto, la textualidad del teórico español, tanto en las partes ensayísticas como las más propiamente de crónicas, deja leer lo que puede caracterizarse, a la manera en que Ezequiel De Rosso (2012) caracteriza al *cyberpunk*, como un uso pirotécnico del lenguaje. Se trata de una pragmática inflamatoria del discurso, que tiene su raíz también en otra matriz subyacente al texto, la del manifiesto, que impregna una y otra vez el libro y que busca “estallar”, con un método calculado, en la cara del lector. Aunque este tipo de operación se puede rastrear de diversos modos, probablemente no haya evidencia más cabal de ella en la formación continua, cara también al *cyberpunk*, de neologismos: “Videopenetración” (Preciado, 2014: 20), “farmacopornografía” (35), “tecnoproducción” (43), “tecnogénero” (89), “tecno-seno” (152), “*testogirl*” (119, cursivas del original), “pop-control” (138), “cyber-paraíso” (197), entre muchísimos más casos. Lo que se pone en juego acá es tanto la capacidad de sintetizar un concepto en una palabra como la caracterización más general del fenómeno estético: la compatibilización de heterogéneos, con su respectivo extrañamiento, que encuentra una declinación singular en Preciado como búsqueda de “excitación”, que ya nos encargaremos de caracterizar.

La estructura narrativa básica del *cyberpunk* consiste en la elaboración de lo que podría llamarse una “hipótesis paranoica”: en este subgénero, se ha abdicado de la figura del Estado, porque el verdadero poder se encuentra en las redes informáticas, plataforma de las empresas multinacionales que se constituyen como un foco de poder omnímodo y hacen de los personajes meros peones de fuerzas que los superan y que nunca entienden del todo. En palabras de De Rosso, lo que triunfa en el *cyberpunk* es la idea de un “orden global como conspiración” (2012: 320). Éste será un argumento de importancia en lo que resta de la tesis, porque lo que se evidencia con el análisis textual

es que las matrices del cyberpunk permean vastas zonas de la literatura contemporánea, incluso de la Preciado. En su obra, aunque no se deseche la importancia de los aparatos del Estado, se observa tanto la importancia de las redes informáticas como la de la figuración del sujeto individual, en todos sus niveles, pero específicamente en el nivel de la sexualidad y el género, como objeto de disputas políticas de redes de poder que lo superan infinitamente. Frente a esta evidencia del carácter, al menos superficialmente, inerte de los sujetos, Preciado elabora un programa político caro a la matriz genérica del cyberpunk: la necesidad de constituirse como “hackers de género”. En una de sus caracterizaciones del dispositivo sexogénico, señala: “El género funciona como un programa operativo a través del cual se producen percepciones sensoriales que toman la forma de afectos, deseos, acciones, creencias, identidades” (Preciado, 2014: 98). Frente a tal normalización, el teórico español propone humorosamente una serie de ejercicios de “reprogramación de género”: desde la “gestión de la dependencia económica” al “devenir un macho de élite” o un “rey de la sodomía” (300-304). Los y las *gender hackers* no son simplemente las personas que intervienen técnicamente sobre su programación de género, sino las personas que lo ejercen en una posición de excentricidad respecto de las redes de poder. En el ejemplo que brinda el filósofo, serían las personas transexuales que, en el marco de una terapia hormonal, no se someten al aparato médico que las patologiza y las caracteriza como “disfóricos de género”, sino más bien las que acuden al mercado negro para escapar de las clasificaciones del poder. En este sentido, como en el *cyberpunk*, estos hackers se hacen de las herramientas hegemónicas para darles un uso no capitalista ni patriarcal ni hegemónico. La analogía, entonces, está completa:

Los *hackers* informáticos utilizan Internet y los programas *copyleft* como herramientas de distribución libre y horizontal de información, y afirman con acierto que el movimiento social que ellos lideran está al alcance de todo el mundo vía Internet. El movimiento farmacopornográfico *copyleft* tiene una plataforma tecno-viva mucho más fácilmente accesible aún que Internet: el *cuerpo*. Pero no el cuerpo desnudo, el cuerpo como naturaleza inmutable, sino el cuerpo tecno-vivo como archivo biopolítico y prótesis cultural (Preciado, 2014: 316; las cursivas son del original)

Contra el marco intensamente regulado y capitalizado de las hormonas (entre el aparato médico y las empresas farmacéuticas), los y las “hackers de género” inauguran una sexualidad de lo común.

Pero para entender más cabalmente el funcionamiento de la hipótesis paranoica en Preciado debemos distanciarnos momentáneamente del *cyberpunk* para entenderlo desde el trabajo de una de las críticas literarias *queer* más importantes del siglo XX, referenciada en los agradecimientos de *Testo Yonqui*: Eve Segdwick. En un texto seminal sobre la problemática, Segdwick (1997) manifiesta cierta inconformidad con que el modo paranoico de tramar argumentos se ha hecho equivaler, en la modernidad, al propio ejercicio de la crítica (en su sentido amplio). Herederos y herederas de los principios de las “hermenéuticas de la sospecha” (Marx, Nietzsche, Freud), deberíamos, según el objeto de Segdwick, dar un paso más en la autorreflexividad y desnaturalizar los axiomas que posibilitan a la hipótesis paranoica. A partir de aquí resulta necesaria una precisión muy importante: no se está discutiendo nunca el “valor de verdad” de las teorías paranoicas (ni en Preciado, ni en ningún otro texto), sino más bien el monopolio de estas formas de pensamiento, cuando un análisis atento a nuestras prácticas revela una multiplicidad de maneras de leer y hacer crítica que no son inmediatamente paranoicas. Para ello, debemos caracterizar con soltura las características más pregnantes de este tipo de teorías. Según la feminista estadounidense, las teorías paranoicas son anticipatorias (vigilancia orientada al futuro que busca evitar las sorpresas indeseadas), reflexivas y no ingenuamente miméticas (en el sentido de que se basan en un tropismo en el que ocupan a la vez la posición de un modo de conocer y de la cosa conocida), teorías fuertes (en el sentido del alcance y una suerte de reduccionismo latente), basadas en afectos negativos (su objetivo es minimizar la humillación, la opresión) y en una fe axiomática en el valor político inmediato de la exposición de las asimetrías sociales. En este sentido, no resulta demasiado dificultoso identificar tales características en la obra de Preciado: *Testo Yonqui* es anticipatoria (ya que estudia la historia del dispositivo sexogenérico para diagnosticar el presente y prefigurar el futuro), es reflexiva (ya que continuamente se pregunta por sus propias condiciones de enunciación; por ejemplo, las consideraciones sobre la posición privilegiada de Preciado en el sistema social son recurrentes), es una teoría fuerte (ya que pretende que su modo de leer las transformaciones del dispositivo en cuestión caracterizan inmediatamente la totalidad del capitalismo tardío), cuyo centro son afectos negativos (principalmente, se busca evitar la normalización del dispositivo en cuestión) y una confianza no evidente en la capacidad de influencia política de la propia teoría. Ahora bien, resulta de vital importancia entender que no se puede reducir a *Testo Yonqui* como una forma sin más de la paranoia, ya que el texto encuentra un balance

con, precisamente, las zonas más literarias, de crónica. Ahondaremos sobre este punto hacia el final del apartado.

El último punto en que la referencia a las matrices del *cyberpunk* resulta productivo para leer a Preciado se relaciona con el modo en que ambas apuntan a una mutación epistémica en ciernes como condición interpretativa. En este sentido, comparten la grilla de inteligibilidad, el mismo sistema de saber, la misma reorganización de los discursos y los conocimientos: la *episteme* de la información. La proliferación de sistemas informáticos y la progresiva intimidad entre lo vivo y lo técnico<sup>29</sup> son motivos recurrentes, estructurantes y productivos del *cyberpunk*, pero también, en parte, de *Testo Yonqui*. El aspecto fundamental esta nueva *episteme* será, por supuesto, el descubrimiento de la noción de información. En un camino que va desde la ingeniería de la telecomunicación a la genética, pasando también por la matemática, la física, la lingüística, la psicología y la sociología, la postulación de la información, como diferente pero no disociada de las categorías de materia y energía, introduce una reorganización sin precedentes de los saberes.

Tal como señala Pablo Rodríguez (2019), enfrentados con el problema de los mensajes encriptados en la Segunda Guerra Mundial, ingenieros de telecomunicaciones (salientemente Claude Shannon, de los laboratorios Bell, de la compañía telefónica AT&T) elaboran un corte con la criptología tradicional, que analizaban los códigos y las señales a partir de la selección de símbolos con la misma probabilidad de aparición. Para Shannon, para descifrar un mensaje cuyo código no se conoce, se requiere precisar la identificación de ciertos patrones de aparición de los símbolos. Su conclusión es que debía aplicarse el cálculo de probabilidades a la medición de aquello que sus compañeros de laboratorio habían llamado “información”: según la Teoría Matemática de la Información, la cantidad de información se define como la suma del logaritmo de las probabilidades de aparición de los diferentes símbolos. Y esta postulación, con sus respectivas reelaboraciones a lo largo de las décadas (por ejemplo, clásicamente, el recentramiento del receptor en lugar del emisor como el foco de análisis de la información), se reveló efectiva no solo para teorizar y practicar los mensajes encriptados y las telecomunicaciones, sino, muy pronto, para un abanico enorme de fenómenos que encontraba ahora una nueva inteligibilidad: el ADN y la inmunología en la biología, la reelaboración del hecho de la comunicación, la construcción de máquinas

---

<sup>29</sup> Cuyo *non plus ultra* es la informatización de la propia conciencia, sobre la que retornaremos en el próximo capítulo.

cibernéticas y un largo etc. La consecuencia epistémica fundamental de este proceso histórico fue que aquellos rasgos que se consideraban específicamente humanos (relacionados en particular con el lenguaje: el código, el mensaje, el sistema, la organización, la formalización, el cálculo) comenzaron a ser proyectados y repartidos en una multitud de seres, entre lo viviente en general y lo técnico. Ante este descubrimiento, ninguna disciplina de conocimiento quedó inmune a este influjo: de repente, todo comunicaba, todo se expresaba, todo estaba codificado.

Y es precisamente de esta fuerza del pensamiento de la que Preciado se hace cargo y la transforma en una cifra singular de su productividad textual, ya que los ejemplos más o menos desconectados abundan en el texto, y tal decisión permea la estructura de las hipótesis del ensayo. Cabe recordar que la postulación principal de *Testo yonqui* apunta a que en la contemporaneidad el dispositivo sexogenérico se constituye como un régimen farmacopornográfico. Respecto del primer aspecto de tal atribución, el farmacopoder se constituye inmediatamente como cibernética (es decir, como ciencia del control, basado en los principios informáticos): así, se entiende al experimento Brown-Sequard como la “primera teoría de la transmisión de información a distancia en la que las secreciones se entienden por primera vez como ‘mensajes químicos’” (Preciado, 2014: 132). La constitución, a lo largo del siglo XX, de la *episteme* de la información deberá entenderse como un

contexto dominado por la comunicación, el viaje, el intercambio, la conexión y la influencia (...) [en el que aparece] un interés creciente por la circulación de fluidos y la transmisión de la información dentro del cuerpo que acabará dando lugar a la invención de la hormona como secreción comunicante (130)

En este sentido, las terapias hormonales se constituyen como una acción a distancia molecular que afecta otras acciones (es decir, como dispositivo de poder). En esta grilla de inteligibilidad, el cuerpo no es simplemente un dato natural sino más bien el efecto material de unos intercambios semiótico-técnicos. Por supuesto, el caso de las terapias hormonales para la reasignación de sexo son el caso más evidente del carácter ciberneticamente construido del sexo y el género, pero tal caracterización es productiva para otras zonas del farmacopoder: desde las píldoras anticonceptivas (que Preciado piensa como “panóptico comestible”) hasta las terapias psiquiátricas. Todos estos ejemplos dan cuenta de la molecularización del poder que constituye técnicamente la subjetividad en diversos niveles. Si en el anterior apartado, con el análisis de la obra de Meradi, analizábamos en la trama el influjo del aspecto más “superficial” del

capitalismo informacional, el trabajo inmaterial precario, con Preciado podremos volver al foco a estos lazos más sutiles aunque completamente fundamentales del sistema de producción de subjetividad contemporáneo.

Respecto de la pornografía, la inteligibilidad cibernética resulta un tanto más evidente. Por supuesto, la pornografía existía antes de internet, pero fue solo con el establecimiento de grandes redes informáticas que se transformó en un fenómeno ubicuo y se cristalizó como aparato sexogenérico. La pornografía es sexualidad transformada en espectáculo, pero ahora será también un dispositivo virtual, información digital, representación pública y comercializable a gran escala. Preciado señala:

La pornografía es teletecnomasturbación. La globalización de la farmacopornoeconomía a través de la digitalización audiovisual y su transmisión ultrarrápida sobre una multitud de soportes técnicos (televisión, ordenador, teléfono, iPod, etc.) genera un “efecto mariposa” en la gestión global de los ciclos excitación-frustración: un coño que se abre aquí, una boca que chupa allí, puede producir cientos de descargas de placer al otro lado del planeta y emitir con su desplazamiento virtual un chorro vivo de capital (202)

Como dice el sentido común de la cibercultura, en internet lo que más hay es porno y gatos. Preciado aprovecha esta centralidad para imaginar y proponer una reescritura radical del diagnóstico sobre las sociedades posfordistas, que comentamos brevemente en el apartado anterior. El trabajo en el capitalismo tardío extrae su paradigma de su periferia, de lo que deja como marginal: las drogas, el porno y el trabajo sexual. En estos tres ámbitos se intersectan la producción de capital con la producción de subjetividad como prótesis técnico-somática, auténticos *tours de force* para poner la *potentia gaudendi* (la potencia de excitación, la potencia deseante) a trabajar: “[El trabajo] más que inmaterial debería calificarse de *über-material*, supra-material, tecno-material o hiper-material, puesto que su consistencia es biológica, molecular, al mismo tiempo carnal y numérica, irreductiblemente sináptica y digitalizable” (222). En última instancia, en el régimen farmacopornográfico, el texto, la imagen, la técnica y la corporalidad fluyen en el circuito cibernético, determinando cada uno de los niveles de la sociedad.

Aquí, emplazada una serie de líneas compositivas y núcleos problemáticos del texto, llegamos al punto fundamental de nuestra lectura. En un sentido general, afirmaremos que la zona de crónica del texto se constituye como contrapunto estratégico del régimen farmacopornográfico y su modo paranoico de describirlo.

Comencemos por la manera de tramar los argumentos. Habíamos señalado que la hipótesis de Preciado es una teoría anticipativa, reflexiva, basada en evitar afectos negativos; una teoría fuerte con una confianza no probada en el valor político de la exposición retórica. Ahora bien, cuando se torna literaria, la textualidad del feminista español tiende a balancear esas tendencias y a suspender algunas de sus determinaciones, en un gesto que, de la mano de Segdwick, definiríamos como “reparativo”. Una lectura reparativa es aquella que se abre a la posibilidad de la sorpresa del encuentro con afectos positivos, haciendo hincapié más bien en el presente que en el futuro, dejándose llevar por el placer corporal y cognitivo de un proceso. La forma prototípica de lo reparativo, para la teórica estadounidense, es, precisamente, el amor. *Testo yonqui* presenta el encuentro con aquel otro que es V. D. como una instancia de irradiación de goce, felicidad, experimentación con el propio cuerpo y el de su amante. En términos generales, las páginas dedicadas al relato amoroso constituyen la puesta entre paréntesis, la detención y la mitigación del impulso conceptualizador, tendiendo más bien a una escritura eminentemente perceptiva y deseante. Si los conceptos vuelven, volverán en forma inmediatamente performática o decididamente humorística, como un juego, que suspende la seriedad del mundo, que crea un mundo dentro del mundo, con reglas específicas. Muy significativa es la ocasión en la que Preciado se dispone describir a su amante en términos explícitamente leibnizianos: “La más perfecta de todas las realidades y la ocupa menos volumen, es decir, la que menos molesta, es su amor” (249).

Pero en este punto es donde el modo de tramar reparativo de los argumentos implica inmediatamente también un modo de contestación al régimen farcopornográfico. Apelando a ambas zonas del compuesto conceptual, tanto al farmacopoder como al pornopoder, la respuesta de Preciado será la de la experimentación, la experimentación sexual pospornográfica y la experimentación hormonal no hegemónica, un tipo de actividad que, hacia el final del apartado, caracterizaremos como “promoteismo sexogenérico”. Largas páginas del libro están dedicadas a relatar los encuentros sexuales con su amante. A modo de ejemplo paradigmático: “Los cuerpos giran juntos, las pelvis se acercan magnéticamente, los sexos al mismo tiempo unidos y separados por el tejido del pantalón, después soy yo el que me follo su boca con la lengua. Una y otra vez hasta que la saliva cae en chorros sobre su cuerpo” (81). La clave de este tipo de fragmentos es, precisamente, la pospornografía, cuyo objetivo no es meramente masturbatorio, sino político, crítico o

humorístico. Como define en otra zona del texto: “Se trata [...] de inventar otras formas públicas, compartidas, colectivas y *copyleft* de sexualidad que superen el estrecho marco de la representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado” (206, cursivas del original). Ahora bien, leído bajo los parámetros antes delineados, el posporno se encuentra en un lugar ambiguo que pivotea continuamente entre un momento paranoico y otro momento reparativo. Por un lado, un impulso implícito de este tipo de práctica conlleva la desnaturalización de la imagen pornográfica, la revelación de su carácter construido, contingente y cómplice del régimen patriarcal. Pero, por otro, aún más fundamental, se trata de experimentar con otras formas de la imagen de la sexualidad, formas que se liberen precisamente de esa estrechez de miras que impone el régimen de pornopoder. En última instancia, la práctica pospornográfica, entre lo paranoico y lo reparativo, tiene un momento negativo, destructivo, y un momento positivo, propositivo. En las vísperas de una relación sexual con V. D., Preciado deja volar su fantasía y su imaginación, un tipo de variación que no es estéril, sino que apunta al centro de su argumentación: “Me imagino sin polla y con polla alternativamente, los dos cuerpos se suceden como en un juego de balancín” (80). El problema, como inmediatamente lo hace saber el texto, es que tal ensayo con las posiciones sexogénicas no implica que un retorno de los *habitus* de los dispositivos de poder, específicamente aquel que se organizaba alrededor de la visión (el régimen escópico de la *genderización*), no pueda poner en peligro toda la intentona: “Pero sé que cuando me desnude ella solamente verá uno de esos cuerpos. Esa reducción de mi cuerpo a imagen fija me asusta” (*ibíd.*). En el “balancín”, no sólo está la autopercepción de su cuerpo, sino también la efectividad del régimen fijista de género que se busca derribar.

La otra vertiente de la experimentación, que se intersecta fuertemente con la primera, es la del consumo de la testosterona, la “T”. Preciado, en este momento, a diferencia de su derrotero años después, como se evidencia en *Un apartamento en Urano*, se resiste a hacer una transición médico-legal de cambio de sexo y género, e interpreta, con buenas razones, que tal decisión constituye una asestada al régimen farmacopórnográfico. La configuración del autor se piensa como la de *gender hacker*, un sujeto que hace usos impropios, incluso ilegales, de las herramientas del sistema de opresión, en este caso, las hormonas. La testosterona es un híbrido semiológico-material: “Lo que me administro no es simplemente la hormona, la molécula; es el concepto de hormona: una serie de signos, de textos, de discursos, el proceso a través

del cual la hormona llegó a sintetizarse, la secuencia técnica a través de la cual llegó a materializarse en el laboratorio” (118). Si la hormona es, a la vez, un segmento material y un significante político, el uso *hacker* de la misma constituye una forma de infectar intencionalmente las bases materiales de la diferencia sexual. La textualidad, cuando pasa a relatar los efectos de la auto-administración, registra desde transformaciones corporales a afectivas: pérdidas de sangre, excitación sexual, cambios en en la resistencia al cansancio. La hormona es, a la vez, una tecnología del cuerpo y una tecnología del alma, francamente interseccional. Preciado señala:

Una de las primeras manifestaciones de la testosterona reside en el sentimiento de que el interior de mi cuerpo es una masa fibrosa y flexible que se puede desplegar en cualquier dirección del espacio; se trata de una certeza orgánica, el sentimiento de que cualquier objeto puede ser inmediatamente atrapado con una intencionalidad muscular, la seguridad de que cualquier obstáculo puede ser sobrepasado (343)

Se trata, como él mismo lo indica, de una sensación de *high*, de efecto de droga recreativa. Pero no se trata, naturalmente, de efectos puramente positivos. El texto se encarga de señalar una y otra vez que uno de las consecuencias indeseadas de la administración es un cambio en los olores corporales que lo persigue, le molesta, lo incomoda. Una y otra vez el peligro del cáncer y de la calvicie surge en la superficie textual, no se trata de un proceso unidireccionalmente positivo. Progresivamente, con el correr de las páginas, los inconvenientes de la auto-administración se revelan como más problemáticos de lo esperado. El consumo se transforma, primero, en posibilidad de adicción, luego en su realización. Preciado no duda comparar a la testosterona con el dinero, pero también, exagerando un poco el gesto, con la heroína, aludiendo también a su carácter políticamente oneroso: exclusión, marginalización, des-socialización. El problema de la testosterona es que inserta al sujeto en un *double bind*: o se somete al aparato médico-legal y acepta ser patalogizado, o se evita el sometimiento al dispositivo y se arriesga a ser considerado como un adicto. No hay una salida fácil.

Una de las imágenes más interesantes es cuando Preciado empieza a tejer lazos entre la adicción a la Testosterona y su amor por su amante: “Resulta evidente que mi relación con V. pertenece al tipo de relaciones que se modelan bajo la forma de la adicción” (189). Luego, se preguntará cómo está seguro que pertenece a esa modelización y no a lo que llama como “cibernética de la satisfacción” (*Ibíd.*). La respuesta la encuentra en la relación disimétrica entre ingestión o presencia del objeto deseado y la satisfacción. La relación con V.D. toma la forma de una falta insalvable:

“Cuando la estoy besando pienso en que quiero besarla, cuando hablo con ella pienso en que necesito urgentemente hablar con ella” (*Ibid.*). El deseo nunca alcanza saciedad, es un deseo de seguir deseando, un deseo infinito sin posibilidad de colmarse o sosearse. Y aquí es donde Preciado identifica una reinscripción inusitada dentro de las redes de poder: “El cuerpo adicto y sexual, el sexo y todos sus derivados semiótico-técnicos son hoy el principal recurso del capitalismo posfordista” (39). Todo el proceso de contestación y reparación respecto del régimen farmocopornográfico se sumerge en una ambigüedad que constituye la fuerza estructurante del texto.

Autoficción, ficción autopólica, crónica autobiográfica, ensayo corporal. El narrador de *Testo yonqui* es una figura textual preocupada por la participación genérica problemática del texto. Si un modo de leer contemporáneo, que se remonta a ciertos gestos del romanticismo alemán, anuncia el completo divorcio entre la práctica de la escritura moderna en tanto literatura y la vigencia del género como categoría normativa (Blanchot, 1992), la obra de Preciado, leída desde los estudios literarios, demostraría la necesidad de matizar fuertemente tal hipótesis y afirmar la fertilidad del pensamiento genérico. Para Jean-Marie Schaeffer (2001), la idea contemporánea del «estallido del género» supone un relato implícito en el cual el estadio histórico-literario anterior estaría marcado por la estabilidad y la homogeneidad, contra el cual se levantaría esta concepción de lo nuevo como estallido, subversión, crisis, heterogeneidad, indeterminación, disolución y polifonía. Aunque reconoce que en la literatura se produjo una aceleración en los ritmos de transformación genérica a lo largo de los siglos, una tarea de los estudios literarios correspondería a la desnaturalización de una relación única entre el pasado y el presente de las prácticas literarias. Así, esta perspectiva de Schaeffer permitiría demostrar que los textos contemporáneos más ricos se califican, no por una ausencia de rasgos genéricos, sino, al contrario, por su extrema multiplicidad. Es en esta dirección que se pretendió trabajar con la obra del filósofo español. Al señalar, en *Testo yonqui*, la pertinencia de la genericidad de la crónica en la preocupación por la alteridad —una alteridad posthumana, que se extendía a la testosterona como un «otro» que se introyecta—; al remarcar el recurso de la utilización de las matrices del cyberpunk como modo de pergeñar un relato sintonizado con las relaciones de poder y saber en el capitalismo informacional; al subrayar su concepción de la escritura como una «tecnología del yo» que se podría remontar a la Antigüedad griega, se buscaba eso: pluralizar las

coordinadas genéricas de su lectura, enfatizar su hibridez, visibilizar los procesos de mezcla.

En resumen, los niveles formales, materiales, temáticos y pragmáticos del texto se podrían caracterizar como una forma singular de “prometeísmo”. Se trata de un concepto caro a los debates del aceleracionismo, corriente teórica heterogénea que se encargó de repensar los modos de la agencia filosófica, política y cultural dados por la revolución digital. El prometeísmo es una forma de “hacer con lo dado”, es una defensa del estatus normativo de la afirmación de que las cosas no son como deben ser, y de que las cosas deberían ser entendidas y reorganizadas. En palabras del filósofo Ray Brassier: “El prometeísmo es simplemente la reivindicación de que no hay razón alguna para asumir un límite predeterminado a lo que podemos alcanzar o a los modos en los que podemos transformarnos a nosotros mismos y transformar nuestro mundo” (2017: 203). Y no hay mejor caracterización para las operaciones de Preciado que ésta: a lo largo de las páginas se comprobará que las experimentaciones a las que se somete no tienen ni principio trascendente, ni limitación exterior, ni camino pre-fijado. El género (en su vertiente sexual y literaria), el amor, las drogas, la subjetividad en su conjunto: todos estos elementos entran en un proceso de variación sin plan, sin guía clara, sin fin predeterminado: “No hay una *dirección predefinida* en el cambio que la testosterona inicia en mí” (Preciado, 2014: 188; las cursivas son nuestras). Pero la inteligencia de Preciado es reconocer que este entregarse al “placer de la multiplicidad” (88), este prometeísmo literario, sexual, teórico y político también es una de las caras de la producción de subjetividad y objetividad del capitalismo tardío. Si se nos permite el juego de palabras, Preciado reconoce que el prometeísmo también es un “promo-T-ísmo”, un engranaje en la exigencia de la producción continua de novedad: nuevos mercados, nuevos consumos, nuevos cuerpos. *Testo yonqui*, fiel a su intención de elaborar una problematización radical, no ofrece un camino sin claroscuros.

### **3. Intermedialidad, convergencia y algoritmos: *Crónica de viaje de Jorge Carrión***

Desde los primeros años de este siglo que el campo literario español se ha visto conmocionado por la emergencia de una serie de prácticas de escritura que han puesto en juego los protocolos de significación, producción e interpretación del hecho literario-artístico. Autores tan disímiles, tanto al nivel del estilo como de los géneros ejercitados,

como Juan Francisco Ferré, German Sierra, Robert Juan-Cantavella, Manuel Vilas, Lolita Bosch, Javier Fernández, Milo Krmpotic, Mario Cuenca Sandoval, Javier Calvo, Doménico Chiappe, Gabi Martínez, Alvaro Colomer, Harkaitz Cano, Diego Doncel, Mercedes Cebrián, Vicente Muñoz Álvarez, Salvador Gutiérrez Solís, Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo y Eloy Fernández Porta, entre otros, fueron agrupados en lo que la crítica periodística y académica ha llamado “generación Nocilla”, “generación Afterpop”, “escritores de La nueva luz” o “generación Mutante”, según se ponga el énfasis en alguna obra o concepto interno al conjunto para aglutinarlo.<sup>30</sup> En un sentido estricto, resulta un poco forzado encontrar en estas clasificaciones la puerta de acceso a una estructura grupal consistente al modo vanguardista. Se trata, más bien, de una red artística espontánea, caracterizada por las lecturas cruzadas, los espacios compartidos en las eventuales antologías (que aprovechaban la sed de novedad del mercado editorial para proponer tales categorías) y una serie de preocupaciones comunes: la recepción apologética y productiva de la cultura pop, la exploración sobre las relaciones posibles entre ciencia y literatura, las innovaciones formales (por fuera de la trama realista) para narrar la historia reciente y, valor clave para nuestro análisis, el reconocimiento de las tecnologías digitales como problema seminal de la cultura contemporánea. Tal como señala Germán Sierra (2012), en un texto que configura el espacio en que el propio escritor emerge, en la escena literaria española se perfila un debate sobre el modo en que las tecnologías afectan, no solo los protocolos de producción y recepción de textos, sino también la propia percepción de la realidad.

Entre estos escritores y estas consideraciones se destaca particularmente la obra de Jorge Carrión. Cronista, novelista, periodista y académico, ha publicado la trilogía de novelas *Las huellas* (*Los muertos* [2010], *Los huérfanos* [2014], *Los turistas* [2015]), las crónicas *La brújula* (2008) y *Australia. Un viaje* (2008) y los ensayos *Teleshakespeare* (2011) y *Librerías* (2013), entre otros libros. El libro que analizaremos en estas páginas, *Crónica de viaje* (2014), posee un destino singular. En primer lugar, se trata de un proyecto de largo aliento para Carrión. La primera versión, publicada en la antología *Mutantes: Narrativa española de última generación*, es del 2007 y lleva como nombre “Búsquedas (para un futuro viaje a Andalucía)”. En este texto, se reproducían los supuestos resultados de búsqueda que Google encontraba tras introducir “Catalunya Andalucía Literatura Migración”. La segunda versión, del 2009, se trata de un libro

---

<sup>30</sup> La enumeración se retoma *à la lettre* del libro de Juan José Mendoza, *Escrituras past\_* (2011).

artesanal de 125 ejemplares numerados, ya titulado *Crónica de viaje*. En él, se incluye el texto de la primera versión junto a otros nuevos, pero ahora también se reproduce la completa interfaz de google y el diseño de un teclado y una pantalla de una computadora portátil. La tercera versión, del 2014, de tirada comercial, suma a la anterior un epílogo en que diferentes autores, críticos y periodistas comentan el “libro-pantalla” de Carrión.

Si dentro de la obra de Carrión *Crónica de viaje* ocupa un lugar especial por tratarse de un proyecto de siete años en sus diferentes materializaciones, para nuestros propósitos críticos esa importancia se ve redoblada por tratarse de una obra que impone como su centro productivo una reflexión sobre la relación entre la literatura y las nuevas tecnologías, introduciendo una transformación de sus matrices genéricas (la crónica y la literatura de viaje). En un fragmento del epílogo, Carrión demuestra tener conciencia de este hecho: “En algún momento de aquellas veladas de zapping entendí que todas las búsquedas de nuestra época, también las que tienen que ver con la identidad personal, pasan por Google” (2014: s/p). Esta preocupación encuentra su resolución material en dos niveles: por un lado, al nivel del objeto, *Crónica de viaje* se inserta en una historia de las relaciones entre imagen y texto cuyas palabras clave serán la remediación y la convergencia; por otro, y este es un punto central de nuestro análisis, teniendo en cuenta estas innovaciones formales, Carrión introduce una reflexión sobre la “genericidad” del objeto texto-visual, evidenciando el modo en que este emergente de la interacción entre la cultura letrada y la cibercultura se puede entender como un principio de transformación genérico-procedimental; por último, englobando los dos pasos anteriores, al nivel de las formas de la subjetividad, el escritor español violenta las estructuras y las concepciones subyacentes al buscador de Google para proponer un nuevo tipo de viajero/cronista, poniendo en jaque la figura de la voz narrativa. En este sentido, intentaremos demostrar a lo largo de estas páginas que *Crónica de viaje* recurre a los avatares de la “textualidad 2.0” para liberar nuevas posibilidades de significación para la literatura y la crónica contemporánea.

Conviene comenzar con una breve descripción de *Crónica de viaje* como objeto. Su última versión, la del 2014, reproduce la apariencia de una computadora de la compañía Apple: “Su cubierta es de color plata mate, posee las medidas aproximadas de la máquina, y la lectura simula el uso de un portátil con el teclado y la pantalla formando un ángulo obtuso” (Pastor, 2017: 146). Se trata, entonces, de un objeto artístico en el que las imágenes y los textos entran en unas relaciones específicas para

reproducir la interfaz de Google y generar un modo de lectura singular. En este sentido, hablaremos de un artefacto texto-visual.

Pero para comprender cabalmente el modo en que se imbrican textos e imágenes en *Crónica de viaje* debemos recurrir a un gesto de historicismo crítico y ubicar a nuestro objeto en la historia general de los discursos sobre las relaciones entre textos e imágenes. El punto de partida de esta historia es la afirmación de Simónides de Ceos, en el siglo V a.C., reproducida por Plutarco, según la cual “la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla” (cit. Gabrieloni, 2003: s/p.). Aristóteles, por su lado, afirmarí­a que la intriga de una tragedia se asemeja a una pintura, por el principio de acción e imitación que insufla a ambas. Esta analogía griega entre la poesía y la pintura sería retomada más tarde Horacio en su lema *ut pictura poesis*. Literalmente “como la pintura así es la poesía” o “la poesía como la pintura”, la formulación de Horacio sería una referencia obligada para la constitución de un sistema de las artes desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, sistema basado en la asimilación entre poesía y pintura.

Tal como señala Ana Gabrieloni (2003), cuya argumentación recuperamos en las siguientes páginas, una de las primeras tímidas rupturas de esta analogía se da de la mano de Leonardo da Vinci, en el siglo XV, y de J. B. Du Bos, en el siglo XVIII. En ambos se sostiene una distinción precisa entre las artes, afirmando la inferioridad de la poesía con respecto a la pintura. Según Du Bos, la superioridad de la pintura está dada porque, a diferencia de la poesía y la literatura, no utiliza signos arbitrarios e instituidos, como sería el lenguaje, sino signos naturales pictóricos, lo que explicaría su efecto estético mayor.

Pero más allá de este primer intento de elaborar un discurso sobre las relaciones interartísticas basadas en la diferencia, durante el clasicismo del siglo XVII y el neoclasicismo del siglo XVIII, la práctica pictórica se subordinó a las abstracciones teóricas de la literatura, quedando atrapada en la analogía con la poesía, “analogía que restringía las condiciones necesarias para constituirse y desarrollarse como práctica independiente” (Gabrieloni, 2003: s/p.). Así, la imaginería de los pintores se sometió al régimen narrativo-didáctico de las palabras, debiendo las obras pictóricas tomar como fuentes a los relatos épicos, bíblicos e históricos de la cultura textual, extrayendo de allí temas y métodos.

Es recién en la segunda mitad del siglo XVIII, de la mano de Gotthold Ephraim Lessing, cuando se elabora un modelo de teorización sobre las prácticas artísticas

basado en la ruptura de la analogía entre imágenes y textos, pretendiendo anular la confusión entre las artes. En el *Laocoonte*, Lessing pone en cuestión los dos presupuestos fundamentales de la comparación interartística tal como se formulaban en la tradición humanista del *ut pictura poesis*: el primero era que ambas artes comparten el ideal de la mimesis; el segundo afirmaba la superioridad del poeta y sus palabras en relación con el pintor y sus figuras plásticas. Si bien Lessing pretende iluminar las condiciones para el establecimiento de una autonomía de lo literario, eso no conlleva como subproducto la afirmación de un carácter vicario de la pintura. La pintura y la poesía se diferencian por sus medios expresivos, por sus signos y técnicas, por sus territorios o dominios. El fin de la poesía y la literatura es describir una sucesión de instantes, representar acciones sucesivas en el tiempo. El fin de la pintura, por su lado, es representar cuerpos visibles y coexistentes en el espacio. Medios distintos con propósitos distintos, Lessing sostiene que cada arte se conforma según reglas que pertenecen exclusivamente a su campo estético.

Del lado de la propia práctica pictórica, a lo largo del siglo XIX, la revolución simbólica de los pintores “fue destronando la mera narración visual y, en consecuencia, rompió la relación de dependencia que los pintores habían mantenido históricamente con la literatura” (Gabrieloni, 2003: s/p.). Esta inversión de la tradición clásica *ut pictura poesis* llegó incluso más lejos en la redefinición del papel de los escritores en el nuevo mapa cultural de la modernidad. Especialmente significativo es el caso de Baudelaire, cuyos textos críticos sobre la pintura toman a las obras de arte como motivos para el desarrollo de poéticas personales más que como objetos de descripciones ecrásticas, estableciendo nuevas relaciones interartísticas.

Durante el siglo XX, se pronunció el proceso que demostraba que las relaciones entre imagen y texto son más amplias que la mera comparación, analogía, parecido o similitud. Las vanguardias históricas serán la escena de experimentación privilegiada. De particular importancia son los ensayos de la pintura abstracta. Si tradicionalmente la pintura estaba subordinada a los temas y los motivos de la literatura, la pintura abstracta funciona, tal como señala Thomas Mitchell (1994), como punto de quiebre en dos sentidos. El abstraccionismo se trata de una erosión del principio de la mimesis o la representación como principio estructurante del arte pictórico. Pero, aún más importante, se trata de performar la distancia entre el lenguaje textual y el lenguaje plástico, entre las palabras y las imágenes. Ya no se puede afirmar que la literatura sea

el texto apropiado para otorgarle inteligibilidad a la pintura, sino la filosofía, la crítica o la metafísica.

Es en este contexto en que se recorta *Crónica de viaje*. Como artefacto texto-visual establece novedosas relaciones entre textos e imágenes y se posiciona como un objeto experimental. Tal como las prácticas vanguardistas, Carrión establece un diálogo con discursos críticos y teóricos sobre la literatura y el arte. Pero *Crónica de viaje* lleva este principio aún más lejos y presenta un epílogo con fragmentos de los discursos con los que establece el diálogo y una bibliografía final aumentada. Extractos de textos críticos de Laura Borràs, Jara Calles, Vicente Luis Mora, Luisa Miñana, entre otros, establecen una constelación con el objeto artístico que produce un efecto estético singular. De lo que se trata es de un gesto de un historicismo exacerbado, una aceptación de la continuidad entre los discursos sobre el arte y el arte mismo, una ilustración del círculo hermenéutico en que toda obra está inmersa. El procedimiento procede retroactivamente, estableciendo a partir de sus efectos de lectura las causas estructurantes, las coordenadas y los modos de lectura.

Respecto de las relaciones entre textos e imágenes, lo primero que habría que reconocer es la heterogeneidad constitutiva del objeto: búsquedas de Google, citas de autores, definiciones del diccionario de la Real Academia Española, artículos de Wikipedia, mapas, fragmentos de crónicas, fotogramas. Esta heterogeneidad es el punto crítico de la operación central del objeto. *Crónica de viaje* busca representar el funcionamiento de una computadora portátil y, para lograr este objetivo, figura una de las características determinantes de la tecnología digital: su capacidad de constituirse como metamedio, medio de medios, retraducción de formatos en un nuevo formato abarcador. *Crónica de viaje*, así, debe enfrentarse, según la categorización clásica de Bolter y Grusin (2000), a la doble lógica de la remediación, apropiárselas para el medio impreso. En un primer sentido, el libro-pantalla de Carrión expone la lógica de la inmediatez transparente. Esto no quiere decir que esta lógica obligue al lector a una convicción ingenua de la identidad entre la representación y el objeto representado. La inmediatez es el nombre de una serie de prácticas y creencias que se expresa en distintas épocas y de diversos modos. Por ejemplo, el descubrimiento de la perspectiva lineal durante el Renacimiento abrió al arte plástico a una nueva transparencia. El rasgo común que une a la perspectiva lineal y a *Crónica de viaje* es que ambas pretenden pergeñar un punto de contacto entre el medio y lo que este representa. El libro de Carrión busca borrar su carácter medial de impreso para presentarse como un

ordenador. Pero, paradójicamente, para lograr esto debe entrar en juego la segunda lógica de la remediación, la hipermediación. Las múltiples representaciones dentro de las ventanas (textos, mapas, video representado por fotogramas) crean un espacio heterogéneo y compiten para captar la atención del lector. El teclado, el mouse o las barras de búsqueda añaden otras capas de significado visual y verbal que se adhieren al medio textual. A diferencia de la pintura en perspectiva o de una imagen digital tridimensional, la interfaz de ventanas no intenta unificar el espacio en derredor de un único punto de vista. En cambio, cada ventana de texto define su propio punto de visión del texto, cada ventana de imagen su propio punto de vista visual. Se establece en el ordenador un nuevo tipo de lectura, una nueva trayectoria. Lo que caracteriza a la hipermediación de *Crónica de viaje* es la fragmentación de la mirada, la multiplicidad de sus espacios de representación, la heterogeneidad material. Es la puesta en operación de la lógica de la hipermediación lo que permite la búsqueda inmediatez del medio impreso respecto al medio digital. En este sentido, el libro-pantalla combina dos operaciones contradictorias que, aun así, son complementarias. Esta composición disyuntiva tiene como efecto mayor un tipo singular de remediación. Bolter y Grusin afirman que la remediación es una característica definitoria de los medios digitales. Esta palabra clave engloba diferentes prácticas: desde casos donde el medio digital ofrece un nuevo acceso a materiales anteriores (pintura, fotografía, videos, imprenta) hasta prácticas más agresivas donde el medio digital pretende modernizar el viejo medio. En *Crónica de viaje* presenciamos una figuración novedosa de un medio nuevo (el medio digital) en un medio más antiguo (imprenta). Una categoría descriptiva para este procedimiento, tal como la ofrece Alexandra Saum Pascual (2012), es el de “remediación invertida”, remediación que opera contra el flujo típico de figuración entre medios.

Bolter y Grusin reconocen también en la heterogeneidad de los medios digitales un lejano parentesco con el gabinete de curiosidades y las habitaciones suntuosas de los siglos XVI y XVII. La profusión de ventanas o de medios en las computadoras y en Internet entra en consonancia con esas colecciones heteróclitas de pinturas, animales disecados, piedras preciosas, reliquias religiosas y fósiles. Con esa multiplicidad de formas y lazos de asociación interna entre materiales diversos, los gabinetes de curiosidades se perfilan *avant la lettre* como una forma de la hipermediación barroca. *Crónica de viaje* se encuentra a mitad de camino entre los medios digitales y los gabinetes de curiosidades. Así como se puede afirmar que el libro de Carrión hace una

remediación invertida de los medios digitales, también se podría afirmar que constituye, como lo analizaremos con más profundidad luego, un “gabinete de curiosidades del yo”.

Respecto de las relaciones entre textos e imágenes, de acuerdo a su procedimiento de hipermediación, nos encontramos con una multiplicidad de formas y modos de asociación. De todos modos, en *Crónica de viaje*, en tanto medio mixto (junto al cine, la televisión, el teatro y la computadora), como señala Thomas Mitchell (1994), la relación entre la representación verbal y visual no es meramente un problema formal. Es el valor relativo y la identidad de lo “visual” y lo “verbal” la que se pone en cuestión en estos medios. La relación imagen-texto en estos medios no es solo una cuestión técnica, sino un sitio de conflicto, un nexo donde antagonismos de distinta índole entran en juego en la materialidad de la figuración.

Conviene ejemplificar esta dinámica. En primer lugar, en *Crónica de viaje* observamos una jerarquización de la imagen respecto del texto en los títulos de las fotografías. Las preguntas que los textos responden es “¿Quién es el de la imagen? ¿Qué es la imagen?”. Se trata de una sutura categorial vertical de lo visual y lo textual. El texto explica, describe, metaforiza, nombra la fotografía: “Familia”, “Boda”, “Teresa, Francisco y Mari Carmen”, “Suiza” (Carrión, 2014: s./p.). La fotografía ilustra, ejemplifica, clarifica y documenta el texto. En segundo lugar, hay varios momentos en el libro de Carrión en que las imágenes y los textos funcionan sinérgicamente. Es el caso, por ejemplo, de la representación de “Google videos”. Allí, se pretenden remediar entrevistas filmadas a través de la yuxtaposición de fotogramas y de textos que figurarían los diálogos entre los entrevistados. Se trata de un procedimiento que busca performar para el medio impreso el movimiento de la imagen propia de los videos. Aquí, no podríamos hablar entonces de una jerarquización de la relación entre textos e imágenes, sino más bien de una co-significación horizontal entre ambos términos que produce un efecto conjunto. Pero el caso más claro y más vital para el libro de sinergia entre textos e imágenes es el que está en la base de la producción remediada de la interfaz de Google y del carácter material de la computadora. El logo de colores, la barra de buscador, el formato de la página y el teclado son todos ejemplos de la imbricación entre textos e imágenes. Tal imbricación está en el centro del procedimiento fundamental de *Crónica de viaje*. Sin esa relación co-individuante no se podría otorgar inteligibilidad a la remediación invertida y la convergencia interiorizada que caracteriza al libro. Poco queda del *ut pictura poesis* que definió las relaciones entre imágenes y textos durante tanto tiempo. Aquí lo que se observa es una equivalencia

funcional, una relación horizontal (pero problemática y abierta a la indeterminación y contingencia) entre los términos, que produce un artefacto texto-visual.

La dimensión objetual del libro-pantalla es el punto de partida para reconocer las transformaciones que introduce a los géneros literarios. Pero antes se impone una pregunta más general: ¿Por qué seguimos hablando de literatura? Uno podría argumentar con fundamentos que este libro-pantalla se constituye como una obra de arte conceptual, que es en la tradición de la práctica plástica (neo)vanguardista donde la serie encuentra sentido. No sería impropio hablar de una obra que presenta una relación de exterioridad respecto de las prácticas literarias instituidas. El punto clave es que no se trata de una problemática que se salde sin efectuar una suerte de torsión teórica sobre las constelaciones de objetos, literarios y artísticos. En primer lugar, podríamos recuperar el diagnóstico, formulado en sus clases por Ricardo Piglia, del carácter atrasado de la literatura respecto del arte, dado que el último ya ha abandonado el lienzo y el caballete mientras el primero continúa atado a la hoja y la pluma (o el teclado). En segundo lugar, esta suerte de “lamento de novedad” puede encontrar su reacción complementaria a partir de la intuición Reinaldo Laddaga: “Toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo, a la condición de la improvisación, a la condición de la instantánea, a la condición de lo mutante y a la inducción de un trance” (Laddaga, 2007: pp. 14-15). Se trata, por supuesto, de una hipótesis inverificable, no solo por la amplitud que se arroga sino también por lo monolítico de la descripción, cayendo en lo que Daniel Link llama una “imposible definición” (Link, 2009). Pero la estela verbal que produce entra en consonancia con los modos en que fue leído nuestro objeto: “lo mutante”. Y aquí la serie teórica parece desenvolverse automáticamente sin tensión hacia un puerto seguro, contrastable y de múltiples evocaciones. Juan Mendoza lee una de las obras artísticas de Laddaga, *Cosas que un mutante tiene que saber*, como “paradigma de la ‘literatura expandida’, una literatura que, impulsada por nuevas búsquedas, sale al encuentro de la imagen y los sonidos como formas prolongadas de la escritura” (Mendoza, 2017: 43). Con la categoría de “literatura expandida” podríamos caracterizar “exteriormente” a nuestro objeto. Pero sería preciso establecer una caución teórico-metodológica. Tal como señala Topuzian (2013), en tanto la operación crítica que ilumina la “expansión de la literatura” (o su intermedialidad) nos permite liberarnos del modelo teórico modernista de la especificación formal sobre un medio único, no deberíamos contentarnos con conectar de forma más o menos asociativa productos culturales verbales, audiovisuales o musicales, sino llevar la operación más allá. Lo

intermedial o lo expandido de la literatura no es algo que se le agregue, aunque suene contradictorio, sino parte constitutiva de sus configuraciones contemporáneas, es decir, es un aspecto del estatuto de la literatura en la era digital.

Pero ya avanzaremos en esta dirección a continuación. Antes, resulta preciso notar que, además de una “definición trascendente” del carácter literario de la obra, se puede comprobar también una “definición inmanente”. En este sentido, *Crónica de viaje* establece desde su propio título que se trata de un objeto mutante, una forma que procede mezclando géneros literarios: la crónica y la literatura de viaje. Esta contigüidad o hibridez no es anodina, sino que comprueba una relación ya establecida por los estudios literarios. En palabras de Alicia Montes, “la crónica emerge como un modo peculiar, a medio camino entre el cuento maravilloso, el relato de viaje y la historia, la ficción y el testimonio” (2013: 17). En el propio desarrollo del libro, Carrión despliega una hiperconsciencia de las dificultades formales que se producen al nivel de la lectura. En una de sus primeras páginas, se cita un artículo de la enciclopedia online Wikipedia:

La literatura de viajes consiste en libros de viaje que son considerados como literatura por diversos motivos. La literatura de viajes no constituye una categoría o un género literario universalmente reconocido. Se trata de textos que recogen los acontecimientos, los sentimientos y las voces de un viaje realizado por el narrador, que puede o no coincidir con el autor empírico. Según la perspectiva crítica puede sostenerse que la mera enumeración de hechos no constituye en sí literatura, pero esta no es una postura universal (Carrion, 2014: s./p.)

La definición es lo suficientemente porosa como para afirmar enunciados contradictorios en unas pocas líneas. Pero es precisamente ese carácter contradictorio lo que interesa para nuestros propósitos. La literatura de viaje aparece como una forma disputada, como una discusión sobre el carácter estético del género, sobre el límite móvil y decisorio entre el arte y el no-arte. Esta incomodidad de la forma es también el problema de otras de las citas, esta de Carson McCullers, presente en la misma página:

Cualquier forma de arte sólo se puede desarrollar mediante mutaciones singulares que son obra de creadores individuales. Si únicamente se utilizan las convenciones tradicionales, el arte de que se trate morirá, y la expansión de cualquier forma artística está condenada a parecer al principio extraña y torpe. Cualquier cosa que crezca tiene que atravesar por etapas incómodas. El creador al que se comprende mal porque viola las convenciones puede replicar: “te parezco extraño, pero por lo menos estoy vivo” (s./p.)

En estas breve e iluminadas líneas, McCullers (y Carrión) deja entrever una teoría de la evolución artística y una defensa del experimentalismo vanguardista. El arte aparece

como una práctica que debe estar en constante tensión con las convenciones y normas. Lo que podríamos llamar la institución artística desactiva eventualmente el poder de incomodidad de tal práctica y la forma artística deviene un producto muerto y completamente convencional. En este sentido, el experimentalismo vanguardista (“la expansión de cualquier forma artística”), al generar nuevos protocolos de lectura y recepción, surge como contestación y puesta en crisis de las normas artísticas imperantes, produciendo una experiencia de lo extraño y haciendo de la diferencia la piedra de toque de una sensación de incomodidad. El campo semántico que define la evolución artística es vital: la forma se expande, crece, está viva. Cuando en el libro también se caracteriza, junto a la literatura de viaje, el género de la crónica, acudiendo a la formulación del diccionario online de la RAE, se retoman tanto las definiciones de la naturaleza textual del género como las acepciones que refieren a las enfermedades, los dolencias y los vicios: “2.f Historia en que se observa el orden de los tiempos. [...] 1. Adj. Dicho de una enfermedad: larga” (s./p.) Retomando una conceptualización del filósofo italiano Giorgio Agamben (2006), para Carrión el arte es una forma de vida y, como tal, se encuentra tanto sujeto al poder soberano de las instituciones (que establecen normas sobre el límite entre lo artístico y lo no artístico) como sustraído a tal poder en su potencia de resistencia, en su producción de nuevas formas y prácticas que, aun temporalmente, pueden hacer girar en el vacío las categorizaciones y clasificaciones institucionales. En este sentido, la bibliografía al final del libro y el epílogo crítico, que analizamos anteriormente, demuestran el carácter contradictorio de la empresa de Carrión. Por un lado, se defiende la sensación de incomodidad frente a las prácticas que innovan formalmente en el arte pero, por otro, se ofrece un aparato crítico que contextualiza tales esfuerzos y provee un protocolo de lectura, unas coordenadas teórico-críticas de tales prácticas. Se afirma la inevitabilidad de la extrañeza en los experimentos artísticos y se anula esa extrañeza con discursos que versan sobre ella.

Decíamos que, inmanentemente, *Crónica de viaje* establece que se apele a horizontes de expectativas literarios para su recepción. Nos dice que hay que leerla tanto como una crónica como como un ejemplo de literatura de viaje. Alicia Montes apunta que lo que emparenta estos géneros es el modo de “narrar la experiencia como viaje de aventuras en el territorio de la otredad” (2013: 17). Si en un caso se trata de un “otro sociopolítico” (la crónica), en el otro caso es un “otro geopolítico” (la literatura de viajes). Podemos leer en este primer sentido la entrevista “audiovisual” que se reproduce, a través de la “remediación invertida”, de la abuela de Carrión. Se trata de un

sujeto-otro en tanto el valor de su experiencia, la de la Guerra Civil Española, aquella singularidad, es la que introduce una diferencia significativa respecto de la situación enunciativa (“hija de la restauración democrática”) del propio artefacto texto-visual. Su narración reviste de importancia (testimonial) porque en su relato se entrelazan la vivencia personal-familiar con la vivencia histórica. La operación aquí se corresponde con el delineamiento de una “estética de la verdad” que permite recuperar, como en toda crónica según Alicia Montes, voces desestimadas por la narración histórica tradicional. Se trata, entonces, de introducir la (micro)historia en la Historia general, para pergeñar un modo en que lo invisibilizado por los “grandes eventos” vuelva a la superficie, tenga una “segunda vida” y se reincorpore sensiblemente en el tiempo (“crónicamente”). Es, de forma eminente, un problema de percepción, el del contacto con la alteridad. La modulación genérica de este problema se expresa paradigmáticamente en el tratamiento del lenguaje de la entrevistada. Las comillas abren el espacio de la inscripción mediatizada de este lenguaje, su viaje hacia la página. Hay, en un sentido, una violencia originaria, la que transforma lo efímero en otra temporalidad, la de la permanencia e insistencia de la escritura. Pero desde aquí no se comprueba fácilmente lo que Barthes llamaba “la trampa de la escripción” (Barthes, 2013), no podemos saber si se perdieron las vacilaciones, las insuficiencias, las transiciones que caracterizan otro nivel de violencia de ese viaje. En este sentido, no nos entregaremos a la especulación. Lo que importa es que lo que sí se puede leer es una suerte de “respeto” a ciertos aspectos de la oralidad: las transformaciones dialectales de contracción (“tó” por “todo”, “delgá” por “delgado”, etc.) o el balance con función fática (“¿Qué te voy a decir yo más?”). Por otro lado, el relato de la experiencia de Teresa Cervilla se constituye como una renuncia a la pretensión totalitaria de la representación y de la búsqueda imposible de una versión definitiva. Así, pretende algo más humilde, basado en el carácter perspectivístico de la narración: “La política del sistema de escritura llamado crónica tiene que ver con la posibilidad de contar una historia *no oficial*, de erosionar el consenso hegemónico” (Montes, 2013: 91, cursivas del original).

Aunque esta característica valida la pertenencia al género de la crónica, no se podría apreciar la genericidad de la obra, es decir, su productividad textual respecto de la norma interiorizada de la serie textual de la crónica, sin apelar nuevamente a lo que Saum-Pascual llamaba “remediación invertida”. Quizá sea necesaria una nueva torsión teórica ya anunciada previamente, un pequeño desplazamiento, una introducción de un nuevo vocabulario, para poder comprender el modo en que esta obra surge en la

interacción de fuerzas culturales heterogéneas. Según Henry Jenkins (2008), una de las características básicas de la cibercultura es lo que él llama “convergencia”. Con esta categoría se refiere al flujo de contenido a través de las múltiples plataformas mediáticas, la interrelación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas. En este sentido, uno de los conceptos que Jenkins pergeña es el de “transmediación” en tanto el desplazamiento de relatos a través de diferentes soportes y medios, que introducen una reconsideración sobre la importancia de la especificación formal de los medios en cuestión. En un sentido, sería muy impropio hablar de “convergencia” en el caso de *Crónica de viaje* pues se trata de un obra única, relativamente autónoma. Pero podríamos decir que la interacción entre la cibercultura y la cultura letrada de la que esta obra es emergente se hace evidente en la “interiorización de la convergencia medial”. Ya afirmamos que la relación imagen-texto no es solo una cuestión técnica, sino un sitio de conflicto, un nexo donde antagonismos de distinta índole entran en juego en la materialidad de la figuración. En este sentido, la interiorización de la convergencia hace visible una singular “política de los medios”. Conviene aquí introducir un desvío fenomenológico. *Crónica de viaje* se constituye como tal en un desplazamiento perpetuo entre “mirar” y “leer”. Ese desplazamiento cristaliza por momentos en una dinámica de cooperación: el “leer” el texto solo adquiere sentido en el marco de la acción de “mirar” la imagen. Pero también podríamos afirmar lo contrario: los dos medios entran, en un sentido, en una relación de competencia por ganar la atención del receptor. Es solo en esta dinámica contradictoria de sinergia-divergencia que el objeto texto-visual adquiere su significación. Podríamos afirmar, haciendo un uso desplazado de una categoría del marxismo gramsciano, que la política de los medios en el que la obra transforma genéricamente la crónica se expresa como un “empate hegemónico”: ninguno de los dos medios (el texto, la imagen) aparece como la instancia dominante, como el momento determinante de la estructuración de la obra. Así, podríamos hablar, con igual fundamento, tanto de “literatura prolongada en la imagen” como de “arte prolongado en la escritura”.

Del *ut pictura poesis* a la multimedialidad y la remediación, de la pureza del género a su mixtura, de la incomodidad a la traducción crítica, *Crónica de viaje* hace de sus problemáticas formales un foco estructurante y consciente de sí en tanto objeto artístico. Como veremos a continuación, son los singulares procesos de subjetivación que introduce la obra los que coronan la transformación genérica que nos ocupa.

En el primer apartado del epílogo crítico, Jorge Carrión reflexiona sobre su propia práctica:

En algún momento de aquellas veladas de zapping entendí que todas las búsquedas de nuestra época, también las que tienen que ver con la identidad personal, pasan por Google. [...] Se trataba de apropiarme de Google, de quitarle sus colores de parque temático, de violentarlo, de ficcionalizarlo: para que sus estructuras narraran, mediante datos y documentos, varias historias convergentes sin un gramo de ficción. Se trataba de llevar la crónica de viaje a un lugar donde no había estado antes (Carrión, 2014: s./p.)

Dos elementos interesantes en esta consideración. En primer lugar, el proyecto nace con la intuición de que Google se ha transformado en un fetiche o tótem de la cultura contemporánea, un punto obligado de nuestras prácticas ciberculturales, una suerte de “dios mortal” en internet. Es por eso que todas las búsquedas (de conocimiento, de entretenimiento, personales) pasan por Google. En segundo lugar, no se trata de una simple remediación invertida del buscador, no se trata meramente de replicar sus estructuras sin ninguna mediación artística, sino más bien de intervenir en sus estructuras, obligarlas a narrar, “violentarlas” y producir desde esa apropiación una nueva forma de relatar. Aquí se abren dos interrogantes: ¿Qué es lo que se narra? ¿Cómo se lo narra?

Como ya señalamos, el título de la obra ya expresa el carácter transgénico de la experimentación. Se trata de una crónica y de un ejemplo de literatura de viaje. La deriva de Carrión es un movimiento iniciático hacia los orígenes, en particular los orígenes de la familia del padre (después de haber realizado un proyecto similar sobre la familia de la madre en *Australia. Un viaje*), su migración desde Andalucía hacia Barcelona. En este sentido, se produce una equivalencia funcional entre el rastreo del derrotero familiar por España y el motor de búsqueda de Google. Tal como señala Laura Borrás:

A las migraciones físicas que constituyen el telón de fondo de este viaje iniciático del autor para salir al encuentro de sus orígenes les corresponden en este caso, migraciones digitales que convierten a Google - paradigma de la búsqueda - en un escenario narrativo, un lugar donde realizar la búsqueda, hallar la respuesta y almacenar ese proceso (2010: 193)

Para comprender cómo es que Carrión se apropia de Google para “obligar a sus estructuras a narrar”, debemos primero entender el funcionamiento general del buscador, al menos desde una perspectiva humanística. Es en esta dirección en la que trabajan filósofos como Barbara Cassin y Boris Groys. En *Googléame* (2008), Cassin

reconoce, desde una práctica filológica, que Google es la instanciación contemporánea de la anatomía inmemorial del *logos*: se trata de recorrer, escoger, recoger, almacenar, relacionar, para constituir un nuevo arte de la memoria. De forma ideal, Google funciona, al nivel cuantitativo, porque almacena la mayor cantidad de datos posibles, rastreando la mayor cantidad de sitios posibles. Al nivel cualitativo, Google indexa los datos lo mejor posible, etiqueta para seleccionar y encontrar. Al nivel operativo, el del análisis de las “preguntas” que se introduce en el buscador, opera de dos maneras diferenciadas: mediante el análisis directo de la “pregunta” por palabras clave y mediante la búsqueda personalizada (que conserva el recuerdo de las preguntas precedentes del usuario). Al nivel del efecto, Google responde las preguntas suministrando una lista de páginas pertinentes, que idealmente eviten las redundancias, los *spam* y las páginas indexadas maliciosamente.

Boris Groys, en *Arte en flujo* (2016), se pregunta por el funcionamiento de Google en tanto máquina filosófica. Cada pregunta a Google debe ser formulada como una palabra o combinación de palabras. La respuesta se da como una serie de contextos en los que esta palabra o combinación de palabras pueden ser descubiertas por el motor de búsqueda. En este sentido, la suma de todos los contextos que se muestran es considerada en Google como el verdadero significado de la palabra o conjuntos de palabras planteadas por el usuario. Google disuelve todos los discursos al convertirlos en nubes de palabras que funcionan como colecciones de términos más allá de la gramática: “Google presupone la liberación de las palabras individuales de sus cadenas gramaticales, de sus ataduras al lenguaje entendido como una jerarquía verbal definida gramaticalmente” (169). Si es que Google puede considerarse como una máquina filosófica es porque supone una concepción del lenguaje y la verdad que discute con otras máquinas filosóficas. Según Groys, Google puede entenderse como una respuesta a la deconstrucción derrideana. En la deconstrucción, las palabras individuales migran de un contexto a otro, cambiando permanente su sentido en ese movimiento. En tanto esta migración es potencialmente infinita (la diseminación), cualquier intento de establecer un contexto normativo se consideró inútil y el significado de las palabras permaneció sin respuesta (indecidible). Para Groys, si bien Google y la deconstrucción comparten una concepción del lenguaje como espacio topológico múltiple (las palabras como trayectorias no reducibles a un contexto fijo), Google intercambia la infinitud de principio por unas trayectorias materialmente finitas, que pueden ser calculadas y

visualizadas. El sentido de una palabra se define por el conjunto de contextos realmente disponibles.

Cassin le respondería a Groys señalando que tal argumentación no explica el éxito de Google ni lo singulariza respecto de otros buscadores. La idea de base de Google para clasificar las pertinencias de las respuestas y jerarquizarlas, el “milagro” del algoritmo llamado *PageRank*, es tener en cuenta no solo las palabras clave que determinan un sitio, sino los enlaces que apuntan hacia él. La jerarquía depende de la manifestación objetiva de la consideración, de la cita, la anotación, como un tipo de “evaluación por los pares” que encuentra su raíz en el rito académico. La calidad no es otra cosa que una propiedad emergente de la cantidad. Así, en tanto nuevo *logos*, Google eleva la *doxa* al cuadrado: “Es la importancia en la opinión lo que mida la importancia en la opinión” (2008: 70).

En *Crónica de viaje*, Carrión empieza su búsqueda con una nube de palabras: “Catalunya Andalucía literatura migración”. Pero el buscador, lejos de responder con los contextos materiales y disponibles de aparición de las palabras, establece una trayectoria idiosincrática y personal. Frente a esa “pregunta”, el buscador responde con noticias de manifestaciones autonomistas, dos definiciones de diccionario (de la palabra “charnego”), fragmentos del blog personal de Carrión, declaraciones de intelectuales españoles, fragmentos de entrevistas, entre otros resultados. Cassin afirmaba que el triunfo de Google radica en que permite a la vez la mayor objetividad (la búsqueda está determinada por el sistema, sin sesgos comerciales) y la mayor subjetividad (a lo que responde es a la petición individual, a sus costumbres, al tipo de demandas que lo caracterizan personalmente). *Crónica de viaje* horada tal objetividad con unos resultados de búsqueda establecidos para garantizar un trayecto marcado por la subjetividad. Tal como señala Carrión, se violentan las estructuras para que varias historias, datos y documentos converjan en un punto: la búsqueda de los orígenes, el revivir el trayecto de migración de su familia. Carrión incluso inventa estructuras que sobredeterminan tal subjetivismo de Google y que lo reafirman como “gabinete de curiosidades del yo” o como “museo imaginario de sí mismo”: “Google destiny” y “Google person”. Conviene detenerse brevemente en estas interfaces ficcionales y contrastarlas. Aunque ambas están marcadas por la búsqueda del propio nombre, el español y el catalán, “Jorge Carrión Jordi”, mientras en “Google person” la lógica es la de los documentos, de viaje o familiares, en “Google destiny” se trata de “buscar destino”. El resultado son cuatro imágenes: un candado, un niño (recortado) y su madre,

una tomografía computada de cerebro, un paisaje natural. Metáforas de la sobredeterminación subjetiva, sobre la relación entre el sujeto y el cuerpo, sobre la consciencia y la naturaleza.

Esta es una de las preguntas fundamentales de *Crónica de viaje*: ¿Qué hace a un sujeto? ¿Cuál es la figura de subjetividad que surge de la remediación digital y la interiorización de la convergencia medial? Como la exploración del libro se da en dos direcciones diferentes, resulta necesario realizar una distinción entre la interrogación sobre el sujeto del enunciado y la que corresponde al sujeto de la enunciación. En las búsquedas en la web, uno de los fragmentos del blog de Carrión reflexiona:

La pregunta es qué soy. Quién. Me definen desde dentro y desde fuera: en catalán (dentrofuera) soy perro e hijo de perros –errantes–, adaptado lingüístico pero perro, pese a todo, perro, gos, perro, repite conmigo, perro: no lo olvides, porque en la memoria colectiva no se borra que mis genes vienen de afuera [...]. Aquí: de madre francesa: mentira. Y allí, en las afueras, se me define también incorrectamente, porque soy de la segunda generación, hijo de los que emigraron e inmigraron: cada palabra es una perspectiva (s./p.).

Un sujeto migrante es un sujeto que se ha emancipado de la tierra y se desmarca respecto de esa relación esencialista. Sujeto extraterritorial, transnacional, peligroso, al que se le responde con una manía clasificatoria que no puede encerrar su nomadismo: charnego, perro, adaptado, inmigrante de segunda generación. En esta constelación, el padre será tanto el vector de la identificación (la muda de voz que se hace grave, huella tanto de la madurez biológica como de la madurez enunciativa) como la clave de su imposibilidad: “Mi padre me dijo recientemente que él ya no se siente ni de allí ni de aquí” (s./p.). Si, como señalamos anteriormente, Carrión insiste en la cualificación vitalista de la textualidad, haciendo del arte una forma de vida, es en la voz donde el cuerpo y el lenguaje encuentran su punto común de referencia, es en ella donde se corporaliza al sujeto. Pero no será la figura de una unidad indivisa y aproblemática la que surja de este encuentro, sino más bien una marcada por el obstáculo y la interferencia:

No recuerdo desde cuándo tartamudeo. [...] No es que no encuentre la palabra, la palabra ya la tengo, el problema es que se resiste a ser expresada, como si supiera que está viva sólo en el corto trayecto que separa las cuerdas vocales de la punta de la lengua, y se queda allí, contra las cuerdas, el mayor tiempo posible, retrasando su disolución más allá de la saliva. (s./p.)

El asimilado lingüístico nunca es tal. Siempre hay un resto que introduce una división insalvable en la identidad. La voz es la marca de que ese proceso de subjetivación nunca es completo. Tal como señala Carrión en el epílogo crítico, “Se trataba –una vez más–

de buscar mi voz. No de encontrarla: eso no tendría ninguna gracia” (s./p.). Y no solo no se encuentra por el efecto buscado, sino que también la propia voz es la marca de una ausencia. En este sentido Carrión cita a Pascal Quignard en una de las primeras páginas: “La muda se añade a la separación del primer cuerpo. [...] La muda es la impronta física que materializa la nostalgia, pero que la vuelve inolvidable, se recuerda sin cesar en su misma expresión. Toda voz baja, toda voz grave es una voz caída” (s./p.).

Cuando Carrión despliega su crónica de su viaje a Andalucía, la voz narrativa también se pregunta por su práctica y su estatuto. El turista, aun cuando puede ser fuente de narración, no equivale al cronista. El cronista es un metaviajero, observa desde una posición de exterioridad al turista y puede cualificarlo como “discreto, melancólico” (s./p.). El cronista viajero de Carrión no es solo aquel que despliega una narración respecto de un trayecto y un recorrido en el espacio, sino aquel que pone en práctica un ejercicio subjetivo: “yo le digo que no creo que mi crónica de este viaje enganche, porque es difícil hasta para mí, porque la pienso y la construyo desde hace al menos diez o doce años. Al menos, me consuelo, a mí sí que me tiene enganchado” (s./p.). El “enganche”, así, no es solo la huella de un efecto estético, sino también, por su pliegue en la interioridad, una marca de que el ejercicio subjetivo de la crónica implica un método de autoconocimiento. Se viaja para recuperar espacios que viven en la memoria o en la tradición familiar, se viaja para reconstruir esos orígenes, para desandar los pasos que los antecesores recorrieron. Pero estos orígenes se resisten a ser apresados y se encuentran en constante desplazamiento. El cronista es un buscador de presencias pero con lo que se encuentra es con los espacios reformados, mutados, globalizados, los efectos de una ausencia: “Aquí no hay nada que me revele una presencia, pero en la pared hay un graffiti que podría haber escrito mi abuelo” (s./p.). El espacio es, para el cronista viajero, de este modo, lo que la voz para el sujeto, un vector de desidentificación, un proceso de desubjetivación.

Si bien en los enunciados la voz narrativa reflexiona por su mismo estatuto en el texto, demostrando una conciencia de su propio desenvolvimiento, el sujeto de la enunciación despliega unas características singulares, con otras determinaciones. Repitamos la pregunta: ¿cómo narrar? En una primera instancia, desde el punto de vista de la inmediatez transparente que el libro busca respecto de las pantallas, la figura del sujeto que emerge es la del usuario. El usuario es aquel que navega por las diferentes plataformas de Google, el que establece los patrones de búsqueda, el que activa las estructuras informáticas. Pero aquí el análisis caería en una descripción parcial, que solo

tiene en cuenta uno de los aspectos del efecto estético que logra el libro. Alexandra Saum-Pascual propone una categorización superadora:

[En *Crónica de viaje*,] la voz del narrador se pierde, el “yo” no aparece como signo gramatical por ninguna parte, pero su presencia queda marcada en la orquestación cuidadosa tras la reorganización y selección de elementos significantes dentro de la página. La identidad aquí se separa de la voz gramatical “yo,” invisible, pero el referente real tras el símbolo es un fantasma que se vislumbra en la organización general (2012: 324).

En un sentido estricto, como ya analizamos, la voz narrativa no se pierde sino que se fragmenta, se multiplica, y hace de la heterogeneidad su característica saliente. Pero Saum-Pascual observa con precisión que la posición del sujeto de enunciación está determinada por la organización de textos e imágenes en la página. Así, concluye, quizá apresuradamente, que el sujeto tradicional está suplantado por la interfaz como narrador invisible: “Las estructuras invisibles de la red organizan el conocimiento actual, median entre la ontología y la epistemología presente y, del mismo modo que el DJ aparece detrás de cada orquestación musical, el fantasma de Carrión actúa como esta interfaz-narrativa” (325).

Para clarificar la operación crítica, resulta relevante contrastar el procedimiento de *Crónica de viaje* con una obra con la que establece relaciones. *Google poético* es un proyecto colectivo e internacional que comenzó en las redes sociales y que fue publicado en su versión argentina en formato libro en el 2016. Se trata de una selección de “poemas automáticos” generados por la función autocompletar de Google. Al teclear un texto en el cuadro de búsqueda de Google, “un algoritmo propone ciertas sugerencias intentando predecir lo que el usuario quiere buscar. La combinación de estas opciones puede resultar graciosa, absurda, dadaísta, y a veces incluso, profundamente conmovedora” (Anónimo, 2016: 3). El sistema de autocompletado de Google está basado en búsquedas previas de usuarios de todo el mundo. Mientras que en *Crónica de viaje* se performa una apropiación de las herramientas del buscador para crear una obra singular (aurática), el experimento de *Google poético* puede ser replicado por los lectores. Solo hace falta teclear las mismas búsquedas y el sistema de autocompletado ofrecerá las mismas predicciones. En esta obra, el sujeto figura un operador anónimo, un operador intercambiable que deja entrever una nueva universalidad. El sistema de autocompletado funciona como el mecanismo que permite hacer aparecer los miedos, los prejuicios, los deseos y las curiosidades de un usuario cualquiera: “Me asusta el/ me asusta el futuro/ me asusta el compromiso/ me asusta el silencio de los buenos/ me

asusta el pop moderatto” (5). Allí donde *Google poético* apuesta por la universalidad (como suma de particularidades) de la novedosa relación de intimidad entre un usuario abstracto y una plataforma digital, *Crónica de viaje* violenta esas estructuras digitales para hacerlas narrar un relato único y así alcanzar la singularidad de un sujeto que se expresa en fragmentos textuales, imágenes, documentos, mapas y videos. Se trata de reconstruir una experiencia, darle un lugar para su emergencia textual y visual. En resumen, *Crónica de viaje* es un ejercicio del diseño de sí mismo en la era digital. El sujeto de este libro no es solo un usuario particular, no es solo la interfaz como narrador invisible, sino también la figura del curador, de aquel que selecciona materiales heterogéneos y produce nuevos lazos de asociación, nuevas estructuras, nuevas significaciones. Se establece, entonces, según la categorización de Nicolas Bourriaud (2007), un “posproductor”, un artista que opera sobre materiales culturales existentes. El libro se cierra con una huella digital, símbolo ineludible de que se ha tocado un cuerpo, una historia, una vida.

*Crónica de viaje* nos demuestra tanto la influencia de las tecnologías digitales en literatura contemporánea como el poder de esta última para recrear mundos y medios que le son, en principio, ajenos. Jorge Carrión ha logrado, desde la remediación invertida (es decir, desde la puesta en relación novedosa de textos e imágenes) hasta la posición razonada de un sujeto novedoso, crear una obra no convencional que transforma a Google en una máquina empática, una máquina afectiva que está en el centro de nuestra cultura en la era digital. Expone de esta manera que hoy las herramientas digitales son el archivo de la experiencia contemporánea y es solo interpeándolas que se pueden encontrar nuevos horizontes para la crónica y para la literatura en su conjunto.

#### **4. La literatura frente a la clase, el género y la raza en la era digital**

El propósito más general del capítulo ha sido demostrar la pregnancia y la productividad textual de la crónica contemporánea en Hispanoamérica. En este sentido, sintonizado con la hipótesis general de la tesis, encontrábamos una zona de la crónica contemporánea donde la interacción entre la cultura letrada y la cibercultura se presentada como territorio fértil para innovaciones o reelaboraciones temáticas, formales, materiales y pragmáticas.

Si, tal como señala Montes, una de las preocupaciones centrales de la crónica ha sido el problema del “encuentro con el otro”, desde las “crónicas de indias”, como lo señala también Todorov (2007), el análisis de éstas obras ofreció un resultado de singular importancia. Sea el otro como precariado, como molécula o amante o como migrante, en cada una de estas configuraciones textuales, el problema de la alteridad no se presenta como exterior al sujeto sino como una dimensión interior constitutiva, sea por la cuestión de clase, de género o de raza. Nunca más pertinente repetir aquel mantra de Rimbaud de “yo es otro” y complementarla con “el otro es yo”.

En *Alta rotación*, Laura Meradi, en el marco de una escenificación de las transformaciones de la explotación del trabajo en el capitalismo tardío, descubre rápidamente el carácter precario, junto con su objeto de investigación, de los “productores culturales”, de los “trabajadores informacionales” o los “trabajadores inmateriales”. Este reconocimiento arroja a la voz narrativa a la incómoda posición, a través de mentiras y omisiones que permiten su práctica, de estar reduplicando el horizonte extractivista del capital. La remediación de tal asimetría se encuentra en la vivencia en carne propia de las relaciones de poder contemporáneas y en el objetivo de visibilizar la falta de futuro en un mundo de “trabajos basura”.

En *Testo yonqui*, la hibridación entre ensayo y crónica autobiográfica permite, a través de una estética transgenérica y transdiscursiva, comprobar y, nuevamente, vivenciar el carácter técnico de las dimensiones genéricas y sexuales de los sujetos, intensificadas hasta límites insospechados en el régimen farmacopornográfico. Tal modo del ensayo corporal permite emplazar la posibilidad de una “biolucha” (Rodríguez, 2019) y una “sexo-política” (Preciado, 2014) que pueda propiciar la posibilidad de una fuerza emancipadora que permita contrarrestar los efectos disciplinadores y de control de las relaciones de poder contemporáneas.

Por último, en *Crónica de viaje*, Jorge Carrión utiliza las posibilidades imaginarias de la “textualidad 2.0” para hacer entrar a la crónica y a la literatura de viaje en un proceso de reelaboración que propiciará una relectura del estatuto contemporáneo de la literatura en términos de intermedialidad y convergencia (Capítulo 5), discutiendo con la definición modernista de la concentración sobre el medio del lenguaje, haciendo de la inmigración y la raza su clave temática, el eco de la extraterritorialidad formal y pragmática.

Clase, género, raza: en estos tres casos, que pueden pensarse como consumaciones paradigmáticas de un proceso más amplio y con muchas más aristas y

derroteros, la interacción, el diálogo y la eventual contraposición de aspectos de la cultura letrada y la cibercultura se revela como un punto focal para pensar las transformaciones genéricas en curso de la crónica contemporánea. La historia dirá si serán nuevos caminos productivos, pero señalar su orientación se demuestra como una tarea clave de los estudios literarios.

## **Bibliografía**

- Agamben, G. (2006), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-textos: Madrid.
- Angulo, M. (2014), “Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo”, en *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Madrid: Libros del K.O.
- Anónimo (2016), *Google poético*, Galería Editorial: Buenos Aires.
- Aulestía Benitez, A. E. (2013), “El periodismo Gonzo como contracultura. Análisis de los textos *El Derby de Kentucky* y *Miedo y asco en Las Vegas*”, Tesis defendida, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Barthes, R. (2013), *El grano de la voz*, Siglo XXI: Buenos Aires.
- Berardi, F. (2016), *El trabajo del alma*. Buenos Aires: Cruce.
- Blanco, A. (2020), *Literature and Politics in the Later Foucault*, Boston: De Gruyter.
- Blanchot, M. (1992). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Bonano, M. (2020), “La crónica latinoamericana actual y el periodismo narrativo del paso del siglo XX al XXI”, *Estudios de Teoría Literaria*, Vol. 9, Núm. 20, pp. 3-10.
- Borras, L. (2010), “Leer literatura (en) digital. Una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, pp. 177-195.
- Brassier, R. (2017), “El prometeísmo y sus críticos”, en Avanesian A. y M. Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires: Caja negra, pp. 201-220.
- Butler, J. (1997), *The Psychic Life of Power: theories in subjection*, Stanford: Stanford University Press.
- Cassin, B. (2008), *Googléame. La segunda misión de los Estados Unidos*, Fondo de cultura económica: Buenos Aires.

- Cassin, B. (1994). *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*. Buenos Aires: Manantial.
- Carrión, J. (2014), *Crónica de viaje*, Aristas Martínez: Badajoz.
- Conde Arroyo, P. (2019). El género narrativo de Testó yonqui. Aproximación a la deriva ensayística de Paul B. Preciado. *Artes del Ensayo*, 3, 191-214.
- Deleuze, G. (1991), “Posdata sobre las sociedades de control”, en *El lenguaje literario*. Montevideo: Nordan, pp. 19-24.
- De Rosso, E. (2012), “La línea de sombra: Literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 78, núm 238-239, pp. 311-328.
- Exposto, E. (2020), “Las máquinas psíquicas (fascinaciones capitalistas I)”, *Proyecto Synco*. En línea: <http://proyectosynco.com/las-maquinas-psiquicas-fascinaciones-capitalistas-i/> (Último acceso: 12/1/2020).
- Fisher, M. (2018), *Flatline constructs: Gothic materialism and cybernetic theory-fiction*, Nueva York: Exmilitary Press
- Foucault, M. (1980), “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*, Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (2018 [1983]), “Una introducción a la vida no fascista”, *Revista de frente*. En línea: <http://revistadefrente.cl/michel-foucault-una-introduccion-a-la-vida-no-fascista-prologo-al-anti-edipo/> (Último acceso: 12/1/2020).
- Gabrieloni, A. L. (2003), “Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*. Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.WqmSWvnOXIV>
- Groys, B. (2016), *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Caja negra: Buenos Aires.
- Haraway, D. J. (1984), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- Hester, H. (2019), *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Jenkins, H. (2008), *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- Pastor, S. (2017), “Todos los viajes el viaje: teoría y práctica de la literatura en movimiento de Jorge Carrión”, *452°F*, pp. 139-153.

- Laddaga, R. (2007), *Espectáculos de realidad*, Beatriz Viterbo: Rosario.
- Laera, A. (2014), “Entrar a la feria: el valor de la literatura para los escritores argentinos contemporáneos”, *Cuadernos del Cilha*, Núm 21, pp. 21-37.
- Lazzaratto, M. (2006), *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Link, D. (2009), *Fantasma. Imaginación y sociedad*, Eterna Cadencia: Buenos Aires.
- Lorey, I. (2006), “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, *Transversal texts*. En línea: <https://transversal.at/transversal/1106/lorey/es> (Última consulta: 12/1/2020)
- Maradei, G. (2020), *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura*, Buenos Aires: Corregidor.
- Marx, K. (2010), *El capital. Tomo I, Vol. 1, Libro Primero. El proceso de producción del capital*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mendoza, J. J. (2011), *Escrituras past\_. Tradiciones y futurismos del siglo 21*, 17 grises: Bahía Blanca.
- Mendoza, J. J. (2017), *Internet, el último continente. Mapas, e-Topías, cuerpos*, Crujía: Buenos Aires.
- Meradi, L. (2008), *Alta rotación. El trabajo precario de los Jóvenes*, Buenos Aires: Tusquets.
- Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture theory*, University of Chicago Press: Chicago.
- Montes, A. S. (2013), *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*, Corregidor: Buenos Aires.
- Mosquera, M. (2014), “Alicia Montes, *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*”, *Amerika*, Núm 10. En línea: <https://doi.org/10.4000/amerika.4947> (Última consulta: 12/1/2020)
- Mosquera, M. E. (2014), “El espacio autobiográfico joven entre la cultura impresa y la cibercultura: Luz Marus y *La amante de Stalin*”, Ponencia presentada en el *III Coloquio Internacional «Escrituras del yo»*, Rosario, 4-6 de junio de 2014.
- Mosquera, M. E. (2020). Antropogenética del arte y la literatura. Interferencias entre estética y filosofía de la técnica. *Estudios de Teoría Literaria*, 9(18), 178-191.
- Preciado, P. (2014), *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, Buenos Aires: Paidós.
- Preciado, P. (2019), *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona: Anagrama.

- Rodríguez, P. (2019), *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Cactus.
- Rucovsky, M. (2019), “Rotar en la precariedad o sobre el trabajo de los jóvenes”, *A Contra corriente*, Vol. 16, Núm 3, pp. 139-160.
- Santos Silva, M. F. (2011), “Códigos de ética y fotografía de prensa”, *Actas del I Congreso Internacional de Ética en la Comunicación*, Madrid: Edufora, pp. 814-822.
- Saum-Pascual, A. (2012), *Mutatis mutandi. Literatura española del nuevo siglo XXI*, Riverside, Universidad de California, Tesis doctoral.
- Schaeffer, J. (2001). Les genres littéraires d’hier à aujourd’hui. En M. Dambre & M. Gosselin-Noat (Comps.) *L’éclatement au genres au xxe siècle* (pp. 11-20). Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle.
- Sierra, G. (2012), “Post-digitalism and Contemporary Spanish Fiction”, *Hispanic Issues On Line*, nº 9, pp. 22-37.
- Spinoza, B. (2004), *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid: Editoria Nacional.
- Segdwick, E. (1997), “Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You”, en *Novel Gazing. Queer readings in Fiction*, Londres: Duke University Press, pp. 1-37.
- Topuzian, M. (2013), “El fin de la literatura”. *Castilla*, nº 4, pp. 298-349.
- Vázquez, K. (2013), *Aprendices, fabriquetas y obreros: El trabajo industrial en la narrativa argentina del siglo XX (1930-2007)*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ventura, L. (2020), “La crónica latinoamericana actual: la empatía como elemento clave del género”, *Estudios de Teoría Literaria*, Vol. 9, Núm. 20, pp. 106-113.
- Zukerfeld, M. (2013), *Obreros de los bits. Conocimiento, trabajo y tecnologías digitales*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

## Verosímiles históricos e interacción genérica

### Ciencia ficción y realismo

Ilustremos un ambiente de época crítico que convoca imágenes genéricamente reconocibles: una enfermedad que se dispersa rápidamente por el mundo, la cuarentena como respuesta, el salto cualitativo en la informatización de las relaciones sociales (tele-trabajo, tele-educación, tele-sociabilidad), la evidencia cada vez más patente y urgente del extractivismo como su causa, la crisis económica que dejará como consecuencia, el alza de los fascismos y los autoritarismos, los estallidos de protestas, el imperio de las *fake news* y la lista podría seguir. Se trata de una catarata de fenómenos sociales que se han cristalizado en una fórmula que recorre amplios círculos intelectuales pero que, a título de ejemplo, la reproducimos en las palabras del escritor y ensayista español Jorge Carrión: “Llevo años diciendo que la ciencia ficción es el nuevo realismo y parece ser que en Wuhan se están empeñando en darme la razón” (Carrión, 2020: 27).

Más allá de nuestra agónica coyuntura, lo que interesa retener para nuestro trabajo es aquella intuición, transformada en hipótesis en estas páginas, de una relación productiva, temática, formal y material, entre el realismo y la ciencia ficción latinoamericana en la era digital, que no es una ocurrencia reciente ni exclusiva del escritor español. En una entrevista de 2016 a propósito de la publicación de uno de sus libros, el escritor boliviano Edmundo Paz Soldán señala:

La ciencia-ficción ha ocupado en parte la función del realismo, puesto que en la medida que las nuevas tecnologías se han ido convirtiendo en elementos centrales de nuestra vida cotidiana alguien debía hacerse cargo de la reflexión en torno a lo que significa vivir en una sociedad en la que la presencia de las máquinas se hace cada vez más ubicua y esta reflexión pertenece a la ciencia-ficción. Lo que sucede es que antes esta reflexión podía proyectarse hacia el futuro, pero el tiempo de las máquinas inteligentes es el nuestro y, por tanto, creo que es o debería ser normal que en medio de una novela realista se encontrara una escena que, tiempo atrás, habríamos definido de ciencia-ficción (Iglesia, 2016: s.p.).

En esta reflexión encontramos que las interacciones entre el realismo y la ciencia ficción no solo competen en la actualidad a un problema temático referencial, sino también a una función de problematización de los modos de vida de la colectividad atravesados por una serie de fuerzas sociales en pugna (Jameson, 2005). La referencia a Paz Soldán es completamente instrumental a este trabajo, porque una de sus novelas de principios de siglo servirá como punto de partida de nuestro análisis. Así, partiremos de

su novela *El delirio de Turing* (2005) para caracterizar lo que, retomando a Ezequiel De Rosso (2012), llamaremos “realismo tecnológico”, mostrando cómo se nutre de las matrices estructurales de la ciencia ficción, en particular, del ciberpunk. En el segundo apartado, en el marco de la anterior argumentación, elaboraremos una lectura de *Kentukis* (2019) de Samantha Schweblin en la que propondremos el concepto de “netnografía literaria”. En tercer lugar, volveremos al género ciencia ficción de la mano de la novela *Los cuerpos del verano* (2012) de Martín Felipe Castagnet, enmarcándola en una discusión crítica en la que el mismo autor considera que las transformaciones del verosímil realista producto de la revolución digital implican una mutación en la ciencia ficción. En el cuarto apartado, analizaremos una tendencia en la ciencia ficción latinoamericana marcada por la presencia de figuras del paganismo de los pueblos afrodescendientes y su relación con formas históricas del realismo. En la conclusión, por último, a partir de las lecturas, evaluaremos algunos debates sobre el realismo y la ciencia ficción en la literatura contemporánea.

### **1. De las matrices: *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldán**

*El delirio de Turing* y la poética general de Paz Soldán emergen de cierto agotamiento del realismo mágico latinoamericano. La novela narra los avatares políticos en los primeros años de nuestro siglo de Rio Fugitivo, una ciudad boliviana imaginaria que ya había aparecido en otras de las novelas de Paz Soldán. En el marco de unas masivas protestas contra la suba de los servicios de luz de una multinacional extranjera (Globolux), un grupo de hackers liderado por un joven misterioso apodado “Kandinsky” organiza medidas de fuerza bajo la órbita de políticas de resistencia contra la globalización. Paralelo a esto, los aparatos represivos del Estado, institucionalizados bajo una organización llamada “La cámara negra”, intentan localizar y neutralizar el peligro social de estos hackers, autodenominados “La resistencia”. En un sentido muy general, que luego nos encargaremos de singularizar, la novela puede pensarse bajo la categoría problemática de realismo, un “realismo tecnológico”, por el papel estructurante de la figuración de las nuevas tecnologías de información en la narración.

Diana Jorza (2012), en un artículo que le dedica a la novela, piensa a *El delirio de Turing* como un emergente de cierto bloqueo de la imaginación política emancipadora después de la caída del muro de Berlín. Así, el fracaso histórico de las

izquierdas a nivel mundial presiona al nivel de las prácticas artísticas para ensayar un nuevo tipo de figuración utópica. Jorza dirá que en *El delirio de Turing* se delinea lo que ella llama una “utopía crítica”, una utopía que no funciona como modelo de una sociedad más igualitaria sino sólo como sueño de emancipación vago, con un referente negativo, el neoliberalismo y la globalización. Aunque, como se ha señalado, resulta difícil sostener el significante “utopía” para la novela, la operación de Jorza nos resulta decisiva en dos aspectos. Por un lado, nos permite caracterizar a la novela en una serie textual que hace de la literatura parte de los discursos culturales que prefiguran la experimentación con nuevas formas de ciudadanía sociopolítica. En este sentido, la lucidez de Paz Soldán es plantear a internet como una nueva zona de intervención política por fuera de los parámetros clásicos del Estado-nación. La novela configura una oposición clara entre Kandinsky, como un hacker cuyas acciones son a un nivel transnacional, y Turing, el criptoanalista de la agencia gubernamental. De un lado quedará el poder de un nuevo tipo de activismo político, y del otro la impotencia, la incapacidad de actuar de los representantes del Estado. Volveremos sobre esto. La operación de Jorza es decisiva en otro sentido. En tanto la constitución de agencia política se plantea como resistencia a un referente negativo (el neoliberalismo y la globalización), podríamos precisar, de la mano del análisis de Jorza, que la novela se inserta en una discusión más amplia de la filosofía política. Si uno de los consensos más polémicos de los años en que se publicó la novela era “fukuyamista”, es decir, la afirmación que, luego del fracaso del proyecto soviético, nos encontraríamos en una época terminal de la historia donde el capitalismo y la democracia liberal son las formas definitivas de las relaciones económico-políticas; *El delirio de Turing*, en cambio, parece postular lo contrario: “Los jóvenes de Occidente protestaban contra el nuevo orden mundial, en el que el capitalismo era la única opción” (Paz Soldán, 2005: 131). La historia de la lucha de clases continúa, aunque hayan mutado sus medios y sus alcances, y esas relaciones hegemónicas son contingentes, susceptibles a cambios estructurales, a pesar de que la imaginación política tenga dificultades para proponer nuevos modos de relacionarse. Tal como señala Flavia, la hija de Turing, en una conversación con los agentes del Estado: “Los de la Coalición me parecen unos imbéciles que sólo saben decir no a todo, y no tienen ningún plan alternativo que ofrecer” (226). El texto, en un mismo gesto, socava el principio teleológico del fukuyamismo y visibiliza la incapacidad de la izquierda de proponer otro modelo de sociedad.

En el centro de esta nueva escena que plantea la novela, está, entonces, el hacker y el hacktivismo. El texto plantea una ficción de origen para nuestro hacker estrella: desde sus humildes comienzos en una familia de muy bajos recursos (caracterizada por la actividad analógica o mecánica de arreglar bicicletas o autos), hasta el hackeo de entidades gubernamentales, pasando por las sesiones autodidactas en los internet café y los primeros delitos informáticos robando claves de tarjeta de crédito. Tal como señala Andrew Brown (2006) en su artículo, alimentándose de las conceptualizaciones de lo “posthumano” de Katherine Hayles y de lo “cyborg” de Donna Haraway, en *El delirio de Turing* la figura del hacker se encuentra todo el tiempo tensionada entre dinámicas de corporalización y descorporalización [embodiment, disembodiment]. Por un lado, el hacker es el agente humano, es decir, material, perfecto para interactuar con el “nuevo misticismo” de las computadoras (el hacker es una suerte de gurú que puede acceder a información que los meros mortales no); pero, por otro, de esa agencia dependen profundas pérdidas del sentido del tiempo y dilapidación de recursos energéticos. Por otro lado, los discursos iniciales sobre internet hacían foco en sus potenciales democratizadores, abriendo un nuevo reino de igualdad y libertad. Precisamente, la figura del hacker en *El delirio de Turing* impide sostener una mirada utopista o integrada sobre la red, ya que su existencia y sus acciones exponen que nos encontramos frente a nuevas relaciones de poder. Como diría Deleuze (1991), hacemos paso de un paradigma de la consigna (enunciado de inclusión) al paradigma del password (enunciado de exclusión): “En la red el flujo de información debe ser libre y no debería haber secretos: las contraseñas atentan contra ese flujo libre y por lo tanto deben ser atacadas” (Paz Soldán, 2005: 63). En la novela, el hacker es entonces la figura subjetiva que permite liberarse de los efectos de la sociedad de control y garantizar, al menos provisoriamente, el libre curso de la información. Este es un punto clave de nuestra lectura de la novela: el realismo tecnológico que construye Paz Soldán se alimenta ostensiblemente de las matrices de la ciencia ficción, en particular del cyberpunk que, de la mano de Bruce Sterling y William Gibson, encontró popularidad en la literatura (y luego en otras artes y hasta en el imaginario popular más general) a partir de los años 80. En primer lugar, la centralidad del lugar del hacker en la novela de Paz Soldán continúa el impulso de estos escritores de ciencia ficción. Tal como en *Neuromancer* de William Gibson, por dar un ejemplo paradigmático, en *El delirio de Turing* Kandinsky es un “ser diaspórico”: por un lado, suficientemente adaptado a las mutaciones tecnológicas del mundo que lo rodea dado su conocimiento pragmático de

éstas; por otro, marginal a esa sociedad, ya que su uso de las tecnologías bordea y a veces atraviesa el límite entre lo permitido y lo ilegal, robando información, usufructuando con ella, sea económica o políticamente, ubicándose en un lugar contestatario o, al menos, irrisorio para el sistema. En segundo lugar, íntimamente relacionado con el primer punto, la novela de Paz Soldán se ajusta satisfactoriamente, con la combinación de las revueltas populares y las luchas tecno-semióticas, a la caracterización general que Bruce Sterling da del subgénero del cyberpunk como lugar diferencial en la ciencia ficción: “the unholy alliance of the technical world and the world of organized dissent—the underground world of pop culture, visionary fluidity, and street-level anarchy” (1986: xii). En tercer lugar, tal como señala Ezequiel de Rosso (2012) en un artículo que comparte las hipótesis de estas páginas, si en otros relatos latinoamericanos la tecnología se usa como elemento de verosimilitud, en *El delirio de Turing* se combina inestablemente (como en el cyberpunk) tanto una naturalización de la tecnología (no se performa un esfuerzo por acercar el mundo al lector, tomando a las tecnologías como punto de partida “ya adquirido”, en una figuración basada en el “desdén cognitivo” que, en el caso del ciberpunk, la alejaba de la ciencia ficción clásica) como una opacidad de la misma, como veremos a continuación.

Un elemento narrativo importante de la trama de la novela es el del “Playground”. Se trata de un mundo multijugador virtual en tiempo real, que, como su variante no ficcional, el *Second Life*, combina el juego de rol, la interacción entre personajes, la ficción interactiva y el chat online. Los personajes jóvenes de la novela se encuentran en constante interacción con el Playground, fuente constante de consumo e inversión de dinero y tiempo. Los hackers encuentran en el Playground no solo la plataforma para una interacción por fuera de la órbita del Estado sino también el terreno fértil para sus primeros ensayos de resistencia. El Playground conserva para sí el monopolio privado de la violencia digital legítima, es “un territorio apocalíptico gobernado con mano dura por una corporación” (Paz Soldán, 2005: 80). Si el Playground es un síntoma del neoliberalismo y la globalización (en varias ocasiones los personajes se quejan de la constante presencia de publicidades en el juego), los hackers pretenden rebelarse a ese “tecno-totalitarismo”. Se trata de desplegar y liberar la potencia de una destrucción creadora, figura ambivalente de la emancipación ya que se trata del mismo *ethos* del capitalismo tardío. Pero los personajes reconocen este entrecruzamiento, ser hacker finalmente es hacer un uso no capitalista de herramientas capitalistas: “Los hackers abusan de la tecnología, encuentran en los artefactos usos

para los que no estaban programados” (64). La agencia política de los hackers se inserta en la temporalidad múltiple de los movimientos de emancipación: a la variante moderna de las huelgas y las protestas callejeras se le superponen la variante posmoderna de la politización de la informatización de la sociedad. El personaje de Kandinsky es claro sobre este punto: no se trata de “aislarse en la red” sino de articular esta multiplicidad de agenciamientos. La voluntad política cristaliza en “atacar al gobierno de Playground, [para] ir desarrollando un modelo de resistencia que luego se pondría en práctica en la vida real” (207). Pero el problema, tal como lo menciona Rafael, un hacker del entorno de Kandinsky, es que “no hay correspondencias directas entre un mundo y otro” (207), por lo que el proyecto deviene problemático, indecible y abierto. Las tecnologías en la novela son fundamentalmente opacas, no se puede reconstruir satisfactoriamente ni su entramado estructural con la sociedad ni sus efectos (políticos) a partir de esos usos desviados.

Probablemente, el realismo de la novela se autofigure más cabalmente en el personaje de Turing. Biólogo de profesión, obsesionado con los mensajes secretos del ADN, luego se dedica a trabajar con las palabras. Turing está marcado por una paranoia interpretativa: “Hace mucho tiempo, desde tu infancia, que sientes que el mundo te habla, en todo tiempo y en todo lugar” (67). Así, para él, todo es susceptible de ser transformado en código, en una regresión sin fin, lo que explica su “delirio”. En este sentido, el realismo de la novela es paradójicamente “desrealizante”, siempre hay la sospecha de un detrás de escena paranoico (como en el cyberpunk) que desestabiliza o reconfigura tanto los referentes como su grilla de inteligibilidad. Por eso los personajes insisten en hablar de una “realidad real” (242), intensificación que funciona como mecanismo compensatorio de esa desestabilización producida por el tránsito de episteme y las tecnologías de la información, una mutación de lo visible, lo pensable y lo realizable (Rodríguez, 2019). La tensión textual se organiza alrededor de la identificación de Kandinsky pero es una tensión que nunca se resuelve, señalando que siempre habrá algo que se resista a ser descifrado. En flagrante contradicción, Albert, el viejo jefe de la “Cámara negra”, postula lo que podríamos llamar el “sueño del Estado”: “Ahorraríamos tanto tiempo [...] si pudiéramos controlar el ruido del mundo; nos sería mucho más fácil conocer los planes de nuestros enemigos” (Paz Soldán, 2005: 201). A la producción de una legibilidad sin fisuras (sin “ruido”) que intenta imponer el Estado, los hackers les responderán con el anonimato, la desobjetivación estratégica, en una ecuación que nunca se resuelve, sin síntesis, que se mantiene indeterminada, que expone

tanto el bloqueo de la imaginación emancipadora como su necesaria apertura a nuevos territorios.

## 2. La netnografía literaria de Samantha Schweblin

Beatriz Sarlo, en “La novela después de la historia. Sujetos y tecnología”, compilado en *Escritos sobre literatura argentina* (2006), elaboraba una serie de hipótesis sobre el derrotero contemporáneo de la novela en el campo literario argentino. Su análisis partía de la presencia de una variación en algunas zonas de la literatura argentina contemporánea respecto de su relación con el relato histórico. No habría ya un realismo mimético ni una voluntad interpretativa de los acontecimientos históricos como eje estructurador de las ficciones que ella recortaba como indicadoras de una mutación literaria en ciernes. Si el discurso social y las narraciones historiográficas sobre el pasado reciente (en particular, los años de la última dictadura) comenzaron a impregnar amplios sectores de la sociedad, la literatura argentina ya no tomaría la misión histórica de “llenar el vacío” sobre el que ahora otros discursos de mayor visibilidad y efectividad socio-cultural intervendrían. En tanto la literatura ya no anticipaba (en un gesto que alude al procedimiento teórico-crítico de Raymond Williams y los estudios culturales en su conjunto) un saber sobre el pasado que todavía se encontraba desarticulado, Sarlo identificaba un movimiento temático-formal clave:

Lo que quiero decir, más bien, es que leyendo la literatura hoy, lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue ‘interpretativa’ [del pasado reciente], una línea visible de la novela actual es ‘etnográfica’ (2006, 473).

Esta hipótesis nos servirá para elaborar una aproximación estratégica a una novela reciente de la escritora argentina Samanta Schweblin: *Kentukis*. La narradora se había dedicado con anterioridad, con *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías* (2015), a la cuentística que alternaba entre un uso singular del terror, el realismo costumbrista y una narración referencial atravesada por elementos del fantástico argentino. Su primera novela, *Distancia de rescate*, un relato híbrido entre el suspense psicológico, los tópicos del terror y la novela familiarista, fue galardonado con el prestigioso premio “Shirley Jackson” a la mejor novela corta en 2018.

Con *Kentukis*, Schweblin se propone explorar y experimentar con otro tipo de genericidades que está en el centro de los intereses de este capítulo. La estructura

narrativa de la novela se presenta como una serie de relatos intercalados con arcos que no se cruzan más que por la centralidad de la relación de los personajes con un elemento tecnológico novedoso: el “kentuki”. Se trata de “un cruce entre un peluche articulado y un teléfono” (Schweblin, 2018: 26), un muñeco que posee cámaras y micrófonos que permiten un tipo de experiencia novedosa y cargada de extrañamiento. Los personajes de la novela pueden, a través de la compra del muñeco o de una “tarjeta de conexión”, poseer y convivir con el kentuki (ser su “amo”, en palabras del texto) o controlar al muñeco de forma remota (“ser” un kentuki). Cada capítulo está dedicado a un personaje que interactúa de forma diferencial con esta innovación tecnológica posibilitada por la infraestructura de internet. Algunas historias son autoconclusivas y contenidas en un solo capítulo, otras se desarrollan a lo largo de toda la novela.

En una entrevista sobre su nuevo libro, Schweblin dialoga con la hipótesis que sostuvimos en la introducción de este capítulo:

Mis primeras lecturas adultas fueron sobre todo libros fantásticos y de ciencia ficción. Pero no creo que Kentukis pertenezca a ese mundo. Hay un ruido extraño en cómo se lee hoy la ciencia ficción y cómo lidia con ella la literatura. Vivimos en un mundo hiper tecnologizado, y nos manejamos en él con absoluta naturalidad, usando recursos que hace solo diez años atrás serían impensables, y hoy ya no nos sorprenden (Llurba, 2018: web).

La escritora señala cierta resistencia a la voluntad interpretativa que ve en su novela un texto enmarcado en la ciencia ficción. En su lectura, cuando la sociedad muta en el sentido de la informatización, los verosímiles históricos también cambian; por lo que en un momento es leído como ciencia ficción, en otro, se exigen otras coordenadas genéricas, otro tipo de marco cognitivo. Luego Schweblin agrega: “*Kentukis* no habla del futuro y no implica la existencia de ninguna tecnología nueva. Y sin embargo la vieja idea de la ciencia ficción late evidentemente entre líneas” (Llurba, 2018: web). Si en la formulación clásica de Darko Suvin (1979), el género de la ciencia ficción está signado formalmente por la producción, a través de una novedad tecnocientífica imaginaria, de un marco narrativo distinto del ambiente histórico del autor; para la escritora argentina es precisamente esta caracterización la que no funciona en su novela. Cuando el texto describe a los kentukis, hace hincapié tanto en la frustración respecto a la expectativa de novedad radical como de que se trata de la mera combinación de elementos ya existentes:

Esperaba algún tipo de tecnología japonesa de la última generación, un paso más hacia ese robot doméstico del que había leído desde que era chica en las revistas del diario dominical, pero concluyó que no había nada nuevo. (...) Era un concepto viejo con tecnología que también sonaba a vieja. Y así y todo, el cruce era ingenioso (Schweblin, 2018: 26).

Se trata, entonces, de una distorsión empírica mínima que, aunque entra en diálogo con la ciencia ficción, no funcionaría como un *novum* tecnocientífico. Siguiendo la hipótesis del “realismo tecnológico”, podríamos caracterizar inicialmente la novela como un texto donde lo técnico no funciona como un mecanismo verosimilizador, sino como el elemento estructurante y problemático de la figuración.

La hipótesis que vertebra nuestra lectura, como ya anunciaríamos, es que *Kentukis* elabora un modo particular de ficción que se despliega entre lo que llamamos una “netnografía literaria” y, como elemento tensionado, una política de las formas de la novela que se remonta a ciertas configuraciones tradicionales del género en la cultura letrada. Para precisar esta operación crítica, debemos reconstruir primero qué entienden los estudios literarios latinoamericanos por “ficción etnográfica” y cuál es su potencia descriptiva como categoría para la obra de Schweblin. Este es el marco en el que “el cruce ingenioso” de la tecnología imaginada por la escritora encuentra un modo de leer.

\*\*\*

En su intervención, Sarlo reconoce que la distinción entre novelas históricas interpretativas y novelas etnográficas focalizadas en el presente no debe reconocerse como una diferenciación neta y estable, sino más bien como una herramienta hermenéutica contingente que permite reconocer algunas trayectorias escriturarias del presente con nuevos aparatos conceptuales:

La disyunción, precisamente por su carácter conceptual, no incluye todas las novelas y solicito que se suspensa la idea de ver si lo ‘interpretativo’ y lo ‘etnográfico’ designan categorías donde hay más o menos novelas por décadas o por quinquenios. No se trata de clasificar libros en un par de columnas” (Sarlo, 2006: 473-474).

Se trata, entonces, de una forma provisoria de distinguir formas de la narración de la literatura argentina contemporánea bajo la asunción de un presupuesto de base, aquel que apunta a que el modo en que se estructuró el campo literario argentino durante las

últimas décadas del siglo pasado estaba dominado por un impulso interpretativo del trauma histórico de la dictadura.

De esta manera, Sarlo utiliza esa hipótesis exploratoria para indagar en una serie de novelas donde el registro del presente constituya una fuerza estructurante textual. La obra de Daniel Guebel, por ejemplo, constituirá un tipo de texto donde la exigencia interpretativa se frustra por un gesto en el que abandono de la trama implica que “todo puede pasar” y que la valencia de una obra cerrada con un arco narrativo reconocible, anunciado indicialmente desde el principio, entra en una fuerte deflación, o incluso una refutación de base. Por su lado, una novela de Romina Paula, procederá en la exploración etnográfica de un “estilo plano” (reminiscente del efecto de una grabación oral), en el que los personajes aparecen como “encerrados” en un dialecto que se registra en el texto pormenorizadamente, con una vocación más cercana a una “mímesis científica” que la de un trabajo artesanal lingüístico con los discursos sociales.

Sarlo despliega su hipótesis con cierto desenfado ensayístico, no buscando la comprobación comprehensiva ni la explicación exhaustiva. Es una intuición que permite cierto diagnóstico no sistemático de la cultura literaria contemporánea. En términos de una investigación académica en este sentido, son los trabajos de Diana Klinger (2006) los que llevan la “hipótesis etnográfica” a una construcción conceptual más consistente. En su investigación doctoral, se encarga de demostrar, en una zona de la literatura latinoamericana contemporánea, una inclinación a una narración etnográfica singular. Reconstruyendo el estado de la cuestión del desarrollo de problemas metodológicos de la disciplina, Klinger plantea que la etnografía moderna partía desde una base positivista, en el que el etnógrafo era una forma del científico social, una voz autorizada institucional y epistemológicamente, para producir una hermenéutica exacta del “otro”, que se definía en oposición al sujeto occidental, como una alteridad radical que requería de una interpretación fuerte, como un objeto distanciado por la mirada experta. El derrotero de la disciplina que recupera Klinger muestra una transformación epistémica en la segunda mitad del siglo XX, cuando, a partir de los trabajos de la *french theory*, el giro lingüístico y los estudios culturales, la etnografía, de la mano de, por ejemplo, las investigaciones metacríticas de Clifford Geertz, comienza a visibilizar el carácter construido de la mirada y la escritura etnográfica. La objetivación del trabajo etnográfico será una interpretación, y como tal, situada, fundamentada socio-históricamente. El objeto de análisis será pensado no ya como la alteridad radical y exótica, sino como un tejido cultural y textual que se enlaza de las formas más sutiles

con la propia cultura del etnógrafo, fuera de toda delimitación clara entre sociedades, cualquier pureza de culturas. Así, el lugar del observador participante pasa a tomar una relevancia capital en la propia reflexividad y práctica del etnógrafo.

Klinger instrumentaliza el desarrollo de esta disciplina antropológica porque encuentra en las tramas y formas de enunciación de una zona de la literatura latinoamericana contemporánea un eco de los modos de ver de la etnografía. En Fernando Vallejo, Washington Cucurto y Bernardo Carvalho encontrará formas antropológicas de construir ciertas escenas situadas, cristalizadas alrededor de la categoría de “narrador (pos)etnográfico”. Este tipo de categoría otorga herramientas para analizar las narraciones en las que la escritura sobre la alteridad (de algún grupo social al que el narrador no pertenece, por ejemplo) no mitologizan al otro ni desubjetivizan al yo. En estas textualidades, la escritura avanza por un camino en el que se pergeña una ficción contrapuesta a la transparencia subjetiva y objetiva, morando en una opacidad que funciona como espacio intermediario entre la postulación de la voz como construcción, el carácter construido de la imagen del otro al que el narrador se aproxima, el otorgamiento a la alteridad de una voz que lo emancipa de la captura posible de una representación etnográfica moderna y la clausura de cualquier horizonte de autoridad o autorización en la posición de enunciación. Estos escritores, en suma, pergeñarían formas de suspender las mistificaciones occidentalistas que le han legado a las posiciones subjetivas (de la etnografía, pero también de las narraciones literarias) una asimetría que se postulaba como “segunda naturaleza”. En este sentido, el “narrador (pos)etnográfico” es un tipo de subjetivación textual que se construye en contraste con el narrador omnisciente moderno de la cultura letrada, con sus pretensiones de claridad y distinción, inclinándose más bien por una ficción del otro que sea también una “ficción de sí”, una autoficción, y un deslizamiento continuo entre estas dos polaridades.

Planteadas algunos avances alrededor de la “hipótesis etnográfica” en la literatura latinoamericana contemporánea, surge una petición de principio fundamental: ¿en qué sentido *Kentukis* de Schweblin puede aparecer en serie con estos análisis y estas categorías? La pretensión de esta lectura, insistimos, es afirmar que el interés crítico de la novela se presenta en la elaboración de una trama impregnada de una “etnografía de la red”; pero que no se ajusta específicamente a la caracterización de Klinger, sino que se despliega en un espacio ambiguo entre ciertas operaciones de la cultura letrada y la cibercultura. Para ello, tendremos que poner en juego primero nuestra propuesta

conceptual, aquella que postula la elaboración de una “netnografía literaria” en la novela.<sup>31</sup>

\*\*\*

Al nivel de la trama, *Kentukis* es una novela eminentemente globalizada e internacionalista. Los espacios que escenifica y los personajes que los ocupan recorren buena parte del mundo: en South Bend, Estados Unidos, unas jóvenes juegan con un Kentuki que las termina chantajeando y acosando; en Lima, Perú, Emilia recibe como regalo de su hijo que vive en Hong Kong una “tarjeta de conexión” que la lleva a controlar una “conejita” en Alemania; Alina acompaña con cierta resistencia a su novio sueco a una residencia artística en México y compra un Kentuki para pasar el tiempo; en Guatemala, un niño maneja un “dragón” en un pueblo nórdico; en Italia, Enzo compra un “topo” para reconectar con su hijo y los escenarios siguen multiplicándose.

Yael Tejero y Maximiliano Brina (2020) señalan que “la red” es una categoría central para pensar, en diferentes niveles, la novela:

Kentukis no sólo describe una red social ficcional, sino que la red es el sistema sobre el cual se construye la novela, compuesta por retazos remixados de distintos arcos narrativos. Es decir, la red funciona a nivel referencial y estructural desde dos aspectos: el tecnológico (la red conformada por los dispositivos Kentukis), y el social (las dinámicas interpersonales que esos dispositivos condicionan) (Web).

La “red”, por lo tanto, no es meramente un elemento temático ni una imagen metafórica. La “red” sería el concepto que permite desgranar los procedimientos formales del texto. Para performar tal operación recurren tanto a la arqueología de medios alemana (Kittler, por mencionar un ejemplo saliente) como a los estudios ciberculturales. Así, los trabajos del sociólogo español Manuel Castells (2010) servirán para reflexionar sobre una “sociedad-red” en el que el flujo de información y la infraestructura que requiere deviene en un campo social en el que todo está progresivamente interconectado, en continua expansión. En este sentido, el carácter globalizado, fragmentario e interconectado de la novela funcionaría como analogía estructural de aquella “sociedad-red” que estudia el investigador sobre la cibercultura.

---

<sup>31</sup> La crítica periodística (por ejemplo, Llurba, 2018) ha puesto en serie insistentemente la novela de Schweblin con el programa televisivo británico *Black mirror*, en tanto ambas obras se construyen como problematizaciones imaginarias de los impactos de las tecnologías de la información en diferentes niveles o escalas (lo social, lo familiar, lo amoroso, lo político).

Apelando a esta lectura, nuestra intención es hacer énfasis sobre el modo en que esta interconexión se despliega en las formas de narrar. Los kentukis, entonces, son la interfaz material que permite el funcionamiento de esta red social que conecta las personas que manejan la pequeña máquina con las personas que los poseen. Cuando Alina, la mujer que acompaña a su pareja a una residencia artística en México, reflexiona sobre su relación con aquel robot que ha comprado para combatir el aburrimiento, despliega de una de las imágenes más recurrentes de la novela:

Qué bien había hecho en no comunicarse con su kentuki, lo iba confirmando con las cosas que se enteraba. Sin correos ni mensajes ni acordar ningún otro método de comunicación, su kentuki no era más que una mascota sonsa y aburrida, tanto que a veces Alina se olvidaba de que el Coronel Sanders estaba ahí, y que detrás del Coronel había una cámara y alguien mirando por ella (53)

En este fragmento en que el realismo tecnológico se revela, en *abyme*, como un realismo de la web, el “Coronel Sanders” (el nombre con que Alina llama a su kentuki) convoca varias reflexiones en conflicto. En primer lugar, la asimetría comunicativa, la incapacidad del kentuki para hablar, lo convierte en una suerte de animal doméstico. Pero, por otro lado, esa imagen esconde que del otro lado del muñeco, hay una persona viendo y escuchando su vida privada. Esta asimetría comunicativa permea continuamente los diferentes arcos narrativos, materializándose en las diferentes posiciones subjetivas alrededor de los kentukis. Cuando Emilia comienza a usar el kentuki, recuerda que ella nunca había salido de Perú y que el uso de esta extraña red social podría ser su oportunidad para viajar, al menos virtualmente. “¿A qué ciudad la habrían asomado?” (39), se pregunta, repleta de curiosidad. Poco a poco empieza a reconstruir, a través de fragmentos de información (un almanaque que ve en la casa de su “Ama”, el idioma que hablaba ella) que se trata de Alemania, la ciudad de Erfurt más específicamente. Pasada la etapa de curiosidad inicial, el primer limitante que se le aparece es la propia estructura de la red social en la que participa: “No entendía cómo comunicarse con ella. ¿O sería que, en su condición de conejo, solo le tocaba escuchar? ¿Cómo cuernos se hacía hablar a esos animalitos? Ahora sí tenía preguntas que hacer, pensó Emilia” (40).

La asimetría comunicativa es un problema y una ocasión para la imaginación (paranoica, sádica, amorosa) en varios momentos de la novela. Enzo, el padre que compra un kentuki para reconectar con su hijo después de la separación con su esposa,

pasea por la ciudad viendo cómo la sociedad está viviendo una etapa de fanatismo por esos muñecos. Calcomanías en autos, prendedores en la ropa, imágenes pegadas en las ventanas de los departamentos: todo un *merchandising* alrededor de los kentukis prolifera y se instala en la sociedad. Enzo vive esto con una mezcla de extrañamiento y fascinación, pero es cuando entra en un supermercado que su propia relación con su kentuki se pone en tela de juicio. Una mujer comprando frente a las heladeras de congelados le pregunta a su muñeco si necesitaban comprar más espinaca, tras lo que recibe un mensaje en su celular con la respuesta de la persona manejando el muñeco. Ahí, la narración señala: “Enzo envidaba a quienes sí habían podido establecer comunicaciones más cercanas. No entendía qué había hecho mal, qué cosa tan terrible podría haber ofendido al viejo” (144). Los personajes viven la asimetría comunicativa que impone la conformación técnica de la red social con preocupación, ansiedad, miedos, malentendidos y frustraciones.

Es en este sentido que planteamos que resulta productivo entender el proceso de subjetivación que se construye alrededor de los kentukis desde algunas categorías de la disciplina etnográfica. En un primer momento, en la novela, podríamos entender que los kentukis conforman una suerte de “observador participante”. Tal como señala Rosana Guber, “el objetivo de la observación participante ha sido detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad” (2001; 56). Así, el etnógrafo utiliza esta técnica que combina experiencia directa de las dinámicas sociales de los grupos estudiados y el registro de esa experiencia según los protocolos disciplinares. La ambigüedad de tal concepto y procedimiento de investigación radica en el complejo equilibrio entre inclusión y exclusión respecto del objeto: “ni el investigador puede ser ‘uno más’ entre los nativos, ni su presencia puede ser tan externa como para no afectar en modo alguno al escenario y sus protagonistas” (58). La problematización de Schweblin respecto de los kentukis, en un primer momento, parece apuntar en este sentido. El kentuki está ambiguamente adentro y afuera de la escena en la que se inserta, es un observador con cierta capacidad de agencia, pero en una posición disimétrica por el diseño técnico mismo del muñeco. Puede ver, moverse por el espacio, escuchar las conversaciones de sus “amos”, hacer unos ruidos y no mucho más. Su entrada al universo cultural y cotidiano del otro está regido por, insistimos, los límites del esquema tecnológico que determina el funcionamiento del muñeco. Tal como un observador participante de la “intimidad del otro”, los personajes que “son” kentukis se pasean por sus casas, son interpelados por

sus dueños, invitados a participar de su cotidianeidad, con una capacidad de interacción simbólica limitada por su singular inclusión parcial.

Si es que el kentuki puede entenderse desde la imagen del etnógrafo, de aquel que viene de otra cultura para registrar la propia, la novela se encarga de hacer entrar ese esquema en diferentes tensiones. Enzo compra el “topo” por el consejo de la ex-esposa y la psicóloga de su hijo, como modo de integración de éste último tras la separación de sus padres. Lo que en un principio había sido una imposición desde el exterior, que acepta con cierta reticencia, no tarda en mutar. Enzo se sorprende a sí mismo preguntándose por la persona que está del otro lado del muñeco. Le gana la curiosidad por saber quién es este invitado obligado en su casa. Su estrategia es establecer algún tipo de intercambio con el peluche que trascienda los límites impuestos por su estructura medial. Así, instaura un frágil “pacto de comunicación” (35): un ronroneo equivalía a un “sí”, ningún gesto equivalía a un “no”. Esa pequeña ruptura binaria de la asimetría permite que la inicial intrusión se convierta sutilmente en un tipo de convivencia particular. El “topo” comienza a ayudar en el cuidado del hijo y Enzo, deseando profundizar su vínculo con el nuevo inquilino, se dedica a conjeturar y probar sus hipótesis acerca de la identidad detrás de su kentuki. La combinación de la fragilidad del pacto comunicativo y la estructura medial del kentuki, que juega entre la ausencia y la presencia, entre la subjetivación y la anonimia, implica que la información obtenida siempre se entienda como meramente aproximativa y opaca, siempre dada a la duda: “Nunca quedaba demasiado claro cuál era la respuesta, ni si la respuesta era verdadera en su totalidad o marcaba sólo su cercanía” (36). Cuando la rutina comienza a asentarse en aquella casa, el deseo por profundizar la intimidad con el kentuki se intensifica. Aunque la perspectiva de ponerse sentimental con “dos kilos de felpa y plástico” (84) le parezca un tanto ridícula, Enzo quiere conocer a su nuevo compañero, resolver sus dudas, preguntarle qué puede hacer por él como agradecimiento por la ayuda con su hijo. Así, decide pasarle su teléfono y esperar su llamado. Pero no solo el llamado jamás llega sino que el kentuki comienza a rehuirlo y esquivarlo. Enzo se pregunta: “¿Por qué le habría molestado tanto el mero intento de conversar par a par? ¿Realmente prefería arrastrarse por la casa como un topo en lugar de entablar alguna amistad con él?” (116). La incógnita por el deseo del “ser” kentuki es una interrogación por la insistencia de sostener la asimetría y la jerarquía cuando, por fuera de la lógica de la red social, se podría establecer una intimidad más horizontal e inclusiva, suspendiendo la frágil lógica del observador participante. El sostenimiento de la

incógnita alrededor de la identidad de la persona manejando el “topo” comienza a inquietar a su ex-pareja, que sospecha que podría ser un pedófilo que quiere dañar a su hijo, instalando un discurso paranoico. Enzo comienza a resentir al kentuki tanto como a insistir y obsesionarse en su deseo de conectar con él: “Enzo creía que dos personas de mundos posiblemente muy distintos, tenían mucho para compartir y para enseñarse. Necesitaba esa compañía, la quería para ambos, y terminaría por ganársela” (171). Finalmente, empieza a considerar la hipótesis del posible riesgo para su hijo. Quizá haberle entregado al kentuki no solo el número sino también su dirección había sido una gran equivocación. El miedo de perder la tenencia paterna por su insistencia de conectar con aquel extraño que había invitado inocentemente a su casa lo impulsa a mudarse y abandonar el kentuki. Y es ahí cuando recibe una llamada. Una voz, con una respiración amenazante, le pregunta por su hijo, le dice que quiere ver a su hijo. Mientras Enzo se había obsesionado con establecer una relación de amistad con el kentuki, la persona detrás de este último se había obsesionado patológicamente con su hijo, confirmando la idea de su ex-esposa. Su historia se cierra cuando Enzo desconecta y entierra al kentuki.

Esta breve glosa de uno de los arcos narrativos de la novela nos permite recuperar un aspecto más general del texto. Desde nuestra lectura, la novela de Schwebelin se construye como una escenificación lúdica de una etnografía de la red, una “netnografía literaria”, donde una nueva red social encarna en muñecos de peluche pequeños observadores participantes de vidas ajenas. Ahora bien, el desarrollo de la trama busca llevar ese aspecto hacia situaciones en que la autoevidencia de nuestra hipótesis se complejiza y se distorsiona, deviene otra cosa, por fuera del registro del mundo íntimo y cultural de ese otro que se observa. Implantada la estructura que describimos, Kentukis busca experimentar con las instancias de enunciación, las experiencias singulares, las preocupaciones sociales, los deseos de conectar más allá de ciertas lógicas impuestas por el mercado. La novela se propone como un gran laboratorio de las vinculaciones con las tecnologías de la información, explorando y saltando entre diferentes posiciones de sujeto y objeto. Alina prefiere que su kentuki se parezca más a una mascota silente y sumisa, sin derecho al cuidado, y lo expone a una serie de torturas psicológicas y físicas en que la falta de empatía con ese otro virtual son la regla. Emilia desarrolla tal nivel de afecto por su “ama” alemana que comienza una campaña, destinada al fracaso, de cumplir un rol maternal e intentarla resguardarla de una pareja violenta. “Ser” y “tener” un kentuki serán las claves de un continuo

movimiento textual que visibiliza la tensión entre procesos de subjetivación y procesos de objetivación del otro, cuando ese otro está mediado por un artefacto tecno-científico novedoso. El arco más comprometido con la circunvalación de las asimetrías comunicativas es el de Marvin, el niño guatemalteco que, paseando con su kentuki por un pueblo nórdico, encuentra un grupo de usuarios que buscan la emancipación respecto de la jerarquía impuesta por el código técnico, el medio en que se realiza y el mercado que lo capitaliza. Este grupo de “revolucionarios” pugna por una vida libre de “amos” para los kentukis, una vida en que la experiencia de ser kentuki no esté supeditada a nada por fuera de la horizontalidad, la solidaridad, la experimentación colectiva. Y en este sentido, la experiencia en la red social se convierte en un prisma, a veces refractario, a veces iluminador, de la vida social en su conjunto: “Sabía que la libertad en el mundo kentuki no era la misma que en el mundo real, aunque esto tampoco ordenaba las cosas si se caía en la cuenta de que el mundo kentuki también era real” (130). El sadismo objetual, el cuidado subjetivo y la emancipación intersubjetiva serán entonces intervenciones o desarrollos sobre la escena inicial del observador participante, del kentuki como etnógrafo, como contemplador que recorre una ajenidad íntima. La distancia que determina la configuración técnica del kentuki, esa inclusión excluyente que caracterizamos como “etnográfica” termina desplegándose en narraciones de violencia, amistad, rebeldía, amor y, fundamentalmente, co-implicación.

Ahora bien, como estuvimos señalando, la novela realiza, capítulo a capítulo, una serie de saltos geográficos que la llevan a diferentes latitudes por el mundo: Perú, Alemania, México, Italia, Estados Unidos, Guatemala, Sudáfrica, Francia, Israel, Sierra Leona, etc. Aunque cada arco narrativo se despliega en su carácter situado, el efecto general de la novela es el de la deslocalización, mundialización del mundo narrativo y la globalización como clave interpretativa. Entre lo situado de cada escena (la relación particular de cada kentuki con su dueño, las relaciones entre los kentukis mismos) se entremezclan no solo los efectos sociales de esta nueva tecnología sino también ecos de otras tierras, de otras historias. Las noticias televisivas tienen precisamente esta función en el texto al interior de cada arco. Allí se plasman los imaginarios y las preocupaciones colectivas por la introducción de esta nueva tecnología en el tejido de la sociedad. En Umberto Eco, Enzo y su “topo” observan una noticia en la televisión: una señora mayor había sufrido un paro cardíaco y fue salvada por su kentuki que llamó a la ambulancia; semanas después, la señora le transfiere dinero como agradecimiento. El problema surge cuando el kentuki desaparece y la señora muere tras un segundo paro cardíaco: “¿Hay

parte de responsabilidad en el kentuki? –preguntó a cámara la reportera- Y si la hubiera, ¿qué tipo de acciones legales podrían aplicarse a estos nuevos ciudadanos anónimos?” (117). Este tipo de interrogante sobre la codificación social del nuevo fenómeno social recorre la novela con insistencia. Los kentukis son interpelados, por los personajes y por la narración misma, en su espesor ético, en su dimensión económica, en la posibilidad de peligro, en su impacto cultural, en la pregunta por los nuevos modos de vinculación. Se trata de un dilema local y mundial, íntimo y colectivo, doméstico y ciudadano.

Vicente Luis Mora (2014) elaboró la categoría de “novela glocal” para referirse a las narraciones que, en el marco de la informatización y liberalización de las sociedades tardocapitalistas, están caracterizadas por la tensión identitaria entre el cosmopolitismo y el recuerdo y la lealtad a la “cultura propia”. Si bien sus indagaciones encuentran ecos en nuestra lectura de Schweblin, resulta necesario precisar que en *Kentukis* la tensión entre lo local y lo global no redundaba, como en su argumentación, en un eje de referencia nacional que sirve como anclaje nostálgico o de pertenencia frente al internacionalismo, sino más bien en un tipo de problematización que recorre los niveles íntimos, intersubjetivos, colectivos y mundiales en su especificidad e interdependencia. Lo mundial y lo extranjero que se narra en los programas de noticias, por ejemplo, funciona por momentos como el refuerzo narrativo de un uso díscolo o anecdótico de la tecnología que encuentra ecos y contrapuntos en el arco narrativo central en el que se enmarca.

En los estudios culturales, la palabra globalización suele abstractamente referir “a los procesos a través de los cuales las economías y las culturas en todas partes del planeta llegan a ser cada vez más interdependientes” (Biron, 2009: 119). El aumento vertiginoso del comercio inter y transnacional, en combinación con una ideología, política y forma de gobierno neoliberal, depende de la aceleración de los avances en las tecnologías de comunicación e información, a la vez que las produce. *Kentukis* se construye como una narración en que tal proceso histórico de intercambio creciente e hiperbolizado se coagula en un aparato medial, un simple muñeco de peluche conectado a internet, un “cruce ingenioso”. Si este medio promete mercantilmente una tecnología de convivencia gozosa, el texto se encarga de frustrar pacientemente tal expectativa, visibilizando las constantes fricciones creadas entre personajes que alternan entre la jerarquía y la subalternidad, la subjetivación y la objetivación, la manipulación y el intento de ayuda, el compañerismo y el comercio.

Como señalábamos, Diana Klinger caracteriza las “narraciones etnográficas” como textualidades en que la escritura del otro y la escritura de sí mismo se encuentran entrelazadas, por fuera de cualquier ideología cientificista de la neutralidad de la perspectiva: la construcción del mundo del otro se muestra co-implicada, por rehuir de producir figuraciones de una alteridad radical y mitologizada, con la construcción del sujeto narrador, escritor y autor. *Kentukis*, a pesar de que la hemos caracterizado como una narración de pergeña una “netnografía”, no se ajusta a tal conceptualización. Más bien, tal dinámica al nivel de la trama entra en tensión con un sujeto de la enunciación de una estructura más clásica, moderna, un emergente de la cultura letrada. El personaje de Grigor puede funcionar como puerta de acceso meta-textual a nuestro argumento. Grigor es un joven croata que descubre una manera de capitalizar un vacío legal del sistema de los kentukis. Se encarga de comprar múltiples tarjetas de conexión, recabar la información sobre el destino de ese muñeco y su “amo” y luego venderlo en el mercado negro, estableciendo su valor respecto del atractivo de la escena en la que se inserta. Esto significa que, antes de ofrecerlo para la compra, Grigor tiene que mantener en funcionamiento varios kentukis al mismo tiempo. Es un negocio precario, que circunvala las expectativas del propio mercado legal de kentukis. Mientras mantiene su emprendimiento, Grigor piensa: “A veces pensaba en su habitación como una ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo” (Schweblin, 2018: 97). Esta caracterización foucaultiana del quehacer de Grigor funciona como clave metaficcional del sujeto de enunciación de la novela: Grigor observa múltiples espacios y sujetos desde un lugar no observado, vedado a la visibilidad. En ese sentido funciona como un panóptico.

Hacia este tipo de configuración apunta, dentro de la crítica neohistoricista influenciada por Foucault, el trabajo de crítico literario estadounidense D. A. Miller. En su libro *The Novel and the Police* (1988), Miller argumenta sobre la implicación entre las tramas y las formas de enunciación de la novela victoriana, en sus diferentes géneros, y los mecanismos disciplinarios que describió el filósofo francés. La hipótesis general apunta a que, en este momento de la historia de la literatura inglesa, la institución policial aparece sistemática invisibilizada porque, en otro nivel de interpretación, sus mecanismos disciplinarios fueron internalizados tanto temática, como formal y pragmáticamente. Contra la celebración bajtiniana de la “heteroglosia” de la novela moderna, Miller argumentará que la novela victoriana se caracteriza más bien desde cierto “monolingüismo”, porque su funcionamiento depende de un “enredo”

[entanglement] entre la propia naturaleza histórica de la novela y la práctica de la policía misma (o de las instituciones disciplinarias en general). El argumento más específico que nos interesa es el que despliega alrededor de la novela realista. En este género, la voz del narrador omnisciente

intrinsically deprives us of the outside position from which it might be 'placed.' There is no other perspective on the world than its own, because the world entirely coincides with that perspective. We are always situated inside the narrator's viewpoint, and even to speak of a 'narrator' at all is to misunderstand a technique that, never identified with a person, institutes a faceless and multilateral regard (24).

Esta técnica narrativa tiene una relación analógica con el panóptico porque se trata de un tipo de mecanismo de generación de visibilidad del mundo narrativo que no es intradieético y situado, sino que se caracteriza por poder atravesar, desde un espacio "virtual", los hechos de la novela y los pensamientos y sentimientos de los personajes, trabajando ese material en un "efecto disciplinario". En este primer punto, se trataría de un panóptico productor de discursividad.

Ahora bien, cuando señalamos que nuestra lectura de Kentukis incorpora elementos de lo que nosotros llamamos "narrativa netnográfica", resulta productivo tensionar tal interpretación con la técnica del narrador omnisciente con el que se presenta, una de las técnicas escriturarias paradigmáticas del realismo histórico de la cultura letrada. El sujeto de la enunciación no es un personaje dentro de la narración, sino que transita sin demasiadas fricciones entre la objetividad y la subjetividad de las situaciones. Cuando el niño guatemalteco comienza a manejar su kentuki, la narración señala: "Un *ruido corto y áspero* se repitió en los parlantes de la Tablet, y Marvin al fin lo entendió: lo estaban acariciando. Hizo un gruñido entrecortado, que *imaginó* como el ronroneo de un gato y abrió y cerró los ojos varias veces" (65; las cursivas son nuestras). Estas dos frases alternan entre lo exterior (el ruido, el gruñido) y lo subjetivo (la comprensión, la imaginación), al interior mismo de una estructura sintáctica, sin solución de continuidad. El régimen de visibilidad del narrador puede atravesar los diferentes modos de existencia en un movimiento figuralmente fluido, poco "obstaculizado" al nivel de las significaciones.

Más allá de esta caracterización general, resulta de interés contrastar el modo en que se despliega la narración tal como la estuvimos analizando con los argumentos específicos de Miller. El crítico estadounidense señala que, en la narrativa victoriana, la desaparición de las instituciones disciplinarias encuentra un mecanismo compensatorio

en el modo en que las técnicas narrativas de aquellas textualidades terminaban confirmando, en una evaluación moral implícita, las distinciones propias de aquellos dispositivos: “normal-anormal”, “criminal-ciudadano”, “ilustrado-vulgar”, etc. Esas novelas performaban una ortopedia afectiva propia de una cultura letrada cuyos valores universales tendían a la racionalidad, el apego a la ley, la discreción interpersonal, el orden social. Si se observan los desenlaces de los arcos narrativos de los distintos personajes, *Kentukis* introduce una variante singular a la descripción de Miller, variación, en principio, explicable en términos históricos. En primer lugar, la única institución fuertemente presente en la novela, al interior del mundo globalizado y neoliberal que construye, es la del mercado, con sus promesas de realización por el consumo y el disfrute a través de la conexión digital. Así, el “punto de observación” del narrador omnisciente escenifica, desde distintas posiciones subjetivas y objetivas, aquella tecnofilia del capitalismo tardío. Pero esa fuerza figurativa, con el correr de las páginas, tiende hacia la frustración de tales expectativas y aquellos sueños capitalistas. Los deseos de diversión, cuidado, capitalización, amistad y emancipación que recorren a Alina, Emilia, Grigor, Enzo y Marvin, respectivamente, devienen cruel sadismo, intromisiones no solicitadas, horror frente a lo que valida esta tecnología, sensación de peligro o expectativas fallidas de libertad. No se trata de distinciones que la novela impone sobre sus personajes como una continuación por otros medios del efecto subjetivador de las instituciones disciplinarias. Más bien, en la obra de Schweblin, los personajes se vuelcan sobre una mercancía particular, una red social materializada en un muñeco, y los deseos y las esperanzas que la acompañaban encuentran una modulación inusitada, decepcionante o incluso traumática, producto de la interacción de los sujetos con la estructura técnica del kentuki. Tal modulación no funciona, como el aparato disciplinario, a través de la discontinuidad de los lugares de encierro (la escuela, la prisión, el ejército), sino como un mecanismo sin interrupciones, continuo, a “cielo abierto” (Deleuze, 1991). Finalmente, los efectos indeseados de las asimetrías comunicativas, la anonimidad y las jerarquías de esta tecnología de la información se imponen por sobre las expectativas de nuevas maneras de vinculación que promete el mercado.

Cuando caracteriza las narraciones etnográficas, Sarlo propone una conceptualización particular para la obra de Rodolfo Fogwill: “*Los pichiciegos*, sin embargo, es una novela tan interpretativa como etnográfica, y esto tiene que ver con el carácter imaginario de la situación narrada” (Sarlo, 2006: 474, cursivas del original). Su

realismo que registra el presente se combina con una dimensión que no pretende apuntar a una referencia histórica exterior a la trama. A esa dimensión la llama “hipotética”. Nuestra lectura apuntaba a pensar *Kentukis* de Samantha Schweblin según estas coordenadas. Su novela registra etnográficamente las dinámicas sociales e interaccionales de una serie de personajes a lo largo del mundo, pero se trata de un registro que se construye alrededor de un elemento imaginario (un imaginario tecnológico), lo que lo otorga una dimensión hipotética e interpretativa. El realismo tecnológico, globalizado y etnográfico de Schweblin hace de los kentukis la oportunidad para escenificar una hipótesis alrededor del modo en que las innovaciones de las nuevas tecnologías de la información pueden afectar los modos de vinculación de los sujetos, en su dimensión íntima, interpersonal y colectiva.

En el capítulo final, luego de preguntarse por el paradero de su pareja y el “Coronel Sanders”, Alina descubre que, en secreto, ambos preparaban una instalación artística sobre el fenómeno de los kentukis. En una galería, una multitud de espectadores circulan en un espacio tapizado de mensajes y etiquetas con los que los muñecos de peluche pueden romper aquella asimetría comunicativa de base: “tócame”, “sígueme”, “quíereme”, “me gusta”, “dona”, “foto”, “basta”, “sí”, “no”, “nunca”, “otra vez”. El ambiente que se respira es celebratorio y se propone quebrar el uso de los kentukis preconcebido por el mercado. Contra la paranoia, la jerarquía, el peligro y la violencia que recorrió las páginas de la novela, en esta galería gana el deseo de crear vínculos creativos, afectuosos, lúdicos. Alina recorre la instalación confundida. El climax de la escena llega cuando se encuentra con su propio kentuki, exhibido con todas las marcas de “tortura” que ella le descargó: “Reconoció la quemadura de su espalda, la esvástica en la frente, el pico pegado sobre el ojo derecho y las alitas cortadas” (Schweblin, 2018: 217). Al lado del muñeco hay dos pantallas. En una de ellas se muestran grabaciones de Alina violentando repetidamente al muñeco. En la otra, un niño y su abuelo, los usuarios de “Coronel Sanders”, inicialmente emocionados y alegres con el nuevo juego, presencian los actos de su “ama” con una mezcla de desconcierto, tristeza, terror, pudor y lágrimas. Su reacción es instantánea: “Se sentía tan dura entre la gente, los círculos y los kentukis, que su cuerpo le pareció una nueva clase de exposición” (219). Los espectadores la ven, la reconocen, hablan entre murmullos sobre ella. La imagen especular que su pareja le devolvió le parece demasiado horrible, implacable y cruel. En esta escena final, Schweblin nos parece

decir que, pese a toda la curiosidad y el entusiasmo inicial, los sueños de la razón tecnológica crean monstruos.

### 3. De síntomas: *Los cuerpos del verano* de Martín Felipe Castagnet

Con *Los cuerpos del verano* del argentino Martín Felipe Castagnet retornamos plenamente a la ciencia ficción. En la sociedad transhumanista de la novela, la mayoría de la gente decide vivir después de la muerte en Internet (estado llamado “en flotación”) y buena parte elige luego que su mente sea migrada (“quemada”) a un nuevo cuerpo, donde puede vivir una segunda vida corporalizada. Precisamente, la novela sigue a un narrador en primera persona que relata su experiencia de volver a vivir en un cuerpo tras un siglo de permanecer “en flotación”.

La inclusión de esta novela en la serie de las relaciones entre realismo y ciencia ficción en la literatura latinoamericana contemporánea se comprende si la enmarcamos en una discusión sobre el desarrollo del género que el propio Castagnet despliega en su trabajo como crítico, y que posteriormente despertó una pequeña polémica, que comentaremos en la conclusión. Nuestro trabajo partió de la intuición suficientemente generalizada de que, en la contemporaneidad, “la ciencia ficción es el nuevo realismo”. A partir de ahí, especificamos tal intuición visibilizando matrices en las novelas de nuestro corpus. Castagnet, por su lado, en sus trabajos críticos, parte de esta intuición para proponer una lectura de las transformaciones del género como consecuencia de este movimiento.

Castagnet señala que “la revolución digital sacude los cimientos de la cultura, y la ciencia ficción siempre fue particularmente perceptiva a estos temblores” (2015, s./p.). En este sentido, en su trabajo, enfocado principalmente en los avatares de los circuitos editoriales argentinos, Castagnet pretende singularizar el despliegue de este temblor dado por la indecibilidad de ciertos referentes e imaginarios: “¿Internet pertenece al realismo o a la ciencia ficción?” (2015, s./p.). Si tradicionalmente la distancia entre el invento real y el invento ficticio configuraba el *novum* tecno-científico que posibilitaba la ciencia ficción, ahora, según el escritor argentino, cuando internet se ha tornado en real, tal distinción se ha abolido, lo que implica una necesaria mutación del género. Castagnet encuentra esta mutación como liderada por aquel programa ballardiano: ““La ciencia ficción tiene que dejar de ocuparse del espacio exterior y el

futuro lejano y ocuparse del futuro cercano y el espacio interior” (2015, s./p). Así, recuperando las escrituras de Marcelo Cohen y Hernán Vanoli, señalará que en la contemporaneidad la ciencia ficción encuentra en internet “un modo de configurar la construcción de la intimidad y la transmisión de la experiencia” (2015, s./p).

Es este marco de inteligibilidad el que permite localizar nuestra lectura de la novela respecto del diagnóstico crítico de su autor. Podríamos decir que *Los cuerpos del verano* es una figuración del reencuentro como clave del efecto de las tecnologías de la información sobre la subjetividad. Por un lado, reencuentro con el cuerpo tras la muerte, que es también un reencuentro con la finitud tras una vida marcada por la virtualidad, una vida no atada a las determinaciones del mundo físico. Por otro lado, reencuentro con el entorno social, específicamente el entorno familiar tras décadas de separación. Alejada del imperativo de la verosimilización del “extrañamiento cognitivo” que caracteriza ciertas escrituras de la ciencia ficción, la novela de Castagnet elige a una persona no versada en la problemática científico-tecnológica para narrar las transformaciones de ese mundo. El protagonista ha estado un siglo “en flotación” antes de poder reencarnar en un cuerpo, por lo que cierta desorientación y sensación de ajenidad con su entorno se hace presente. Ahora bien, esa desorientación no es solventada por una mirada especializada, sino más bien por las impresiones subjetivas de este personaje. Por otro lado, se trata de un reencuentro, pero este reencuentro no es nunca la recuperación de una unidad perdida ni se desarrolla sin tensiones. El reencuentro es fundamentalmente un reencuentro siniestro o desplazado. El cuerpo de la “señora gorda” en el que reencarna el narrador, en un primer momento, es el retorno de una afectividad fetichizada por la narración. En una de las primeras escenas, el texto se detiene pormenorizadamente en las percepciones que acompañan la ingesta de una naranja. Así, la concepción del lenguaje que despliega la novela funciona en las antípodas de la disociación entre el cuerpo y el alma que introduce la técnica según el transhumanismo. Frente a esta separación, el lenguaje de la novela reintroduce una subjetividad corporalizada, una experiencia propioceptiva, un trayecto singular que atraviesa la carne: “El calor me satura la piel. Los ojos se entrecierran [...]. También me gusta toser hasta quedar ronco, regresar al cuarto y oler ropa usada” (Castagnet, 2012: 11). Este primer momento, el de una afectividad fetichizada, no tarda en ser reemplazado por figuraciones del cuerpo como materia impropia y extrañada. El límite de la identificación es la experiencia de un cuerpo fallado, atravesado por una sexualidad degradada y por una debilidad que impide la acción: “Lo primero que hice

cuando estuve a solas fue meterme los dedos en la concha. No sentí nada” (13). La lectura de Liliana Colanzi (2020) reconoce perspicazmente el universo de debates en la que se inserta la novela: el transhumanismo con sus raíces cartesianas y liberales de jerarquización de la conciencia, la transformación del cuerpo en mercancía y mera prótesis, la extensión de las lógicas mercantiles hasta sus últimas consecuencias, con la formulación de nuevos excluidos, y la puesta en crisis del binarismo de género. Pero, tal como señala explícitamente Isabelle Wentworth (2020), desde una perspectiva cognitiva, e implícitamente Florencia Colombetti (2018), desde una perspectiva biopolítica, la novela no identifica lo narrado con la perspectiva sobre lo narrado, particularmente alrededor del transhumanismo, sino que, como vinimos señalando, introduce singularmente una problematización de esos esquemas imaginarios. *Los cuerpos del verano* reincorpora lo que los “nuevos sueños neocartesianos” intentan borrar: el cuerpo, como vemos, está en el centro de la escena, sea como declinación material de una experiencia de un tiempo ya no lineal sino circular, como señala Colombetti, o como ensamblaje entre lo biológico y lo tecnológico que termina poniendo el énfasis en el carácter situado del cuerpo y la cognición, como señala Wentworth.

En este sentido, la fragilidad del cuerpo en la novela nunca llega a reponer en el texto una oposición neta entre lo viviente y sus defectos y la técnica y su perfección. De forma plena, la vida aparece en *Los cuerpos del verano* como tecnológicamente mediada, la técnica no es exterior a la vida sino su condición de posibilidad. El cuerpo de la “señora gorda”, por ejemplo, depende constantemente de una batería y el narrador no omite críticas y lamentos. La novela avanza incluso más lejos cuando postula al mismo nivel ontológico la vida y la técnica. La tecnología de la información aparece cualificada vitalmente. Internet “cuenta como cuerpo” ‘Internet es traslucido, inestable, viscoso’ Mientras lo digo imagino una medusa” (Castagnet, 2012: 20). Es decir, si la vida está tecnológicamente mediada, el proceso inverso también aparece como verdadero. Se trata de un contagio entre dos campos semánticos que connota una relación compleja y tensionada: tecnomorfismo de la vida, biomorfismo de la técnica.

Si las tecnologías de la información afectan la subjetividad al nivel de la relación con el cuerpo viviente, una intervención similar aparece al nivel de las relaciones sociales, como también en la familia (Colanzi, 2020). La imagen que predomina en este sentido, en consonancia con lo que señalábamos, es la de un progreso irrefrenable e irracional que deja marcas irremediables en la cultura y la sociedad como plano de lo

intersubjetivo: “La tecnología no es racional; con suerte, es un caballo desbocado que echa espuma por la boca e intenta desbarrancarse cada vez que puede. Nuestro problema es que la cultura está enganchada a ese caballo” (Castagnet, 2012: 31). La novela enfoca este arrastre de la cultura por la tecnología en dos elementos. Por un lado, el texto visibiliza el punto en que el problema de lo viviente encuentra su límite: la muerte. Pese a que continúa siendo “secreta, universal y obligatoria” (55), una experiencia intransferible y solitaria, la muerte pasa también a formar parte de una nueva economía política de los cuerpos. El mundo de la novela, atravesado una evaluación ambigua del transhumanismo, reescribe nuevas concepciones frente a la finitud del viviente. La muerte deja de ser irremediable y aparece como el punto de partida de una nueva vida. Los cementerios dejan de ser lugares de duelo para pasar a convertirse en un mercado de cuerpos para nuevas migraciones. Las actitudes frente a la muerte configuran una jerarquización de lo viviente y su imagen social. Por ejemplo, una minoría de los muertos “conserva el cuerpo original, como un mendigo aferrado a sus harapos; [y] se los considera enfermos” (17). El gobierno pasa a regular la vida después de la muerte exigiendo su registro y estableciendo leyes para la reencarnación. A su vez, la institucionalización produce circuitos de clandestinidad, mercados negros de cuerpos.

Si, tal como señala Flavia Costa (2017), la sociedad occidental de los últimos siglos estuvo signada por un “imperativo de salud”, en *Los cuerpos del verano*, ese imperativo, como efecto de las tecnologías, comienza a desaparecer y la relación con el propio cuerpo se desingulariza. Ya no existe una presión social sobre el cuidado de sí en un mundo en el que otra vida y otro cuerpo aparecen como posibles. En este sentido, los vicios como el consumo de tabaco y drogas sufren un incremento considerable, los deportes extremos se popularizan y el asesinato aparece como un juego de niños. El imperativo de salud, en definitiva, se troca por un imperativo de sobrevida.

El cuerpo, la muerte, la familia, los amigos. La tecnología funciona en la novela como una “conquista de territorios” (Castagnet, 2012: 35), como una fuerza que imprime una huella ineludible en los espacios y las subjetividades. Aunque el énfasis está puesto en la interioridad y la experiencia, a diferencia del diagnóstico crítico de su autor, la ciencia ficción de *Los cuerpos del verano* parte del espacio interior, de lo doméstico, de lo local, pero para reencontrarse también con todo el entramado de lo social. Aunque ya no es el espacio exterior el foco de esta literatura de género, es la dimensión del sujeto colectivo y la definición de lo humano lo que sigue estando en el centro de esta textualidad. Finalmente, son nuevas lógicas de vida las que se desmarcan

en un mundo en el que “la red tiene una existencia tan concreta como las ciudades de una civilización” (63).

#### **4. Tecnopaganismos: Rita indiana y Jorge Baradit**

Espíritus, vudú, santería, dioses menores, adivinaciones, profecías, rituales, magia, demonios y monstruos son convocados con medios digitales e innovaciones técnicas imaginarias de variada índole en una serie de narraciones de la literatura latinoamericana contemporánea. En el cyberpunk clásico anglosajón, por ejemplo, en William Gibson, las inteligencias artificiales simulaban ser divinidades para ejercer un control mayor sobre los humanos en tanto peones del poder. En cambio, en las narrativas que analizaremos, esa resolución procedimental encuentra otra forma, fuera de la ideología occidentalista. En este apartado, proponemos una lectura de dos novelas en esta línea de indagación, *La mucama de Omicunlé* de la dominicana Rita Indiana e *Ygdrasil* del chileno Jorge Baradit, para ilustrar una zona de la literatura que se podría analizar desde la categoría de “tecnopaganismo”. Además de detenernos en esta forma de las transformaciones genéricas, pretendemos demostrar el modo en que estas textualidades encuentran ecos y retroalimentaciones con formas del realismo de la historia de la literatura y la crítica literaria.

El tecnopaganismo como emergente singular de la cibercultura recibió uno de los primeros análisis en la crítica cultural especializada con el ensayo del estadounidense Mark Dery, *Velocidad de escape* (1998). Allí, el crítico busca ilustrar, enfocándose en las derivas del campo cultural en Estados Unidos, un ambiente de época milenarista en que las tecnologías de la información imprimen un sello ineludible en las prácticas y los discursos sociales. A pesar de que su análisis se muestra datado por el desarrollo posterior de la tecnología y la cibercultura, sus propuestas resultan de interés porque despliegan una imagen paradigmática de un momento histórico en que la computadora personal se encuentra en el foco irradiador de ciertos movimientos y colectivos sociales que buscan otorgarle un sentido y un lugar en sus dinámicas e interacciones grupales. Resumiendo su hipótesis general, Dery señala:

Al dar por hecho que la tecnología es uno de los elementos que configuran la trama de nuestras vidas, casi todas las subculturas de la era informática que se describen en *Velocidad de escape* rebajan al mismo nivel a los

tecnófilos y los tecnófobos. La mayor parte considera el ordenador -que actualmente es ya una metonimia para cualquier tecnología-. como una máquina de Jano, una máquina de liberación y un instrumento de represión. Todos participan en la actividad inherentemente política de expropiar la tecnología a los científicos y a los directores generales, a los políticos y a los creadores de opinión que tradicionalmente han determinado las aplicaciones, la disponibilidad y la evolución de unos aparatos que modelan nuestras vidas cada vez más (1998: 22).

Esta intuición exploratoria encuentra a lo largo de las páginas de nuestra investigación una confirmación singular desde el punto de vista de las prácticas literarias contemporáneas. Lejos del “tecnoutopismo”, las obras literarias que recortamos y analizamos introducen figuraciones críticas y ambiguas del modo en que las tecnologías digitales han impactado en la cultura y el modo de tramar relatos, donde las nuevas posibilidades de expresión y emancipación imaginaria se encuentran con novedosos dispositivos de poder, nuevos protocolos de significación sociales que pueden ser tanto productivos como históricamente limitantes. Así, hacemos nuestro el diagnóstico del crítico estadounidense, que retoma de una máxima de William Gibson: “La literatura encuentra sus propios usos para las cosas”.

Dentro de las subculturas que Dery analiza se encuentra la del “tecnopaganismo”, que entiende, como señalamos, como un tipo de negociación y superación particular entre los aspectos “utópicos” e “integrados” de la naciente cibercultura. Así, define al tecnopaganismo como la convergencia, la hibridación y el sincretismo entre la tecnología digital, el neopaganismo (con sus politeísmos naturalistas), el New Age milenarista y hippie. Dery ubica el desarrollo de este tipo de prácticas y discursos en la intersección de un “deseo de reencantamiento” de la cultura milenarista, la reacción a la hegemonía tecnocientífica y el uso desviado de sus productos:

Psicológicamente, el tecnopaganismo es un intento de solucionar los problemas existenciales provocados por los cambios filosóficos que ha traído la ciencia del siglo xx. Filosóficamente, es la oposición popular a unas autoridades científicas cuya opinión «objetiva» determina lo cierto y lo falso en nuestra cultura, aunque en realidad casi todos nosotros tomamos esas decisiones como un dogma de fe. El tecnopaganismo corresponde también a un deseo extendido de situar lo sagrado en nuestra sociedad tecnológica, cada vez más secularizada (58).

Si el neopaganismo y el New age encontraron su coagulación social en los años sesenta a partir de la interacción entre la cultura occidental con el misticismo oriental y el

ocultismo (astrología, tarot, brujería), el tecnopaganismo de finales del siglo XX se pergeña cuando las tecnologías digitales comienzan a ser socialmente utilizadas en rituales paganos y prácticas mágicas. Por recuperar un ejemplo de su investigación, TOPY (Thee Temple ov Psychick Youth) es una agrupación artística que se constituye como una suerte de “anticulto” en el que se unen “las ideas de William S Burroughs sobre control social y guerrillas de la información con las enseñanzas herméticas de los ocultistas ingleses Aleister-Crowley y Austin Osman Spare” (59). En este grupo, fundado entre otros por la escritora Génesis P-Orridge, la magia y la tecnología entran en un proceso de identificación y retroalimentación que combina la neuromancia, las nuevas formas del chamanismo y la teoría de la información.

Ahora bien, como señalaremos en las próximas páginas, si es que podríamos hablar de narrativas tecnopaganas en la literatura hispanoamericana contemporánea, el análisis de las obras de Indiana y Baradit ilustrará una declinación singular del fenómeno cultural que investiga Dery. El trabajo con el lenguaje y los modos de tramar las imágenes presentan un diferencial respecto de cómo el analista cultural estadounidense presenta y piensa el tecnopaganismo.

*La mucama de Ominculé* (2015) es la tercera novela de la escritora dominicana Rita Indiana, luego de *La estrategia de Chochueca* (2000) y *Papi* (2011), cuya obra también incluye dos libros de cuentística. Se trata de un libro que rehúye a una clasificación aporoblemática, pues la genericidad en la que se la puede pensar es múltiple y heteróclita. El texto comienza en el 2024 con la isla destruida por una catástrofe ambiental. Allí, una mucama llamada Acilde trabaja para Esther Escudero, una santera conocida bajo el nombre de Omincunlé, que se desempeña también como la consejera oficial del presidente de la República. Acilde se dedica a su trabajo de servicio con un objetivo: poder juntar plata para comprar una droga, llamada Rainbow Bright, que produce una transición instantánea de sexo. Si es que aparece en la novela un *novum* tecno-científico, en el marco de un universo narrativo cargado de futuridad, que vectoriza los deseos de uno de sus personajes, este arco narrativo no es la dominante estructural que compone el texto, ya que se configura con otras tramas que suceden en una multiplicidad de líneas temporales. Alcilde, ansiosa de consumir su transición sexogenérica, despliega un plan con un compañero para robarle a su empleadora un animal ilegal y valioso, una anémona, que podría ser vendido en el mercado negro por dinero suficiente para comprar aquella droga. En la realización del robo, sorprendidos en el acto, el compañero de Alcilde asesina a Esther con un disparo. Tras su fuga de la escena

del crimen, Alcide accede al Rainbow Bright y puede cumplir su transición. Pero este hecho desata una serie de eventos que repercuten en los otros arcos narrativos. Alcide adquiere la facultad de poder existir en diferentes tiempos y espacios, en el cuerpo de diferentes personajes. Esta suerte de viaje en el tiempo lo lleva a adoptar diferentes vidas en el siglo 17 (Roque), 20 y 21 (Giorgio). En paralelo a esta trama, un joven artista llamado Argenis desarrolla la capacidad simétrica de vivir en otros tiempos en los cuerpos de aquellos dos mismos personajes que Alcide. El resto de la trama de la novela se configura alrededor de los derroteros de un plan de protección medioambiental que busque prevenir el desastre ecológico en que está sumida la isla en la segunda década del siglo 21, plan que finalmente se frustra.

Entre el *novum* del Rainbow Bright y los viajes en el tiempo de Alcide y Argenis media una trama textual en que abundan imágenes paganas provenientes de los cultos afrodescendientes que constituyen parte fundamental de la cultura dominicana. En el Santo Domingo del principio de la novela se combinan elementos de distopía, un mundo narrativo compuesto de objetos técnicos que producen extrañamiento cognitivo y elementos de tradición fuera del cristianismo. La ciudad se encuentra destruida por una catástrofe ambiental, recompuesta con dificultad por un ejército de robots recolectores donados por China. Como señalábamos, Ominculé es una santera versada en rituales y conocimientos no occidentales, que presta servicios tanto a la comunidad como al gobierno. La novela sostiene una cierta ambigüedad inicial sobre la potencia de aquellas prácticas: “En la colección de la vieja predominan los motivos marinos, peces, barcos, sirenas y caracoles, regalos de los clientes, ahijados y enfermos terminales para quienes *los supuestos poderes* de Esther Escudero son la última esperanza” (Indiana, 2015: 13; las cursivas son nuestros). En su carácter de asesora del presidente se expresa la clave de una narración en que la hegemonía cultural occidentalista que impera históricamente en República Dominicana (Lugo Aracena, 2018) entra en un proceso de variación imaginaria. Puede que la voz narradora exprese ciertas dudas sobre la veracidad de los poderes paganos de Ominculé, pero su inserción e injerencia en el tejido social se construye como evidente. En su relación con Alcide, Esther le insiste elíptica y gradualmente en la profecía que estará en el centro de la novela. Cuando vuelve de un viaje de Brasil, le trae a su empleada un collar de cuentas azules consagrado a Olokun, una deidad marítima antigua: “«Llévalo siempre porque aunque no creas te protegerá. Un día vas a heredar mi casa. Esto ahora no lo entiendes, pero con el tiempo lo verás»” (Indiana, 2015: 28). En una escena en la que Esther incluye a

Alcide en un ritual, la santera le pide a los dioses “frescura” y “consultas” a cambio de alabanzas, homenajes y tributos a los muertos de la religión y los maestros que la habían iniciado. La mucama, como la voz narrativa misma, presencia estos avatares del culto afrodescendiente con cierta fascinación suspicaz: “Como en una buena película, Esther le hacía creer en todo mientras la tenía adelante. Tan pronto desaparecía con ella se iba la fe en ese mundo invisible de traiciones, pactos y muertos enviados” (25).

Luego del asesinato de su empleadora, Alcide huye de la escena del crimen y adquiere en el mercado negro el Rainbow Bright. La escena de su cambio de sexo está marcada por el extraño cognitivo del efecto de la droga:

Presa de contracciones que hacían que su bajo vientre subiera y bajara, expulsó lo que había sido su útero por la vagina. Los labios se sellaron en una efervescencia celular que pronto dio forma al escroto, que albergaría sus testículos, mientras el clítoris crecía, haciendo sangrar la piel estirada (66)

En serie con lo que señalábamos en el capítulo anterior alrededor de la escritura y los procedimientos de Paul B. Preciado, esta escena ilustra cabalmente como ciertas textualidades recurren a procedimientos de la ciencia ficción para explorar las dimensiones sexo-genéricas de la subjetividad, su posibilidad, en este caso, imaginaria, de entrar en un proceso de variación *queer*.

Ahora bien, la transición de Alcide en un “hombre completo” (66) es también su iniciación en un aspecto de la cultura afrodescendiente que impregna la novela: una historia de profecías, de conexión entre almas a través del tiempo y un plan para reformar la historia de catástrofe ambiental de la isla. Vianni Lugo Aracena (2018) identifica como aspecto formal de la narración de *La mucama de omincunlé* la utilización de “patakies”, provenientes de la cultura yoruba, un grupo étnico de raíz nigeriana que tuvo un influjo importante en la República Dominicana. Los “patakies” son historias orales que versan sobre la cosmogonía de los pueblos, la genealogía mítica de las imágenes de su cultura y las aventuras de las divinidades, conteniendo así el conocimiento espiritual del mundo yoruba. Su estructura en tanto artificio literario está signado por la “fragmentación, síntesis, cambios temáticos, nuevos enfoques y, funcionará como elemento original o referente en una especie de proceso paródico donde el segundo texto será, básicamente, literario y profano” (Vadillo, 2002). Lugo Aracena propone de manera perspicaz que esta caracterización es útil para elaborar un modo de leer la novela, ya que el texto estaría caracterizado también por rasgos analógicos. En línea con nuestra hipótesis alrededor de la productividad genérica de la

novela, el tecnopaganismo de *La mucama de Omincunlé* funciona en base a composiciones entre fragmentos culturales heterogéneos, saltos temáticos y una serie de imágenes que profanan la sacralidad de distintos focos discursivos.

Para argumentar en este sentido, resulta útil referirse brevemente a otra de las tramas de la novela, la que incluye a Argenis. La historia de este joven comienza hacia finales del siglo XX en un “call center” particular en el que se ofrece un servicio de lectura de Tarot. El trabajo le parece denigrante y cansador, solo ha recurrido a él para pagar una deuda tras un divorcio. En ese marco, la mercantilización de la práctica mágica se compone con un ambiente opresivo, extractivo y frustrante. Si es que, anteriormente, cuando cursaba sus estudios en el Bellas Artes, había sido una promesa dentro de las artes plásticas, ahora se encontraba en un panorama fuera de todo horizonte material y expresivo, obligado por sus circunstancias a vender su fuerza de trabajo para meramente sobrevivir. Pero su destino parece virar cuando Giorgio Menicucci, uno de los compradores de alguna de sus obras, se acerca a él con una propuesta: “El Sosúa Project, como Giorgio lo llamaba, era una iniciativa cultural, artística y social con la que quería devolver algo al país que lo había hecho rico” (49). La invitación a participar de este grupo podría significar un viraje en su biografía y en su carrera y Argenis accede con expectativa. Dentro del Sosúa Project conocerá a una serie de artistas que lo conectarán con un ambiente creativo diferente al de las instituciones en las que previamente había transitado: performers, Djs, curadores de arte. La función del grupo es tanto estética como política, se trata de una asociación para crear obras de arte que permitan realizar recaudación de fondos para transformar la Playa Bo en un santuario ecológico tras los desastres ambientales con los que convivía la isla. La Playa Bo, en la novela, cumplirá tanto la función de clave de la lucha política como la de ser un retiro intelectual y espiritual para los integrantes.

La dinámica del Sosúa Project es efervescente: los intercambios son fluidos, los proyectos, auspiciosos, los deseos y las intenciones, sinérgicas. En sus charlas se versará tanto de la historia del arte como de la historia política de la República Dominicana. Como si fuera una droga, se traficará con canciones, obras y libros de diferentes latitudes y temporalidades, de diversos géneros y materialidades: la revista Rumbo, un cd de Morcheeba, las pinturas de Goya, canciones de Donna Summer, Ismael Rivera y Lou Reed; los libros de Foucault, Jung y Homi Bhabba. No hay ni un criterio prefijado entre alta y baja cultura, ni una perspectiva local o nacional: la Playa Bo se transforma en la novela en un foco de procesamiento abierto de la historia de la cultura mundial, un

terreno de experimentación y recepción plural de voces diversas y divergentes. Ahora bien, tal como señala Carlos Garrido Castellano (2017), la figuración de la clase artística en la novela funciona en base a una ambigüedad constitutiva. Por un lado, estos personajes mostrarían que el ámbito del arte se alejó de una posición de especialización y maestría técnica, construyendo la imagen de un grupo que produce iniciativas artísticas por fuera de las instituciones y los centros simbólicos. Por otro, la novela no deja de introducir un tono irónico alrededor del potencial transformador de este nuevo tipo de prácticas subalternas, mostrando que este tipo de “salidas del arte” resulta fácilmente asimilable por el mercado, sea en la forma del turismo o la especulación, dejando intactas las relaciones de poder que pretendía desarticular. Cuando el texto narra las derivas de la próxima obra del performer, se señala:

Enfrentaría por primera vez de forma frontal el tema de la raza y la masculinidad dominicana; no hacían falta muchos accesorios. También aplicaría a su «espectáculo» leyes de mercadeo o de atracción, como las llamaba Iván, con una propuesta estética diseñada para satisfacer las necesidades y ansias de un público particular, que leería el estilo y no moda, búsqueda y no tendencia (Indiana, 2015: 145).

Precisamente, la resistencia a las tendencias mercantiles del arte contemporáneo pasa en este personaje por implementar estrategias de marketing para su obra, en una reabsorción de la lógica capitalista sobre las que se quería substraer.

En el final de la novela, tanto los objetivos de los personajes de evitar o remediar la catástrofe ambiental a través de intervenciones artísticas, viajes en el tiempo y modos de influenciar al gobierno de fines de siglo XX entran en un proceso de deflación e interrupción. En las últimas páginas de la novela, Alcide decide renunciar a la profecía que lo convertía en la persona “elegida” para llevar a cabo estos objetivos a través de la canalización de los poderes yoruba, para dedicarse a vivir en el cuerpo del mecenas del Sosúa Project: “Podría sacrificarlo todo menos esta vida, la vida de Giorgio Menicucci, la compañía de su mujer, la galería, el laboratorio” (180). Alcide prefiere, finalmente, aquella vida de placeres y afecto antes que la del renunciamiento que implicaba la profecía de Omicunlé.

En todo caso, lo que nos interesa recuperar para nuestra argumentación es el modo en que el funcionamiento del grupo como horizonte de recepción y producción de imágenes artísticas se corresponde con una matización de las jerarquías y las delimitaciones propias de la cultura moderna, y que esta dinámica ofrece un eco al modo en que el tecnopaganismo se introduce como genericidad en la novela. Lo que

podría llamarse una intensificación de la relativización posmoderna de los discursos y las imágenes, que caracterizaremos incluso como “carnavalización”, argumentaremos hacia el final del apartado, encuentra su cristalización paradigmática en la descripción de una fiesta, promediando la novela, que organiza el Sosúa Project, la que citamos en extenso:

La música para la fiesta, tres horas de mezcla, trazaría *una línea fluctuante* de Toña la Negra al trance de Goa, minaría el camino de sombras amenazantes y dulzuras arrebatadoras, minimal tech, deep house y drum & bass, rezos afrocubanos, samples de la voz de Héctor Lavoe y Martin Luther King, Ed Wood y Gertrude Stein; y como un regalo para Linda y Giorgio, a quienes debía de alguna forma el descubrimiento de su verdadera vocación, en el clímax de la tercera hora, antes de saltar de clavado hacia *el océano cyberhippie* de un repetitivo trance tiraría sobre la antológica «I Feel Love» de Donna Summer trozos de la voz de Jacques Cousteau en su documental Haiti, Waters of Sorrow (154-155; las cursivas son nuestras)

En un fragmento la novela resume su forma de utilizar los materiales culturales con los que trabaja: la yuxtaposición sin demasiada solución de continuidad entre obras de la cultura mainstream, las tradiciones afrodescendientes, la música industrial y electrónica y las tribus urbanas como el “cyberhippismo”. Y la imagen recurrente con la que coagula este procedimiento es la de la “línea fluctuante” y la figuración oceánica. El mar se transformará en ese significante que recorre la novela como clave interpretativa. Desde el epígrafe de Shakespeare hasta la propia trama de *La mucama de Omincunlé*, pasando por sus referencias artísticas, Rita Indiana hace del océano una imagen condensada de la productividad del texto: el maremoto de 2024 que produce el derramamiento de sustancias tóxicas, la Playa Bo como refugio a defender, Olokun como una deidad que personifica el mar mismo. En la cárcel en la que confinaron a Alcide tras su implicación en el crimen de Esther Escudero proyectan la película *The Blue Lagoon* de Randal Kleiser. En ella, en la época victoriana, dos niños que navegan por una ruta del Cabo de Hornos terminan varados en una isla tropical tras el hundimiento del barco en el que viajaban. La voz narrativa afirma: “Las películas en las que aparece el mar cundido de peces y los humanos cuando podían desvestirse bajo el sol, son ahora parte de la programación obligatoria de esta época del año, como antes lo eran las películas de Cristo durante la Semana Santa” (141). En el mundo de la novela, el mar, con sus significaciones paganas, ha reemplazado a la tradición católica como el eje de referencia cultural. Pero ese movimiento de sentido no aparece sin ironía. Un

viejo cubano, frente a esa escena, señala: “Qué barbaridad, ahora que el mar está muerto creen en sus poderes” (*ibid.*).

La imagen del mar, en nuestra lectura, sirve como cifra del modo en que *La mucama de Omincunlé* participa del tecnopaganismo tal como lo vinimos analizando. En uno de sus libros más famosos, Deleuze señalaría: “Una sola y misma voz para todo lo múltiple de mil caminos, un solo y mismo Océano para todas las gotas, un solo clamor del Ser para todos los entes” (Deleuze, 2009: 446). En el fondo del “pensamiento oceánico” de Rita Indiana se encuentra aquella intuición. En su libro, el tecnopaganismo afrodescendiente no es, aunque por momentos encuentre un tratamiento paródico o irónico, una simple excrecencia ideológica del capitalismo tardío informatizado, tal como señala Dery. Más bien, en su novela se escenifica la “univocidad del ser” entre lo pagano y lo tecnológico, la horizontalidad ontológica que se enfrenta a la dicotomía occidental entre lo ideológico ancestral y la tecnociencia contemporánea. No hay allí subjetivismo alucinatorio y objetivismo eficiente, sino un solo y mismo “mar”, donde se reúnen las tradiciones y las técnicas, se sintetizan y entran en disyunción como olas o maremotos, donde lo viejo y lo nuevo encuentran una trayectoria singular.

\*\*\*

A modo de serialización de nuestra lectura sobre el “tecnopaganismo” en la literatura hispanoamericana contemporánea, serviría realizar algunas anotaciones sobre la novela *Ygrdrasil* (2007) del chileno Jorge Baradit, primera parte de una trilogía que se completa con *Trinidad* (2007) y *Lluscuma* (2014). En la presentación que realiza un editor innominado, se señala

El chileno Jorge Baradit inventa y desarrolla con ella el nuevo concepto de «ciberchamanismo», una original mezcla de elementos religiosos, esotéricos y también tecnológicos con la que construye una sorprendente amalgama del ciberpunk de Gibsons, el post-ciberpunk de Stephenson y la mitología latinoamericana (Baradit, 2007: 9).

Esta breve caracterización en la forma de pensamiento genérico puede servir como condensador de una lectura que continúe la operación que realizamos con Rita Indiana. La mayor diferencia entre las novelas apunta a que en *Ygrdrasil* no se observa el sutil gesto de distanciamiento irónico de *La mucama de Omincunlé*, respecto de los discursos que se ponen en juego. En la novela del chileno, no hay puesta en cuestión de la

existencia narrativa, es decir, al nivel del enunciado, de las figuras sobrenaturales provenientes de la tradición mitológica latinoamericana. En ella, los chamanes, los fantasmas y las divinidades son agentes con una consistencia ontológica equivalente a los personajes humanos.

En *Ygdrasil*, una joven asesina drogadicta llamada Mariana se encuentra en el centro de una disputa entre la empresa Chrysler y una serie de personajes sobrenaturales alrededor de la puesta en funcionamiento de una singular red de computadoras que se alimenta de almas humanas para transformarse en una suerte de “neo-divinidad”, con el nombre que lleva la novela. Eso que llamamos “pensamiento oceánico” en Indiana realiza una tenue aparición en la novela *Ygdrasil* del chileno Jorge Baradit. En varias ocasiones, el texto recurre a imaginería marítima para caracterizar el proyecto en juego. Así, se habla del “exitoso concepto de «planeta-océano», una modalidad de comportamiento ecológico de los datos que se autorregulaba por mecánicas climáticas: mareas de información, cardúmenes digitales, tormenta de datos” (79). Ygdrasil no solo será el objeto cuya función está en lucha en el centro de la trama, sino también la unidad de sentido en que se intersectan lo natural, el *novum* tecnológico y lo sobrenatural tradicional.

Mariana es “la elegida” para poner en marcha esta máquina tecnomitológica. En su camino hacia la Chrysler, donde se encuentra Ygdrasil, es acompañada por un “Selknam” llamado Reche, un personaje sobrenatural cuya función es restaurar el desequilibrio por la invención en cuestión (en tanto un ejemplo patente de la *hubris* humana) y cuya identidad y forma es “líquida”, por fuera de la estabilidad del mundo terrenal: “Mariana lo miraba con asombro mientras aquello se transformaba sucesivamente en una mujer, una carta de tarot, un campo de margaritas, un caballo árabe, el cielo estrellado de esa mañana en Tlatelolco” (37). Más tarde, se le une también Günther, el fantasma de un operador de radio muerto durante la Segunda Guerra Mundial. La estructura del libro sigue uno de los procedimientos fundamentales del cyberpunk: un personaje protagonista que se ve inmerso en una lucha de poderes que lo exceden y que apenas puede comprender. La ciudad en la que sucede la novela está marcada por una modernidad asimétrica de raíz neocolonial: La ciudad de México “ahora no era más que una mala copia hipertrofiada de las grandes ciudades europeas de antaño, un quiste inverosímil en el costado del continente” (18). En el caso de Ygdrasil, Mariana no posee prácticamente ningún saber que le permita navegar esos entramados de dominación, se trata de un personaje marcado por la violencia que le ha infligido la

vida y la ha dejado en un papel de pasividad que en la novela no hace más que pronunciarse: “«Soy un ratón», pensó como bromeando. Pero no era broma. Realmente se sentía como una rata de laboratorio. Le abrían y cerraban puertecitas, y ella no podía sino entrar y salir de ellas” (86). Y no se trata solamente de su posición relativa respecto de la agencia de otros personajes. Uno de los procedimientos más recurrentes de la novela es un tipo de figuración en el que su imagen es sujeto (en el sentido foucaulteano, de “sujetado”) de variadas opresiones simbólicas: “Ella. Ella clavada a una pared en el centro de un campo arado” (37). Ahora bien, lo que nos interesa de esta característica del libro es que, en su posición pasiva, Mariana es objeto de humillaciones no solo en la dinámica misma de la trama (en tanto peón de fuerzas políticas), sino también de degradaciones físicas, escatológicas y de índole sexual. A Mariana la asesinan (para luego revivir), la presionan para tener sexo con el chamán y la someten a todo tipo de posesiones que incluso llegan a un punto escatológico:

-Necesito mantenerte viva, lo que no significa que no pueda comenzar a coleccionar partes de tu cuerpo para mi muralla. Me encantaría partir con tus pezones y tu lengua. Así que cállate y no me des problemas. Me pone triste que no confíes en mí.

Y se orinó sobre ella sin soltarla (186).

En el final de la novela, cuando *Ygdrasil* es finalmente puesta en funcionamiento por Mariana, la tierra se transforma en “un gran dispositivo de transmisión de datos, con alcances inconcebibles para los humanos” (255). Distanciada de los planes de poderío de la Chrysler y de la humanidad en general, *Ygdrasil* se transforma en una máquina bajo el control de los seres superiores, de los chamanes, instrumentalizada en un plan que excede el de los sujetos de ese tecnocapitalismo, como triunfo final del mundo pagano. Mariana se revela finalmente como el objeto de deseo de esos sujetos transhumantes. Tangata Manu, el chamán más jerarquizado de la novela, le relata a ella: “Hace años revelé al Directorio el advenimiento de un guerrero invencible que los destruiría. Nadie podría detenerlo excepto yo, así que aceptaron gustosos. Entonces pedí a cambio a esa insignificante hembra puesta en un lugar específico de mi elección” (253). Esa mujer es, como se entiende insistentemente en el texto, Mariana misma.

En todo caso, la figuración patriarcal de *Ygdrasil* sirve para nuestros propósitos para resaltar un aspecto de la serie tecnopagana que construimos. En el marco de este capítulo insistimos en que en una zona de la literatura hispanoamericana contemporánea

se observa una interacción genérica entre la ciencia ficción y el realismo. En los anteriores apartados, pusimos el énfasis en una variante de esta modalidad de la literatura que retomamos de las investigaciones de Ezequiel de Rosso, la categoría de “realismo tecnológico”. En las narrativas tecnopaganas, no se podría afirmar que este tipo de operación crítica, en su singularidad, sea efectiva, aunque la estructura resulta provechosa para abrir un problema. ¿Con qué forma de realismo interacciona el tecnopaganismo literario? Ni el realismo tecnológico, ni el realismo histórico decimonónico ofrecen alguna línea de indagación productiva, pero una conceptualización clásica en los estudios literarios puede resultar provechosa. Mijail Bajtín (1990), en sus estudios sobre la cultura popular en el medioevo y en el Renacimiento, pergeña el concepto de “realismo grotesco”. En la poética de Rabelais, el crítico ruso encuentra una concepción particular de la cultura en el que “el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible” (1990: 17). En el realismo grotesco, como forma literaria que configura el modo de vida carnalesco, se suspenden temporalmente las exigencias de la cultura judeocristiana, para afirmar una forma de lo viviente que encuentra en “lo bajo” la expresión de la espontaneidad corporal que es subyugada por los aparatos ideológicos eclesiásticos.

Si en *La mucama de Omincunlé* e *Ygdrasil* encontramos rastros de este modo del realismo es porque la figuración sobre el cuerpo, sus fluidos, sus dinámicas, sus transformaciones y sus resistencias encuentra una insistencia particular. Pero la serie no es homogénea en este sentido. En la novela de Indiana, aunque el cuerpo es objeto de violencias (como en la vida de prostitución de Alcide), también es plataforma de una individuación expresiva y vital, que se condensa en el devenir *queer* de su protagonista. La transición sexogenérica, mediada por el *novum* tecnológico, es tanto tumultuosa como afirmativa y se configura como un proceso de aumento de potencia, en el sentido spinozeano, de afectar y ser afectado, un paso en la apuesta de una vida que ya no acepta ser sometido por el destino cultural del binarismo moderno occidental. En *Ygdrasil*, en cambio, las referencias a lo escatológico y a la sexualidad no aparecen jamás relacionadas con alguna forma de la fiesta utópica, sino más bien una figura de la subyugación y la humillación patriarcal. Es de esa subalternización que su protagonista intenta escapar, infructuosamente. La escena final apunta en este sentido, de su instrumentalización consumada, en una imagen contradictoria en el que su destino

chamánico de poder coincide con su subyugación definitiva: “Mariana como la reina de la colmena humana. Sumergida en líquido amniótico, incrustada en su trono como la joya en la frente de Lucifer; médium, machi, proxy definitivo” (Baradit, 2007: 260, las cursivas del original). En el tecnopaganismo de la literatura contemporánea, la fiesta de lo carnavalesco, el placer de la diferencia y el cuerpo, la pluralización de las imágenes rituales tradicionales de los pueblos sudamericanos no tienden necesariamente hacia una figura utópica. Contra la desmaterialización del cuerpo que ciertos cultores de la cultura de la información buscan establecer, el tecnopaganismo encuentra en el animismo ancestral una forma de volver a una materialidad no desencantada, aunque eso no redunde en una revitalización de lo humano. Más bien, fiel a su intuición crítica de presentar los dilemas que la experiencia de la cibercultura ha despertado, pergeña una forma de narrar en el que la tensión entre la expresividad y el control se presenta como su motor productivo.

## **5. Ampliación del campo de interrogación**

Indagar en las relaciones variables entre el realismo y la ciencia ficción contemporánea en la literatura latinoamericana se reveló fructífero para entender una serie de textualidades que, sea por su carácter diaspórico (Paz Soldán, Schweblin), sintomático (Castagnet) o grotesco (Indiana y Baradit) respecto de los géneros en cuestión, se revelan como un desafío para los estudios literarios e implican una reescritura de las dinámicas intercategoriales. Resta, por el momento, elaborar algunas breves reflexiones generales para expandir el foco de las problematizaciones.

En primer lugar, tal como señalaba Ezequiel de Rosso, si bien *El delirio de Turing* y *Kentukis* puede entenderse tanto adentro como afuera de la ciencia ficción, lo que resulta difícil de negar es la evidencia de que la novela se alimenta de las matrices formales y temáticas del género para elaborar un realismo tecnológico marcado por la indeterminación informativa (y ontológica), la simultánea naturalización y opacidad de la tecnología, la pregunta por la posibilidad de la agencia política en una sociedad atravesada por el capitalismo de vigilancia.

En segundo lugar, más allá de la matización de su diagnóstico que nos ofreció nuestra lectura de su novela, la propuesta de Castagnet de las transformaciones del género ciencia ficción como sintomáticas de una mutación de lo verosímil que introduce

la cibercultura merece un estudio atento. A eso se ha abocado Romina Wainberg (2017) en un artículo que busca refutar una frase un tanto desafortunada de Castagnet: “Acá la ciencia ficción está más ligada al término sin ciencia” (2017: s./p.). Wainberg parte de los estudios fundacionales de Darko Suvin (1972) que afirmaban que el género está signado por un extrañamiento cognitivo, cuyo recurso formal más precioso era el emplazamiento de un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor, basado en un *novum* tecnocientífico que es explicado a partir de extrapolaciones del conocimiento de la época. El propósito de Wainberg es doble. Por un lado, busca defender la especificidad del género. Para evitar caer en una taxonomía muy rígida, matiza los aportes de Suvin con las caracterizaciones del género de Pablo Capanna y Luis Pestarini, que afirman que la ciencia ficción (argentina, en este caso) se caracteriza históricamente por no emplear como punto de partida la ciencia, sino la propia ciencia ficción. Ahora bien, de manera inteligente, para no terminar confirmando lo que buscaba refutar, Wainberg rescata que esa apelación a la historia del género como punto de partida no implica una ausencia de la ciencia, sino solamente su aparición mediada. El trabajo de Wainberg parece reconocer que un género es un entrecruzamiento de niveles formales, temáticos, materiales y pragmáticos, cada uno con su historicidad propia, pero su énfasis es más bien en el material (los conocimientos científicos y tecnológicos de la época) o, aún más rigurosamente, la relación entre el material y el extrañamiento cognitivo formal. Éste énfasis está dado por su segundo propósito: un objetivo programático para la literatura. La ciencia ficción se beneficiaría si, en vez de reversionar los lugares comunes del género y de la experiencia cotidiana de las tecnologías, le otorgase un lugar productivo al estado anti-intuitivo de la tecnociencia contemporánea. Lejos está de la pretensión de esta conclusión evaluar ese llamado (a todas luces interesante), pero lo que sí resulta importante señalar es que, en cierto sentido, el impulso programático de Wainberg oscurece su capacidad descriptiva. Sin dejar de lado las conceptualizaciones de Suvin, podríamos decir que la historia del género, además de estar atravesada por el “extrañamiento cognitivo” (estructurantes de escritores como Phillip Dick o Isaac Asimov), también por momentos ha tendido, con la “new wave” (James Ballard, Barry Malzberg) y el cyberpunk (William Gibson, Bruce Sterling) como sus momentos más pregnantes, a la indiferencia como tono narrativo, al “desdén cognitivo” como ruptura del pacto enunciativo clásico y a la desaparición del énfasis de que lo que se cuenta es extraño (De Rosso, 2012), elementos que caracterizan parcialmente a la novela de Castagnet. En este sentido, se entiende que, en su carácter

programático, Wainberg recaiga en el gesto de Suvin de desterrar textualidades del género, aunque ya no sea el *pulp* como en la obra crítica del croata, sino las de los argentinos Hernán Vanoli, I Acevedo, Michel Nieva y Sebastián Robles.

Por último, en las obras de Rita Indiana y Jorge Baradit encontramos formas literarias y modos de tramar las narraciones en que la ciencia ficción deja de depender de las variantes ofrecidas desde la literatura anglosajona y entra en un proceso de hibridez cultural que llamamos “tecnopaganismo”. En palabras de Rodrigo Bastidas, son estos procedimientos los que “permiten que los saberes de los pueblos originarios sean concebidos como discursos que entran en diálogo con las ciencias hegemónicas occidentales” (2021: epub). Estas formas genéricas posibilitan de este modo una comprensión de la modernización asimétrica que encuentra en una cosmovisión enraizada en el Sur Global una posibilidad de singularización y refundación literaria de la ciencia ficción. Otro ejemplo de interés en este sentido es la novela del cubano Erick J. Mota, *Habana Underguater*, una muestra de cyberpunk tecnopagano que circuló en clandestinidad durante años en la isla.

Ahora bien, sea como utilización de matrices, como sintomática de una transformación cultural o como modos de un nuevo grotesco *sci fi*, las relaciones entre realismo y ciencia ficción en estas novelas latinoamericanas se ha evaluado productiva. Quizá la intuición de que, en la contemporaneidad, “la ciencia ficción es el nuevo realismo” no le haga justicia ni a la ciencia ficción ni al realismo, pero al menos permite formular nuevas preguntas para nuevos objetos.

## **Bibliografía**

- Bastidas Pérez, R. (2021), *El tercer mundo después del sol*, Bogotá: Planeta.
- Bajtín, M. (1990), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Universidad.
- Baradit, J. (2007), *Ygdrasil*, Santiago de Chile: Ediciones B.
- Berardi, F. (2016), *El trabajo del alma*. Buenos Aires: Cruce.
- Brown, A. (2006), “Hacking the past: Edmundo Paz Soldan’s *El delirio de Turing* y Carlos Gamerro’s *Las islas*”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 10, n.º 1, pp. 115-129.
- Carrión, J. (2020), *Lo viral*. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Castagnet, M. F. (2016), *Los cuerpos del verano*. Buenos Aires: Factotum.

- Castagnet, M. F. (2015), “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior “, *Cuadernos LIRICO*. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/2160>. (Última consulta: 27/09/20)
- Castagnet, M. F. (2017), “No tengo ningún respeto por la ciencia ficción”, en *Eterna cadencia*. En línea: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/no-tengo-ningun-respeto-por-la-ciencia-ficcion.html> (Última consulta: 27/09/20)
- Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Colanzi, L. (2020), “Cuerpos que desaparecen: Mercado, tecnología y animalidad en *Los cuerpos del verano* de Martín Felipe Castagnet”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 84, n° 270, pp. 131-146.
- Colombetti, F. (2018), “Inmortalidades digitales. Vida y tiempo en *Los cuerpos del verano* de Martín F. Castagnet”, en María Soledad Boero y Alicia Vaggione (comps.), *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 33-48.
- Costa, F. y P. Rodríguez (comp.) (2017), *La salud inalcanzable. Biopolítica molecular y medicalización de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Eudeba.
- Deleuze, G. (1991), “Posdata sobre las sociedades de control”, en *El lenguaje literario*. Montevideo, Nordan, pp. 19-24.
- Deleuze, G. (2009), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Dery, M. (1998), *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Madrid: Siruela.
- De Rosso, E. (2020), “La línea de sombra: Literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n° 238-239, pp. 311-328.
- Foucault, M. (2016). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García, N. (2020), “La verdad de la catástrofe: el deseo de realidad en las distopías sociológicas de Hernán Vanoli”, en *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 9, n° 19, pp. 98-109.
- Garrido Castellano, C. (2017), “‘La elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía’. Subalternidad, cultura e instituciones en *La mucama de Omíncunlé* de Rita Indiana Hernández”, *Hispanic Research Journal*, Vol. 18, No. 4, pp. 352-364.

- Guber, R. (2001), *La etnografía. Método, Campo y Reflexividad*, Buenos Aires: Editorial Norma.
- Grant, J. (2008), *Los vikingos, cultura y mitología*, Köln, Alemania [ISBN 978-3-8365-0276-4](#) p. 41.
- Horne, Luz (2011), *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporáneas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Iglesia, A. M. (2016), “Entrevista a Edmundo Paz Soldán”, *Revista Eñe*, <<https://xn-festivalee-19a.com/actualidad/sala-de-lectura/entrevista-a-edmundo-paz-soldan-por-anna-maria-iglesia/>> (Última consulta: 27/9/2020)
- Indiana, R. (2015), *La mucama de Omuncunlé*, Madrid: Periférica.
- Jameson, F. (2005), *Archeologies of the future. The desire called utopia and other science fictions*, Nueva York: Verso.
- Jorza, D. (2012), “La figuración de una utopía política en *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldan”, en *Revista Hispánica Moderna*, nº65, pp. 47-64.
- Klinger, D. I. (2006), *Escritas de si, escritas do outro : autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, Tesis doctoral: Universidade Do Rio de Janeiro.
- Lugo Aracena, V. C. (2018), ““¿Qué coño es esto?”: Exploración de identidad de género y de orientación sexual en *La mucama de Omuncunlé*” (2018). Tesis de Honor, Colby College. <https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/893>
- Llurba, A. (2018), “Entrevista a Samanta Schweblin: ‘Las nuevas tecnologías son el espacio perfecto para hablar de lo que aceptamos como normalidad’”, *Letras libres*. En línea: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-samanta-schweblin-las-nuevas-tecnologias-son-el-espacio-perfecto-hablar-lo-que-aceptamos-como-normalidad> (Última consulta: 23/09/2021).
- Mavriakis, N. (2014), *El recurso humano*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Miller, D. A. (1988), *The Novel and the Police*, Berkeley: University of California Press.
- Mora, V. L. (2014), “Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n.º 2, pp. 319-343.
- Paz Soldán, E. (2005), *El delirio de Turing*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rodríguez, P. (2019), *Las palabras y las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Cactus.
- Sarlo, B. (2007), *Escritos de literatura argentina*, Buenos Aires: SXXI.

- Schweblin, S. (2019), *Kentukis*, Buenos Aires: Literatura Random Mondadori.
- Sterling, B. (1986). "Preface", en Sterling, Bruce (antol.), *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*. Nueva York, Ace Books, pp. ix-xvi.
- Suvin, D. (1972), "On the Poetics of the Science Fiction Genre", en *College English*, vol. 34, , n° 3, pp. 372-382.
- Tejero Yosovitch, Y. N. y M. Brina (2020), "El kentuki es el mensaje. La ficción en red de Samanta Schweblin", *Revista Luthor*, n.º 42. En línea: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article228>
- Vadillo, A. E. (2002), *Santería y Vodú: Sexualidad y Homoerotismo; Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Wainberg, R. (2017), "Dónde está la ciencia en la 'ciencia ficción'. Una defensa de la apropiación estética del conocimiento científico en la era de su accesibilidad digital", en *Revista Luthor*. En línea: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article179#nb2> (Última consulta: 27/9/20)
- Wentworth, I. (2020), "Bodies and technologies in *Los cuerpos del verano*", *Textual Practice*. En línea: <https://doi.org/10.1080/0950236X.2020.1789727>> (Última consulta: 27/09/2020)
- Wolfe, C. (2010), *What is posthumanism?*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

## Umbral

### 1. Una literatura entre la expresión y el control

Democratización postautónoma de las narrativas autobiográficas, narraciones de la muerte del padre, diarios en Facebook de profesores universitarios, relatos del trabajo precario en el capitalismo informacional, crónicas de intoxicación voluntaria, objetos texto-visuales en el límite de lo literario, novelas de las dificultades de la emancipación social en la era de las computadoras, textos que pergeñan una netnografía literaria, novelas que se configuran como una indagación sobre los nuevos modos de hacer ciencia ficción en un mundo en que se transforman los verosímiles históricos, narrativas que componen de manera inestable las tecnologías con la recuperación de imaginarios paganos. En el derrotero de nuestra investigaciones hemos localizado y analizado diferentes zonas de la literatura hispanoamericana donde la interacción entre la cultura letrada y la cibercultura resulta el núcleo productivo, el foco de irradiación enunciativa de una serie de transformaciones en la genericidad que lanzan nuevas interrogaciones que nos conminan a repensar categorías y focalizar en aspectos de los textos que resultarían invisibles e ininteligibles sin una perspectiva que atienda a aquella hipótesis de base. Pero tal operación crítica implica también un reconocimiento de que nuestras indagaciones no revisten de un carácter normativo, no explican una futuridad de lo literario, ni pretenden ser exhaustivos respecto del objeto. El gesto de humildad de nuestra investigación apunta a reconocer que estas transformaciones genéricas que resaltamos tienen un carácter extremadamente coyuntural y que corren el riesgo de no ser extrapolables en el despliegue de la literatura que viene. Se trata, más bien, de una fotografía del estado contemporáneo de un corpus limitado de la literatura hispanoamericana que, más que paradigmática, resulta incitativa de una perspectiva que atienda a las dinámicas interculturales. Ahora bien, esto no implica que no se puedan realizar algunas conclusiones generales sobre nuestro trayecto.

A mediados de los 60, Umberto Eco (1984) proponía la distinción entre “apocalípticos” e “integrados” para pensar el impacto social de la naciente cultura de masas. Si el apocalíptico era un emergente de una cultura residual, aristocrática, del gusto por la distinción, por el disenso, cultivador de una interioridad individual donde se refractaban las obras de los mejores “espíritus” del arte; el “integrado”, por su lado, era una entusiasta de las nuevas posibilidades de producción, circulación y recepción de los

medios nacies (el diario, la televisión, la radio, la novela popular, la divulgación científica, las historietas). Bajo una lectura superficial, parecía que la propuesta de Eco refería a dos actitudes contrapuestas al fenómeno de la cultura de masas. Pero más atento a sus operaciones, su ensayo parecía apuntar a una compleja complementariedad de este par dicotómico. El intelectual italiano no reducía la respuesta a la transición hegemónica de una cultura industrial a una opción impugnadora o trágica y una validadora u optimista. Más bien, “apocalípticos e integrados” era la fórmula del producto más sofisticado de ese mismo impacto cultural: dos modos en que se podría resumir la “crítica popular de la cultura popular”.

Y es precisamente esta sutileza la que interesa recuperar tras nuestros análisis. Respecto del problema de la relación entre cultura letrada y cibercultura, la literatura hispanoamericana contemporánea responde con gestos, pasos, claroscuros, montajes afectivos, resoluciones ambiguas. El imaginario que configura nuestro corpus literario se resiste a dejarse cristalizar en una actitud unívoca respecto de las posibilidades y límites que abrió internet para la cultura. Fuera del encasillamiento de la tecnofilia y la tecnofobia, se trata de elaboraciones textuales que se pueden pensar como *figuraciones críticas* de las tecnologías de la información. Pero proponemos entender esta adjetivación de un modo particular. Retomemos un ejemplo de nuestro análisis. Cuando Alberto Giordano caracteriza a Facebook como “el último bastión de la cultura letrada en el campo del enemigo”, podría entenderse como una defensa de la cultura textual contra el imperio de las imágenes y la fragmentación de otras zonas de internet. Ahora bien, aunque el formato libro en que se compilaron sus entradas en la red social permite esta lectura, en una transición fuera de tal dispositivo (que fue nuestro objeto) hacia sus condiciones de producción se matiza tal distinción tajante: el perfil del profesor rosarino rebosa de imágenes, fotos y canciones en que la que el “intimismo espectacular” no se resume en un mero trabajo con el lenguaje. Lo que nos interesa resaltar es que más allá de una lectura textualista de nuestro objeto se despliega un mundo de prácticas culturales que tiende hacia otras configuraciones que impugnan o presentan alternativas a las concepciones clásicas de la literatura. Cuando hablamos de “figuraciones críticas” habría que despojar a esta adjetivación del atributo moderno de desvelamiento o desmitologización. Por un lado, resulta claro que nuestro corpus no se ajusta al tecnoutopismo que inundó a la cultura mundial en los albores de la sociedad informatizada (Dery, 1994). Pero no se trata simplemente de pergeñar figuraciones literarias que funcionen como operaciones de visibilización de los mecanismos ocultos

que gobiernan nuestra cultura contemporánea en mutación. El problema no es *destruir* las elucubraciones del tecnoutopismo, sino modularlas, componerlas, hacerlas entrar en un proceso de variación. De esta manera, si nuestro corpus es crítico no lo es en un sentido estrictamente iconoclasta. Más cerca de lo que Bruno Latour (2002) define como “Iconoclash”, hay una ambigüedad de sentido, una vacilación práctica y una indiscernibilidad ontológica entre la simultánea destrucción y producción de las imágenes de la cibercultura. De lo que se trata es más bien de impedir que los lugares comunes de tal cultura emergente se cristalicen (como la definición por antonomasia de la inteligencia colaborativa, como nuevo reino de la libertad, como paraíso del intercambio simbólico). En este sentido, no hay un afuera de aquella mediación imaginaria que conquistar (una sensibilidad de la cibercultura despojada de sus mitologías), sino más bien una operación que atenta contra su galvanización, su carácter dogmático, su separación de una cadena o un flujo que la llevaría a una nueva imagen, lo que evita que sea un mediador activo. Así, nuestro corpus encuentra en la aceleración imaginaria propia de internet algo a reivindicar tanto como un espacio en el que intervenir.

Los textos que analizamos a la vez crean y transitan un espacio que se juega en la tensión entre *la expresividad y el control*. Por un lado, de forma patente aunque no exclusiva en el capítulo dedicado a la autobiografía, estas narraciones encuentran en las posibilidades técnicas de la red una plataforma para explorar nuevos modos de producción de subjetividad. Como señala Boris Groys (2014), el “diseño de sí” que tiene una historia que empieza en el siglo XX, se ha transformado en las últimas décadas en un imperativo moral y estético; y cuyo signo más patente son las redes sociales. El sujeto, así, será una especie de museo viviente, museo “zombie” precisamente por este carácter de mandato. Este imperativo tiene como consecuencia implicada que “la totalidad del espacio social se convierte en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas” (33). Es en este sentido que el “espacio autobiográfico joven” se transforma en el modelo paradigmático de lo que llamamos “expresividad”, porque apunta a esta expansividad que transforma el género autobiográfico en un marco de democratización de las posiciones de enunciación y la deflación del campo literario.

En el otro extremo de esta bipolaridad encontramos lo que, de la mano de Deleuze, llamamos “control”. De la misma forma que el polo de la expresividad, se reparte de forma expansiva en nuestro corpus (los autores del género autobiográfico

también reconocen este aspecto del influjo de la cibercultura). Pero el modo más evidente, según nuestro análisis, en que se visibiliza esto es en el influjo del cyberpunk en textualidades que no necesariamente pertenecen al género de la ciencia ficción. Tanto en la crónica de Preciado como en el “realismo tecnológico” encontramos que las matrices genéricas del cyberpunk se convierten en material procedimental en distintos niveles, tanto formales, como temáticos y pragmáticos. El lenguaje pirotécnico, la producción de neologismos y la hipótesis paranoica son principios constructivos de la zona recortada de la literatura hispanoamericana que entendimos como un emergente de la interacción entre la cultura letrada y la cibercultura. La modulación “a cielo abierto”, continua, la comprensión del capitalismo como producción de precariado y cognitariado colectivo y la importancia del marketing como nueva moral son la estructura material desde la que las obras de nuestro corpus emplazan sus transformaciones genéricas. El cyberpunk, así, se ha transformado en un nuevo principio de verosimilitud, como efecto de las transformaciones históricas.

Pero que la tensión entre expresividad y control sea nuestra síntesis del modo en que se transformaron algunos géneros en las últimas décadas no implica un encasillamiento ni una reducción conceptual de las operaciones literarias en cuestión. Se trata solamente de un punto de partida para un modo de leer, un proyecto de investigación, un derrotero crítico. Precisamente, porque el problema empieza ahí, en esta conclusión; esta apertura de problemas exige un movimiento más, un movimiento de carácter teórico, un gesto metacrítico, otro paso adicional, un salto cualitativo, que nos entrega a otro modo de entender lo que, para nosotros, surge como nueva tarea de los estudios literarios. Y ese problema es el *impasse* entre historicismo/culturalismo y teoricismo en nuestro campo de estudio.

## **2. El más allá: un *impasse* teórico en los estudios literarios**

Como señalamos en la introducción y pusimos en juego a lo largo de estas páginas, el historicismo y el culturalismo fueron nuestras coordenadas teóricas que funcionaron como fondo dinámico de nuestros análisis. Pero en algunas zonas de nuestro corpus aparecían figuras excéntricas, lugares singulares en que el pensamiento genérico se encontraba con otro modo de elaborar una conceptualización sobre la literatura. Estas “anomalías”, como por ejemplo el procedimiento de *copy/paste*, exigen,

concluimos, una reevaluación de una discusión de importancia de los estudios literarios. Y esta polémica implica ya no a la genericidad específica sino a las concepciones de literatura, como género último de la obra literaria.

Nuestro punto de partida, la concepción de lo literario que pusimos en juego se construía en el diálogo entre el nuevo historicismo y el materialismo cultural. Así, nuestro quehacer crítico implicaba tanto que las contradicciones históricas de las formaciones culturales son la materia de la literatura y que las obras literarias son prácticas sociales, en tanto “modo de vida”, que son explicadas por sus condiciones de producción. En este sentido, los “géneros”, como categoría mediadora entre las formas literarias y la historia social, como “correa de la historia”, aparecía como el marco cognitivo privilegiado para nuestros propósitos. Pero desde un lugar emergente de la teoría literaria, en particular la argentina, comienzan a aflorar impugnaciones a esta forma de entender lo literario como objeto de estudio.

Recuperaremos brevemente dos momentos de estas objeciones. En primer lugar, Marcelo Topuzian (2011), en un ejercicio metacrítico de los trabajos de Elsa Drukaroff, señala que la teoría literaria se entiende en la contemporaneidad como “la separación de la literatura respecto de lo que es considerado su ser intrínsecamente social y político” (153). El problema para él sería que este descarte de la interrogación, que encuentra en ciertos usos del culturalismo y el nuevo historicismo, sobre los nuevos estatutos de lo literario, resulta dogmático, sacralizador y mitologizante de las labores posibles de los estudios literarios. Topuzian encuentra, tentativamente, en una recuperación de la perspectiva badiouana, que no podemos reconstruir aquí<sup>32</sup>, la posibilidad de elaborar nuevos vocabularios históricos más acordes con el fenómeno literario en la contemporaneidad. Es precisamente el carácter no suficientemente problematizado y repensado de la historia y la cultura en el historicismo y el culturalismo lo que crea un camino sin salida para una revitalización de una nueva teoría literaria.

Desde otra perspectiva, Miguel Dalmaroni (2015) concuerda con el diagnóstico que la deflación contemporánea de la teoría se relaciona con cierta forma de historización que constituye un nuevo automatismo de la crítica. Recuperando el gesto fundacional historicista de Angel Rama en *La ciudad letrada*, el ensayista propone que la escolarización de la deconstrucción (por citar una escena de nuestro campo) implicaba la apertura de una escena “posteórica” y “posdisciplinar”, en el que la teoría

---

<sup>32</sup> Cfr. Topuzian, M. (2015), *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*, Santa fé: Universidad Nacional del Litoral.

se autocancelaba como labor válida según los protocolos institucionales de la investigación. Así, del mismo modo que Topuzian:

En efecto, una variante no solo latinoamericana de la resistencia a la teoría consiste justamente en cierta naturalización de la historicidad de las «prácticas», que nos aproximarían a lo concreto alejándonos del supuesto peligro de la abstracción, naturalización que llevaría a una cierta fiabilidad de los estudios de casos (aunque también de «procesos», lo que ya es bastante abstracto), correlativa con determinadas desconfianzas hacia las generalizaciones teóricas y hacia la conceptualización (51)

Dalmaroni encuentra en una recuperación de la noción de lectura como acontecimiento, que se aleja de las historias tal como las realizan, por ejemplo, Roger Chartier y Robert Darnton, una forma de retomar el proyecto de la teoría literaria en tanto formador, precisamente, de una teoría de la lectura. Sus antecedentes serán ciertas comprensiones de Bajtin y Barthes, de Benjamin y Blanchot, de Derrida y Rancière. Así, entre otras hipótesis exploratorias: “El lector literario del que hablamos es una contingencia (no una condición, ni una identidad), en que toda moral del sentido y de su búsqueda —aunque regrese intermitentemente— se pierde” (60). Topuzian (2013), en otro artículo, apuntará que esta perspectiva de una fenomenología conjetural de la lectura corre el riesgo de terminar fetichizando y mistificando la experiencia literaria.

Ahora bien, en un artículo clásico, Hayden White (2003) plantea que lo que se resiste a la teoría es precisamente la categoría de género, un concepto fundamental del nuevo historicismo: “Theory is bound to run into resistance when confronted with concepts such as genre – or democracy, or humanism, or arte – because concepts such as these are essentially contestable” (598). En tanto la categoría de género implica un reconocimiento (de su pureza o hibridez, por ejemplo) como una valoración (positiva, negativa o ambigua). Y en este sentido el género es resistente a la teoría, porque carece precisamente de “naturaleza” o “esencia” (o, incluso, “forma estable), sólo tiene historia. La aproximación historicista, entonces, permite humildemente mostrar el modo en que los géneros funcionan en diferentes coordenadas espacio-temporales, ciertas condiciones sociohistóricas, en el desarrollo de la literatura, sin recaer en el aspecto totalizante, jerarquizante y sistematizador en que ciertos usos de la teoría recaen.

Se entiende entonces cuál es el problema que señalamos. Si existe un *impasse* entre historicismo o culturalismo y teoricismo, es porque cada perspectiva le supone un atolladero crítico a la otra. Los defensores de una revitalización de la teoría literaria le imputan a ciertos usos del historicismo y el culturalismo una “ceguera” respecto del

acontecimiento, los nuevos estatutos de la literatura. Por su lado, el nuevo historicismo se encargó de señalar la incapacidad de ciertos usos de la teoría literaria para pensar el género, categoría central para reflexionar de forma mediata con la historia.

Pero en ciertas zonas de nuestro análisis aparecer otra escena teórico-crítica. Cuando señalábamos, por ejemplo, en el capítulo sobre autobiografía, el problema de lo que llamamos tentativamente “ser-disponible” de lo literario, o su carácter de “archivo” (Mendoza, 2019); o en el capítulo sobre crónica, sobre el fenómeno de la intermedialidad y remediación (Bolter y Grusin, 2000; Mitchell, 1994) de ciertos experimentos que se exigían pensar como literarios; se perfilaban nuevas concepciones y atributos de lo literario. Y es en la literatura digital (Kozak, 2018) donde estos problemas se pueden reunir paradigmáticamente, como una puesta en cuestión de la histórica concepción de la literatura como especificación medial. Ejercicios como los de Milton Laufer o Belen Gache, por citar dos ejemplos entre una multitud de nuevas escrituras, podrían permitir también ensayar estos nuevos vocabularios, estas nuevas experiencias teóricas, estas nuevas exigencias para los estudios literarios. Una pregunta que los estudios literarios se deben es la de pensar qué inclinaciones afectivo-políticas se desprenden de estos procesos de mutación de las concepciones de literatura: ¿la cultura escrituraria, frente a su declinación simbólica en el ocaso de la hegemonía de lo letrado, arma causa común contra otras formas de la cultura (la oral, la visual, la sonora, la cibernética, por citar algunos ejemplos)? O, más bien, ¿se pierde en un proceso de conjunción y copulación en que se desdibuja la tarea singular que las sociedades occidentales le otorgaron durante la Era Moderna? Es, en fin, un problema de supervivencia, de sobrevida de una práctica artística que ha sido descentrada en su valor social. Pero no habría respuesta unívoca: cada obra emplazaría tanto la tensión como la sinergia con otros lenguajes. El presente y el futuro de la literatura es una escena ambigua.

Más allá de esta interrogación, nuestra intuición proyectiva es que no puede haber una regularidad genérica sin la presuposición de un trayecto que funcione como línea de fuga, ni una singularidad sin la regularidad genérica que funciona en tanto marco, horizonte en que una velocidad de escape exige nuevos vocabularios teóricos. Así, el problema es para los estudios literarios la relación entre lo regular y lo singular, entra la implicación y la explicación, y esta bipolaridad podría superarse si se disuelve este *impasse* en una operación por venir. Nuestro diagnóstico final, que aquí solo logramos esbozar, es que en la genericidad, en las transformaciones genéricas, puede

aparecer este nuevo camino, la revelación de nuevas concepciones de literarias, no menos históricas, no menos contingentes, con las que trabajaremos en la segunda parte de la tesis. Pero sólo a título de dejar de entender el concepto de género y de división genérica en su forma moderna (categorizadora, normativa), y abrirse a las contaminaciones, las hibridaciones, los desplazamientos “monstruosos”, los movimientos aberrantes. Así, una revitalización de los estudios literarios podría advenir de una vuelta a la ontología literaria, a la creencia en el acontecimiento. Y esa tarea todavía está abierta.

### **Bibliografía**

- Dalmaroni, M. (2015). “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana”. *452ºF*, n° 12, pp. 42-62.
- Dery, M. (1998), *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Madrid: Siruela.
- Eco, U. (1984), *Apocalípticos e integrados*, Madrid: Lumen.
- Groys, B. (2014), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja negra.
- Kozak, C. (2018), “Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica”, *Virtualis*; vol. 17, p. 9 – 35
- Latour, Bruno. “What is Iconoclasm? Or is there a World Beyond the Image Wars”. *Iconoclasm. Beyond de Image-Wars in Science, Religion and Art*, editado por Bruno Latour y Peter Weibel, MIT Press, 2002, pp. 14-37.
- Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture theory*, University of Chicago Press: Chicago.
- Topuzian, M. (2011), “La teoría contra la historia”. *Filología*, n° 43, pp. 147-170.
- Topuzian, M. (2013), “El fin de la literatura. Un ejercicio en teoría literaria comparada”. *Castilla*, n° 4, pp. 298-349.
- White, H. (2003). “Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres”. *New Literary History*, n° 34, pp. 597-615.

## **Concepciones de literatura**

## Modos de habitar el archivo

Desde su caracterización como el sistema general de la formación y la transformación de los enunciados en Foucault (2002), pasando por su problematización como pulsión paradójica de registro y destrucción en Derrida (1997), hasta su configuración como las relaciones entre lo dicho y lo no-dicho en Agamben (2010), la cuestión del archivo ha ganado una preeminencia teórica evidente. Y no se trata solamente de un problema de la filosofía continental, porque en los últimos veinte años esta serie de consideraciones se ha trasladado a los diferentes avatares de las ciencias sociales y humanas. Se podrían revisar los trabajos de Marlene Manoff, Rebeca Comay, Frances Blouin, William Rosenberg, Fiorella Foscarini, Anne Gilliland y Niamh Morre, entre otros, para tener un panorama en este sentido. En el terreno de la crítica artística, es probablemente la investigación de Hal Foster (2004), “An archival impulse”, la que le ha dado un puntapié de visibilidad inicial y Anna Maria Guasch (2011) la que consolidó, desde la academia española, la vitalidad de esta línea de interrogación. Se podría hablar de un giro archivístico de la crítica artística contemporánea y es en este nuevo escenario categorial en el que se mueve este capítulo. El giro archivístico presenta dos grandes facetas, dos modos de aparición típico: el archivo como insumo de trabajo y metodología, que encontraría su destino más singular (aunque no su único avatar, cabe fuertemente aclarar) en las humanidades digitales y la crítica literaria cuantitativa; y el archivo como objeto de estudio por sí mismo, una suerte de eje transversal en la reflexión crítica que atraviesa distintas áreas y propicia el encuentro de diferentes saberes. En la intersección de estas dos modalidades se puede comprobar un mismo impulso, una misma intuición sobre la situación contemporánea de los estudios literarios: la inflación de la problemática del archivo apareció acompañada por una deflación estratégica de la cuestión del canon. Es el estudio del archivo, en sus dos vertientes, el que nos permite prestar oído a ese murmullo de voces silenciadas en el proceso de transformación de un documento en monumento, desnaturalizando los procesos de canonización (ya no la expresión de un Sujeto estético homogéneo en su base, sino una compleja dinámica de ejercicio de poder simbólico) y expandiendo los objetos y las perspectivas de investigación. Esta posición política es la que nos

permitiría, en palabras de Franco Moretti, enfrentarnos con la “inmensidad de lo no leído” (2015: 127).

En un ejercicio de meta-teoría propedeútica y dialógica, Mariano Vilar (2020) señala que la ambigüedad de la noción de archivo en las humanidades contemporáneas depende de una imprecisión conceptual que iría desde la voluntad materialista de pensar la dinámica de los discursos en relación con los mecanismos de registro, almacenamiento y distribución hasta usos metafóricos sin límites precisos que producen una deflación descriptiva sobre los objetos. Para nuestros propósitos, resulta fundamental retener esta petición de principio metodológica y a la vez desplazar el *impasse* en el que se encontraría la noción para imaginarle nuevos usos posibles, o al menos, un mapa de categorías y fenómenos a la vez vinculados y diferenciados. De este modo, este capítulo pretende revisar propuestas y delimitar un uso posible de la categoría, entrando en diálogo con una serie de propuestas teóricas que iluminan parcialmente la dinámica que se busca proponer. Buscaremos demostrar que la noción de “archivo” se encuentra exacerbada y demuestra una declinación singular en la cibercultura, para luego iluminar de qué modo esto afecta a los estudios y las prácticas literarias. En un principio, podremos afirmar, recordando también la conceptualización de Maingeneau (2018) que trabajamos anteriormente, que el “archivo” será la noción que otorga un marco de inteligibilidad general al fenómeno de que (al menos) “un texto es un medio que un texto tiene para producir más textos” (Mendoza, 2020: web). La noción propuesta, así, convocará, por un lado, una relectura de un problema clásico de la teoría literaria del siglo XX, el concepto de “intertextualidad”; y, por otro, como argumentaremos, la necesidad de repensar los conceptos de causalidad a los que nuestras posiciones teóricas nos comprometen. En este sentido, no se renegará de los movimientos hacia la concreción o a la abstracción que el concepto así presentado habilita; más bien, se procederá a seguirlos con las debidas mediaciones. En primer lugar, estudiaremos el funcionamiento y la productividad de tal concepto para el estudio específico de la cibercultura, es decir, para los fenómenos culturales que se arremolinan alrededor de las tecnologías de registro, inscripción y recepción de la era digital. En segundo lugar, recuperaremos la obra de Borges como una escritura que tematiza y problematiza la centralidad del problema del archivo, no solo en la literatura hispanoamericana sino en el movimiento general histórico de la constitución de lo literario como archivo, proponiéndolo como una figura paradigmática de este proceso y como un precursor de algunos rasgos ciberculturales. Luego procederemos a analizar

tres reescrituras (Roberto Fogwill, Pablo Katchadjian, Milton Läufer) de uno de los cuentos más famosos del escritor argentino, “El aleph”, para iluminar la diferencia entre “reescritura simbólica” y “trabajos literarios sobre el archivo de la literatura”. En estos movimientos intentaremos seguir el derrotero de una concepción de literatura que hunde sus raíces en una transformación puesta a disponibilidad por la era digital. Aunque el archivo no sea un atributo literario producto de nuestra más estricta contemporaneidad, su caracterización ya no puede obviar la influencia de las tecnologías de la información.

## **1. Declinaciones del archivo en la era digital**

Desde la computadora personal hasta la “internet de las cosas”, una pulsión archivística inusitada, desbordada y exacerbada atraviesa ubicuamente buena parte de la contemporaneidad. Si es verdad, como decía Andrea Huyssen (2002), que el fin del siglo XX y las primeras décadas del XXI se caracterizó por una inversión del impulso de progreso y futuro de la cultura moderna, instalando más bien la preocupación por la memoria y el pasado, las tecnologías de la información sirvieron como una “piedra de toque” fundamental de tal proceso. Estas tecnologías no sólo son un vector hacia nuevos tiempos (antes solo imaginados por la ciencia ficción) sino, muy salientemente, fuerzas que otorgan nuevos futuros a nuestros pasados. Nuestro pasado y nuestro presente se encuentran íntimamente atravesado por la posibilidad de futuro acceso y preservación.

Conviene retener algunos números a forma de ilustración. Para la fecha de la escritura de esta tesis, Wikipedia, la enciclopedia virtual creada en 2001 por Jimmy Wales y Larry Sanger, ya tiene más de 50 millones de entradas en 300 idiomas, constituyéndose como el proyecto enciclopédico más extenso de toda la historia de la humanidad. Los usuarios de Youtube, la red social audiovisual por excelencia, suben 500 horas de video a cada minuto. Facebook, como ya lo señalamos, puede pensarse como una gigantesca máquina productora de “archivo de sí”. Google books, el proyecto de digitalización de Google, ya tiene escaneado y almacenado más de 40 millones de títulos en diferentes idiomas, otorgando un acceso libre aunque incompleto a ellos. Y no solo se trata de iniciativas privadas: la mayoría de los museos, las bibliotecas y otras instituciones públicas del mundo presentan un servicio de acceso a documentos, libros y obras de arte por el medio digital. A principios del 2020, se estimó que el universo digital consiste en 44 zettabytes de información (44 billones de Gigabytes), una cifra completamente inconcebible en términos impresionistas.

Nunca guardamos y preservamos tanto como en este momento de la historia de la humanidad, y ese proyecto sólo parece expandirse a un ritmo exponencial. La figura que parece ajustarse a la experiencia de este proceso megalomaniaco es la de lo “sublime informático”, la incapacidad de procesamiento individual de la magnitud matemática frente a la que nos encontramos. Pero de lo que se trata es de deponer la perplejidad inicial y formularle algunas posibles preguntas a este fenómeno: ¿cómo archivamos? ¿qué guardamos y qué borramos? ¿qué mutaciones en el gran orden de los discursos, de los saberes, de la memoria y de las prácticas supone tal transformación? Se trata, como uno puede imaginarse, de una tarea titánica, de la que sólo podremos ofrecer algunas líneas de investigación y algunas hipótesis propias.

Diana Taylor (2010), profesora y catedrática estadounidense de “Performance studies” de la Universidad de Nueva York, ofrece una distinción tripartita para aproximarse, al menos inicialmente, al problema que nos convoca. Por un lado, existen las “prácticas corporalizadas” (*embodied practices*), que se apoyan en el “ahora” de la presencia física y las relaciones, un “estar ahí juntos” para la transmisión de un conocimiento basado en un hacer, un repetir, un proceso mimético (performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, etc.), es decir, actos que se piensan como efímeros, conocimiento no-reproducible (dado que cada práctica corporalizada que copia a una anterior siempre presenta alguna mínima variación) transferido de cuerpo a cuerpo. Taylor llama a este nivel, que se corresponde pero no se limita, por supuesto, a un momento histórico, el “repertorio”. El segundo nivel será el del “archivo” (en un sentido restringido), que, a diferencia del presente siempre cambiante del repertorio, se construye como la salvaguarda de un pasado “cognoscible” que puede ser accedido a través del tiempo; se trata de objetos estables y duraderos como libros, documentos, fotografías (pero también fósiles) que tienen una capacidad materialmente negantrópica mucho mayor, ya que resisten, en algún sentido, el cambio en el tiempo. Por último, el nuevo campo de la digitalidad, al que se aboca en ese trabajo, el problema que debemos interpelar. En algún sentido, podríamos decir que de estas divisiones se deducen toda una serie de atributos definibles: por ejemplo, el repertorio habilitaría una “cognición corporalizada”, basada en el pensamiento colectivo y (literalmente) situado, mientras que el archivo implica un pensamiento racional, lineal, “objetivo” y universal, basado en un principio de acceso individual. Por supuesto, el esfuerzo de Taylor está en evitar estas deducciones, ya que supondría una compartimentalización de las categorías. Estos niveles no son estáticos ni secuencias, sino procesos dinámicos y activos que se

encuentran en una íntima interrelación y codeterminación, afectándose unos a otros para la creación, el almacenamiento y la transmisión del conocimiento, las prácticas y los discursos.

Para investigar si podemos pensar a la era digital en términos de “archivo”, Taylor se propone definir más precisamente qué entiende por este. Alejada del nivel de generalidad y abstracción de un Foucault o un Derrida, la investigadora se aproxima al fenómeno de forma más empírica. Un archivo es tanto un lugar como un objeto y una práctica. En primer lugar, un archivo es un sitio autorizado, un espacio físico (o digital) que acoge la colección. En segundo lugar, un archivo es un objeto o, más bien, una serie de objetos marcados por un gesto de inclusión. Por último, un archivo es una práctica, la lógica de selección, organización, acceso y preservación que hace de ciertos objetos “archivables”. Estas tres instancias funcionan sosteniéndose mutuamente: un objeto archivado es un objeto nombrado, almacenado, preservado e imbuido por poder y autoridad por tanto un lugar como por una selección.

El problema es que la digitalidad trastoca y desplaza toda ésta dinámica. Aunque obviamente buena parte de la lógica de los archivos continúa siendo la de la selección socialmente autorizada, el atractivo de internet ha sido la rápida democratización de la maquina social del archivo (un punto parecido defendimos alrededor de los “medios de autofiguración” en el primer capítulo). Pensemos, por ejemplo, que Wikipedia permite que cualquier persona pueda sumarse al proyecto desde su computadora personal para editar las entradas (con algunas excepciones, donde el sitio protege la edición para evitar vandalismos que pueden generar disputas). La dinámica de corrección de esas entradas es, en buena parte al menos, horizontal, proceso de edición “inter-pares”. Taylor prefiere ilustrar este punto analizando la portada espejada de un número del 2006 de Times Magazine, que declaraba a “USTED” (“YOU”) como el “personaje del año”, porque seríamos todos los que controlamos la era informacional, intuición que, por supuesto, como lo venimos señalando, no resiste un análisis que comprenda las relaciones de poder inmanentes al proceso. Pero sigue siendo verdad que internet democratizó, en cierto sentido, la participación, la producción, el consumo, el acceso y la transmisión de contenidos. El elitismo del archivo en tanto práctica, la clase de los “arcontes”, fue conmocionado (aunque nunca desechado) por la digitalidad, desplazando toda la práctica de selección y evaluación. Esta conmoción conlleva una exasperación de una paradoja que arrastramos desde la cultura libresca. En una

discusión entre el teórico literario Juan Mendoza y el historiador de la lectura Roger Chartier se señala que:

El mundo digital da una forma paroxística a la tensión, presente desde la Biblioteca de Alejandría, entre el miedo de la pérdida, la desaparición, el olvido y, por otro lado, el temor al exceso, a los libros inútiles, al desorden de los discursos. [...] Hoy en día las posibilidades digitales prometen el archivo total, la conservación sin falta, una memoria sin límites y, en el mismo tiempo, producen el desasosiego frente a la imposibilidad de domar, organizar, juzgar la sobreabundancia de la información (Mendoza, 2019: 197)

Están señalando aquello que llamamos “sublime informático”.

En segundo lugar, Taylor señala la cuestión del lugar. No debemos dejarnos tentar por una lectura literal de la “inmaterialidad” que caracterizaría nuestra era. Toda la información digital tiene una contraparte material de la que aquella es solo un emergente, desde las impresionantes “granjas de servidores”, pasando por todo el hardware de una computadora personal, hasta los gigantescos cables submarinos que posibilitan toda la estructura de internet. Pero de lo que es muy difícil dudar es de una cierta ubicuidad de la red, un aparente “no-lugar” o “todos-los-lugares”, que, quizá más cuidadosamente, pueda definirse como una disociación entre el acceso y la localización del archivo. Ya no existe la “unicidad espacial” del archivo, el edificio que contiene el “tesoro”. Precisamente, esta fue la intención original de la proto-internet en el campo militar: que la caída de un nodo de información, no afecte la totalidad del sistema. Esta descentralización pone en cuestión la determinación tradicional espacial del archivo. Taylor señala que, si el “acá” de las prácticas corporalizadas es inmediato, el archivo es distante pero localizable a través de mediaciones institucionales, el “acá” de la Web es inmediato y (solo aparentemente) ilocalizable.

Por último, la cuestión del objeto. Taylor se limita a señalar las dificultades legales que suscita el archivo digital en términos de derecho de autor (cuestión sobre la que volveremos en nuestro análisis de Katchadjian), solo aproximándose muy superficialmente a la nueva ontología que introducen las tecnologías de la información. Para precisar esta problemática resulta pertinente recuperar otras líneas de investigación, más fructíferas, que interpelan la naturaleza del objeto digital y su relación con el archivo digital. Este problema volverá en otro momento de la tesis, cuando nos aboquemos a la literatura digital (Capítulo 6).

En primer lugar, si una aproximación intuitiva se dirige hacia el problema de los objetos digitales en los archivos, pensaremos también en la cuestión de la

“digitalización” (el escaneo de una obra de arte pictórica, por ejemplo, para posibilitar luego el acceso remoto a través de internet). Pero es vital comprender que se deben tener en cuenta los objetos que “nacieron digitales”, ya que son el grueso de los objetos digitales cuando pensamos en el problema del archivo en un sentido amplio y no tradicional. Avanzamos, entonces, en aquello que tienen en común la digitalización y los objetos nativamente digitales.

Para entender la especificidad de nuestro problema, resulta útil referirse a la distinción de Yuk Hui (2017) entre objeto natural, objeto técnico y objeto digital. Muy resumidamente, un objeto natural se refiere a la categoría de un objeto, sin importar si es natural o fabricado, que se analiza de forma “natural” (las comillas son claves), es decir, según ciertos aspectos del pensamiento filosófico que atraviesan siglos de historia, como, por ejemplo, la distinción aristotélica entre sustancia y accidente o materia y forma. Este método propone que un objeto puede entenderse, con importantes variaciones en cada tradición filosófica, mediante la comprensión de su esencia y su apariencia, según un orden de las razones, de los fenómenos, de las causas o de las cosas. Hume, Kant, el idealismo alemán, Husserl y la tradición fenomenológica pueden entenderse como variaciones alrededor de este problema que, salvando importantes distancias (quizá la de Hume sea la más pregnante), estaban implicadas en un “giro copernicano” que intentaba especificar el rol activo de la subjetividad en la confrontación con el objeto natural, es decir, el nivel ontológico que permite a la sustancia manifestarse como tal. Generalizando mucho, si el rol del conocer recae sobre la mente, la contraparte será que los objetos son objetos de la experiencia, por lo que el esfuerzo filosófico tendía a especificar las estructuras propias de la subjetividad que eran condiciones de posibilidad de la manifestación experiencial del objeto.

El objeto técnico es el gran impensado en la dialéctica entre el sujeto y el objeto (natural) en la tradición filosófica que mencionamos. Con objeto técnico acá no nos referimos exclusivamente a las tecnologías de la información sino también a objetos más “simples”, como un martillo o la escritura misma. Una gran parte de la filosofía contemporánea (Bernard Stiegler, por ejemplo) considera que la investigación sobre los objetos técnicos afecta sustancialmente la aproximación al objeto natural. Por el momento, señalemos el modo en que Hui considera al objeto técnico desde el punto de vista de la filosofía de la técnica de Gilbert Simondon (también intertexto fundamental de Stiegler), de carácter no subjetivista ni trascendental, definiéndolo como un individuo que mantiene el funcionamiento de su estructura interna, al mismo tiempo que

es capaz de adaptar un medio externo a su funcionamiento, lo que llama “medio asociado”, que provee una función estabilizante para restaurar el equilibrio del sistema en el que el objeto técnico funciona. El ejemplo de Simondon que recupera Hui para explicar esta categoría es el de la “turbina Giumbai”, pero nosotros podríamos referirnos a la computadora misma. Para su funcionamiento, la computadora integra al aire que los ventiladores vehiculizan para evitar el sobrecalentamiento. El punto es que el aire es un “medio asociado” del individuo técnico, es parte del sistema de funcionamiento pero no un componente de la máquina.

Así, llegamos al objeto digital, en el que la caracterización se complejiza. Hui señala que podemos tomar al objeto digital como un objeto natural:

Los objetos digitales aparecen ante los usuarios humanos como seres coloridos y visibles. Al nivel de la programación son archivos de texto; en el sistema operativo son códigos binarios; a nivel de las tarjetas de circuitos, son señales generadas por los valores del voltaje y la operación de entradas lógicas (2017: 88)

Pero él insiste en que concentrarse exclusivamente en esta aparición desde la interfaz a lo voltaico es una reducción del objeto que anula una problematización más urgente. En la definición de lo digital, no es solamente importante la apelación a la materialidad del objeto sino también su transformación. Así, llega al concepto de “dato”, no solo en su sentido clásico como “lo dado” (de orden vagamente fenomenológico), sino como “información computacional transmisible y almacenable”. Esta definición suspende o pone entre paréntesis la sensorialidad del objeto e introduce una dimensión adicional. La computabilidad, transmisibilidad y almacenabilidad del dato implica una relación con su contexto, con su “medio asociado” sin el cual el dato ya no sería tal. Agustín Bertí y Javier Blanco (2013) amplían y expanden la operación de Hui. Considerar al objeto digital como una secuencia de bits (unidad mínima de información empleada en la informática) es también problemático ya que la misma secuencia puede interpretarse de maneras completamente diferentes (en el rango de la información al ruido) dependiendo del contexto digital en el que se inserte. Así, el contexto determina las condiciones de posibilidad de los objetos digitales que se insertaran en ese medio. La definición de dato que corresponde a la caracterización del objeto digital, entonces, es eminentemente relacional. Por otro lado, no hay una distinción esencial (en la teoría computacional) entre un texto, una imagen, un programa o un código, todos serán objetos digitales en la medida en las que los marcos lo interpreten. Por lo tanto, según estos autores, es un tanto difícil reducir el objeto digital a la definición del “elemento

técnico” en Simondon, ya que su propia existencia como objeto, su determinabilidad, caracterización y atribución depende del “medio asociado” que lo interpreta.

Hui considera finalmente que hay que definir al objeto digital, no solo como objeto natural o como dato, sino también como red:

lo digital no consiste solo en que podemos procesar grandes cantidades de datos con computadoras, sino también en que al operar con datos el sistema puede establecer conexiones y formar una red de datos que se extiende de plataforma a plataforma, de base de datos a base de datos (2017: 89)

Se trata de la aparición en tres fases, interdependientes una de otra, pero que no pueden ser reducidas o generalizadas a una unidad. La red, cuyo ejemplar más saliente es la internet, es parte del “medio asociado” del objeto digital que implica un gran desafío: mantener la interoperatividad y la coherencia de los datos en un ambiente de innovación constante.

Entendemos ahora la dimensión del trastocamiento del lugar, la práctica y el objeto que implica la digitalidad para el archivo. Aunque no dialogue explícitamente con estas perspectivas que presentamos, las investigaciones del alemán Wolfgang Ernst resultan de vital interés para la composición del campo de discusiones en el que insertaremos nuestra operación. En *Digital memory and the archive* (2013), Ernst, en primer lugar, despliega las condiciones epistemológicas de su tipo de aproximación a su objeto de investigación, más o menos representativa de la “escuela berlinesa de la arqueología de los medios”, influenciada por los trabajos de Friedrich Kittler. Clasicista de formación, Ernst nos relata que en un momento de su carrera empieza a sentir malestar con las coordenadas teórico-críticas de su campo de estudio. Este momento estuvo definido por el encuentro con dos grandes obras: *La arqueología del saber* de Michel Foucault y *Metahistoria* del estadounidense Hayden White. Ambas obras le demostraron a Ernst los límites, los tropos insalvables, los caminos sin salida de una aproximación narrativa de la historia (en sentido amplio). Contra las descripciones continuas, lineales y evolucionistas de cierta práctica histórica, Ernst recupera la propuesta foucaulteana y kittlereana de una historia repleta de rupturas, discontinuidades y reescrituras. Respecto de su objeto, el investigador alemán desarrolla una “mirada fría”, donde su arqueología despliega los saberes de los niveles técnico-matemáticos de los medios para demostrar que son estas instancias materiales “puras” (el hardware y el software independientemente de su relación con los usuarios, por ejemplo) las que constituyen las condiciones del conocimiento y de las prácticas

culturales que surgen luego como contenido de esos medios (siguiendo a Marshall McLuhan). En este sentido, lo que le interesa a Ernst es analizar los niveles no discursivos de estos medios de comunicación, suponiendo que estos constituyen una instancia determinante de sus usos discursivos lógicamente posteriores, una agencia activa no-humana. El grueso de las críticas contra esta perspectiva redundan en los modos en los que ésta se aproxima a un determinismo tecnológico que recuerda al materialismo ortodoxo “en última instancia” y que la disociación tan tajante entre los momentos humanos e inhumanos de los medios empobrece el alcance de sus análisis (Szajewski, 2015). Uno podría exigirle al autor que radicalice su foucaulteanismo para incorporar en su trabajo la noción de que lo técnico y lo discursivo se encuentran en un círculo de co-determinación más que en una relación unilateral. En este sentido, se podría hipotetizar (a grandes rasgos) que el paso del cine mudo al cine hablado no solo está determinado por una innovación técnica sino por el diálogo entre las entidades comunicativas del medio (los personajes, por ejemplo) y tal innovación técnica. Pero, teniendo en cuenta estas salvedades, los análisis de Ernst revisten de todos modos de interés para los investigadores que se interesen por las condiciones materiales de los medios, particularmente de las tecnologías de la información.

Respecto de nuestro problema, Ernst es categórico en señalar una discontinuidad entre los archivos analógicos y los digitales, incluso llegando a afirmar que el uso de la noción de “archivo” en la digitalidad es meramente metafórico. El cambio de la lógica del archivo corresponderá para Ernst a una discontinuidad tecnológica: la física de lo impreso, de lo almacenado mecánicamente contra la fluida memoria electromagnética. Es decir, si el orden de memoria tradicional se apoyaba en las inscripciones simbólicas fijas, hoy en día la escritura está siendo rediseñada por la volatilidad de las cargas eléctricas como portadoras de señales. Así, si la función tradicional del archivo es documentar un evento que sucedió en un tiempo y en un espacio, bajo una lógica documental de la permanencia “sustancial”, el énfasis en el archivo digital pivotea hacia la “regeneración”, la coproducción por los usuarios según sus propias necesidades y trayectos, una transformación algorítmica que define a un “dinarchivo”. Por otro lado, en el mismo sentido, la obsesión de la cultura occidental alrededor del almacenamiento y la separación respecto de las contingencias del mundo se trastoca en la valorización última del proceso de transferencia, circulación y actualizaciones continuas. Esto último apunta a un problema práctico de importancia de los archivos digitales. Si en el archivo analógico el acceso al objeto está garantizado por el acuerdo a unas meras reglas de

“tratamiento” de los materiales, el objeto digital, en tanto definido, como ya señalamos, por el contexto de interpretación automática del software, impone una nueva dimensión. En tanto los softwares están en continua innovación, volviendo a sus antecesores en obsoletos, las instituciones deben invertir grandes sumas de dinero y tiempo en las actualizaciones de los programas y los cambios de formato de los objetos digitales. Existen empresas, como Iron Mountain, que ofrecen el servicio de, no solo ser un “archivo de archivos”, un meta-archivo, sino también de ir ajustando estos factores para las diferentes instituciones.<sup>33</sup> Este foco sobre el proceso de transferencia y circulación, desplaza la importancia de la memoria como registro de los archivos analógicos hacia una forma de memoria performativa basada en la comunicación continua. Lo que significa, para Ernst, que la tradicional separación entre medios de transmisión y medios de almacenamiento se vuelve inoperante, porque el almacenamiento, en el medio digital, es solo un valor límite de la transferencia.

Ahora bien, aunque para nuestra perspectiva las investigaciones sobre la dinámica física y de lógica estructural de la máquina resulten valiosas, no por eso nos conformamos con desechar la dimensión subjetiva y cultural de estos fenómenos en ciernes, precisamente el punto ciego de Ernst. En este sentido, debemos reconocer la intimidad entre la dinámica de reescritura, transferencia, circulación de los objetos digitales y su “medio asociado”, con la emergencia de un nuevo sueño totalitario en el archivo. “Todo lo que está, está en internet”: ese parece ser el axioma oculto, resistido, matizado o aceptado, de toda la cultura contemporánea. No solo internet se despliega en una dinámica de autodiferenciación que nos recuerda la propia contingencia del mundo, sino que periódicamente, en un entrecruzamiento de lo diacrónico y lo sincrónico, se producen “backups” de la totalidad de un momento determinado de la red. En internet parece darse una “duplicación algebraica del mundo”: “Es la equivalencia en vías de consecución operada entre lo real y su ‘reflejo cifrado’; está destinada a penetrar y manipular con una facilidad casi ‘sobrenatural’ cada uno de sus componentes según una duplicación ahora consustancial a nuestra vida cotidiana” (Sadin, 2017: 22). Y no se trata de una mera ideación inocua, sino siempre una determinación relativa que conduce

---

<sup>33</sup> La posición estratégica de estos emprendimientos privados en el capitalismo cognitivo los transforman en focos inesperados de corrupción y opacidad política. Basta recordar el escándalo alrededor del incendio de las sucursales de Iron Mountain en Buenos Aires en el 2014, donde se sospechaba que se trataba de un incendio intencional para desaparecer los rastros de diversas maniobras financieras sospechosas.

a las prácticas, los saberes y las relaciones sociales y productivas hacia una forma particular, que se debe interpelar urgentemente.

Extendiendo los análisis de Ernst y poniéndolos en diálogo con el trabajo de Maximiliano Tello (2018), podríamos decir que el archivo digital introduce una mutación fundamental en la dinámica de inscripción y registro que caracteriza todo archivo. En el entorno informático, difícilmente podríamos sostener esta diferenciación en términos netos. Toda inscripción, todo input en la computadora y en la red, es inmediatamente registrada por la generación de “meta-datos” (datos sobre datos) que le otorga un lugar, una inteligibilidad y una interoperatividad determinada, aunque esté muy alejada de la dinámica de jerarquización humana del archivo. Se trata de un ordenamiento automático, inhumano, pero completamente fundamental para su funcionamiento. En términos más afirmativos, en el entorno digital hay un colapso entre la diferenciación neta de inscripción y de registro. Colapso que permite el despliegue de esa duplicación algorítmica del mundo, con el fenómeno del Big Data al que ya nos referimos cuando hablamos de la perfilización en el capítulo sobre la autobiografía.

Por último, para finalizar con este apartado, reconozcamos por un momento la fisura fundamental en el sueño totalitario del archivo. Es verdad, como señala Mendoza, que “el archivo no es el territorio” (2019: 241). Reversionando el dictum sobre su diferencia con el mapa, y recordándonos aquella exasperación borgiana en “Del rigor de la ciencia” que demostraba el ridículo de tomarse en serio esa identificación, el territorio seguiría siendo esa dimensión vivencial del espacio que resulta ineliminable. Recordemos, el mapa es la perspectiva cero del espacio, la perspectiva que se niega como perspectiva y se propone como objetividad pura. Ahora bien, no podemos negar que ni el archivo digital ni el mapa son el territorio, pero nunca como hasta ahora se parecieron tanto, en un proceso que solo parece pronunciarse en el futuro. El acercamiento asintótico del mapa y el archivo con el territorio se despliega no solo en la transformación del mundo en datos cada vez más precisos y complejos, sino precisamente en la incorporación de elementos vivenciales en su matriz. Lo subjetivo se visibiliza y atraviesa la objetividad del mapa y el archivo, el movimiento asintótico se intensifica, las tecnologías “acogen” al sujeto.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Cuando, por ejemplo, buscamos un restaurante en “Google maps”, no solo aparecen sus coordenadas espaciales, sino que también se incluye una propuesta de trayecto individual que se irá actualizando a cada momento y, aún más radical, una serie de valoraciones de otros usuarios.

## 2. La cibercultura y sus precursores

En “Kafka y sus precursores”, Borges (2005) traza de un modo idiosincrático lo que luego sería parte del sentido común crítico de los estudios literarios contemporáneos: la noción de que en el origen de la ficción está la lectura del pasado, la idea de que cada escritor crea sus precursores bajo la lógica de reunir territorios distantes (es decir, una forma del pensamiento, un pensamiento estético), segmentos heterogéneos de discursos que reciben una declinación y evocación singular en la obra, lo que luego se popularizaría en los estudios literarios, de la mano de Julia Kristeva y Roland Barthes, con el nombre de “intertextualidad”.

Quizá no sea demasiado arriesgado afirmar que, aunque esta cuestión es constitutiva de ese objeto histórico que llamamos “literatura” como modo singular del lenguaje (lenguaje en segundo grado, lenguaje sobre el lenguaje), la problemática de los “precursores” sólo se vuelve determinante y se plantea como función clave de una relación hermenéutica productiva con las obras cuando una mutación de las concepciones de literatura ha tenido lugar: el alza estructurante de la dimensión del archivo en el siglo XX, reafirmando el dominio y la intensificación de los procedimientos intertextuales (Maingeneau, 2018). Para definir estas operaciones en términos teórico-críticos, se requiere una visión panóptica de algunas operaciones de la obra de Borges, para demostrar su inserción paradigmática en este proceso.

“El idioma analítico de John Wilkins” comienza con la constatación de la supresión de la enciclopedia de la vida y la obra de este especulador inglés del siglo XVII. Su punto de partida es el modo en que la máquina social del archivo toma decisiones soberanas sobre lo visible y lo invisible, lo recordable y lo olvidable, el monumento y la ruina, sometiendo a esas vidas a un nuevo silencio irrecuperable: el basurero de la historia. Este oscurecimiento de la huella de Wilkins se reduplica, porque la represión del archivo de la enciclopedia es un movimiento de un pensamiento sobre otra forma de archivar: una reducción del universo a una serie extremadamente finita de categorías (cuarenta), que luego se subdivide en diferencias y luego en especies. El procedimiento se basa en un realismo filosófico, porque de lo que se trata es, contra todo nominalismo, mostrar cómo el lenguaje con que Wilkins somete toda existencia no es supuestamente arbitrario, sino una porción significativa de lo universal que se inserta orgánicamente en un sistema de reflejo perfecto.

Pero el narrador de Borges no se deja llevar por la prodigiosidad del aparato de ingeniería clasificatoria de Wilkins, más bien, inmediatamente presentado, comienza a señalar sus ambigüedades, redundancias, deficiencias. Cuando analiza la conjetura patética al subdividir las clases de piedras y metales, el texto arriesga una comparación con una enciclopedia china donde estaría escrito que:

los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1995: 128).

Se trata de una cita archi-conocida, quizá no tanto por la celebridad del propio Borges sino por la notoriedad de su más ilustre comentador: Foucault (y si de archivo se trata, el filósofo francés es el autor más citado en el mundo en toda la academia, no solo la humanística). Borges hace uso de esa referencia, que denota el principio excesivo, virtual o actual, de toda empresa analítica, para concluir que cualquier clasificación, cualquier archivo, contra la pretensión de Wilkins, es de orden arbitrario y conjetural y, por lo tanto, injusto y ridículo, una venganza nominalista. Esta es la escena que Foucault elige para narrar el origen de su proyecto intelectual que culmina en la publicación de *Las palabras y las cosas*. La multiplicación categorial inaudita de la enciclopedia china despierta en el pensador francés una respuesta emotiva digna de contrastación con la historia de la filosofía. Si el relato de la filosofía griega nos comenta que en su inicio estaba el “asombro” (Quintana, 2017), en el cartesianismo “la duda”, en el punto de partida de Foucault, por su lado, está “la risa”:

la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro (Foucault, 1968: 1)

La “risa” como respuesta defensiva frente a la “inquietud” de que la enumeración borgeana yuxtapone sin medida común, más que la enumeración alfabética, lo real y lo imaginario, lo monstruoso, lo “normal”, lo baladí (para usar una de esas palabras caras al escritor argentino). Es conocido el uso que hace Foucault de este cuento de Borges: transformarlo en una cifra singular de los movimientos irregulares de los regímenes epistémicos, las rupturas de los órdenes del saber y la incomensurabilidad entre ellos. También, se han estudiado las resonancias entre las obras de ambos: si, para Foucault, la

literatura, en un sentido moderno y autonomista, es el discurso que retiene el ser del lenguaje y lo libera para sí mismo, Borges figurará una máquina escrituraria donde se performan literariamente una serie de hipótesis: la autoreferencialidad de un lenguaje que se pliega sobre sí mismo, el desplazamiento del acento del autor al lector, el desarreglo genealógico de los orígenes, etc. (Cabrese, 2000). Pero retengamos para nuestros propósitos un gesto más modesto: el “filósofo archivista”, como lo llamaba Gilles Deleuze, se interesó por este escritor que hablaba de los límites de los archivos. Maximiliano Tello señala en *Anarchivismos*:

Si algo tiene de perturbadora la ficción de Borges, es entonces su registro de lo impensado en el centro de los archivos del conocimiento. Estremece así la unidad ideal y orgánica de los saberes validados, resguardada bajo la lógica arborescente de las clasificaciones jerárquicas que organizan nuestras diversas instituciones, depósitos documentales o repositorios científicos (Tello, 2018: 14)

El procedimiento de enumeración caótica de Borges, que se transformaría en una marca formal de su obra y, en particular, de “El aleph”, bajo la luz de una suerte de ironizado “principio de orden”, introduciría una desestabilización de los modos bajo los cuales se organizan los esquemas perceptivos, las estrategias valorativas y las lógicas prácticas de los sujetos y objetos de conocimiento, dislocando la naturaleza de la relación histórica entre las palabras y las cosas que éstas nombran, instalando el “horror subalterno” del “anarchivismo”.

Umberto Eco hablará de Borges como un “archivista delirante” por releer la enciclopedia (como modo histórico y específico de la aparición del archivo) “alla luce del sospetto e del controfattual per cercare la parola rivelativa nei mergini, per rovesciare la situazione, per far giocare l’enciclopedia contro se stessa” (Eco, 1999: 292). La atribución de Eco es completamente instrumental a nuestras pretensiones críticas, porque lo que intentamos es demostrar cómo Borges no es solo un escritor que tematiza y problematiza el objeto de este capítulo, sino que él mismo se constituye como un archivista, haciendo en ese mismo gesto de su literatura un archivo. Resulta quizá preciso volver una vez más sobre la definición de Maingeneau (2018). Desde la mitad del siglo XX hasta nuestra época, para el teórico francés, la literatura empezó a ser estructurada, en detrimento de los niveles de institución y campo, como un archivo, entendido de dos maneras. Por un lado, la dimensión que ya constituye un sentido común crítico: la intertextualidad, la literatura como palimpsesto, la literatura como discurso de segundo grado. En este sentido, quizá ya resulte anodino volver a señalar

que Borges se constituyó como un paradigma de la literatura sobre la literatura, los procedimientos metaliterarios y reflexivos, la investigación sobre los poderes de lo literario. Luego de su etapa vanguardista, en “Kafka y sus precursores”, Borges, con suma clarividencia, delinea que el alza del archivo implica una cierta declinación del campo, en tanto competición por una posición o un capital: “En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de *purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad*” (Borges, 2005: 134, las cursivas son nuestras).

Por otro lado, la literatura hoy en día se constituiría como un archivo porque, más allá de esa memoria interna de los textos (sobre la que volveremos para analizar su destino contemporáneo), se incluyen como instancias determinantes lo que Maingeneau llama “leyendas”, en particular las ligadas a las vidas de los escritores célebres. Borges cultivó, en toda su obra, ensayística, poética y ficcional, una tendencia a, no solo abundar en lo que Barthes llama la “cámara de ecos” de la literatura (por fuera de la filiación: la cita anónima, ilocalizable, sin comillas, pero aun así ya leídas), sino también a fomentar la espectacularización, la relectura y retraducción de “imágenes de autor”: Conrad, Carriego, Whitman, Groussac, Flaubert, Kafka, Stevenson, Shaw, Hawthorne, Lugones, Cervantes (y Cide Hamete Benengeli), incluso la del mismo Borges, entre muchos otros, son figuras que recorren sus textos con destinos variables, desde la falsa atribución a la recontextualización virtuosa e inusitada que desarregla el tejido estable de una cultura. Si hay un “archivo de Borges”, un trayecto que, en lo fundamental, es un movimiento anarquista, es porque la literatura, bajo cierta concepción y bajo ciertos objetos literarios, ya es archivable, archivo y archivadora. Pero debemos evitar que esta concepción de la literatura suponga una despotenciación de lo artístico. Como señalaba Derrida (1997), el archivo es una problemática fundamental de la posibilidad de un futuro. Diciendo que la literatura es un archivo, queremos señalar que la literatura es constituyente respecto de las relaciones consigo misma y con la cultura, en un campo variable de posicionamientos que no se dan en un “vacío creador”.

Interpelar la dimensión estratégica para nuestras hipótesis de las obras de Katchadjian (2009) y Läufer (2015), se mueve pues en dos tiempos, que se intersectan. En primer lugar, la decisión de operar sobre el material borgiano implica una conciencia de que se hace un trabajo de archivo sobre una escritura-archivista, temática, problematizadora y formalmente, en una reduplicación o, en términos cibernéticos, un “loop informático” que ilumina la capacidad productiva de tales categorías. En un

segundo tiempo, debemos pensar el sentido en que la máquina escrituraria de Borges es una clave singular del nuevo paradigma, por los modos en que prefiguró los dilemas epistémicos y prácticos de la “era digital”. Hablaremos, entonces, de la obra de Borges como precursora de la cibercultura.

Partamos de una obvia constatación: Borges nunca cultivó la ciencia ficción en un sentido estricto, si entendemos muy esquemáticamente por ciencia ficción la proyección narratológica de elementos de la tecno-ciencia del presente en un futuro hipotético. Ahora bien, si entendemos a la ciencia ficción por la mínima, como mera “ficcionalización de la ciencia”, quizá ahí sí tenemos un proyecto de lectura viable. Su carácter de anticipación no es literal ni temático, sino más bien abstracto y a la vez perceptivo, conceptual y formal. Ateniéndose a las reservas respecto de los estudios culturales, la conceptualización de Raymond Williams alrededor del papel de los afectos en el arte resulta útil. Williams hablará de “estructura de sentimiento” como esos elementos (en las producciones culturales, pero más salientemente en las producciones artísticas) al que no podemos encontrar un factor externo correspondiente, un correlato fijo y ya cristalizado, porque no responde a una totalidad (ideológica, en el caso de Williams) dada, sino a la presión de fuerzas sociales heterogéneas y heterocrónicas en competición. Se trata de una estructura, por su carácter relacional, y de sentimiento, por su apelación a “los más profundos y menos tangibles elementos de nuestra experiencia” (Williams, 1987: 18). La operación del marxista inglés es una conceptualización contra la reducción de la obra a lo social dado (institucional, por ejemplo), porque tal estructura se materializa como cambios de elementos siempre en tránsito, en un estadio germinal. En este sentido, la categoría de Williams funciona en el marco de las dinámicas entre lo hegemónico, lo residual y lo emergente que ya comentamos anteriormente. Se trata de una hipótesis cultural, porque lo que intenta analizar es el modo de identificar procesualmente formas alternativas de experimentar lo social, es decir, de sentir y de pensar (incluyendo el sentimiento sobre el pensar y el pensamiento sobre el sentir). Afirmaremos, entonces, que una zona de la literatura de Borges es susceptible de ser analizada como una “estructura de sentimiento” que daría paso, medio siglo después, a las determinaciones más o menos instaladas de la cibercultura, ya hegemónica. Ahora bien, aunque la línea de investigación sobre la obra de Borges como prefiguradora de ciertos desarrollos de la cultura contemporánea ha sido medianamente trabajada por la crítica, el vacío teórico común es que no presentan una hipótesis sobre las condiciones de posibilidad de tal fenómeno, sólo se limitan a señalar

a Borges como precursor, suponiendo cierta autoevidencia de tal afirmación. En este sentido, la apelación a Williams resulta productiva y permite contextualizar la operación crítica, volverla inteligible en un sentido más general y visibilizar sus presupuestos.

*Cy-Borges. Memories of the Posthuman in the Work of Jorge Luis Borges* (2010) es la compilación de artículos más amplia sobre la problemática. La noción que guía sus exploraciones es que es el posthumanismo, con sus intrincadas relaciones entre lo biológico, lo humano y lo tecnológico (y la deconstrucción de la identidad de tales elementos), la que materializó los sueños ficcionales del escritor argentino. Ahora bien, también podemos decir, de la mano de Williams, algo en el sentido inverso: son las ficciones especulativas de Borges las que configuran el germen literario y, por lo tanto, cultural de aquellas derivas teóricas del posthumanismo, fuerza emergente en ciernes. Pero sería iluso, además de inconducente, pensar en el carácter único de esa germinalidad. Lev Manovich (2003), uno de los mayores exponentes de los estudios de los nuevos medios, ya había señalado un tiempo antes el paralelismo histórico entre las estructuras arborescentes (referidas) de algunas ficciones de Borges (“El jardín de los senderos que se bifurcan” o “Examen de la obra de Herbert Quain”, por ejemplo) y las presentadas sólo teóricamente por las ciencias de la computación en ese momento. Se podría hablar, quizá con más precisión, entonces, de una “convergencia evolutiva”.

Los trabajos de *Cy-Borges* reconocen, a su manera un tanto velada teóricamente, esta segunda posibilidad, que en lo fundamental es solo el anverso de la primera. Por eso, requieren partir de un postulado contra el “tecnologicismo” que ciertas lecturas del posthumanismo habilitan. Si se quiere sostener la hipótesis principal de Borges como prefigurador de los dilemas ciberculturales, se tiene que aceptar también que: “if the cyborg is both technobiological reality and discursive construction (or science fiction) there is no inevitability in the posthuman future being preeminently technological” (Herbrechter y Callus, 2010: 17). Así, abogan por un “posthumanismo crítico” que no se reduzca a la referencia discursiva de lo tecnológico, la “technesis” según Mark Hansen (2000), para abrir el espacio para un “posthumanismo sin tecnología”. Y, en algún sentido, esto ya estaba posibilitado por una de las instauradoras de discursividad de la teoría del posthumanismo, Katherine Hayles (1999), cuando propone caracterizar al cyborg como una entidad bifronte que ve, al mismo tiempo, al pasado y al futuro. Herbrechter y Callus argumentan en este sentido hipotetizando que, como el posmodernismo de Lyotard, no habría que entender al posthumanismo como una instancia posterior al humanismo, sino más bien pensar en subjetividades posthumanas a

lo largo de la historia que, más o menos reprimidas, socavaban con éxito variable la autoevidencia de “lo humano”. Este es el espacio asignado a Borges: productor de sujetos y objetos posthumanos *avant la lettre*.

Hayles misma no pasó la oportunidad de leer al escritor argentino en este sentido. En *How we become posthumans* (1999), la teórica norteamericana señala cómo “Las ruinas circulares” puede entenderse como una singularización y subversión del problema de la reflexividad que puso en crisis la teoría cibernética en los años 60. Hayles entiende la reflexividad como “the movement whereby that which has been used to generate a system is made, through a changed perspective, to become part of the system it generates” (8). Precisamente, en el cuento de Borges, el narrador, un hombre que sueña ser un profesor que se encuentra dando una clase ecléctica de magia, cosmografía y anatomía (que puede pensarse en resonancia con la interdisciplinariedad básica de las teorías del posthumanismo), crea a un estudiante a través de su sueño solo para darse cuenta que él mismo está siendo soñado por otro. Hayles se limita a apuntar que, aquí, en consonancia con su definición, el sistema generador de realidad es demostrado como parte de la realidad que produce. Pero podemos ir un poco más lejos. La reflexividad fue una hipótesis “peligrosa” para la ciencia porque implicaba un borramiento de los límites que le imponemos al mundo para otorgarle sentido, en una regresión que podía extenderse hacia el infinito. Borges, menos preocupado por la coherencia del sistema del pensamiento que por las posibilidades estéticas de esta formulación, intensifica esa regresión en el final del cuento anulando las diferencias entre lo onírico, lo ficcional y lo factual (procedimiento que luego sería retomado por Julio Cortázar en “La continuidad de los parques”). Esa anulación tiene un nombre: el narrador del cuento, casi al final del texto, reconoce que uno de sus mayores miedos respecto de su creación onírica es que “su hijo [...] descubriera de algún modo su condición de mero simulacro” (Borges, 1998 [1950]: 64). Se entiende entonces cuál es la resonancia que marcaremos: el filósofo francés Jean Baudrillard se dedicó desde los 70 a pergeñar su famosa teoría de los simulacros. Y no se trata de una mera coincidencia semántica, sino de una isomorfía estructural. La intención inaugural del narrador del cuento es la de “soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (57). Este deseo es un deseo de “falsificación”, de imitación de la naturaleza, un juego de máscaras y apariencias que no solo deja intocada la diferencia entre el simulacro y la realidad, sino que incluso la garantiza. Pero el deslizamiento final es clave: el sueño dentro del sueño nos abre a la regresión al infinito

de la simulación, transformándolo en un simulacro integral que sólo se apoya en la reproducción indefinida de los modelos, poniendo fin al mito de origen y al valor de la referencialidad, cortando sus lazos con lo real (Baudrillard, 1992). Poco importa si comulgamos o no con lo que fácilmente puede calificarse como el “exceso posmoderno” del filósofo francés, pero lo que se aprecia es que lo que lo une con Borges es cierta tendencia hacia la “panficcionalidad”, que ambos recuperan de la obra de Frederich Nietzsche. Lo relevante para nuestra operación crítica es señalar que Baudrillard, un tiempo después, reconoce en la cibercultura el triunfo final del simulacro integral con el que Borges especuló, basado en la “alta definición de la imagen” (perfección técnica sobre la dimensión representativa), la “alta definición del tiempo” (simultaneidad, omnipresencia e instantaneidad del acontecimiento), la “alta definición del pensamiento” (la inteligencia artificial) y la “alta definición del lenguaje” (la reducción de la multiplicidad de los lenguajes naturales en la homogeneidad y binariedad del lenguaje informático), el “crimen perfecto” sobre el principio de realidad (Baudrillard, 1996).

En su libro, Hayles elabora también una sucinta lectura de “Funes el memorioso” en consonancia con nuestra problemática. Su análisis se da en el contexto de una doble crítica. Por un lado, un intento de refutar las consideraciones neo-idealistas que piensan a la información como inmaterial y, en último grado, como distinguible y preeminente frente a la corporalidad que la materializa. Así, podríamos agregar nosotros, las fantasías transhumanistas de “descargar” la conciencia humana en una computadora se revelan como un neocartesianismo exasperado, visibilizando la continuidad con la peor tradición del sujeto liberal humano. En segundo lugar, un intento de diferenciarse de la reducción de la materialidad viviente a las concepciones de “cuerpo” del estilo de Foucault que, en su lectura, pecan de abstractas y descontextualizadas, prefiriendo sumar la noción procesual de “corporalización” (*embodiment*), siempre situada en una vivencia, un lugar, un tiempo, una fisiología y una cultura. Recordemos el argumento del cuento de Borges: Funes es un personaje que, tras un accidente que le lesiona la cabeza, es condenado a recordar cada sensación y pensamiento en su particularidad y unicidad, no pudiendo olvidar nada. Hayles señalará que el “experimento mental” de Borges nos ilustra tanto la imposibilidad de separar la “corporalización” del “cuerpo” como la necesidad de la abstracción (del olvido, de la supresión relativa de las diferencias) para el pensamiento creativo. Son dos caras de la misma moneda que requieren una vigilancia teórica constante. Funes sería pura “corporalización” sin

“cuerpo” porque es puro flujo de experiencias sin relación a una norma, un sistema, una forma hegemónica que la organice. Por otro lado, ese sistema, la abstracción que permite el pensamiento, está siempre anclado vivencialmente y, aunque es necesario generalizar, no se pueden borrar completamente esas coordenadas situacionales porque se introduce una deformación ontológica que nos lleva a la inmaterialización que está en germen de forma dispersa en la cibercultura, desde la teoría matemática de la información al *cyberpunk*, pasando por el ya nombrado transhumanismo. Más allá de la pertinencia de la lectura, se entiende que Hayles hace un uso estratégico de Borges para ilustrar las aporías de la virtualidad.

Como último ejemplo de la zona de debates que intentamos comentar, se encuentran lecturas que pretenden demostrar que la obra de Borges constituye un antecedente de la lógica del aparato discursivo de la textualidad digital. En “Examen de la obra de Herbert Quain”, una suerte de “falso ensayo” que es una constante en Borges, el narrador comenta los avatares de este escritor ficcional. Una de las obras de Quain, *April March*, es “una novela regresiva, ramificada” (Borges, 1998: 79), en la que un primer capítulo reenvía a tres posibles “segundos capítulos” y esos a otros tres posibles “capítulos finales”, dando nueve novelas diferenciadas, incluso de géneros diferentes. En el mismo libro, *Ficciones*, Borges (1995) pergeña otra narración que se puede entender como una continuación de los ejercicios conceptuales de este cuento, una narración que extrae consecuencias filosóficas de tales experimentaciones. En “El jardín de los senderos que se bifurcan”, Stephen Albert, un sinólogo británico, le comenta a Yu Tsun, un académico chino expatriado, que su bisabuelo, Ts’ui Pên, elaboró una teoría filosófica en la que desplegaba una teoría del tiempo alternativa a la hegemónica. Si occidente tendió a conceptualizar el tiempo de forma lineal, uniforme y absoluta, el ancestro de Yu Tsun postulaba una infinita serie de tiempos, una red bifurcada de tiempos convergentes y paralelos que materializaban todas las posibilidades. Esta ficción ha despertado un campo fértil de interpretaciones. Por ejemplo, se han realizado lecturas sobre la afinidad estructural entre esta propuesta filosófica-ficcional de Borges y la hipótesis de los “universos múltiples” de Hugh Everett, la interpretación determinista del dilema de la apariencia subjetiva del colapso de la función de onda en la mecánica cuántica (Rojo, 2019). Pero la línea de lectura que nos interesa es la que afilia estos dos cuentos con el funcionamiento efectivo de la hipertextualidad, el cybertexto y la literatura ergódica. Si el hipertexto, término acuñado por Ted Nelson en los 60, se entiende como un sistema de organización y presentación de datos que se basa

en la vinculación de fragmentos textuales o gráficos o auditivos a otros fragmentos, que abre la posibilidad de un uso no secuencial del dispositivo, es Espen Aarseth (1997) el que define clásicamente al cibertexto y la literatura ergódica como una traslación del hipertexto a los estudios literarios. Como ya señalamos en otra parte (Mosquera, 2019), Aarseth distingue la actuación del lector tradicional, que se produce enteramente en un nivel mental, de la actuación del usuario del cibertexto, que también comporta un nivel extranoemático. Durante el proceso ciber textual, el usuario habrá efectuado una secuencia semiótica, y este movimiento selectivo es una labor de construcción física que no se describe en los diversos conceptos tradicionales de “lectura”. Este fenómeno Aarseth lo denomina “ergódico” y lo caracteriza como un esfuerzo no trivial que permita al lector transitar el texto. Si la literatura ergódica tiene sentido en tanto que concepto es porque puede diferenciarse de una lectura no ergódica, en la que el esfuerzo de transitar por el texto sea trivial, en la que el lector carezca de responsabilidades extranoemáticas excepto, por ejemplo, mover los ojos y pasar las páginas de forma periódica. Pero aquí se podría señalar que estos problemas ya fueron abarcados para la literatura tradicional por las teorías posestructuralistas y posmodernas. El punto de Aarseth es que un ciber texto (por ejemplo, un hipertexto) no es un texto en el mismo sentido que una obra literaria típica lo es. Ambos comparten en que se trata de estructuras verbales con fines estéticos, pero el ciber texto agrega una dimensión paraverbal adicional. No se deben confundir los conceptos de lectura como trabajo y como recorrido de la pluralidad semiótica de Barthes con lo que implica un ciber texto. Un ciber texto es *literalmente* una máquina para la producción de variedades de expresión, que es recorrida variablemente por un usuario-lector. En este sentido, puede pensarse a la teoría de la literatura ergódica como una radicalización y materialización literal de algunos aspectos “metafóricos” señalados por el posestructuralismo y el postmodernismo. Por otro lado, Aarseth pone mucho énfasis en la importancia de no identificar la literatura ergódica meramente con las tecnologías digitales. Ya desde el I-Ching (dicho sea de paso, un texto altamente valorado por Borges) hasta la serie de libros infantiles *Elige tu propia aventura*, pasando por *Rayuela* de Cortázar, existen numerosos ejemplos de literatura ergódica “analógica”, donde la dimensión paraverbal no es banal sino central.

En esta línea de interrogación, algunas lecturas señalan la convergencia entre el hipertexto, “Examen de la obra de Herbert Quain” y “El jardín de los senderos que se bifurcan”, con respecto tanto a las estructuras arborescentes y la no-linealidad como en

la valorización, que recorre también de forma dispersa toda la obra de Borges, del lugar del lector (Sassón-Henry, 2007). El punto clave que señalar, aunque quizá resulte obvio, es que estos cuentos de Borges no constituyen cybertextos sino que refieren, desde un dispositivo textual tradicional (lineal y sin dimensión extranoemática), a cybertextos. En este sentido, Stuart Moulthrop (1994) señala que la literatura digital (y la ergódica, agregaríamos nosotros) performa materialmente aquello que en Borges sólo queda a título de hipótesis. Pero no es baladí recalcar que contentarse con este tipo de asociaciones y anticipaciones del hipertexto *avant la lettre*, si bien reconoce la diferencia entre la complejidad discursiva de Borges y la complejidad del dispositivo de la literatura ergódica y el hipertexto, cuando tiende a suponer (incluso no expresamente) en el primero un simple deseo por un medio más avanzado, hace colapsar tal distinción, cayendo en simplificaciones (Ciccorico, 2010). Para evitar esta reducción, que se podría llamar “instrumentalización de la imaginación”, es que rescatábamos y a la vez elaborábamos una corrección a los planteos de Williams: la investigación literaria gana una nueva dimensión de objeto cuando se propone leer a alguna zona de la obra de Borges como elemento de una fuerza germinal o emergente de una futura cibercultura, pero, para no anular la singularidad de sus textos, debemos ser vigilantes respecto de la proyección que postulemos, reconociendo que se trata de una lectura cuya efectividad es puramente retroactiva.

En resumen, no se trata de elaborar una lectura “metafórica” de Borges, que, en última instancia, deja ambos campos (semánticos, para ese tipo de lecturas) intactos, sino de demostrar, a través de las isomorfías estructurales y su problematización inmanente, el modo en que el escritor argentino es parte de un proceso de formación de las condiciones (no tecnológicas) de la cibercultura, el momento en que la cultura letrada imaginaba una mutación en ciernes. Ahora sí, construido este marco interpretativo, podremos pasar a las reescrituras de “el aleph” de Borges: *Help a él* de Rodolfo Fogwill (1982), *El aleph engordado* de Pablo Katchadjian (2009) y *El aleph a dieta* de Milton Läufer (2012).

### **3. Función reescribir: El infinito intensivo y libidinal de Fogwill**

No sería exagerado definir a Fogwill como un escritor combativo, irreverente, provocador, un ejemplo saliente del escritor que se esfuerza en posicionarse activamente en el campo literario, aun en su proceso de declinación. Precisamente, en sus variadas

intervenciones de los años 80 (época en la que empieza a cimentar una visibilidad social con el premio que le otorgan por “Muchacha punk”), Fogwill se encarga de arremeter contra las naturalizaciones de los mecanismos de circulación y validación literaria: los concursos serán lugares de corrupción y censura invertida, la “Feria del libro” una farsa mercantil, los salones literarios una mera alucinación de que se habla de problemas de literatura, etc. Frente a estos circuitos en decadencia, que dejan leer la inoperatividad de cierto “centro” del campo simbólico, Fogwill defenderá la posición estratégica de la periferia: “La sociedad, para no perecer, necesita ideas nuevas que solo pueden procesarse en los márgenes” (2010: 203). Es en los márgenes de la cultura donde se encuentra la irrisión de los valores tradicionales, pero también la renovación, la búsqueda experimental, la creación, en suma, el presente en lo que tiene de potencia. Y esta afirmación del margen no solo se expresó como celebración de escritores de baja visibilidad en su momento (como Osvaldo Lamborghini o Alberto Laiseca, por ejemplo), sino también, fundamentalmente, como arremetida singular, desde su propia obra, de los valores de ese “centro” al que se pretendía socavar. Es en este contexto que se entiende a *Help a él* como una reescritura en clave de guerra de “El aleph” de Borges. En un texto en el que comenta la afrenta a las coordenadas borgeanas presente en su novela corta, Fogwill señala “No es más grave que si se tratara de la estética de Bioy o de Asís. Como comportamiento u ofensa es igual de grave. Por ahí puede ser un desafío más grande, y yo prefiero los grandes desafíos. Si voy a un tiroteo, trato de tirarle al comisario, no le voy a tirar al vigilante” (286).

Quizá resulta preciso resumir muy brevemente el argumento del clásico cuento borgeano para desandar la “ofensa” que implicaría la obra de Fogwill. El cuento comienza con un acto de constatación dolorosa, en un procedimiento que recuerda mucho el pesar por el borramiento de las huellas que introduce la modernidad en el sujeto para Walter Benjamin: el narrador (llamado Borges) nota que el mundo no se detiene ni un momento frente a la reciente muerte de su enamorada platónica (Beatriz Viterbo). Borges comenzará así una tradición, la de visitar todos los 30 de abril la casa de Beatriz para saludar a su padre y a su primo, Carlos Argentino Daneri. Es en este último en el que la narración encuentra un foco, porque Daneri es, como Borges, un escritor, un poeta embarcado en una obra de tintes enciclopédicos que será continuamente ironizado por Borges. Promediando el cuento, Daneri le revela a Borges que en el origen de su proyecto de escritura se encuentra un misterioso objeto que se encuentra en la casa, el “aleph”, que condensa todos los puntos del universo, desde

todos los puntos de vista posibles. La visión del aleph provoca una conmoción en el narrador (en el que incluso llega a ver una serie de cartas “obscenas” que Beatriz ha enviado a su primo), Borges teme haber arruinado para siempre la capacidad de sorpresa de la vida, pero el cuento concluye con un retorno del necesario olvido, tópico fundamental de la textualidad borgeana.

*Help a él* conserva algunos de los elementos argumentales del cuento de Borges, aunque con ciertas transfiguraciones. Comienza también con la noticia de la muerte de una amante del narrador, Vera Ortiz Beti (anagrama imperfecto de Beatriz Viterbo, así como el título de la obra es un anagrama, ahora sí completo, de “El aleph”), que disparará una visita al padre y el primo, Adolfo Laiseca, que es también un escritor. Ahora bien, si en el cuento de Borges se dedican largas páginas a la ironización de Daneri, a la puesta en ridículo de sus pretensiones, de su poética e incluso de su comportamiento, en el texto de Fogwill esas cuestiones pasan a segundo plano. Tal como Daneri, Laiseca cae también en la impericia de sobreabundar en elogios a su propia obra, pero el narrador no lo condena frontalmente. Más bien, aunque hace una pequeña alusión a los logros de su prosa, parece mucho más preocupado por el porro que Laiseca le comparte que por comentar su ingenuidad o narcisismo.

El gran ausente en el texto de Fogwill es el objeto “aleph” propiamente dicho. La visión de la totalidad a través de un objeto de raíz mística es trastocada en *Help a él* por una bizarra alucinación, producto de la ingesta de un “jarabe” de Vera que Laiseca le ofrece, que ocupará gran parte del texto, en el que el narrador mantiene relaciones sexuales con su amante que retorna de la muerte. Algunos estudios críticos (Crespo, 2012) consideran que, a través de su texto, Fogwill abona a una lectura en clave realista de “El aleph”, en detrimento de la fantástica, que ya estaba presente en germen en el propio texto. Recordemos que, en el cuento de Borges, el narrador en un momento considera la posibilidad de estar intoxicado: “Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco luego de tomar un veneno [...]. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico” (Borges, 1998: 163). Ahora bien, esa distinción tan neta entre fantástico y realismo, de vaga raíz todoroveana, no resulta operativa ni para Borges ni para Fogwill. Más cerca de las teorizaciones de Barrenechea (1972), podríamos afirmar que ambos textos tienen características del fantástico ya que, más allá de la eventual explicación o no explicación de la “duda”, lo que se performa es la subversión del orden racional con

sentido problemático, sea interpelaciones de orden ontológico (¿Existe el aleph? ¿Es el aleph verdadero?) o de orden experiencial (¿qué es esto que estoy sintiendo?).

El centro del relato de Fogwill, entonces, es la alucinación narcótica, la instancia donde se produce la mayor subversión de la estética borgeana. En primer lugar, habría que considerar que el infinito borgeano es extensivo, discreto, dado por la relación de la vista (“vi...vi...”) que permite un distanciamiento entre el sujeto y el objeto. En Fogwill, en cambio, el infinito es intensivo, desarticulador de las entidades, dado por la relación del tacto:

Sentí un dolor bajo la mano: tuve mano. No veía, no podía abrir ni cerrar los ojos, pero sentía las luces adentro. Un aleteo blancuzco en el lugar donde antes había estado mi corazón indicó que pronto algo volvería a latir. Latió. Al tubo interno, quemado por la sed, comenzaba a llegar sangre húmeda. Pensé en el tubo y su materia arrasada por la sed chupando líquidos desde la sangre.(Fogwill, 1995: 88)

En la relación háptica, lo tocante es a la vez tocado, se produce una relación de indiscernibilidad entre el adentro y el afuera, entre el yo y el otro, entre mi cuerpo y tu cuerpo. Ya no hay nada de esa “cómoda” distancia y discretitud que caracterizaba el cuento de Borges. El narrador de Fogwill teme, al principio del relato, como en “El aleph”, que todo lo relacionado a Vera se encuentre detenido en el tiempo frente a un mundo que cambia constantemente. Pero la alucinación narcótica muestra sensualmente que lo que impera en su relación con su amante es una mutación infinita, una transformación constante, la desestabilización como regla. En este sentido, algunas lecturas, aunque un tanto aplicacionistas, pero con una intuición de base sólida, consideran que *Help a él* es una lectura queer de “El aleph”, dada por la puesta en crisis de los roles de género (Roccatagliata). Nada más lejos, entonces, de la “corpofobia” que podemos leer en la obra borgeana.

Con la escritura de Fogwill nos encontramos, entonces, con una reescritura simbólica de Borges. Victoria Cóccharo lo expone de manera sintética, refiriéndose a ella como “máquina de lectura”:

En líneas generales, la escritura como máquina de lectura (de la cultura, tradición, otras obras o discursos, es decir, de signos y sentidos) conlleva una idea de repetición que se despliega en el plano de lo simbólico porque trabaja con representaciones. La repetición es entendida como reelaboraciones, reapropiaciones, donde la escritura imprime variaciones sobre el retorno de los signos y propone otra legibilidad (2016: s.p.).

La reescritura simbólica supone una diferencia basada en la repetición de un texto que se construye como “ficción de origen” ausente sobre el que se interviene en tanto representación. La “función reescribir”, en este sentido, implicará que el trabajo con el lenguaje es un modo de variar basado en el deslizamiento significativo, un ejercicio de intertextualidad laxo. Y desde este lugar clásico en las teorías de la escritura y la lectura del siglo XX, ahora podremos prestar atención a otros modos de variar, otras formas de la escritura, que entenderemos como “trabajos sobre el archivo de la literatura”.

#### **4. Función sobreescibir: el engordamiento de Pablo Katchadjian**

La centralidad del cuerpo también se puede rastrear en *El aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian. La obra del escritor argentino se dirime entre diferentes géneros con cierta soltura: la novela (*Qué hacer* [2010], *Gracias* [2011], *La libertad total* [2013], *En cualquier lado* [2017]), el relato (*Tres cuentos espirituales* [2019], *El caballo y el gaucho* [2016]), la poesía (*Dp canta el alma* [2004], *El cam del alch* [2005], *Los albañiles* [2005]). En un reconocimiento de los límites categoriales de la máquina de nomenciar que constituye una enciclopedia, Wikipedia (o sus colaboradores) caratula como “otros géneros” a *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), *El Aleph engordado* (2009) y *Mucho trabajo* (2011). La insuficiencia de ese “otros”, que efectivamente habla muy elocuentemente acerca de los límites del pensamiento genérico, refiere al carácter netamente experimental de tales escrituras. Su búsqueda radical de nuevas formas literarias nos permitiría hablar de cierto carácter vanguardista de su literatura si, y solo si, reconocemos una diferencia sustancial con lo que caracterizó a las vanguardias históricas: en Katchadjian no se comprueba una intención de irrumpir bélicamente para imponer una forma dogmática de escritura y borrar el pasado de manera sistemática, no tanto un problema de competencia en el campo literario, sino más bien un proyecto de introducir nuevas relaciones posibles con esa tradición (Cóccaro, 2016).

El título de la obra de Katchadjian, *El aleph engordado*, es suficientemente autoexplicativo para una primera aproximación. *El aleph engordado* toma como base el famoso cuento de Jorge Luis Borges, agregándole secuencias, sintagmas, palabras e imágenes, un nuevo texto de más del doble de extensión que su “original”. Este breve resumen formal ya encuentra una caja de resonancia con la preceptiva retórica clásica y con los ejercicios de escritura de los talleres literarios contemporáneos: de lo que se

trata es de una *imitatio* y una *amplificatio materiae*, como lo han señalado otras lecturas (Saavedra Galindo, 2018). Pero a nosotros nos interesa otro tipo de filiación. Katchadjian explica en la posdata el principio práctico que comandó su proyecto: “El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden” (50). No resulta demasiado exagerado señalar la relación íntima entre este tipo de principio práctico y el modo en que el grupo vanguardista francés *Oulipo* entendía a la “constricción” como mecanismo generador de textos, en el marco de una experimentación que combinaba aspectos de la producción literaria con operaciones matemáticas, que nos conducirá a nuestro próximo objeto, la obra de Milton Läufer. En este sentido, podríamos entender a la obra de Katchadjian como un “anoulipismo”, categoría que intenta conceptualizar el procedimiento de aplicar una constricción sobre un texto ya existente para producir un texto nuevo:

Como tendencia analítica dentro del oulipismo, se trata más bien de encontrar las potencialidades que yacen ocultas a primera vista en todos los textos y de comprobar, en última instancia, hasta qué punto el texto reacciona cuando se le aplica un sistema que tiende a alterar su estructura (Camarero, 1992: 127).

Detengámonos un momento sobre uno de los niveles en que se puede leer esta intervención. El original de Borges, como ya señalamos, se demora con ingenio en la ironización de Daneri. Katchadjian, por un lado, abona a la burla hacia el primo de Beatriz Viterbo (como cuando señala, en una puesta en abismo del procedimiento formal estructurados del texto, que la cara de Daneri “engorda” cuando éste se enoja); pero, aún más clave, intensifica la rivalidad entre ambos hasta límites patéticos. Desde nuestro contexto marcado por el pensamiento de género, Katchadjian parecería afirmar que una de las tareas claves de las masculinidades en la contemporaneidad es demostrar su carácter frágil, grotesco e incluso cómico. En una escena en la que a Daneri se le caen unas hojas al piso, el narrador señala: “me agaché para levantarlas y, ya en el piso, descubrí mi torpeza: él las había dejado caer a propósito. Cuando me paré y se las alcancé, vi que el placer de la venganza lo había deshinchado del todo” (Katchadjian, 2009: 15). El texto abunda en fragmentos donde se lee una pugna ridícula por ser jerárquicamente superior, “macho alfa”: “Llegué muy agitado al salón, con ímpetu estudiado, necesitado de restablecer mi figura vagamente dominante en la relación” (21). Aunque no llega a ser una parodia, el texto de Katchadjian parecería componer

algunos elementos satíricos, “saturando” líneas de fuerza que se encontraban presentes en el texto de Borges.

Con Katchadjian, como con Läufer en el apartado siguiente, no nos encontramos ya con la “ficción del origen” en tanto reescritura tradicional simbólica. Quizá aquí, el trabajo de una escritura archivista se vuelve más literal, una extenuación de la intertextualidad, más cercano al concepto de “posproducción”, uso de segmentos culturales ya formados que circulaban en la cultura (Bourriaud, 2007). Si es que el crítico francés habla de este tipo de trabajos como ejercicios de un “comunismo de las formas”, el experimento implicó para Katchadjian un choque con el sistema capitalista, con los derechos de autor en su vertiente más espuria: un desgastante juicio de plagio que se extendería varios años, hasta su justo sobreseimiento. Esta vocación de encorsetamiento de los procesos creativos despertó una oleada de apoyos, entre ellos, el de Milton Läufer, en forma de una obra digital.

## **5. Función desescribir: la administración algorítmica del lenguaje borgeano**

Sería ingenuo pretender afirmar que lo que llamamos “literatura digital” haya ganado, al nivel de la recepción, el grado de dignidad que los propios materiales parecen demandar. Ya con medio siglo de experimentaciones, un incipiente campo de estudio especializado se ha empezado a abocar a ella, pero tanto al nivel de circulación y de la valoración social como en el de la estabilización del objeto, queda mucho camino por recorrer. El carácter no evidente de la delimitación del fenómeno (aunque, siendo más preciso, ningún objeto es evidente y requiere una justificación de recorte, pero se suele apoyar en alguna tradición con una historia más o menos robusta) parecería exigir la tarea de establecer algunas coordenadas cartográficas, sin caer en el ejercicio de la clasificación por la clasificación misma. Más bien, se trata de hipótesis provisionarias, contingentes, exploratorias, que permiten acercamientos aproximativos al problema en cuestión, que retornarán en el capítulo siguiente. Reformulando la propuesta de Claudia Kozak (2017), diremos que la literatura digital es, en principio, un objeto digital; luego, una práctica artística-electrónica, multimedia, que exhibe una fuerte implicación del lenguaje verbal en función poética.

El trabajo de Milton Läufer ha comenzado a ser reconocido en algunos circuitos literarios por su carácter experimental. Aunque en sus comienzos la producción de Läufer podía reducirse a la colaboración de reconocidos artistas argentinos como

Roberto Jacoby y Belén Gache, a partir de comienzos de nuestro siglo comienza la elaboración de una obra propia que atraviesa diferentes géneros y procedimientos pero que podría ser definida como literatura digital, convenientemente archivada en su página web ([www.miltonlaufer.com.ar](http://www.miltonlaufer.com.ar)). Podríamos resaltar, dentro de su obra, la publicación de la novela *Lagunas* (2015), en la que Läufer programa un algoritmo para que genere automáticamente un texto único para cada usuario-lector. Pero es probablemente *El aleph a dieta* la obra con la que el escritor argentino se inserta en una serie de debates más amplio sobre las condiciones de la literatura en el nuevo siglo: su carácter de archivo.

Con *El aleph a dieta*, en un primer momento, el lector reconoce que simplemente se trata de una versión digitalizada del famoso cuento de Borges. Pero a medida que se atraviesa el texto, repentinamente, ciertas palabras (distintas en cada acceso a la obra) resultan tachadas para, unos segundos después, ser completamente borradas. El texto así, nunca se estabiliza, no solo en una dimensión interpretativa sino, fundamentalmente, en su dimensión material. El lector-usuario incluso puede volver atrás y comprobar que la edición anterior no es la final, sino que la obra continúa tachando y borrando las palabras de Borges. Aunque esta breve descripción ilumina un primer sentido del título, es solo con una apelación a la dedicatoria de la obra que se comprende la escena más amplia en la que se inserta el texto: “A Pablo Katchadjian”. Como ya señalamos, Läufer ha reconocido en alguna oportunidad que su texto puede entenderse como un gesto de solidaridad para con su colega, como la creación de una micro-sociedad experimental, una obra que se lee bajo el dominio de una tecnología de la amistad (Kozak, 2018). En el epígrafe de la obra, incluso se lee una humorada en contra de la propietaria de los derechos de autor de la obra de Borges: “(todos los derechos del texto original reservadísimos para M. Kodama y sólo sólo sólo para ella, la profeta de Georgie)” (Läufer, 2015: web).

*El Aleph a Dieta* (hasta la ininteligibilidad)

(todos los derechos del texto original reservadísimos para M. Kodama  
y sólo sólo sólo para ella, la profeta de Georgie)

A Pablo Katchadjian

La candente mañana de ~~fe~~ en que Beatriz ~~Viterbo~~ murió, de una agonía que no se un ~~s~~  
instante ni al ~~ni~~ al ~~micdo~~, que las carteleras de de la Constitución no sé qué de rubios; el  
me, pues comprendí que el ~~incesante~~ y vasto universo ya se de ella y que ese era el de una  
serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez,  
lo sé, mi vana devoción la había; yo podía a su memoria, sin esperanza, pero sin  
humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la

*El aleph a dieta* (2015) de Milton Läufer

Ahora bien, no resulta muy difícil reconocer una diferencia clave en ambos ejercicios de archivo. Mientras que el de Katchadjian se puede resumir en la figura de un archivista artesanal, reconocible a través de la preceptiva retórica clásica de la *imitatio* y la *amplificatio materiae*; el ejercicio de Läufer está más cerca de lo que Kenneth Goldsmith llama “escritura no-creativa” (2015), un administrador algorítmico y conceptual del lenguaje de Borges, más emparentable con otra obra de Katchadjian, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Cuando Läufer piensa en las relaciones entre ambos ejercicios sobre “El aleph”, los cristaliza como dos variantes de la “paradoja del montón”:

La paradoja parte de la premisa de que si, por ejemplo, a una persona no calva se le extrae un pelo, no por eso se vuelve calva. Supongamos que le extraemos el pelo: la misma afirmación puede realizarse y extraer otro pelo, y así hasta que, contrariamente a lo afirmado, la persona quede efectivamente calva. La paradoja va tanto “hacia arriba” como “hacia abajo” y me pregunté si el trabajo de pablo no era una referencia a esta paradoja en sentido ascendente: si a una obra literaria le agrego una palabra, sigue siendo la misma obra y si repito ésta una y otra vez, ¿cuándo deja de ser la misma obra? (cit. Saavedra Galindo, 2019: 123-124)

*El aleph a dieta*, entonces, puede pensarse como la performance de esta misma paradoja en un sentido descendente, sustractivo, dos formas inversas de la constricción del “anoulipismo”. Escenificar la supresión, el borramiento, alterar el texto original hasta que quede irreconocible será la regla práctica de Läufer.

Un modo de acercamiento a *El aleph a dieta* puede ser leerlo como un ejercicio de transformación de un texto narrativo en un texto poético. Un modo de apuntalar este modo de aproximación es observar los lazos que se ponen en juego con la historia de la poesía contemporánea. La referencia obligada serían los trabajos de la poesía visual de Mallarmé, pero en el marco de este trabajo preferimos leerlos en resonancia con la vanguardia brasileña de mediados de siglo XX, la poesía concreta (Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, entre otros), que se constituyeron en un diálogo activo y fructífero con la obra del poeta francés. Para desplegar la pretensión comparatística de este argumento se deberá, en primer lugar, relativizar la concepción vulgar de la vanguardia como “destrucción del pasado”, pensando más bien que se trata de una preocupación por liberar al presente de los hábitos heredados. Gonzalo Aguilar, precisamente sobre este problema, señala: “Las vanguardias no niegan la tradición, simplemente la transforman de sujeto en objeto, de diacronía reverenciada en sincronía

estratégica, de historia necesaria a invención artificial” (2003: 39). Quizá no hay mejor cualificación del trabajo de archivo de Läufer que esta caracterización de Aguilar: la restitución al uso común de esa imagen cuasi-sagrada del lenguaje de Borges, un ejercicio de profanación en los términos de Giorgio Agamben (2005). En primer lugar, la referencia a la poesía concreta nos resulta instrumental a nuestros objetivos por aquel proceso de desdiferenciación genérica que encarna y que se podría caracterizar como la “crisis del verso”: aunque por supuesto aquí el precursor es Baudelaire, estos poetas brasileños extremaron la noción modernista de que las nociones de versificación, métrica, rima, entre otros procedimientos, están solo en el campo de lo posible y ya no tienen un carácter obligatorio, elementos contingentes de la poesía, no elementos necesarios. Precisamente, no serán procedimientos que encontraremos en el texto de Läufer, por lo que la operación de la poesía concreta se revela iluminadora para acercarse a *El aleph a dieta*. En segundo lugar, en los poemas concretos, como señala Aguilar, “la imagen no es un referente o una entidad mental, sino una imagen literal, espacial y anti-mimética. La imagen no designa una cosa sino que designa a la palabra misma hecha imagen” (235). En Läufer, como en la poesía concreta, de lo que se trata es de instalar al texto y a la imagen (a la imagen como signo y al texto como imagen) en un mismo campo experimental para así violentar, en el nivel discursivo, el carácter sucesivo y sintagmático del lenguaje, aspirando a acceder a un nivel sintético, ideogramático. En última instancia, para concluir, la productividad de leer a *El aleph a dieta* como poesía digital es la de reconocer la tensión constante entre la legibilidad y la ilegibilidad de la obra. Cuando Daneri le lee sus poemas al narrador del texto original de Borges, se apunta:

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema (Borges, 1998: 180-181).

A mero título de ejemplo, porque, recordamos, cada activación de la obra de Läufer ofrece resultados diferentes, luego de algunos momentos de *scrolleo*, *El aleph a dieta*

nos ofrece como transformación de ese fragmento de Borges lo siguiente: “Otras me que su y su. en; ni las que la. En su la, la y el; las que les eran. que el del no e n la; en la de que la;, ese la obra él, pero no. La de era; su le, , esa al” (Läufer, 2015: web). Se observa, entonces, la clausura de la narratividad, la ruptura gramatical y, aunque no podamos reproducirlo en estas páginas, el carácter de “estructura dinámica”, sintagma caro a los poetas concretos que, en algún sentido, encuentra un destino singular en la obra de Läufer. Quizá, se podría afirmar que la obra de Läufer, enlazándose con la poesía concreta, es una suerte de realización del ideal de la “escritura no-creativa” de Kenneth Goldsmith: “tal vez lo mejor sea no leer esta escritura en lo absoluto: quizás lo mejor sea sólo pensarla” (2015: 37). O, incluso mejor, sí nos requiere una lectura, pero una lectura que, a medida que avanza, como en *Altazor* de Vicente Huidobro, se desate del peso de los vínculos de la significatividad, que acceda a un nivel no referencial del archivo del lenguaje, que vea, como un “angel benjaminiano”, la progresiva ruina de la lengua. Pero ya no una ruina melancólica, ya no el documento de cultura que también es de barbarie, más bien, como el robot de *WALL-E*, en un tiempo después de la catástrofe, de lo que se trate es de tomarse el esfuerzo de cuidar una planta que crece en un zapato viejo.

## **6. *Excursus* especulativo. Archivo, intertextualidad y causalidad: el aporte de la Ontología Orientada a Objetos**

Si la literatura es, en cierto sentido, un archivo, lejos está de significar, como cíclicamente ciertos diagnósticos nos quieren hacer creer, que sea una cosa del pasado. Más bien, la escritura singular como relación con el archivo de la literatura implica a una cuestión de futuro. Reescribir, sobreescribir, describir: tres figuras posibles de la invención de nuevos modos de habitar el archivo, habitar a Borges, con Borges, contra Borges, desde el tratamiento simbólico de Fogwill al maquínico-algorítmico de Läufer. Se trata, en suma, de nuevos modos de imaginar y, por ende, de vivir con nuestros fantasmas.

Notemos que aquí se abre nuevamente el problema de cuál es el estatuto de la relación entre escritura y archivo. De lo que se instará en este apartado es de la necesidad de reactivar la imaginación categorial y del impulso especulativo frente a esta problemática, un fantasma que recorre como tarea tímidamente asignada en los estudios

literarios en una época de normalización epistemológica que parece estar entrando en crisis.

Uno de los destinos más singulares de la especulación sobre el archivo se encuentra en uno de los últimos trabajos de Juan Mendoza (2020). Radicalizando el gesto que lo había llevado anteriormente a teorizar el archivo como objeto en *Los archivos\_ papeles para la nación* (2019), el investigador señalará en este artículo que, en el presente, los archivos son un “hiper-objeto”: “hiper-archivo”. Por supuesto, como bien se encarga de explicitar en esas páginas, Mendoza toma prestado el concepto del ecologista y filósofo inglés Timothy Morton. Pergeñado para pensar específicamente el problema del cambio climático (pero, en principio, fundamentalmente extrapolable: Todo objeto es un hiperobjeto, nos dice Morton en sus conclusiones), el “hiperobjeto” implica una revisión de la centralidad otorgada por la filosofía occidental moderna a la relación sujeto-objeto, pensamiento-ser (el “correlacionismo”, según las palabras del filósofo Quentin Meillassoux). Y es que, en sus características salientes, los hiperobjetos parecerían echar por tierra el correlato entre el humano y el mundo, implicando una retracción del objeto que amplía la brecha entre la “cosa” y el “fenómeno”. Mendoza sigue esta caracterización para pensarla en relación con el problema del archivo: los hiperarchivos son viscosos (se impregnan a todos los objetos literarios de forma imprecisa, ambigua, en una cercanía irreal que produce una inmersión ineludible), no son locales (trascienden las divisiones geográficas, políticas, históricas en una persistencia constante del pasado que se abalanza hacia el futuro), ondulan en el tiempo (son un océano de temporalidad repleto de efectuaciones y contra-efectuaciones como olas y corrientes subterráneas), están hechos de fases (tensionado entre diferentes dimensiones de lo estratificado y lo no estratificado, lo archivado y lo que huye: el clasicismo, el renacimiento, el humanismo podrían ser algunos de los nombres de estas fases) y son un sistema inter-objetivo (trama, enlaces, redes, ensamblajes, nunca homogéneos sino siempre atravesados por plurales puntos de mayor gravedad, por atractores que deforman el tejido estable de la cultura). En la argumentación de Mendoza, central para nuestras hipótesis, los hiperarchivos pueden entenderse como el emergente de dos procesos: la sobrerrepresentación del presente y la intensificación de pulsión archivística, ambos avatares de la hegemonía de la cultura digital. Se trata, entonces, de un cambio de escala que implica también un cambio de naturaleza, de perspectiva: después de esta emergencia de la cibercultura, ya no

podemos pensar a los archivos de la misma manera, es decir, de forma correlacionista. Los hiperarchivos serán ahora el revés de la literatura.

Más allá de que no podemos reponer pormenorizadamente la argumentación de Mendoza (por ejemplo, su “contrabando” de Foucault y de la noción de lo virtual que estarían estrictamente interdictos desde los trabajos de Morton), interesa retener una de sus hipótesis, que puede parecer a primera vista un elemento archi-asumido de los estudios literarios pero, visto desde la perspectiva que importa Mendoza (la Ontología Orientada a Objetos), adquiere una nueva luz: “Desde la perspectiva de los HiperArchivos, un texto es un medio que un texto tiene para producir más textos” (Mendoza, 2020: web). Se trata de lo que hace décadas en nuestra disciplina llamamos, partiendo de los trabajos de Julia Kristeva y Roland Barthes, como “intertextualidad”. Mendoza reconoce esto, pero señala que la intertextualidad fue una manera de entender sólo uno de los modos en que las fuerzas del sistema inter-objetivo del hiperarchivo interactúan, determinando también otros modos que no dependen de la función de la lectura (la “cámara de ecos” ilocalizable de la que hablaba el teórico francés).

Pero si llevamos a la intertextualidad a su expresión mínima como relación podríamos resaltar un campo de problemas que Mendoza solo ha vislumbrado en su artículo pero que son de relevancia para enriquecer teóricamente la cuestión. La intertextualidad, en sus rasgos fundamentales, como ya veremos, es una relación de causalidad. Y aquí la petición de principio se vuelve obvia, aunque quizá no suficientemente interrogada en la crítica: ¿qué teoría de la causalidad es la que permite su funcionamiento? Se trata, por supuesto, de una cuestión abierta, pero interpelar el problema y evaluar opciones es vital para especular sobre la cuestión del archivo y su relación con la escritura.

Continuar el gesto de importación de Mendoza respecto de la Ontología Orientada a Objetos (OOO, a partir de ahora) se revela como un punto de partida productivo, porque en el seno de esta corriente filosófica hay una curiosa teoría de la causalidad que entra en resonancia con lo que intuitiva y experimentalmente llamamos intertextualidad. Para ello, requerimos de una brevísima introducción a su proyecto. La OOO se distancia radicalmente de los principios filosóficos de base epistemológica de la modernidad occidental, cuyo pináculo es la filosofía trascendental kantiana, abogando por un retorno a la ontología, una ontología realista que hable de lo que antes estaba interdicto: la “cosa en sí” (Harman y Morton). Para la OOO la realidad consiste de unidades discretas (los objetos) cuya existencia y características esenciales son independientes de las relaciones

con otras unidades (entre ellas, fundamentalmente, la conciencia) y son irreducibles a los procesos y las relaciones en las que esas unidades se ven envueltas, es decir, es la retracción su modo particular de existencia.<sup>35</sup> Dada esta forma de ver la realidad que pone un acento tan radical en la separación ontológica de las unidades, no resulta obvio el modo de explicar las relaciones causales. La solución que encuentran Graham Harman y Timothy Morton es la de afirmar que las relaciones causales son “vicarias”, indirectas, sensuales y estéticas en naturaleza, involucrando relaciones representativas entre los objetos.

Se trata, en lo fundamental, de una radicalización y reubicación del substancialismo aristotélico. Los objetos no son sólo autónomos respecto de sus relaciones con otros objetos, sino que también son autónomos respecto de sus propias cualidades y propiedades (porque hay un exceso irreducible, no pasible de ser exhaustivamente descrito, en cada objeto). El modelo tradicional realista e intuitivo de la relación causal involucra un contacto directo, material, entre objetos físicos que interactúan, o al menos un objeto intermediario que transmite los efectos. Esto significa que la interacción causal sucede entre entidades que son espacialmente contiguas e involucra, como mínimo, las “cualidades primarias” de aquellas entidades. Pero si algo fundamental une a la causalidad propuesta por la OOO y la tradicional interpretación de la intertextualidad es su rechazo de la determinación mecánica. La causación, en esta ontología, no es mecánica, sino un tipo de relación sumamente extraña, hasta “mágica”. Si concordamos con que un objeto es autónomo tanto a sus relaciones como a sus propiedades, de allí se deduce que los objetos reales no se pueden realmente tocar. Si la relación causal no es directa, esto significa, para Harman, que “una forma intermedia de contacto entre las cosas debe ser posible. Este contacto solo puede tomar una forma sensual, ya que solo puede encontrar versiones traducidas y distorsionadas de otros objetos” (Harman, 2011: 120, la traducción es nuestra; las cursivas del original). Pero esto no se trata de un retorno a la causalidad empirista humeana, porque todo el punto era romper con lo antropocentrismo de la filosofía moderna. La causalidad no depende de una conciencia como teatro de las relaciones entre objetos, es una relación estética no subjetiva. Más bien, se distribuye la percepción a la totalidad de los objetos (entre ellas, la conciencia), en un acercamiento al pansiquismo, del que Harman se aleja sutilmente

---

<sup>35</sup> Resulta interesante señalar que uno de los procedimientos formales de la OOO para demostrar estéticamente el pie de igualdad ontológica de todos los objetos (desde un átomo hasta una galaxia, pasando por personajes de ficción) es la enumeración caótica, procedimiento caro a Borges, en particular en “El aleph” (cfr. Mosquera, 2020).

llamando “polipsiquismo” a su propuesta. Los objetos se “intencionan”, y eso está en la base de que la relación causal deba entenderse estéticamente.

Y aquí podríamos volver nuevamente por un momento al problema de la intertextualidad. Este tipo de relación indirecta, distorsionada y parcial entre objetos que defiende la OOO ya era un lugar común de los estudios literarios. Sólo por mencionar quizá la frase más paradigmática que sintetiza este conocimiento: “Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea –y creativa-, y por lo tanto malinterpreta, un texto o textos precursores” (Bloom, 2006: 18). Pero, yendo aún más allá, la OOO lega al arte y a los críticos artísticos un lugar central al pensamiento, sin atarlo al giro lingüístico. Morton señala que, en tanto la relación causal es estética, las obras de arte y la crítica artística son fundamentalmente estudios sobre la causalidad e insumos básicos para una teoría de la causalidad. Es precisamente este programa el que se intenta actualizar en las últimas páginas de este capítulo. Morton, consecuente con su intuición, utilizará algunos conceptos clásicos de la narratología y de la estética (como lo sublime y lo bello) para su propuesta teórica sobre la causalidad. Para los efectos de este trabajo, focalizando en la relación entre archivo y escritura, nos abocaremos a sus reflexiones sobre el “nacimiento” de un objeto.

La inter-objetividad es la condición de posibilidad del nacimiento de lo nuevo. Lo que implica, desde la argumentación de Mendoza, que es el archivo la condición de posibilidad de la escritura como acontecimiento. Morton llama al nacimiento del objeto “apertura”, aprovechando sus connotaciones estéticas. En una “apertura”, en el sentimiento de “principio” (la distinción tripartita aristotélica de los relatos es explícitamente utilizada), lo que reina es la incertidumbre, la incapacidad de asignación de significatividad a los elementos. Una apertura es una “anamorfosis” (y acá se puede aprovechar tanto las derivas lacanianas como las matemáticas para enriquecer el concepto), una deformación de los objetos circundantes sin punto de referencia estable. Esto implica que para la producción de una novedad, para que la escritura emerja, se necesitan “1 + n” objetos previos que esta escritura traduce, distorsiona, malinterpreta, no en el sentido de un simple pastiche posmoderno sino en la creación de un objeto plenamente nuevo, autónomo.<sup>36</sup> No es difícil reconocer el eco de la genial intuición bajtiniana de que ningún enunciado rompe el “silencio adánico”.

---

<sup>36</sup> Esto por supuesto resuena con la conceptualización del origen no-pleno en la filosofía derrideana. Morton, sorprendentemente, hace una lectura de Derrida en clave realista, desplazando el textualismo

El concepto de intertextualidad surge de una intensa discusión con el uso de la noción de “influencia” en los estudios literarios. Si la influencia implicaba un ordenamiento mecánico de las relaciones de causa y efecto (de vaga raíz newtoniana), el contacto entre autores como un *rapport de fait*, la búsqueda de “asimilaciones” de la obra A en la obra B y la presentación de similitudes entre ambas, el concepto de intertextualidad busca desbaratar este sistema de categorías y presupuestos. La intertextualidad socava la unidireccionalidad, la binariedad, la jerarquización, la simplicidad epistemológica y su implícito colonialismo de la noción de influencia, proponiendo la irrelevancia (y, en sentido último, inexistencia) de ese foco original de influencia y autoría, la relación plural (entre múltiples tejidos literarios, artísticos y con el “texto general” de la sociedad, los discursos sociales) y, clave para nuestros propósitos, una revisión del sentido de la causalidad (Juvan, 2008). La teoría de la causalidad implícita en la intertextualidad depende de su deconstrucción en la obra de Nietzsche, en el que se impugna la inversión cronológica propia de la concepción tradicional y se afirma que el efecto es la causa de la transformación de un hecho en causa (Culler, 1984). Este modo de entender la causa permite introducir en el concepto de intertextualidad la dimensión de productividad semiótica que el texto analizado introduce en sus intertextos. Aun con sus debidas restricciones respecto del posible subjetivismo de la noción nietzscheana, la OOO conserva esta intuición fundamental de la “retroactividad de la causa”. Tal como señala Morton: “causality is a kind of sampling. Thus when we observe a phenomenon, we are always looking strictly at the past, since we are observing a sample of another object. To sample is to posit retroactively” (Morton, 2013: 145). Es fundamental recordar, una vez más, que en la OOO esta causalidad retroactiva no depende de la intencionalidad de un sujeto, sino más bien de esa extraña intencionalidad presente en todos los objetos (incluso en la del sujeto como, primordialmente, un tipo de objeto).

El trabajo de relacionar la causalidad vicaria y el concepto de intertextualidad, siguiendo las nuevas iluminaciones que posibilita esta importación teórica, no implica necesariamente que debamos aceptar *tout court* tal ontología, ni siquiera parcialmente.<sup>37</sup> De todas formas, sí resulta interesante señalar que la propuesta de Harman y Morton nos

---

inherente a esa teoría. En su caracterización de la “esencia” del objeto como un punto eternamente futuro, se puede leer también la noción del diferimiento perpetuo del sentido en Derrida.

<sup>37</sup> C. J. Davies (2019), en un artículo notable, analiza, recurriendo a formalizaciones lógicas, las debilidades y falacias de la argumentación de Harman y Morton alrededor del poder explicativo de su teoría estética de la causalidad.

permite conservar un concepto de intertextualidad que no sea “culturalista”, como venimos trabajando en esta tesis, atenta a las nuevas líneas de fuerza teórica en los estudios literarios. Las nociones de traducción, interobjetividad, y causalidad retroactiva pueden ser útiles para pensar la problemática del archivo y su relación con la escritura. Precisamente, nuestros análisis de textos podrían pensarse como tres formas o funciones (en sentido matemático y del lenguaje de la programación, es decir, como modos de variar un *input* existente), de la causalidad: reescribir, sobrescribir, desescribir. En última instancia, lo que ésta conclusión pretende afirmar es algo más modesto pero aun así de vital importancia: la problematización de nuestras teorías de la causalidad es una tarea de primera orden en la teoría literaria.

Podríamos, buscando establecer un sucinto contraste, tender más bien a una teoría de la causalidad que esté más atenta a la dimensión virtual y procesual del archivo y la escritura, y no tanto a la actualidad y esencialidad de la OOO. Una teoría tal de la causalidad se encontraría en los trabajos de Gilbert Simondon, que constituye una ontología informática. Si cuidadosamente equiparamos la noción de archivo con su hipótesis del “campo pre-individual” como dimensión clave de la causación y la individuación, donde los elementos de ese campo son singularidades, es decir, individuos no tanto en el sentido de “individuos” sino como individuos-individuantes, podríamos hipotetizar que la escritura consiste en la puesta en comunicación de dimensiones de magnitudes diferentes, de segmentos de la realidad incompatibles y divergentes del archivo (no solo textuales, ni tampoco, eminentemente, culturales, sino todo el campo de lo visible y lo imaginable). Una teoría así podría revelarse como productiva en diferentes modos de leer.

Y el problema aquí se abre considerablemente: ¿qué teorías literarias de la causalidad se desprenden de las teorías composicionalista (Latour, 2010) o de las teorías de los poderes (Molnar, 2006; Mumford y Anjum, 2011)? ¿Qué ilumina y qué oscurece la teoría de la causalidad con la que ontológicamente nos comprometemos como fundamento de la intertextualidad? Si se acepta nuestra hipótesis de la necesidad de problematizar nuestras nociones de causalidad para pensar la cuestión del archivo, una investigación así podría revelarse fructífera para los estudios de las concepciones y los atributos de la literatura.

## **7. Un cuento sobre el problema de la medialidad**

Cuando analizábamos la novela de Luz Marus, propusimos aproximativamente pensar el procedimiento de *copy/paste* desde una lectura del “ser-disponible” heideggeriano. En este capítulo precisamos y desplazamos esa conceptualización provisoria hacia el problema del archivo y su declinación en la era digital, atravesando el derrotero de tal noción en una multitud de investigaciones. El centro de nuestro ejercicio de crítica literaria fue, en este sentido, pese a la brevedad, la obra de Milton Läufer, pues en ese texto se cristalizaba una concepción y un atributo de la literatura que servía como clave paradigmática de las transformaciones de lo literario en la era digital. En *El aleph a dieta*, la administración algorítmica del lenguaje borgiano dejaba leer que el problema que convocaba aquel ejercicio vanguardista apuntaba al carácter dinámico (en términos materiales) del archivo de la literatura en la contemporaneidad. Lo literario, en la era digital, es un “dynarchivo”, es decir, un “reservorio” que tiende hacia la transformación material orientada al uso de segmentos pre-formados de la cultura (libresca, en este caso). Ni los escritores ni los lectores tienen una relación automática y estandarizada con un archivo fijo de textos. Los nuevos escritores y los nuevos lectores participan de una nueva relación extra-noemática con el archivo de lo literario, transformándose en “co-performers”, lo que caracteriza precisamente a los “dynarchivos” en el sentido de Ernst.

Abigail De Kosnik (2016) realiza un aporte fundamental a nuestra perspectiva sobre las nuevas relaciones entre la cultura oral, la escrita y la digital que se ha instalado en la contemporaneidad. Si la cultura impresa instaló al dispositivo libro como el único y completo portador de una historia,

then digital culture lifts the ban on the “oral tradition” and assists a massive resurrection of its techniques: the piling, the layering, the retellings, all of which serve to reveal the robust life force of the seed, the kernel, the source, from which so many versions can germinate, sprout, bloom. Digital technologies do not only help users *metaphorically* use media as archives, they also enable users to actually archive their archontic productions (305).

Así, finalmente, podríamos entender nuestro concepto de “trabajo con el archivo” como lo entiende De Kosnik. Las “producciones arcónticas” implican que:

many readers, filmgoers, gamers, and television viewers engage deeply with the “archive” of media culture, which is the array of perceptible cultural artifacts distributed widely for mass consumption. From this archive of source texts, media users select the texts they want to work with, and from those texts, they extract what they like and what they need, using those extractions as the raw materials for their own cultural productions (34).

Lo que de la mano de Katchadjian y L ufer analizamos es una figura que ya no se identifica con la imagen de un archivista como “guardián humanista de la cultura”, aquel personaje solitario que pasa sus días aislado y leyendo en una sala vacía, olvidado por la sociedad, rodeado de libros polvorientos. Nuestros productores arc nticos atentan precisamente contra aquel imaginario heterot pico, sin resignar el filo de la experimentación vanguardista. Habría que convocar un esquema en este tipo de escrituras que est n tensionadas entre “grupúsculo de avanzada” y una figura más pop, que podría ser fácilmente la del “Fan fiction”. Este fenómeno, aunque nace en los años 60 de la mano del impacto de series televisivas como *Star trek*, se convierte en pregnante en los 90 de la mano de la popularización de internet. El “Fan fiction”, cuya genealogía nos llevaría a los avatares de la cultura oral (por ejemplo, el folklore), apunta a una producción textual que aumenta, deforma, agrega, multiplica obras de la cultura de masas (por dar un ejemplo, *Harry Potter*). Y su estrategia formal resuena inmediatamente con nuestro objeto del capítulo: se trata de afectar las potencialidades intrínsecas de los textos previos.

Y no es de extrañar que el problema de nuestros arcontes sea, entonces, el del Canon: Borges como figura de la literatura universal, Borges como precursor de una literatura archivista, Borges como la “pata” cultural de un proyecto político. No podríamos, en una conclusión, extendernos sobre el asunto; pero volver sobre el principio del capítulo ofrece la oportunidad para un apunte en ese sentido. Cuando Foucault deslinda su figura de “archivo”, señala que se trata de un concepto “que hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente” (2002: 221). Y esto implica que describirlo es una tarea infinita, que no puede ser agotado, menos aún el archivo de la contemporaneidad. El trabajo categorial se da por fragmentos, regiones y niveles, y nuestra aproximación a diferentes nociones de archivo (la de Maingeneau, la de Link, la de Eco, la de Mendoza, la de Vilar, entre otros) apunta en este sentido, una multiplicación que no busca una figura consistente en sentido fuerte, sino una “efectiva” para describir ciertos fenómenos de lo literario en la era digital. El archivo en Foucault, y en nuestros escritores, permiten transformar a los documentos de la cultura (lo que habla de algo que no es él mismo, lo que habla de cosas, hechos, personas, eventos o lugares: es decir, el Canon como expresión de la cultura) en monumentos (lo que habla desde una lógica inmanente, de su dinámica pragmática, del funcionamiento, es decir, el Canon como ejercicio de

proyectos de poder, de proyectos civilizatorios). Un documento representa, un monumento presenta.

*El aleph engordado* y *El aleph a dieta* se mueven, precisamente, en este espacio. En tanto el cuento de Borges aparece como un monumento, el trabajo será intervenirlo, extenderlo, sustraerlo de sí. Cualquier persona que viva en una zona urbana entiende intuitivamente esta operación. Las estatuas de los próceres nacionales son víctimas constantes de pintadas, de cortes de cabeza, de retiros de la vía pública. Y estas tácticas implican casi siempre formas de reactualizaciones políticas. Si en Borges hay corpfobia, fragilidad masculina o dilemas de propiedad intelectual en un capitalismo cognitivo, Katchadjian y Läufer, con sus “sobreescrituras y desescriuras” ponen en escena y performan estas líneas potenciales de intervención. Escrituras *grafittis*, escrituras no creativas, escrituras de posproducción, escrituras de archivo, escrituras de hackeo cultural. La interrogación sigue abierta.

\*\*\*

“El aleph” puede leerse como un cuento sobre los medios, sobre sus potencias, sus límites, las ansiedades que despierta. Cuando el personaje se dispone a describir a ese objeto mágico, señala la dificultad irresoluble de la representación: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”. Es la materialidad de la escritura, su carácter finito, su medialidad lo que se problematiza. El *impasse* está entonces construido. El aleph, como punto donde se reúnen todos los puntos del universo, al mismo tiempo, es un medio imaginario (Wells, 2017), un metamedio, un medio infinito que comporta una monstruosidad semiológica: un medio de la absoluta inmediatez del todo. Y entre estos dos polos se reúnen también, otras figuras mediales, más ignoradas por la crítica: la publicidad que apunta a la irreversibilidad del tiempo capitalista, las fotos que abren nuevas perspectivas del pasado, el teléfono que llama a la intimidad. Y estas figuras de forma insistente se arremolinan alrededor de Beatriz: “empezó a inquietarme el teléfono. Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizá coléricas quejas de ese engañado Carlos Argentino Daneri” (Borges, 1998: 186). Hacia allí nos debe conducir nuestra investigación sobre las nuevas concepciones de la literatura. ¿Sigue siendo

actual la teorización de la literatura desde la especificación medial? Pregunta de difícil, sino imposible, resolución. *Algo, sin embargo, recogeremos.*

## **Bibliografía**

- Aarseth, E. (2004), “La literatura ergódica”, en D. Sánchez-Mesa (comp.), *Literatura y cibercultura*, Arco Libros: Madrid.
- Agamben, G. (2005), *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2010), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos.
- Aguilar, G. (2003), *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bajtín, M. (1999), *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barrenechea, A. M. (1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista iberoamericana*, núm 38, pp. 391-403.
- Baudrillard, J. (1992), *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Avila Editores.
- Baudrillard, J. (1996), *El crimen perfecto*, Barcelona: Anagrama.
- Berti A. y J. Blanco (2013). “¿Objetos digitales?”, *IV Coloquio Internacional de Filosofía de la Tecnología: Tensiones, continuidades y rupturas*. Universidad Abierta Interamericana, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (1995), *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. (1998), *El aleph*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. (2005), *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourriaud, N. (2007), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bloom, H. (2006), *El canon occidental*, Madrid: Anagrama.
- Calabrese, E. (2000), “Foucault y Borges. Avatares de una lectura imaginaria”, *Celehis*, núm 12, pp. 233-256.
- Camarero, J. (1992) “El arquetipo de la constricción oulipeana”, *Antrophos*, núm 34, pp. 125-143.

- Ciccorico, D. (2010), "Borges, Technology, and the Same Infinite Substance as the Night", en S. Herbrechter y I. Callus (comps.), *Cy-Borges: memories of the posthuman in the work of Jorge Luis Borges*, Cranbury: Asociated University Presses, pp. 73-87.
- Cóccaro, V. (2019), "Pablo Katchadjian: de la máquina de lectura a la máquina de escritura". *Revista Laboratorio*, núm. 15, s.p. <https://doi.org/10.32995/rl15201635>
- Crespo, N. (2012), "Borges parodiado: Help a él de Enrique Fogwill", *Cincinnati Romance Review*, núm 34, pp. 158-175.
- Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Salamanca: Cátedra, 1984.
- Davies, C. J. (2019), "The problem of causality in Object-oriented Ontology", *Open Philosophy*, núm 2, pp. 98-107
- Derrida, J. (1997), *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- Deleuze, G. (2008), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- De Kosnik, A. (2016), *Rogue archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge: MIT Press.
- Eco, U. (1999), "Sul concetto di influenza: Borges e Eco", en Montoro, M. y R. Capozzi (coords.), *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, La Mancha: Ediciones de la Universidad de la Castilla, pp. 279-292.
- Ernst, W. (2013), *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fogwill, R. (1995), "Help a él", en *Pajaros de la cabeza*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Fogwill, R. (2010b). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- Foster, H. (2004), "An Archival Impulse", *October*, vol. 110, pp. 3-22.
- Foucault, M. (1968), *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002), *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guasch, A. M. (2011), *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal.
- Goldsmith, K. (2015), *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja negra.
- Harman, G. (2011). *The Quadruple Object*. Alresford: Zero Books.
- Harman, G. (2015), *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja negra.

- Hayles, K. (1999), *How We Became Posthuman*, Chicago: University of Chicago Press.
- Herbrechter, S. y I. Callus (comps.) (2010), *Cy-Borges: memories of the posthuman in the work of Jorge Luis Borges*, Cranbury: Asociated University Presses.
- Herbrechter, S. y I. Callus (2010), "Introduction: Did someone say 'Cy-Borges'", en *Cy-Borges: memories of the posthuman in the work of Jorge Luis Borges*, Cranbury: Asociated University Presses, pp. 15-37.
- Hui, Y. (2016), *On the Existence of Digital Objects*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Huyssen, A. (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Juvan, M. (2008), "Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies", *CLCWeb*, núm 10.3. En línea. Fecha de acceso: 22/10/2020.
- Katchadjian, P. (2009), *El aleph engordado*, Buenos aires: Imprenta argentina de poesía.
- Kozak, C. (2017), "Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana", *El jardín de los poetas*, núm 4: pp. 1-20.
- Kozak, C. (2018), "Comunidades experimentales y literatura digital en latinoamerica", *Virtualis*, vol.9, núm 17. En línea. Fecha de acceso: 20/07/2020.
- Latour, B. (2010), "An attempt at a 'Compositionist Manifesto'", *New Literary History*, núm 41: pp. 471-490.
- Läufer, M. (2015), *El Aleph a dieta* [En línea]. Disponible en <http://miltonlaufer.com.ar/aleph/> (Última consulta: 26/03/2021).
- Link, D. (2019), "Canon contra archivo", *Lenguas vivas*, núm. 15: pp. 10-25.
- Quintana, J. (2017), "El asombro, la afeción originaria de la filosofía", *Areté*, vol. 29, núm. 1, pp. 167-181.
- Maingeneau, D. (2018), "Análisis del discurso, literatura y ciencia", *Arbor*, núm 194. En línea. Fecha de acceso: 20/07/2020
- Mendoza, J. (2019). *Los archivos\_ Papeles para la nación*. Villa María: EDUVIM.
- Mendoza, J. (2020), "Hiperarchivos. Literatura y realismo especulativo", *Luthor*, núm 45. En línea. Fecha de acceso.: 22/10/2020.
- Menovich, L. (2003), "New Media from Borges to HTML", en N. Wardrip-Fruin (ed.), *The New Media Reader*, Boston: MIT Press, pp. 1-29.

- Molnar, G. (2006), *Powers: A Study in Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press.
- Moretti, F. (2015), *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Morton, T. (2013), *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morton, T. (2013b), *Realist Magic. Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Mosquera, M. (2019), "La literatura digital como provocación", *Technos*, Núm. 7. Disponible en: <http://technomagazine.com.ar/7lit.html> (Última consulta: 20/12/2021).
- Mosquera, M. (2021), "Del cosmos secreto a las letanías de Latour: concepciones ontológicas de la enumeración caótica", *III encuentro de Jóvenes Hispanistas*, Universidad Eötvös Loránd, 3-5 de marzo de 2021.
- Moulthrop, S. (1994), "Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths", en P. Delany y G. Landow (eds.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge: MIT Press, pp. 119-32.
- Mumford, Stephen y Anjum, Rani Lill. *Getting Causes from Powers*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Roccatagliata, C. (2013), "El infinito erótico (o sobre lo queer en Help a él de Fogwill)", *Lectures du genre*, núm 10: pp. 117.131.
- Rojo, A. (2019), *Borges y la física cuántica*, Buenos Aires: SXXI.
- Saavedra Galindo, A. (2018), "Retóricas de la intervención literaria: *El aleph engordado* de Pablo Katchadjian", *Revista chilena de literatura*, núm 97, pp. 269-295.
- Saavedra Galindo, A. (2019), "CiberAleph o el Aleph más allá de la página", en Gómez Trueba, T. y M. Deyros (Coords.). *Página y pantalla: Interferencias metaficcionales*. Salamanca: TREA, pp. 119-134.
- Sassón-Henry, P. (2007), *Borges 2.0. From Text to Virtual Worlds*, Nueva York: Peter Lang.
- Sadin. É. (2017), *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Simondon, G. (2013), *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.
- Szajewski, M. (2015), "Digital Memory and the Archive by Wolfgang Ernst (review)", *Technology and Culture*, vol. 56, núm 2, pp. 560-562.

- Taylor, D. (2010), *The archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press.
- Tello, A. (2018), *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La cebra.
- Vilar, M. (2020), “Lo otro del archivo”, *Luthor*, núm 45. En línea. Fecha de acceso.: 22/10/2020.
- Wells, S. A. (2017), *Media Laboratories. Late Modernist Authorship in South America*, Evanston: Northwestern University Press.
- Williams, R. (1987), *Drama from Ibsen to Brecht*. London: The Hogarth Press.

## **Intermedialidad, transmedialidad, convergencia**

### **Una cartografía**

#### **1. Un caldo de cultivo teórico**

El gran instaurador de discursividad de la teoría literaria moderna es el formalismo ruso. Viktor Shlovski, Boris Eichenbaum y Yuri Tyniánov pueden considerarse, entre otros, como los fundadores de una forma de interpelar cognitivamente el fenómeno literario que sigue teniendo repercusiones en el presente. Cuando en la academia argentina se transmite el conocimiento producto de las investigaciones formalistas a los estudiantes de literatura, se suele poner en pie de igualdad, de forma intencional o no, dos categorías centrales pergeñadas por Viktor Shlovski. Por un lado, la famosa hipótesis sobre el extrañamiento, la desautomatización de la percepción que produce una ruptura en los marcos cognitivos rutinarios. Por otro, la especificación formal de la literatura respecto de su carácter eminentemente verbal. El problema es que al no expresar la diferencia de prioridades analíticas entre estas dos hipótesis, se desdibuja la novedad formalista. El extrañamiento, en algún sentido, a pesar de que funcione como una formulación altamente sintética, se podría leer como un resabio de la fenomenología o el simbolismo, ya que su grilla de inteligibilidad es el problema del “efecto subjetivo” de la literatura. En cambio, la especificación formal de la literatura se constituye como una hipótesis fuerte y singular, el aporte más duradero de ese movimiento intelectual al estudio de la literatura. En esta instancia, pasa a segundo plano el problema de la recepción y se resalta el carácter de artificio verbal de lo literario. Desde ese momento, el modo de entender la literatura que puede construirse como un conocimiento moderno implicará pensarla como un modo específico de usar el lenguaje, que se apoye en la distancia con las dimensiones prácticas y habituales del discurso (Todorov, 2012).

Ahora bien, Bajtín elabora un aporte específico a la cuestión que constituye una respuesta a tal hipótesis fuerte, y funciona como el punto de partida de este capítulo. En primer lugar, cuando Bajtín (1982) plantea la importancia de pensar el aspecto dialógico del lenguaje y de la literatura, ubica a cualquier uso de la lengua en sus aspectos polifónicos, resaltando la “heteroglosia”. En segundo lugar, y de mayor importancia para nuestra perspectiva, tal afirmación depende de una teoría del enunciado que se define por su carácter “emergente”. El enunciado es una resolución a un campo de

fuerzas particular: por un lado, la máquina de producción discursiva (el código del lenguaje), por otro, la situación comunicativa concreta. Y este segundo aspecto ayuda a entender que cualquier enunciado surge de un medio que se piensa como un compuesto plurisémico, dialógico e interactivo (Volek, 1992).

En un texto temprano de su obra, el teórico ruso señala que uno de las grandes falencias del formalismo es que al intentar especificar el terreno de lo literario, contribuye a su propio desfondamiento, pues no toma en consideración los principios estéticos comunes a todas las artes: “Deprived of the basis provided by systematic philosophical aesthetics, poetics become unstable and fortuitous in its very foundations. Poetics systematically defined must be an aesthetics of artistic verbal creation” (Bajtín, 1990: 260). No interesa tanto para nuestros objetivos actuales considerar la posibilidad de repensar la estética, sino más bien recuperar esa sospecha a la operación de especificación propia de los formalistas.

El énfasis de Bajtín en la situación semiótica general en la que se enmarca cualquier uso del lenguaje, incluso el literario, nos permite formular una pregunta que funcione como interrogación general del estatuto de la literatura en la contemporaneidad. En nuestra zona de la crítica y las obras hispanoamericanas contemporáneas, ¿sigue funcionando como principio rector teórico-práctico la operación especificadora del formalismo? ¿La literatura continúa siendo un artefacto eminentemente verbal?

Esta pregunta encuentra ecos en otras investigaciones de los estudios literarios argentinos contemporáneos, aunque no se refieran puntualmente al problema de la tecnología. Se trata de estudios en que la apelación a materiales heterogéneos disputan metodológicamente con la cerrazón de la disciplina clásica de los estudios literarios: desde las figuras de la “inespecificidad” y la “no pertenencia” de Florencia Garramuño (2015), que retoma la caracterización de la posmedialidad del arte contemporáneo de Rosalind Krauss, hasta la investigación sobre la “literatura fuera de sí” de Natalia Brizuela (2016), pasando por las categorizaciones sobre la “literatura expandida” de Irina Garbatsky (2016) y la ampliación de la perspectiva de los estudios literarios a objetos no tradicionales que evalúa Jorge Panesi (2018).

En todo caso, la existencia de este tipo de perspectivas en los estudios literarios nos ofrece un marco de interrogaciones comunes que nos permiten desarrollar la conjetura de este capítulo. La interacción entre la cultura letrada y la cibercultura, su tensión, su retroalimentación, su sinergia, hacen aparecer una concepción y unos

atributos de la literatura en que la especificación medial es suspendida (al menos como hipótesis fuerte y exhaustiva), para dar lugar a otras configuraciones de lo literario. En este sentido, recuperamos como punto de partida los avances que ya desplegamos en el resto de la tesis: la estructura material del texto digital; el análisis de objeto digital en su fenomenología, su carácter de dato y su interpelación como red; la definición de la literatura digital como práctica artística-electrónica, con una implicación del lenguaje verbal en función poética y la relación entre estas experimentaciones y los ejercicios vanguardistas de la poesía visual.

Como criterio general para recortar el objeto de estas páginas, hablaremos junto Claudia Kozak de “poéticas tecnológicas” en tanto “práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno técnico/tecnológico” (2015: 197). Estrategias multimediáticas, novelas hipertextuales, escrituras errantes, saltos mediales son los focos de una cartografía (contingente, parcial, no exhaustiva). Estos dos niveles, la experimentación y la problematización, servirán entonces como ejes para elaborar un mapeo cognitivo de ejercicios en que la intermedialidad, la transmedialidad y la convergencia funcionan como dinamizadores de una pregunta por lo literario hispanoamericano en la era digital.

## **2. Una nueva experiencia inmersiva: *Roommates* de Robertita**

En el primer capítulo de la tesis analizamos brevemente la primera novela de Robertita (*Loser*) para señalar algunas singularidades de las narraciones autobiográficas contemporáneas. La obra de la escritora argentina continuó con otros dos libros, *Winner* y *Roommates*, donde el primero funcionaba como una “precuela” y el segundo como una “secuela”, en una serie de libros que todavía está en proceso de producción.

Luego del proceso de decepción amorosa en el que terminó su obsesión con Rolando en el primer libro, Robertita se hunde en una profunda depresión. En la primera escena, se despierta dificultosamente y lo primero en que piensa es en lo insoportable de vivir con su madre a los 30 años. Recibe un mail de su jefe y, antes de trabajar, navega por redes sociales. Recibe una solicitud de amistad de un muchacho llamado Juan, al que le revisa el perfil y luego los perfiles de las amigas que le escriben a él. Incidentalmente, Juan tiene como contacto al objeto de su obsesión, Rolando, lo que la devuelve a la angustia. Como método de volver a entusiasmarse con la vida, empieza a salir con Juan. Los tonos afectivos que dominan la novela son, por un lado, el de la

sensación de abandono: “Siento que estoy sola, en Islandia, que hace frío, que no tengo abrigo, que no sé el idioma, que no tengo plata, y que hay unos perros siberianos ahí afuera que me dan miedo” (Robertita, 2020: 119). Por otro, el desamparo: “ODIO la pérdida como concepto. LA ODIO” (87).

Aunque no es el único esquema interpretativo que funciona como grilla de inteligibilidad de la experiencia vivida, el psicoanálisis ocupa un lugar importante en el texto. En las escenas con su terapeuta, el problema de la falta aparece insistentemente mencionado. Pero el personaje muestra una y otra vez una resistencia a las intervenciones de su psicoanalista, que le parecen superficiales y obvias. No es que Robertita no sea consciente de su inestabilidad emocional e incluso de algunos mecanismos de repetición en los que se ve inmersa, pero encuentra poco refugio en las palabras de afecto y los diagnósticos de las personas que la rodean. Lo que impera es una sensación de incompreensión del mundo hacia ella. Pero Robertita encuentra un refugio singular en una manera de entender la vida atravesado por el arte. En varias ocasiones, ella se refiere a su experiencia en términos cinematográficos. Así, cuando se lamenta de que su objeto de la obsesión la “persiga” en su cotidianeidad al ser la figura de una publicidad, ella afirma: “Odio al guionista de mi vida” (35). La cultura de masas recorre las páginas del libro con funciones variables. Los famosos aparecen como modos de encontrar adjetivaciones a las personalidades, sea la de su pareja, que “flashea ser Bowie” (103), como de ella misma, cuya “incontinencia verbal” la entiende a través de referencias a personalidades mediáticas argentinas: “Soy Moria en el móvil” (109). Incluso llega a constituirse como un insulto: “Tenés el coeficiente intelectual de Susana Giménez” (201). Por otro lado, la música funcionará tanto como un “soundtrack” (en el sentido cinematográfico), como una forma de automodular su recurrencia a la decepción: “Pongo en youtube el video de Why’d you only call me when you’re high pero el high de Alex Turner es inmensamente más digno que el pedo de este forro” (267).

En términos de dinámicas ciberculturales, hay dos aspectos que merecen una mención más detallada. En primer lugar, como ya señalamos, el personaje se desliza continuamente entre diferentes redes sociales y sistemas de mensajería. Posteos, fotos, mensajes de texto y de audio son una presencia constante y habitual en el día a día del personaje. No se trata de un mero problema de verosimilización del relato autobiográfico, sino que el texto lo problematiza haciendo hincapié en los efectos sentimentales que producen estas innovaciones técnicas cuando impactan en la

subjetividad. Robertita es una adicta a su celular: “Salgo y veo que tengo un mensaje. Ahí me doy cuenta de que durante todo el rato en las oficinas esas no tuve señal. O sea que encima si laburo ahí voy a estar incomunicada” (279). Pero esa adicción no es gratificante, porque estos dispositivos despiertan rivalidad: “Te entiendo, Leti. Yo también la envidio por veinteañera y porque con ella sí y conmigo no” (310). Y también ansiedad, celos, enojo, tristeza, dependencia, abulia, aislamiento. Tal como señala el investigador holandés de los nuevos medios Geert Lovink: “By scrolling, swiping and flipping, we hungry ghosts try to fill the existential emptiness, frantically searching for a determining sign—and failing. When the phone hurts and you cry together, that’s technological sadness” (2019: 51). En este sentido, en *Roommates*, las pasiones tristes que despierta internet surgen del conflicto y la distancia entre la imagen espectacularizada de los otros en las redes y la propia naturaleza precaria de la realidad de la protagonista. Ver fotos nuevas de Rolando la angustia, la sumerge aun más en su depresión, le revela violentamente lo lejos que está del deseo de una relación amorosa estable.

En relación con este punto, el carácter de estas tecnologías en sus efectos de subjetivación tiene un aspecto de interés para una cuestión narratológica. En las novelas sentimentales decimonónicas, la distancia y la lentitud de los mecanismos de mensajería (la carta, por ejemplo) era motivo de los sucesivos desencuentros de los amantes. Se podría plantear que la instantaneidad de la mensajería contemporánea comportaría un problema en el nivel de la narración de este tipo de textos. Pero la escritora argentina subraya que esta inmediatez, lejos de provocar una anulación de la brecha intersubjetiva entre los amantes, sólo le da una nueva forma y una nueva dinámica. Aun comunicados permanentemente, lo que continúa siendo la tendencia es la incomprensión y el sufrimiento que esta provoca. Pero se trata de un camino sin salida clara, porque el límite a esta conexión continua también es experimentado como negativo. En una sesión de terapia, el personaje señala: “No me escribió en todo lo que va del día. No puedo más” (138).

Un aspecto de fundamental importancia que todavía no mencionamos es que *Roommates* no se trata de una novela autobiográfica tradicional. A lo largo de sus páginas aparecen multitud de imágenes intercaladas de forma irregular al interior de los capítulos. Ahora bien, para especificar tal procedimiento, habría que diferenciarlo de otros candidatos genéricos. En un primer momento, podríamos decir que esta obra de Robertita se constituye como una “novela ilustrada”. Este género discursivo tiene una

larga historia que se remonta a la edad media pero que encontró un destino más estable con la llegada de la reproducción mecánica. En términos completamente esquemáticos, la novela ilustrada se puede definir como una obra textual cerrada acompañada por una serie de imágenes tales como dibujos o pinturas. Su carácter de texto “cerrado” implica que no hay una dependencia de lo verbal en lo icónico: las imágenes literalmente “ilustran” lo que el texto narra. Evidentemente, esta definición, por su nivel de amplitud, resulta injusta para la dinámica particular de este tipo de obras. La función específica de las imágenes tienen un carácter subsidiario pero no simple: muestran aspectos que los textos no expresan, refuerzan contenidos del mismo, decoran y embellecen la obra, ayudan a mejorar el conocimiento de aquel mundo narrativo. Ahora bien, tal como señala Andrés Romero Jódar (2006), esas imágenes no son suplementos objetivos de la obra, sino solo una interpretación de la misma, en este caso, del artista (que puede o no ser el escritor mismo). Esta caracterización no se corresponde con la dinámica estética de *Roommates*, ya que una aproximación superficial reconoce que las imágenes no ilustran el texto (aunque pueden cumplir alguna de las funciones más específicas). Las imágenes son estrictamente una continuación del texto.

El segundo candidato es el comic, uno de los géneros de masas más populares entre los jóvenes del siglo XX. Se trata de un género extremadamente dinámico, camaleónico, que se ha adaptado eficazmente a las transformaciones históricas, mostrando una alta plasticidad y potencial transformador interna. Formalmente, el comic se puede definir por la secuencia de viñetas (en tanto pictogramas) en los que pueden integrarse elementos de escritura fonética, que contiene al menos un personaje estable. En términos de tono, aunque su genealogía es humorística (ya que la tira cómica es su antecesor) el comic ha evolucionado para encontrar otros registros como los de la acción sobrenatural o la ciencia ficción, por mencionar algunos ejemplos (Jodar, 2006). Este segundo género nos permite acercarnos un poco más al funcionamiento de las imágenes en *Roommates*: efectivamente hay viñetas, un personaje común (Robertita), tiene un registro cómico e incorpora escritura fonética a través de globos de diálogo y de pensamiento. Ahora bien, el problema de esta caracterización, simétricamente inverso al de la novela ilustrada, es que deja por fuera su relación con la parte textual de la obra.

Por lo que habría que considerar un último candidato. La novela gráfica nace en los años 80 como una fuerza disruptiva dentro de la escena de los comics. Se trata de un intento exitoso de llevar el género del comic a un público más adulto, con otras

preocupaciones que ya no redundan, por ejemplo, en la imagen idealizada del superhéroe. Más allá del carácter unitario de la novela gráfica, que contrasta con la serialización del comic, la especificidad de este género se apoya en un aspecto más sutil narratológico. A diferencia de su antecesor, el cronotopo de la novela gráfica se puede entender como una progresiva narración del tiempo que afecta de forma fundamental al personaje central. En este sentido, el paso del tiempo es determinante en el desarrollo del personaje, y no se apoya en una replicación *ad infinitum* de un cierto *status quo* que se toma como punto de partida de cada comic. La novela gráfica se presenta entonces como un género híbrido (recordemos, sin la “infección de la pureza”) del lenguaje novelístico moderno y el lenguaje de los comics. Aquí nos acercamos aún más a nuestro objeto. *Roommates* es una novela autobiográfica que también es el relato de una educación sentimental. Aunque su personaje redundante en una serie de problemas subjetivos que resisten e insisten (la depresión, la ansiedad, la frustración, la búsqueda obsesiva del amor, la amistad y de la realización laboral), tanto el texto como las imágenes muestran una suerte de *anagnórisis* dado por el paso del tiempo y por los sucesivos “fracasos”. Robertita no puede evitar frustrarse y sufrir un pensamiento rumiativo. Pero hacia el final de la novela esta circularidad se rompe. Luego de su ruptura con Juan, ella tiene un encuentro con un muchacho llamado Ernesto. El contraste con el resto de sus parejas sexo-afectivas es patente. Ernesto no es afectuoso como Juan ni como Rolando. Ernesto es directo, agresivo, sobrador. Allí la narración explicita: “Ernesto me metió en todo este quilombo lleno de pibes sensibles pero hijos de puta. Dios mío al final es preferible él que es un hijo de puta y no se hace el sensible. Por lo menos es transparente” (Robertita, 2020: 481). El sexo con Ernesto es animal, pornográfico, sin torpeza ni atolondramiento. Y allí el personaje concluye: “Tengo el cuerpo feliz, como salido de un spa. ARMONIA TOTAL. Algo así debe ser no tener neurosis” (482). En el final de la novela la cuarentena como respuesta al Coronavirus se establece y, en un dibujo sombrío, Ernesto la invita (agresivamente) a pasarla con él. La *anagnórisis* es, pues, sombría. El fin de sus neurosis es darse cuenta que no deseaba lo que quería (un pibe sensible) y que su calma proviene de alguien que manifiestamente la maltrata.

En todo caso, la novela gráfica sirve como eje de referencia para entender el funcionamiento de las imágenes, pero no resulta exhaustivo respecto de la relación entre textos e imágenes en un sentido más singular. En una descripción superficial, la obra muestra grandes porciones de texto, en los que se intercalan algunas imágenes. Pero el

punto que queremos argumentar es que no se trata ni de una ilustración, ni de ninguna forma de jerarquía entre estos lenguajes. Hay una codependencia estructural entre la imagen y el texto. El texto no se entendería sin la narración icónica y las imágenes no se entenderían sin la narración verbal. *Roommates* como género híbrido entre la novela autobiográfica y la novela gráfica deja leer una coimplicación entre estos dos niveles, constituyéndose como un artefacto verbal-icónico que exige ser pensando según categorías propias de los estudios literarios contemporáneos, como veremos en la conclusión. Se trata de una literatura fuera de sí misma, una literatura que se define fuera de su especificidad medial, una literatura continuada por otros medios.

Y este carácter de excentricidad respecto del lenguaje hay que completarlo fuera del dispositivo mismo. La escritura realiza un ejercicio curatorial en uno de los servicios de música en internet más famosos de la contemporaneidad, Spotify. En esa aplicación, propone una lista de temas específicamente para ser escuchados en paralelo a la lectura de la novela. Músicos y bandas como The Strokes, Arctic Monkeys, Lady Gaga, Regina Spektor, Arcade Fire, entre otros, se acumulan en esa “playlist” armada por Robertita. El denominador común tendencial es el del rock “indie” en inglés. Varias de estas bandas aparecen referidas en el texto mismo. La autora indica en aquella lista que cada canción corresponde a cada capítulo del libro, constituyendo el “soundtrack” del mismo. Pero más allá de eso, ahora se entiende por qué nos detuvimos en aquel aspecto de la narración en que Robertita se piensa a sí misma como un personaje cinematográfico. La operación de la autora, su intervención literaria, es una que compone lenguaje verbal, lenguaje icónico y lenguaje musical. Hay que salirse del dispositivo libro y adentrarse en la red para completar la invitación a aquella experiencia estética. En este sentido, *Roommates* puede pensarse como una obra literaria convergente, donde la experiencia estética atraviesa diferentes medios y lenguajes. Ahora bien, si Henry Jenkins (2008) pensaba este proceso para los grandes productos de la industria cultural, en este caso se trata de un caso de convergencia cuasi-artesanal, que hace un uso desviado de las tecnologías de los grandes conglomerados mediáticos (como Spotify mismo). Por otro lado, Robertita hace una curiosa utilización del “emplazamiento publicitario”. En las páginas del libro, el personaje recurre en varias ocasiones a unas cartas de tarot singulares que refieren específicamente a “iluminar” las derivas dificultosas de las relaciones amorosas. A su vez, en su perfil de una red social (Instagram), la escritora ofrece a la venta estas particulares cartas de tarot, que son de su autoría. Como señalábamos respecto de Luz Marus en el primer capítulo, se trata de un tipo de

escritura posautónoma en que la “gestión de la marca” es indistinguible de lo literario, donde se mezclan en la trama misma de la convergencia de los lenguajes tanto intereses novelescos como económicos, performando aquella afirmación de Ludmer (2010) que señala que en la contemporaneidad todo lo cultural es económico y todo lo económico es cultural.

Pero más que insistir sobre este punto, para los propósitos de este capítulo interesa más bien concluir que obras como *Roommates* proponen un nuevo tipo de inmersión en el arte que está posibilitado por las mutaciones culturales producto de la era digital. Este tipo de narrativa emergente se produce desde muchos medios al mismo tiempo (aunque con una función diferente, en el sentido de que el texto y las imágenes tienen una valencia en la estructura de la obra mucho mayor que los elementos musicales), que exige una participación en la recepción que no se identifica totalmente con el viejo lector noemático (para utilizar una expresión fenomenológica) y apunta a una serie de esfuerzos activos por activar los distintos niveles de la obra. *Roommates* es una novela autobiográfica, que incorpora elementos de la novela gráfica, y modos de ambientación propios de la cultura audiovisual (a través de medios digitales). Una literatura que remedia el cine. Un híbrido singular que nos exige seguir pensando por el estatuto de lo literario en la contemporaneidad.

### **3. Literatura de los “saltos mediales”: los Slimbooks**

Cuando uno entra en su página web ([www.slimbook.org](http://www.slimbook.org)) fundada en 2015 por Yamil Julian, Matías Heer y Tomás Fadel, a primera vista se puede pensar que se trata de un proyecto editorial independiente tradicional. Fotos coloridas de las distintas publicaciones pueblan el *scrolleo* por el sitio. Pero cuando uno puede hacerse de uno de aquellos libros artesanales se encuentra con una particularidad que se transforma inmediatamente en foco de interés de nuestra perspectiva. En la última página del texto que constituirá nuestro objeto de este apartado se lee:

El slimbook es un soporte físico de redireccionamiento a un libro o, eventualmente, otros contenidos digitales. La tarjeta, que tiene impreso el link, y este folleto, que también ofrece un código QR, son un slimbook que contiene, en este caso, el texto ‘Memética’ (Fadel, 2019: s.p.).

Para llegar a describir y elaborar una lectura de los atributos de los slimbooks, conviene comenzar pergeñando un breve análisis de esta obra de Tomás Fedel publicada por la editorial.

*Memética* comienza con un epígrafe del famoso genetista Richard Dawkins: “Cuando plantas un meme fértil en mi mente, literalmente parasitas mi cerebro, convirtiéndolo en un vehículo de propagación del meme, de la misma forma que un virus puede parasitar el mecanismo genético de una célula anfitriona” (s.p.). Este tipo de reflexión se convirtió en una suerte de principio auto-explicativo de las dinámicas ciberculturales. En términos de Dawkins, lo que el gen es para la biología, el meme lo es para la cultura. El meme sería la unidad de información funcional que se disemina por la conciencia de los sujetos, tomando un lugar preponderante en la economía atencional. Ahora bien, sabemos que dentro del vocabulario más específico cibercultural un “meme” refiere a una imagen, en general humorística, que se replica rápidamente a través de las redes sociales. Una imagen sintética, de fácil lectura y que suele referir a algún fenómeno de la cultura de masas. Pero fuera de ese uso particular, Dawkins lo pensó para cualquier unidad de sentido, incluso, diríamos nosotros, las obras artísticas. En primer lugar, su planteo tiene una resonancia interesante con un planteo clásico del escritor estadounidense William Burroughs. En *La revolución electrónica* (2013), publicado en los años 70, el autor elabora un ensayo donde defiende la productividad para comprender la cultura con una imagen que hace del lenguaje un virus. Si la dinámica del lenguaje es viral es porque es una fuerza exterior a la conciencia que produce conciencia en sus repeticiones y que implica toda una serie de manipulaciones psíquicas e incluso físicas. No se trata ni de una comparación ni de una metáfora, sino que el lenguaje literalmente es un virus informacional que parasita el cerebro y lo toma en posesión y habla por él. El carácter viral es un atributo del lenguaje. Dado este diagnóstico (las reminiscencias médicas de esta palabra son deliberadas), de lo que se encarga Burroughs, mucho antes de internet y las redes sociales, es de analizar las dinámicas sociales como si fueran una suerte de guerrilla informacional perpetua. Su libro se entendería entonces como un manual de uso para los jóvenes en esa lucha contra el poder que detenta el monopolio informacional en tanto manipulación.

Para completar este argumento, podríamos saltar a una obra décadas después, en la más estricta contemporaneidad. En uno de sus últimos libros, Jorge Carrión elabora un cruce entre la crónica ficcional y el ensayo que tiene como objeto la explosión de la pandemia producto del Coronavirus. En sus páginas se mezclan la reconstrucción

histórica (y por momentos especulativa) de los primeros meses de la cuarentena y variadas reflexiones en la intersección entre lo biológico, lo informático y lo artístico. La medicina, la cibercultura y la cultura letrada entran en un juego de espejos donde cada campo semántico echa una luz novedosa sobre los otros. Y el juego de espejos eventualmente se transforma en un juego de atribución. Expandiendo, aun sin mencionar, el pensamiento de Burroughs, el escritor español señalará que la literatura misma es un virus, porque en el presente hace uso de una serie de estrategias por fuera de la tradición para poder expandirse por el mundo y contagiar consciencias. En un artículo contemporáneo a su libro, afirma:

la influencia *mainstream* de novelas, crónicas y ensayos está dependiendo de dos virtudes: la capacidad de entusiasmar rápidamente a lectores de diversos estratos y su potencial de adaptación a otros lenguajes y canales. Lo viral puede estar —por tanto— en su origen, cuando logra sumar ediciones, y en su destino, a través de sus adaptaciones sucesivas. Esas dos ideas alteran radicalmente lo que se ha entendido por literatura canónica en la modernidad (Carrion, 2020: web, las cursivas del original)

En este sentido, la literatura, para sobrevivir, se transforma en el elemento de una estrategia convergente que incluye tanto a la industria editorial como a la industria audiovisual. A su vez, en *Lo viral*, cuando caracteriza su propio proyecto por la hibridez genérica, señalará que: “La literatura será artificial, o no será” (2020: 9). Uniendo las dos imágenes, nos quedaría un modo de entender lo literario que se sintetizaría como un virus artificial, un virus de laboratorio, un virus experimental, un virus intermedial e inespecífico.

Estas discusiones funcionan como un marco productivo para entrar en la obra de Fadel y en la singularidad de esa concepción y ese atributo de la literatura. *Memética* es un largo poema que comienza con una interpelación dialógica: “Olvídense. Solo quiero darles charla” (Fadel, 2019: s.p.). Luego, elabora una larga reflexión sobre el carácter de la consciencia. Esta sería lo que permanece inexplicado al lado de la transparencia del mundo: “Está todo andando/ El que está ausente es uno” (s.p.). Una serie de personajes entran fugazmente en escena y se van: el rey, la reina, un emperador del mundo que puede ser despierto, lúcido, el salvador de todos los hombres; un elefante de seis comillos, un arquero, un jinete, un nadador, un león. También aparecen algunas personalidades de la cultura occidental moderna: Churchill, Eliot, Charlie Williams, Descartes. Estos funcionan como el “combo de eruditos” (s.p) que atosigan a la voz

poética pero que también la relanzan a su interrogación sobre el problema y la naturaleza del pensamiento.

Y allí el poema termina, abruptamente. ¿Se trata entonces de un poema breve, de una muestra mínima de un ejercicio escriturario? ¿Un librito artesanal entre tantos otros que pueblan la notable escena editorial independiente argentina? Pero, como señalamos, en la última página del librito hay un código QR y un link que reenvían a una página. Todo se trata, como señala Fadel, de que “sólo puedes saber/ lo que sintonizas” (s.p.). Sintonicemos entonces con nuestro celular. En esa página a la que nos reenvía el libro tenemos la obra completa, pero en un estado de completitud singular. No es un objeto cerrado sobre sí mismo, fijo, inmutable, estable, sino uno literalmente abierto, fluido, en constante *work in progress*. En la solapa del libro, Martín Heer señala: “Ningún poema acaba o termina” (s.p.). *Memética* (y el resto de los Slimbooks) lleva esta intuición a una consumación singular. Este poema nunca encuentra una forma definitiva, sino que con el tiempo, el archivo al que nos remite el código va cambiando, bajo la arbitrariedad del autor. La fijeza de la cultura letrada se combina con la fluidez del medio electrónico. Y en ese “salto medial” es donde está el procedimiento formal que implica una nueva concepción de literatura, donde el deslizamiento significativo que el posestructuralismo describió como funcionamiento general de la textualidad es llevada a una literalidad material: “Un día podés abrir el archivo y leer alguna cosa que te guste, luego no hallarla o hallarla diferente y esta constante latencia del cambio sugestióna al lector a que nunca está leyendo el mismo texto” (s.p.). Esa constante latencia, esa posibilidad siempre abierta, implica que uno puede paranoicamente intentar buscar cambios que quizá no estén allí, o no de esa forma: “Incluso si el poema no recibió ninguna modificación nadie puede asegurar que no haya acontecido algo en el medio, algún desplazamiento sintáctico, una elocución borgeana, un acento que faltaba o sobraba” (s.p.). Esos cambios, como siempre supuestos, también siempre son sospechados. Es lo que en el capítulo anterior, de la mano de Wolfgang Ernst, llamábamos “dynarchivo”, un “reservorio” que tiende hacia la transformación material orientada al uso, aunque en este caso sea el uso del autor y no de los usuarios.

Continuemos con la lectura de la obra tras el salto medial, aun a riesgo de saber que en una futura consulta, la obra podría ser materialmente diferente. Como señalábamos, el poema se plantea en algunas zonas como si fuera una situación discursiva oral, una conversación afectuosa: “Yo creo que llegamos a un punto en donde estamos planteando una cuestión muy semejante a la suscitada en la conversación de

ayer” (Fadel, 2019: web). En este sentido, dominan dos tonos en el texto: por un lado, la voz poética “argumenta”, dado por su entonación explicativa, asertiva, que busca “evidencias” y “pruebas”; por otro, proliferan una multitud de imágenes poéticas, referidas especialmente al mundo del consumo, los videojuegos, la ciencia. Cuando tiene que caracterizarse a sí mismo, la voz poética se presenta como un “surfista cognitivo” (web), ilustrando este paso entre lo argumentativo y lo figurativo, en un movimiento fluido, con poca solución de continuidad. Aunque esta identificación implica un derrotero por una multitud de núcleos de sentido, el que predomina, y sobre el que los otros se derivan, es el problema de la consciencia y el trabajo con ella: “Los que trabajan las ideas/ que son los que no trabajan/ y a ellos tres le debemos lo que hay” (web). A lo largo del poema, el pensamiento y los trabajadores cognitivos (tal como los caracterizamos en capítulos anteriores a través de las investigaciones de Franco Berardi) son presentados en consonancia con una ontología informacional que hace de las imágenes digitales un cristal de interpretación: “Me dije tranqui, sos/ el algoritmo que diseñaron/ para decidir qué forma baja/ en el tetris/ nomás.” (web). Pero se pergeña un movimiento de péndulo entre tal figura y una desidentificación fuerte de la misma: “No somos computadoras/ nuestras mentes no funcionan/ como computadoras. Son/ enquilombadas desde las bases; y aún así capaces/ de su increíble complejidad” (web). Unos versos después, vuelve a una forma de identificación: “No sabemos lo que es/ o lo que no es./ Sólo sabemos lo que sintonizamos” (web).

En coherencia con esta ambigüedad de base respecto de las prácticas discursivas, su insistencia y su resistencia al campo semántico de la informática, cuando Fadel elabora una imagen general sobre los trabajadores cognitivos, la piensa en términos de la cultura letrada: “Hay una comunidad de espíritus/ que parecen repetirse época tras época/ de la que formo parte, como vos” (web). Esta imagen recuerda aquella caracterización del humanismo por parte de Sloterdijk que comentamos en el capítulo sobre autobiografía: una telemática fenomenológica entre “amigos”. Pero este diagnóstico de la forma social de las prácticas discursivas aparece en varias zonas del poema puesto en cuestión por dos peligros. Por un lado, la ontología informática que permea el texto, que nos obligaría a pasar de tal paradigma a uno posthumano: “Creemos acumular saber/ pero la información pasa/ como el agua por la manguera” (web). Es decir, si el “saber” es un emergente de aquella cultura que puso a lo humano, el libro y el conocimiento del mundo en el centro de su paradigma epistemológico, la información figuraría una erosión de aquellas imágenes clásicas. Por otro lado, el

peligro del aislamiento fatal de la consciencia: “¿Poesía? ¡Sólo cosas al azar!/ “Tonterías místicas”/ “Condénese a una vida de total *solipsismo*/ miseria e indiferencia social, ¡Estudie!” (web, las cursivas son nuestras). La voz poética teme que su producción discursiva, la forma de la conversación del poema, no sea más que la máscara de un diálogo interno que no tiene relación con el afuera. Ahora bien, este último movimiento argumentativo y figural aparece contrarrestado por una apuesta final al realismo: “Pero de esto no se podría deducir/ que el universo/ por ejemplo/ esté generado por nosotros/ porque existía desde antes” (web). Si es que el problema de la consciencia se presenta como foco de despliegue imaginario, la voz poética insistentemente la presenta en su insuficiencia, produciendo en varias ocasiones aseveraciones sobre el modo en que el pensamiento no “sirve” para pensar. Continuando esta línea, su formalización, que tiene una historia que se remonta a la antigüedad clásica, aparece en su carácter como ficción pragmática: “La lógica es falsa/ pero nadie la cuestiona/ porque funciona” (web). En una genealogía que lo lleva de los autores del posthumanismo hasta la obra de Spinoza, el realismo en Fadel se conjuga con un monismo ontológico fuerte:

A lo que voy/ es que acá hubo un pacto/ propuesto por Descartes, ponele,/ en el que, si te dedicás a la física/ no hablas de las cosas de la mente/ si te dedicás a los hombres, no hablas de las cosas del mundo. Pero ese tiempo ha terminado. Porque en verdad solo hay materia/ siendo bombardeada/ en la superficie del planeta. Y de ahí salimos. / No somos algo separado. / No puedes pensar que la física del mundo/ Está afuera/ seas alien o no (web)

En todo caso, la reconstrucción de estos núcleos temáticos alrededor del problema de la consciencia reviste de interés para nuestro objetivo de reconstruir una concepción de literatura, ya que la obra de Fadel, en un gesto autoconsciente, se pregunta por sus condiciones de producción. En una estrofa, la voz poética se pregunta: “Él suponía que al morir habría/ una mujer y un hombre, sentados en un pupitre/ como si fueran alumnos/ pero que hacen preguntas. / Ahí ellos te hacen todas preguntas como/ ¿Para qué sirve la literatura?” (web). Pero es una interrogación casi cruel para un sujeto escritor, que no puede siquiera ensayar alguna hipótesis. Es una pregunta inabarcable, que hace que el sujeto se ponga “rabioso” (web). Así que la entonación explicativa del poema despliega una estrategia indirecta, que transita otros caminos.

En primer lugar, la voz poética cede su posición enunciativa para introducir una problematización de lo literario que procede desde lo económico. En un momento, como un inserto exógeno, se lee: “All rights reserved. No part of this publication may

be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher.” (web). Esta advertencia contra la reproducción ilegal de las obras lanza una pregunta por el tipo de práctica que es la escritura. El “copyright” no es entonces un dispositivo exterior a la literatura sino uno de los problemas inmanentes a la cultura letrada: “¿Serán estas/ las líneas mejor distribuidas/ en la historia de los libros?” (web). La literatura para Fadel no es exterior al sistema capitalista, se encuentra dentro de las relaciones de mercado de oferta y demanda, y no solo como objeto entre otros, sino en sus lógicas internas: “¿Hasta qué parte de la forma/ llega el copyright?” (web). Y a continuación, la voz poética se pregunta si la sintaxis tiene copyright. Esta pregunta conmina a la voz poética a ubicarse ambiguamente en el mapa de una moral de las formas. Por un lado, reconoce cuando toma versos de otros, para que no le imputen algún modo del plagio: “Lo que me recuerda a un viejo poema/ que escribió Ana Usher. Lo pongo/ para que después no digan que soy chorro” (web). Ahora bien, enunciado esto, se pone en duda la culpabilización del plagio por su generalización y una defensa particular respecto de aquella poeta: “somos todos chorros/ a mi favor/ debo decir/ que dijo ella/ que lo escribió/ como si fuera yo” (web). Para finalmente sostener la incapacidad de apropiación privada del arte: “Ya no tiene dueño/ la belleza/ lo bueno/ ya no es de nadie” (web).

Establecida la impugnación del imperativo romántico de la originalidad como atributo del artista, el texto comienza a elaborar una teoría figural de la economía política de la escritura. Si es que el escritor quiere ganancias de su obra, debe entregarse a la producción artesanal de libros. Según Fadel, las grandes editoriales hacen del texto una mera excusa publicitaria para vender libros, por lo que se entiende que los autores solo cobren un 10% de los ingresos por sus obras. Este carácter autónomo al que apunta el poeta es también el que garantiza su estatuto como objeto artístico: “Si no es independiente, no es arte, es cultura. Y la cultura es un bien de mercado” (web). Se perciben los ecos adornianos en este argumento, que piensa a la subsunción real de la cultura al capital un obstáculo para la producción artística en tanto tal. Y esta hipótesis se combina con cierto carácter livianamente “luddita”, ya que independiente es “lo que puede el humano. Artesanal es lo que puede el artesano, el humano que no accedió a la máquina” (web). Ahora bien, esto no quiere decir que la imagen de producción literaria genuina que intenta construir *Memética* reintroduzca el romanticismo en otro nivel,

imaginando un sujeto aislado del mundo que se recluye para construir su obra. En el seno del arte está la comunidad, pero no una de carácter industrial, que presenta un fatalismo respecto del reparto de quién puede hablar, quién callar, quién mandar, quién obedecer: “Es la organización lo único que puede aniquilar el tiempo” (web). Aunque reconoce que la división de tareas es fundamental para producir libros, esa división no tiene por qué ser fijista ni jerárquica. En primer lugar, no es el escritor una suerte de productor privilegiado que debería ser registrado singularmente en el proceso de edición, sino que los otros trabajos implicados en él deberían ser también reconocidos: “¿Y tu cosedor? ¿Tiene derecho a su cosido?/ ¿Cuán diferente es tu texto/ Al de su hilo?” (web). Por otro, íntimamente relacionado, si es que, en algún sentido, el escritor es el sujeto con mayor margen de acción en este proceso productivo, los otros trabajos también deberían conquistar aquella autonomía, bajo una estrategia de rotación: “El dilema de estos sujetos podría resolverse si nos turnáramos para que todos puedan tener su momento de independencia” (web).

Hay un sentido fuertemente marxista en el movimiento de estos versos: contra el fetichismo como aquello que esconde fantasmagóricamente en la mercancía las relaciones de producción como relaciones entre cosas, su explicitación; contra la división fatal del trabajo en el capitalismo, su organización autónoma comunitaria. Pero es curiosamente un sentido menos técnico de fetichismo lo que aparece en el poema, en el juego con la concepción y los atributos de literatura que el propio dispositivo del Slimbook invoca y expone. Hacia el final del largo poema, la voz poética señala:

Fundamentalmente, un libro es un artículo de papel impreso, en mi mente, de un tamaño que cabe en una mano, pero que pesa si se lo sostiene demasiado tiempo con esa misma, de color bordó y con una cinta negra marcadora; y si se piensa como algo a ser escrito, evidentemente tiene texto (web).

La más estricta materialidad del medio es lo que es puesto en escena por el poema, incluso en detrimento del texto como objeto teórico: “También le decía al libro, en la caja de la librería, me importa más saber la calidad de tu hechura, que si sos un ensayo o un poema, ¿cómo diablos voy a saber si sos un ensayo o un poema?” (web). Y en este sentido el poema se preocupa por explicitar el carácter discontinuo de la cultura que se creó alrededor de tal objeto, la cultura letrada: “Como supondrán,/ tardó que/ el libro impreso/ fuera reconocido/ como *algo más*/ que una clase de manuscrito/ más accesible y portable” (web, las cursivas son nuestras). Ese “algo más”, ese plus respecto de la mera practicidad comparativa, podría entenderse como una suerte de fetichismo del

dispositivo. Un fetichismo que no le otorga tanto un poder sobrenatural al objeto sino más bien una singularidad que habría que salvaguardar en nuestra era digital. En varias ocasiones la voz poética visibiliza la posible inclinación hacia la computadora frente a lo impreso (y sus sistemas de encuadernación): “Lo que sí me gustaría saber es/ cuántos otros preferirán / pdf a binder” (web).

Aquí un salto a los paratextos de *Memética* resulta productivo. En la primera página del libro, se señala: “Somos conscientes de que su mente necesita un objeto al que anclar la información que la experiencia contuvo” (s.p.). Cuando aquí se habla de objeto se entiende desde una posición fisicalista, como objeto natural (como distinguíamos en el capítulo anterior), ya que lo digital también comporta un objeto en sí mismo. Esta diferencia se entiende solo en el marco de aquella inclinación fenomenológica-afectiva que el dispositivo libro comporta para los Slimbooks: “!Ahora usted puede leer su libro desde cualquier dispositivo sin abandonar ese fetiche que tantos aspectos de su personalidad contiene!”. El fetiche, por tanto, como venimos analizando, es tanto psicológico, como social y económico, el resto de un apego a los emergentes de la cultura letrada. La justificación entonces está completa: el Slimbook permite sostener la ilusión libresca; es tanto o más portable que otros tipos de libros; es ecológico, ya que la impresión de la obra se concentra en unas pocas páginas; es económico, porque su esquema técnico permite que proliferen obras sin tanta inversión inicial; y es irónico, porque se afirma una vieja hegemonía libresca desplazándola a través de un salto medial. En el poema, la voz poética argumenta: “Slimbook,/ el mejor de los engaños./ Una interfaz, no,/ múltiples interfaces,/ un mensaje cifrado/ *chapado a la antigua*” (web).

Cuando Juan Mendoza analiza este fenómeno, afirma que los Slimbooks serían:

algo a mitad de camino entre lo real y lo imaginario, un objeto entre onírico y concreto que no cree en la división entre lo digital y lo analógico. *Analogon* era la palabra que utilizaba Sartre para nombrar a las obras de arte, objetos hechos con materia a la vez real e imaginaria. “**Literatura extendida**” –texto + imagen + sonidos; libros con links que, mientras son leídos, reenvían a la web para complementar los sentidos de lo que se está leyendo– sería una expresión válida hasta hace poco. *Objeto Semipresencial* serían las palabras que podríamos utilizar ahora (2021: s.p., las cursivas y negritas del original).

En esta caracterización se condensan teóricamente varios de los puntos que intentamos describir. Se trataría de una forma real de literatura intermedial que pone en juego varias interfaces, diferentes formas de presencialidad, y su carácter imaginario estaría dado en

la supuesta unidad de esa heterogeneidad. La unidad imaginaria es una propuesta al lector, una propuesta singular, de algún modo vanguardista, sin implicar la belicosidad de las vanguardias históricas. A la imagen crítica de la “semipresencialidad”, le adherimos una que se encuentra en el mismo poema: “Lo fundamental es/ poder desplazarse en el texto/ y *saltar de un lugar a otro.*/ Y mientras mejor podamos hacerlo, mejor” (Fadel, 2019: web, las cursivas son nuestras). El salto como protocolo de actuación, como mecanismo lector generador de texto. Es el salto lo que sostiene aquella unidad imaginaria. Es el salto lo que permite activar la obra como emplazamiento del texto. Un salto medial, un salto intermedial. Por lo que no habría que minusvalorar la función del link o el código QR en estas experiencias escriturarias. Ellas comportan la puerta de acceso, algo fuera del orden del lenguaje natural pero que funciona como un mecanismo de desplazamiento significativo. La redirección, en este sentido, no es un asunto trivial si nos queremos preguntar por la concepción de la literatura inmanente a estos objetos. A medio camino entre el fetichismo del libro de la cultura letrada y su pluralización incontrolada en la cibercultura (el celular, la computadora, la tablet, el ebook), los Slimbooks terminan sosteniendo la dignidad de otro fetichísimo: el fetichismo lector, que ahora está ávido de experiencias renovadoras, que impliquen acciones no triviales (como veremos en el próximo apartado).

*Memética*, en este sentido, es profundamente autoconsciente tanto de sus procedimientos como de la singular concepción de literatura que encarna. Si la pregunta de la función por momentos parecía una interrogación imposible, la voz poética ensaya una respuesta. La imagen que condensa su teoría de lo artístico y lo literario, prefigurada en el mismo título, nos reenvía al principio de este análisis: “Porque el arte/ es, según el diccionario:/ un objeto único/ que está destinado, por tanto,/ a hacer cadena consigo mismo./ Un lenguaje de una sola función./ De ahí que su valor/ recaiga/ en la repetición/ que desplaza/ su significado” (web). Éste énfasis en la repetición que produce sentido hace de la misma el procedimiento fundamental de la literatura y el arte. En este sentido, hablar de “memética” no es banal. El sujeto escritor está íntimamente implicado en tal marco: “Mi trabajo: repetir” (web). Entre obras literarias y “memes ciberculturales” hay algún grado de presuposición. La literatura también se hace para colonizar cerebros, parasitarlos cognitivamente y afectivamente. Y el campo de batalla es el mismo para los poetas como para los “influencers” y los usuarios de la red: “Luchamos porque nuestros memes sobrevivan” (web). La gran diferencia, diremos nosotros para concluir, es el problema de la temporalidad. Un meme cibercultural es una

unidad de sentido de consumo, olvido y reemplazo rápido. Alguno puede sobresalir y quedar en la historia, ser recordado por generaciones siguientes, replicado fuera de su vida útil habitual. Pero la literatura exige un tiempo de atención y deglución diferencial. La cultura letrada todavía puede entenderse como “una vida lenta” frente a las exigencias del capitalismo informacional. Una pausa (dada por el dispositivo, no por algún carácter espiritual o romántico) al torrente continuo de imágenes, textos y sonidos. La literatura es un virus de infección lenta, una interrupción coyuntural en el curso de mil memes reemplazables, incluso allí donde atraviesa medios y performa, casi gimnásticamente, un salto hacia su “otro histórico”. Ese encuentro puede ser conflictivo, pero también, como en los Slimbooks, una suerte de escena sentimental: “Un romance/ de la materia./ Un romance/ entre/ La materia” (web)

#### **4. Escenas de la literatura digital hispanoamericana**

Recuperemos algunas de las hipótesis que fuimos desarrollando a lo largo de este trabajo. Aunque en los últimos años el interés crítico por la literatura digital ha ido en ascenso producto del reconocimiento del influjo irreversible de las tecnologías informáticas en la cultura, todavía no podemos afirmar que su importancia, en los criterios de la comunidad interpretativa académica, sea equivalente al de la literatura impresa. No se trata solamente de una inercia cultural sino también de cierta inestabilidad categorial que recorren a los estudios literarios al enfrentarse al fenómeno. En este sentido, conviene proceder con cierto esquematismo de base al definir los conceptos que resultarán productivos para la lectura, aunque luego esa precisión se ponga en cuestión por los materiales mismos. Se trata de modos provisorios y contingentes de acercarse a un objeto que exige nuevas conceptualizaciones.

En primer lugar, señalaremos que la literatura digital es una forma de, valga la redundancia, texto digital, concepto que recuperamos nuevamente de María Clara Paixão de Sousa (2009). El texto tradicional (manuscrito, tipografiado) se apoya en un sistema simbólico de representación del lenguaje, cuyas correspondencias dependen de una tecnología lógico-sensorial, es decir, la palabra escrita (su visibilidad) junto con las capacidades cognitivas del sujeto. En este sentido, en el texto tradicional todo el proceso (de)codificador es humano. El texto digital combina, en cambio, la tecnología lógico-sensorial (humana) con una lógica artificial, un proceso matemático que participa en la codificación y la decodificación. Este proceso inhumano depende de la transformación

de la información lingüística en datos numéricos, que entran luego en correspondencia, nuevamente, con caracteres (letras, números, otros símbolos), en una instancia de pos-procesamiento. El mundo digital desdobra entonces la cultura textual en dos niveles. Por un lado, una capa superficial y visible, el texto lingüístico (o una imagen, o un sonido); por otro, una capa profunda e invisible, el texto matemático (los lenguajes ASCII, por ejemplo). El nivel superficial, lingüístico, musical o icónico, es siempre texto derivado, segundo, ya-metáfora de un código matemático que lo posibilita.

Consideremos esta definición como la condición mínima de la literatura digital. Pero lejos está de ser condición suficiente. Es precisamente porque el texto digital es la condición de producción de casi la totalidad de la literatura contemporánea, impresa o digital, que esta caracterización resulta insuficiente. Reformulando la propuesta de Claudia Kozak (2017), diremos que la literatura digital es, en principio, un objeto digital, que se produce, circula y se lee en la digitalidad; luego, una práctica artística-electrónica, multimedia, que exhibe una fuerte implicación del lenguaje verbal en función poética.

En el capítulo anterior describíamos la noción de objeto digital a partir de los trabajos de Yuk Hui. Un texto digital se puede analizar tanto fenomenológica (como objeto natural, tal como se ofrece a los sentidos, por la interfaz) como técnicamente (en tanto individuo que funciona a partir de un medio asociado). Pero jamás se debe olvidar que la singularidad del objeto digital es su funcionamiento en red, es decir, bajo el principio de computabilidad, transmisibilidad, almacenabilidad, interoperatividad y coherencia de los datos que se codifican y decodifican. Este último aspecto reviste de un interés particular para el futuro de los estudios literarios, sobre el cual retornaremos en la conclusión.

En principio, nuestro acercamiento tiene un aspecto de carácter fenomenológico, por la necesidad de describir la novedad más autoevidente de estos objetos. En este sentido, conviene apelar al trabajo fundacional de Espen Aarseth (2004), que se constituyó como un instaurador de discursividad de los análisis de la literatura digital, y que ya mencionamos en el capítulo anterior. Aarseth distingue la actuación del lector tradicional, que se produce enteramente en un nivel mental, de la actuación del usuario del cibertexto, que también comporta un nivel extranoemático. Durante el proceso cibertextual, el usuario habrá efectuado una secuencia semiótica, y este movimiento selectivo es una labor de construcción física que no se describe en los diversos conceptos tradicionales de "lectura". Este fenómeno Aarseth lo denomina "ergódico" y

lo caracteriza como un esfuerzo no trivial que permita al lector transitar el texto. Si la literatura ergódica tiene sentido en tanto que concepto es porque puede diferenciarse de una lectura no ergódica, en la que el esfuerzo de transitar por el texto sea trivial, en la que el lector carezca de responsabilidades extranoemáticas excepto, por ejemplo, mover los ojos y pasar las páginas de forma periódica o arbitraria. Un cibertexto es literalmente una máquina para la producción de variedades de expresión, que es recorrida variablemente por un usuario-lector. Pero aquí se podría señalar que estos problemas ya fueron abarcados para la literatura tradicional por las teorías posestructuralistas y posmodernas. El punto de Aarseth es que un cibertexto (por ejemplo, un hipertexto) no es un texto en el mismo sentido que una obra literaria típica lo es. Ambos comparten en que se trata de estructuras verbales con fines estéticos, pero el cibertexto agrega una dimensión paraverbal adicional. No se deben confundir los conceptos de lectura como trabajo y como recorrido de la pluralidad semiótica (Barthes, 2004) con lo que implica un cibertexto. Un cibertexto es literalmente una máquina para la producción de variedades de expresión, que es recorrida variablemente por un usuario-lector. En este sentido, puede pensarse a la teoría de la literatura ergódica como una radicalización y materialización literal de algunos aspectos metafóricos señalados por el posestructuralismo y el postmodernismo.

A partir de estas coordenadas podremos comenzar nuestro breve trayecto cartográfico. Con un poco de imaginación crítica, la historia de la literatura digital se puede remontar a los primeros videojuegos basados en texto, como el *Colossal Cave Adventure* de Will Crowther, a mediados de los años 70. En él, el usuario leía una historia y debía tomar decisiones que lo podían llevar a diferentes finales, cimentando la no-linealidad que caracterizará a buena parte de los experimentos escriturarios posteriores. De todos modos, el consenso crítico suele considerar a *Storyspace* de Jay David Bolter y Michael Joyce, en los 80, como la primera pieza de literatura digital. En Latinoamérica es posible encontrar en esa misma década el experimento pionero del brasilero Eduardo Kac, que con *Não!* pergeña un poema visual cinético que se proyectaba en unas pantallas.<sup>38</sup>

Pero nuestro primer objeto de este apartado serán los hipertextos digitales. El primer ejemplo de este subtipo se encuentra en la obra del escritor colombiano y experto

---

<sup>38</sup> Claudia Kozak (2018) propone una geneología que se remonta aún más atrás en el tiempo, con los poemas *IBM* (1966) del argentino Omar Gancedo y la serie de diez poemas *Le tombeau de Mallarmé* (1972) del brasileño Erthos Albino de Souza.

en sistemas de modulación matemática Juan B. Gutiérrez. Su doble especialidad le abrió la posibilidad de programar lo que se considera la primera obra hipertextual digital de Latinoamérica, *El primer vuelo de los hermanos Wright* (1996). Un año antes, el escritor había publicado en formato impreso *La sagrada geometría*, un relato sobre una máquina que permite la creación de un mundo idílico virtual donde dos personajes podrían encontrarse. Ese texto recuperaba procedimientos constructivos de algunos videojuegos que se estaban produciendo en la fecha, confirmando una vez más ese aspecto de la genealogía múltiple de la literatura digital. Pero es con su primera obra hipertextual en que Gutiérrez deja una marca perdurable en la cultura literaria latinoamericana. Varios de los fragmentos que componen el hipertexto son segmentos remediados de cuentos y relatos que antes habían sido publicados en formato impreso, ahora recontextualizados en un entorno informático y en una obra de largo alcance. *El primer vuelo de los hermanos Wright* tuvo otras dos versiones, una en el 2000 y otra en el 2006, donde se fueron refinando algunas de las herramientas informáticas con las que se programó la obra.

Dos marcas temáticas dominan la obra. Por un lado, una reflexión sobre la estructura social periférica de Latinoamérica, ilustrada por antonomasia en las dinámicas del pueblo en que sucede el relato, Villapinta. En el hipertexto, cada personaje, acorde a su estatus social, tiene un rol social específico y un lugar en una jerarquía por momentos visible y por momentos tácita. Las líneas narrativas se despliegan intentando pergeñar un mundo donde la corrupción y la discriminación social y racial son la norma de esta pequeña sociedad en la cual la religión tiene un lugar estructurante.

En el arco narrativo de fray Leonardo Baz se puede observar paradigmáticamente aquella operación. Este relato se figura como una serie de anotaciones que otro personaje, Sócrates, tiene en un cuaderno. La obra, en este capítulo, remedia al anotador, presentando el texto enmarcado en el esquema gráfico de una hoja, con sus renglones. Baz está construido como un personaje de una inteligencia de avanzada para su tiempo y su espacio: “Fray Leonardo Baz tuvo una mente aguda, inquisitiva, y mucho más adelantada que las de sus contemporáneos” (Gutiérrez, 2006: web). Por fuera de la norma intelectual de la institución eclesiástica del pueblo, el intelecto y el deseo del fray caen en una zona pasible de ser castigados. Baz, a través de una intermediaria enamorada suya, manda una carta a una vecina del pueblo declarándole su amor. La carta llega a las manos de las autoridades y el fray es apresado. No tanto por

su deseo prohibido, sino por el modo de expresarlo, en el que se refería a un relativismo moral que atentaba contra el dogma cristiano pueblerino: “Tened mucho cuidado de los feroces pollitos y de las salvajes gallinas. Que no os preocupen en cambio el buen lobo ni la amable víbora” (web). Como prueba para salvarlo de la pena de muerte, el tribunal de la iglesia le encarga un libro con una comprobación de la existencia de Dios. En ese escrito, comete una segunda herejía, que refiere al famoso texto de Borges:

He dicho que salen las torcallas a volar, y puedo apreciar que son más de dos, pero sé que son menos de cien, porque cien torcallas hacen mucho mayor enjambre que el que veo. Si no conozco el número, Dios debe saberlo, de lo contrario sería un número indeterminado entre dos y cien. Ahora, de una torcalla deben volar al tiempo la cabeza, el cuerpo y las alas, es decir, toda ella. Por tanto, el número de torcallas sólo puede ser un número entero entre dos y cien. El número existe, por lo que podemos concluir que: ¡Dios existe! (web)

Aunque el *argumentum ornithologicum* es aceptado por el tribunal, otro fray recomienda retirarlo de la vida comunitaria, por el peligro de que sus ideas heterodoxas se contagien entre los novicios, y luego aplicar la hoguera. Tras una deliberación por parte del tribunal, que en un principio le exige a Baz una segunda demostración de dios para probar su inocencia, finalmente el fray es sentenciado a muerte. En su segundo texto, refuta el argumento de Borges y elabora uno nuevo, tan heterodoxo como el anterior, a partir del movimiento de los perros. Pero aun así, su conclusión es la inexistencia de Dios. Con su muerte, el pueblo recupera el estatus de la moral tradicional y ahoga los signos de insumisión sofística.

En uno de los momentos de la trama, la obra parece hacer una puesta en abismo de la concepción de la literatura que se pone en funcionamiento. El personaje de Sócrates, a partir de una máquina llamada “el hipnólogo”, puede crear mundos virtuales, que él usa para producir un escenario ideal para una cita romántica:

Preparó un escenario para un encuentro virtual: un río de aguas claras que invitara a tomar un baño de pies durante una estación del año propicia para el descanso, tal vez sentados sobre la hierba a la sombra de un plátano alto y arrullados por el canto de las cigarras.... Rosita aceptó la cita varias horas más tarde. Se conectó al hipnólogo y de inmediato se vio vestida con una túnica al lado de Sócrates (web).

Tal como señala Perla Sassón-Henry (2017), el hipertexto de Gutiérrez interpela las relaciones íntimas entre la creación de mundos imaginarios tal como sucede en la literatura y el potencial en el mismo sentido que tienen las nuevas tecnologías de la información. La computadora y los videojuegos tienen el poder de producir nuevas

formas de mundos virtuales que la literatura solo ha podido imaginar en sus páginas (recordemos, por ejemplo, del capítulo pasado, el modo en que Borges se constituyó como un precursor clave de las diferentes dinámicas ciberculturales).

En términos de dispositivo, *El primer vuelo de los hermanos Wright* es una novela hipertextual simple con algunas singularidades. En la primera versión los diferentes cuerpos del texto eran comunicados entre sí por medio de enlaces, de modo lineal, que el usuario debía tocar para pasar al siguiente fragmento. En algunas de las páginas, alguna palabra llevaba a un link por fuera de la narración, que presentaba un “Diccionario zurdo”. Lo que a primera vista podría funcionar como un glosario de modismos o de palabras ignotas, funciona inversamente para introducir un nuevo nivel de extrañamiento. En uno de sus relatos, el hipertexto señala: “Cuando Mateo se levantó, se apoyó en la rodilla de Amadeo, y a éste le pareció que la presión ejercida era un poco exagerada y algo rítmica” (web). Estas últimas dos palabras reenvían pues al diccionario, para verse transformadas en una palabra compuesta (“algo-rítmica”) cuya definición es: “Procedimiento matemático de escasa cadencia” (web). De este modo, Gutiérrez aprovecha las posibilidades tecnológicas como terrenos fértiles para una experimentación inmanente “extra” con el lenguaje.

En la versión del 2006, con la que se incluye la hipernovela en una web que compila las obras de Gutiérrez llamada *Literatrónica*, se experimenta alrededor de lo que el escritor llama la “narrativa digital adaptativa”, donde un modelo informático optimiza los caminos de lectura para adaptarse a las decisiones extra-noemáticas del usuario-lector. Pero, tal como señala Carolina Gainza, el modelo no puede generar cambios significativos en la obra previa:

así como en la primera versión los enlaces nos llevaban de una página a otra, el modelo adaptativo no puede sugerir más de un camino de lectura en la segunda versión, ya que el diseño lineal de lectura no fue modificado. La única diferencia con la versión anterior radica en que cuando se retrocede en los capítulos, los enlaces sugeridos para continuar la lectura cambian, y por lo tanto se lee un texto diferente al que se venía leyendo antes del cambio (2018: web).

En este sentido se puede observar cómo el trabajo experimental sobre el esquema técnico de la programación puede presentar tanto aciertos como “puntos muertos”. Hay un aspecto fuerte de ensayo con las potencialidades del entorno digital en las obras de literatura digital, y no todos los caminos son igualmente fructíferos. Se trata, tanto en esos años como en la más estricta contemporaneidad, de una práctica aproximativa, que

encuentra dificultades dadas por su carácter vanguardista y novedoso. En este sentido, lo que está en juego aquí, lo que se hace visible, precisamente por los límites de su funcionamiento, es la genealogía del desarrollo técnico del medio, en este caso, del medio digital hipertextual.

Inicio ayuda info  
correo diccionario dicento  
creditos autor

Más que una pregunta  
Las formas de observar  
El hipnólogo  
El intérprete de sueños  
El sueño  
La cita

La ingenuidad de la historia  
Un tema digno de conversación  
El conocimiento empieza por la charla  
El más bello discurso  
La adecuada disposición del alma  
La seducción  
La sagrada geometría

El hipnotista  
Las exultancias  
Los paseantes  
La sagrada geometría  
El escritor

El primer vuelo...  
Los principales  
Las fricciones de San Sebastián  
Además, archivos y documentos  
Invitación a tomar chocolate  
Cuanta sed  
El reflexista

Los deturmbes  
Intermezzo  
El primer vuelo de los hermanos Wright  
Nuevos horizontes

Vuelo de los Hermanos Wright (1996-1998). Esta disponible por razones históricas. La versión actual de esta novela esta disponible en: [esta página](#).

Más que una pregunta

¿Usted sueña?

Rosita Armijo se acercó a la ventana siguiendo la secuencia de movimientos que había estudiado mientras esperaba la llegada de Solín Deunamor. Alisó su falda y se aseguró que el talle le hiciera ver la cintura diminuta, bajó un poco el escote, echó su cabello sobre sus hombros, y caminó agitando las caderas. Incluso sabía cuántas vueltas iba a dar entre sus dedos el medallón que colgaba de su pecho. Había medido con precisión el tiempo que a él le tomaba ir desde la entrada del parque hasta el ventanal. Siempre el mismo ventanal. Él no volteó.

-Prefiero los sueños de los otros.

En el parque había árboles enanos que rozaban el techo. El resto de la vegetación era artificial. Alrededor había edificios que proyectaban sus sombras y lo dejaban en penumbras, excepto por unos pocos minutos, en los extraños días sin lluvia, cuando el sol estaba en su cenit.

*Por Solín Deunamor. Villapintada, 1924.*

*El primer vuelo de los hermanos Wright (1996/2006) de Juan B. Gutiérrez*

La obra de Gutiérrez sirve, en este sentido, para caracterizar de forma general las narrativas hipertextuales como obras donde un bloque de texto es un nodo de una red que activa el lector y que lo conecta con otros bloques. Gainza, en este sentido, no duda en caracterizarlo como una estructura “rizomática” (retomando el famoso concepto de Gilles Deleuze y Feliz Guattari), ya que “no existe un centro que opera las conexiones, sino que los enlaces entre textos, sujetos y cosas, existen en un plan inmanente que produce relaciones de multiplicidad” (web).

Pero la narrativa hipertextual no es el único tipo de experimentación de la literatura digital hispanoamericana. Con el correr de los años fueron apareciendo otro tipo de prácticas que parecen exigir una caracterización específica. Hablaremos también de un ejemplo de narrativa hipermedial, con *Tierra de extracción* de Doménico Chiappe.

Doménico Chiappe es un escritor y periodista Venezolano-peruano. Vive en Madrid desde el 2002, donde imparte cursos de periodismo y se desarrolla como investigador en la Universidad Carlos III, en la cual también se doctoró con una tesis alrededor del problema de las narrativas multimedia. Además de la obra en cuestión, ha publicado *La huella del cosmos* (2005), una novela colectiva que fue retirada de la web en el 2015, y *Hotel Minotauro* (2015). En un texto llamado “Apuntes para una novela

colectiva”, donde comenta de manera proyectiva lo que sería su segunda obra, anota una serie sugerencias para escribir hipermedia:

- Una narración hipermedia será novela siempre que existan más de tres tramas.
- La estructura será modular; siempre no lineal.
- El escritor hipermedia debe desarrollar una destreza para golpear la mente del lector con escenas mínimas, cargadas de mensajes.
- Se narra con fragmentos que el lector deberá armar como un rompecabezas.
- Todos los textos deberán ser concisos para dotar de rapidez al conocimiento.
- Libres de la dictadura del papel, los hipervínculos conducen a planos narrativos distintos, que narran sus propias historias: contenidos textuales, musicales, de animación, hemerográficos, orales, fotográficos, audiovisuales y plásticos.
- Las imágenes serán ricas en interpretaciones.
- Se permite el libre movimiento del lector, que tiene derecho de elegir sus itinerarios de navegación. Y la obra exige que así sea para desplegarse.
- La calidad de la obra recompensará al lector por su interacción (s.a.: web)

Multiplicidad de arcos narrativos, no-linealidad, *trompe l'oeil* narrativos, fragmentariedad, carácter sucinto, liberación de las imposiciones del formato libro, semiosis icónica, emancipación del lector, estructura de recompensa lectora. Como veremos, Chiappe lleva estas reglas muy cerca de su práctica, como una suerte de principios rectores de su escritura hipermedia.

*Tierra de extracción* fue escrita en 1996 pero su presentación masiva data del año 2000, en un simposio organizado por la Universidad Católica Andrés Bello en Caracas. La obra encontró su forma final en 2007, momento en el cual se sofisticaron algunos de los procedimientos hipermedia. En el 2011, *Tierra de extracción* fue seleccionada por la prestigiosa “Electronic Literary Organization” para ser incluida en el volumen 2 de la *Electronic literary collection*, desde donde se puede acceder en el presente. En términos fenomenológicos, la interfaz principal consta de una serie de estímulos audiovisuales. Posando el cursor sobre cada una de las imágenes activa diferentes acciones: si se “clickea” sobre el árbol, comienza un relato oral sobre las noches de Menegrande, el pueblo en el que sucede la narración; las imágenes de la derecha activan música y otro relato oral; las imágenes de la izquierda activan un cuadro de texto con una animación en las que una nube de palabras borrosas se van volviendo más definidas a medida que se mueve el cursor sobre ellas. Clickeando sobre ese cuadro, se nos reenvía a otra interfaz, que será la principal para navegar la obra: un

largo listado de palabras (“Niña”, “Semejanza”, “Regla”, “Tristeza”, “Error”, etc.). Cada una de estas palabras son los hipervínculos a los 63 capítulos de la obra. Como se podrá entender por los principios prácticos que proponía Chiappe, hay dos formas de atravesar *Tierra de extracción*. Por un lado, un camino lineal, ofrecido por el autor, que atraviesa cada uno de estos capítulos. Por otro, y aquí una de las singularidades de la obra, la activación arbitraria y lúdica del lector-usuario, por fuera de la linealidad tanto como de la exhaustividad, saltando de capítulo en capítulo hasta que el deseo de exploración se apague.

*Tierra de extracción* narra de un modo polifónico, coral, la historia de un pueblo venezolano y sus habitantes en dos tiempos, a principios y a finales del siglo XX, encontrándose por momentos ambas líneas temporales. Estos tipos de saltos temporales y de foco permiten elaborar un cuadro diacrónico de Menegrande como una población completamente afectada por el desarrollo de la industria petrolera. Mientras la industria venezolana celebra su centenario, los distintos personaje figuran las evocaciones de los impactos subjetivos, sociales y naturales de tal empresa extractiva. Extendiendo la caracterización de Perla Sassón-Henry, podríamos aproximarnos a *Tierra de extracción* como una novela hipermedia “de hipótesis”, porque lo que se intenta probar figuralmente es que la industria de petróleo, lejos de las adalides del extractivismo, traen pobreza, miseria y precarización a la población.

La sujeción y la opresión atraviesan diferencialmente todos los niveles de la sociedad, como por ejemplo las niñas que les informan desde pequeñas que serán el objeto de exposición del pueblo para la región, un plusvalor humano. Lucelela es una niña que es objeto de obsesión de un propietario de tierras, Rafael Bastidor. Cuando entra en edad “adulta”, su madre le informa que ahora puede ser pertenencia de Bastidor, con la condición de nunca superarlo en inteligencia. Diversos críticos (Ganza, 2019; Pitman, 2010) afirman que la analogía entre la explotación de las mujeres y la explotación de petróleo introduce una serie de tonos barrocos que acerca la obra a los procedimientos del realismo mágico. En todo caso, la equivalencia entre tierra y mujeres pergeña una imagen en que ambos elementos se construyen como recursos naturales de explotación barata y sin consecuencia. Uno de los personajes más interesantes para pensar la imaginería alrededor de la modernización que elabora la obra hipermedial es el de Carmencito Villegas, un habitante apático de Menegrande que quiere transformarse en estatua, ubicarse en la plaza central y ver pasar la vida y las personas. Tal deseo es la pretensión de encontrar un lugar excéntrico en la sociedad que

no sea arrastrado por los efectos subjetivos y sociales de la industrialización salvaje. Ser una estatua es la intención de observar, desde un lugar seguro, la debacle anunciada de Menegrande. La modernización será una máquina que no puede ser detenida, pero quizá los sujetos puedan vivir (o al menos desear vivir) heterotópicamente, en un espacio otro, un espacio por fuera de la miseria y la precarización que aquella impone.

En el relato que se activa pulsando en “Facil”, se narra la analogía que señalamos anteriormente, aunque con un carácter ampliado:

La tierra de extracción no solo ofrece la riqueza de sus suelos a los saqueadores, también permite que se asalte a su gente. Se extrae el oro, pero también las vidas; junto al petróleo, los valores; a los autos robados, la moral; a la biodiversidad, el querer; al billete, la razón. Para extraer se compran las almas. Nada más fácil (Chiappe, 2006: web)

Lo que ilustra la narración es que “la extracción no puede reducirse a operaciones vinculadas a materias primas devenidas *commodities* a escala global” (Gago y Mezzadra, 2015: 43), porque el capital en esta hipermedia jamás podría prosperar sin la extracción concomitante de potencia psíquica, potencia deseante, potencias de resistencia. El capital, en la obra de Chiappe, también explota la vida misma, por lo que la diferenciación entre extracción rural e industrial-urbana se encuentra abolida por principio. Y no se trata de un gran obstáculo, el capital solo debe entregar un poco de sí para extraer tales potencias a su favor y comprar “las almas”.

Cada lista de la interfaz principal de *Tierra de extracción* tiene una forma semicircular y en concierto con las otras listas se forma una imagen circular, que entra en resonancia con algunos aspectos de la circularidad de la trama. Recordemos, la narración sucede en dos tiempos, al inicio de la explotación petrolera y otra más hacia el presente. El narrador de “Sueño” hace eco de esta estructura que es tanto visual, como textual como ideológica: “los vicios cambian de actores y que destruyen lo poco que debía quedarse” (Chiappe, 2006: web). Son “los vicios” las fuerzas rectoras que se mantienen a lo largo del tiempo. Los “vicios” comportan la verdadera agencia de la sociedad y otorgan papeles limitados a “los actores”, continuando la destrucción de paisajes y vidas.

En *Tierra de extracción* nos encontramos con una combinación de diferentes medios y lenguajes. Un nivel es el texto que narra las historias fragmentadas de los habitantes de este pueblo condenado a la miseria y la explotación. Otro nivel es la música que aparece frente a cada fragmento, otorgando un tono propuesto para la labor

interpretativa. Y un tercer nivel son las imágenes y las animaciones digitales que permean todas las zonas de la obra. Entre estos niveles no hay una síntesis aporreada, pero tampoco existe una mera relación exterior y accidental que no afecta la identidad de cada lenguaje. Como veremos en la conclusión de este capítulo, se trata de una dinámica de convergencia y divergencia que es constitutiva al objeto mismo de la literatura digital. Y en este sentido también se entiende que la obra no sea, a pesar de que así la hayamos nombrado, producto de un artista individual y solitario. *Tierra de extracción* es el emergente de una intensa colaboración entre diferentes trabajadores de la cultura: Doménico Chiappe para la novela, las canciones y el guión multimedia; Andreas Meier, para la programación, arte y diseño gráfico y multimedia; Ramón Leún y Manuel Gallardo para el arte; Humberto Mayol, Edgar Galíndez y Pedro Ruiz para la fotografía; Raúl Alemán para música. Esta pequeña comunidad experimental sirve como sinécdoque de una buena parte de la literatura digital, que suele ser producida a dúo entre un escritor y un programador (exceptuando algunos casos, como Milton Läufer, tal como vimos en el capítulo anterior). Respecto de este fenómeno, Claudia Kozak ofrece una precisión:

En la literatura digital latinoamericana, las colaboraciones entre varias personas que aportan sus competencias específicas para el desarrollo de una obra -escritores, diseñadores gráficos, diseñadores web, músicos, programadores- son frecuentes, pero ello no implica forzosamente que la colaboración dé lugar a obras colectivas bajo el impulso de comunidades experimentales. Muchas veces una persona idea el concepto de la obra y convoca a otros distribuyendo el trabajo por áreas que serán luego puestas en común (2018: web)

Se trata de una diferenciación de importancia para no aplanar homogéneamente todos los ejercicios colectivos en una sola rúbrica. De todos modos, en el caso de *Tierra de extracción*, aunque el claro coordinador es Chiappe (la obra es acompañada por su autoría), solo desde una perspectiva logocéntrica, que funcione en detrimento de las dinámicas singulares de las imágenes, las animaciones y la música, se podría afirmar que se trata de una concepción individual. Cada uno de los fotógrafos, músicos y programadores aporta experimentalmente a esta comunidad que se encuentra detrás de la obra hipermedia. Y extendiendo un poco el concepto, se podría hablar también de la colaboración del propio lector-usuario. Un lector que, en consonancia con el título de la obra, funciona como un “extractor de historias”, un “extractor semiótico”, un “extractor de sentido”. Este lector, como veremos a continuación, se parece cada vez más a la imagen de un jugador.

La escritora argentina-española Belén Gache se graduó en una licenciatura en Historia del Arte y luego en una maestría en Análisis del discurso. Desde el temprano año de 1996, antes de que se comenzaran a popularizar tales experimentaciones, comenzó a producir obras multimedia, como videopoemas, instalaciones sonoras, poesía electrónica, entre otros. Fue codirectora del proyecto *Fin del mundo*, una de las primeras plataformas en lengua castellana para difundir el “net-art”. Recordemos que éste se trata de un tipo de arte interactivo cuyo medio no solo es la computadora, sino la computadora conectada a internet, aprovechando las plataformas de intercambios y democratización de la voz que permite la red (Kozak, 2015). Se trata de una caracterización de importancia, porque la obra que leeremos en las siguientes páginas se puede enmarcar en aquella etiqueta. *Wordtoys* es una antología de poesía hipertexto realizada entre 1995 y 2006. Aunque las etiquetas podrían continuar multiplicándose (“poesía de los nuevos medios”, “e-poesía”, “poesía digital” y, como ya dijimos, “net art”), cada una subrayando algún atributo en particular, lo que importa para nuestros propósitos es rescatar un aspecto fundamental de esta publicación para definir una zona mucho más amplia de la literatura digital, aquella que se refiere al aspecto lúdico de la misma, tal como su título anuncia. Comencemos describiendo el objeto.

*Wordtoys* (2006) se presenta como una remediación del objeto libro, con la portada característica de aquel dispositivo de la cultura letrada. Incluso, en la última página, presenta un índice, pero en vez de indicar el número de página, cada línea es un vínculo a los 14 hipertextos de la obra. Para acceder a cada poema, se debe hacer click en la página respectiva, que luego suele llevar a un texto introductorio (no sucede en todos los casos) y después se ingresa al poema hipertexto propiamente dicho.

El primer hipertexto es “El jardín de la emperatriz Suiko”. En aquella primera obra, se nos narra que durante la introducción del budismo en Japón, la emperatriz Suiko logra un milagro durante un sermón: “Enormes flores de loto comenzaron a caer del cielo y, enterrándose un metro dentro de la tierra, emergieron nuevamente convertidas en Budas” (web). Y efectivamente, luego, el poema performa este “milagro”. La obra nos presenta un texto, y si el usuario “clickea” sobre las palabras, primero se convierten en una flor y luego, con un segundo “click”, en una imagen del buda.

En la introducción del cuarto hipertexto, “Sotuhern Heavens”, se nos narra brevemente algunas escenas de la historia de la cartografía. En un gesto de reminiscencia borgeana, se señala que en cierto momento del tiempo, la introducción de

la brújula y otros instrumentos rompieron la relación de los itinerarios gráficos con la experiencia vivida: “Al guardar relación con una totalidad que incorporaba incluso a las estrellas, los itinerarios se volvieron abstractos y no vividos” (web). Cuando se ingresa a la obra propiamente dicha, solo observamos la imagen de un avión que se mueve en un mapa de constelaciones a partir del movimiento del cursor que imprime el lector-usuario. El ruido constante de los motores de un “Airbus” acompaña nuestro trayecto y la voz de una azafata nos ofrece algunas coordenadas según el género suficientemente formalizado de la “información del vuelo”. Pero tal carácter formal empieza a deformarse con el pasar de los segundos. Entre recomendaciones y afirmaciones habituales, se nos informa que el destino del vuelo es “la constelación de la isla austral” y que la altura de crucero es de “100 millones de años luz”. Unos segundos después el extrañamiento se pronuncia. La azafata, en un giro lírico, señala que “Afuera es todo calma y silencio”, que nada se puede observar desde las ventanillas porque se navega un espacio sin tiempo”. El tenor de la experiencia se termina de configurar cuando identifica a tal vuelo como uno que da “vueltas en el espacio, como una estúpida calesita” (web). El carácter lúdico del objeto entra en escena intempestivamente, en *mise en abyme*.

Uno de los problemas formales que recorren los diferentes poemas hipermedia es la cuestión, analizada en el capítulo anterior, de las producciones arcónticas, una literatura que trabaja con el propio archivo de la cultura escrita. En “Mariposas-Libro”, la voz dice:

Parto aquí de la idea de colección. Al igual que Linneo clasificaba sus insectos en diferentes clases, colores, tamaños; al igual que un entomólogo caza mariposas y las ordena luego clavando sus cuerpos con alfileres, aquí coleccionaré citas-mariposa. (Teniendo en cuenta, además, que las mariposas se parecen topológicamente a los libros) (web).

El imaginario que propone este poema es el de la posibilidad de otorgarle cierto orden conjetural y arbitrario a una serie de fragmentos textuales de la historia de la escritura, un orden que se cruza con la propuesta de una nueva unidad de sentido, “las mariposas-libro”. Al entrar en la obra, observamos imágenes de estos insectos y con cada “click” una cita de diferentes escritores de la historia aparece (Haroldo Conti, Sigmund Freud, Manuel Puig, Aristóteles, etc). Lo que reúne a estos autores dispares, de tiempos, espacios y géneros heterogéneos, es la apelación a las mariposas que, tras la indicación de la voz poética en la introducción, ahora refieren “topológicamente” al dispositivo libresco. El objetivo de la obra es explícitamente paradójico: por un lado se apunta a una

aglomeración infinita de citas, que los usuarios pudieron “engordar” durante algunos años mandando por mail nuevas referencias; por otro, se entiende que el concepto de colección se define por sus límites materiales, no pudiendo acoger el infinito. Pero es precisamente esa apertura a la co-producción con los lectores lo que vuelve a ese sueño, al menos formalmente, enunciado. Detrás de la multitud de sujetos receptores, pequeños infinitos textuales desfilan juguetonamente.

Un procedimiento similar se observa en “Poemas de agua”. Allí se nos presenta la imagen de un grifo de baño. Hasta aquí, una foto realista. Pero cuando se activan las llaves, en vez de agua, cae, siguiendo el curso espiralado y el ruido del líquido, un verso de un poema que refiere al agua. Quevedo, Baudelaire, Ashebery, Rimbaud, Mallarmé, Ginsberg, Verlaine, Artaud, Borges, entre otros, se componen en esta obra hipermedial en la que la clave es la escenificación de las transformaciones del archivo. Ya no se trata, como antaño, de que el contexto esperado de una cita sea un libro y, en particular, el libro específico donde aquel enunciado se hizo material. Ahora, fiel a su carácter de “dynarchivo” la clave es la recontextualización reglada (a partir del significante “agua”), que permite una deslocalización del fragmento de texto a un territorio que funciona como una composición de heterogeneidades: temporales, idiomáticas, genéricas. El archivo será así un lugar donde las aguas textuales de los ríos de la historia de la literatura se encuentran, se yuxtaponen y adquieren nuevos sentidos, bajo la ideación y programación de Belen Gache.



“Poemas de agua”, *Wordtoys* (2006) de Belen Gache

Este carácter remedial de la literatura digital se expresa de forma diferencial en otras dos obras internas a *Wordtoys*. En “Procesador de textos rimbaudeano” se nos ofrece a la lectura un poema de Rimbaud llamado “Voyelles”. Luego, tras ingresar en la obra, solo observamos un simple procesador de textos. Pero cuando el lector-usuario empieza a escribir su propio texto, un elemento singular salta a la vista. Las vocales, automáticamente, se encuentran en posición marcada porque no aparecen con el color por “default” del procesador (el negro), sino con otros. Una inspección más atenta nos permite comprender que cada vocal lleva un color en particular, y que ese color depende de la primera línea del poema de Rimbaud: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu” (cit. Gache, 2006: web). Si en el poema, la atribución de un color es la puerta de entrada para una serie de caracterizaciones que pondrían en escena la vitalidad intrínseca de las vocales y el lenguaje, la obra de Gache hace de ese principio imaginario un procedimiento material. El primer verso así, se transforma, en el código de programación central para la singularidad de tal hipermedia. La obra de Rimbaud no solo se remedia como texto en otro medio, sino que también se remedia como código informático.

El texto introductorio de “Escribe tu propio Quijote” se titula “Todos somos Rembrandt, todos somos Cervantes”. Allí, se afirma que el espíritu de esta obra se remonta a los interpelaciones *Do it yourself* del arte pop, en particular, el de Andy Warhol. Se trata de una filosofía, como señala Claudia Kozak (2017), que atraviesa ubicuamente los experimentos de la literatura digital y que implica una ideología que separa la práctica artística del dominio de la técnica especializada de unos pocos iniciados. Resuena en estas palabras también aquella famosa afirmación de Joseph Beuys (“Todo ser humano es un artista”), que se ha vuelto realidad en la cibercultura con la hegemonía en la cibercultura del diseño de sí mismo en las redes sociales (Groys, 2014). Al entrar a la obra, tenemos otro procesador de texto, pero ahora, cuando el usuario escribe, el texto que aparece en pantalla no se corresponde con lo “teclado”, sino con el principio del Quijote: “En un lugar de la Mancha...” (Gache, 2006: web). No hay posibilidad de dissociarse de ese pequeño imperativo que propone la obra, la interpelación pop se termina de configurar en ese sentido: “Toda persona puede escribir una gran obra de la historia de la literatura”. Se trata, como bien señala el texto introductorio, de una puesta en práctica del imaginario de Borges alrededor de Pierre Menard. El carácter de reescritura de todo texto aquí es llevado, informáticamente, a una literalidad extrema. Cervantes se transforma en una suerte de disfraz intercambiable

para cada uno de los lectores-usuarios, y la figura del escritor contemporáneo se presenta, tal como señala Dominique Maingeneau (2006), como la de un “mimo”, con toda su carga imitativa: “El escritor finge seguir escribiendo literatura cargándose de una serie de rasgos o características, de marcas registradas del escritor, sobre las cuales muchas veces se definen sus imágenes mediáticas, como una verdadera puesta en escena” (Topuzian, 2013: 320).

Lo que Gache considera como un “Wordtoy” aparece en una tensión singular con un diagnóstico sobre la naturaleza del lenguaje y la escritura. En el texto introductorio de “Idioma de los pájaros”, se afirma que no se puede disociar el carácter maquínico de las aves del de los sujetos: “Italo Calvino decía que, en última instancia, todo escritor es una máquina: trabaja colocando una palabra tras otra siguiendo reglas predefinidas, códigos, instrucciones adecuadas” (Gache, 2006: web). Ese ámbito prefigural de la literatura es el lenguaje mismo, y constituye una “jaula” para la humanidad (extendiendo la analogía con los pájaros). Y Gache pone el énfasis en que no habría que tomar livianamente tal obstáculo, porque se trata de una dificultad ineliminable: “La literatura no puede dejar de estar implícita en las reglas del lenguaje. O, en el mejor de los casos, movilizada a partir del llamado de lo indecible, continúa su trágica lucha por salirse de los límites de las mismas sin lograrlo” (web). El fracaso del objetivo de salirse de las reglas del lenguaje, lejos de funcionar como un fundamento negativo, es el motor productivo mismo de la escritura. Ahora bien, tal naturaleza tiene sus efectos en los objetos (imaginarios o reales). En “Mariposas-libro”, continuando esta problematización, afirma con ecos nietzscheanos que “la escritura detiene, cristaliza, de alguna manera mata a la palabra conservando su cadáver. Un cadáver etéreo como el de una mariposa disecada” (web). Pero uno podría matizar ese fatalismo productivo con una apelación al carácter inespecífico o expandido de esta obra literaria. Cada obra compone fragmentos textuales, auditivos, pictóricos o fotográficos, atravesando otros territorios para la elaboración literaria que el lenguaje mismo. La hipermedia de Gache hace un énfasis fuerte en el carácter lúdico de la misma. “Wordtoys”: juegos de palabras, juguetes de palabras. La relación entre el arte y el juego ha sido ampliamente estudiada desde diferentes campos, con el medievalista Jonah Huizinga y el psicoanalista Donald Winnicott como ejemplos paradigmáticos. En la contemporaneidad, François Zourabichvili (2021) ha retomado sus planteos para llevarlos a una elaboración conceptual novedosa. Para él, la literatura, en su historia, se ha obsesionado con el tema del juego. En términos estrictos, la identificación del arte

con el juego no es una idea novedosa, ya que la remonta hasta las obras platónicas. Pero según el filósofo francés el problema ha sido mal planteado. Lo que conecta a ambos elementos es una forma de reflexividad singular: “El arte como juego, tal como lo elabora François Zourabichvili, tiene que ver con una experiencia de lo informe, de una precariedad continuada y elaborada en juego, en relación consigo, donde el individuo esté en unión con el mundo, de lo que comunica consigo mismo” (Alfandry, 2019: web). La indeterminación es un atributo del juego que se observa con relativa autoevidencia en los “Wordtoys” de Gache. Ninguno de los capítulos presenta una lógica de interacción homogénea, cada uno contiene su propia forma específica de activación, como estuvimos señalando. Pero en el mismo lugar donde nuestro análisis y el de Zourabichvili se encuentran, es también donde se separan. Para el filósofo esa indeterminación se efectiviza en la mutación de la sensibilidad que produce cualquier obra de arte y esto significa recuperar pero reescribir algunas categorías de la estética clásica. Este es el caso, por ejemplo, de la contemplación. No se trata de rechazar este concepto que atravesó siglos de pensamiento sobre el arte, sino de modularlo correctamente respecto del carácter lúdico que él intenta iluminar. La contemplación en el arte no es un momento pasivo de la subjetividad, sino una práctica consigo mismo y con el mundo. Zourabichvili quiere restituir su atributo activo a la contemplación, para que se componga con su hipótesis del arte como juego. Ahora bien, aunque vital para el análisis, la contemplación es una categoría a todas luces insuficiente para reflexionar sobre la obra de Gache (y la literatura digital en general). Como señalábamos en términos más generales al principio del apartado, *Wordtoys* requiere un esfuerzo activo para atravesarla en tanto obra artística. Pero este esfuerzo no puede identificarse con la contemplación, aunque se la piense como una práctica. Más bien, las acciones que activan cada uno de los capítulos hipermedia dependen de un nivel extra-noemático, por ejemplo, clicar en algún lugar específico de la pantalla, escribir palabras con el teclado, etc. En este sentido, no puede reducirse la experiencia de la obra de Gache a ninguna reversión contemporánea de la contemplación, y esta característica la acerca aún más a una noción de juego. La indeterminación, lo informe, la potencialidad del espacio de la obra se ve acentuada por esta exigencia de acciones por fuera de la intencionalidad fenomenológica o la actividad lectora. Así, los juguetes de Gache escapan, quizá temporalmente, a la gramática fatal de la literatura, a la jaula del lenguaje, incorporando todo un espectro de acciones que no están codificadas del mismo modo que el discurso. Lo expansivo, lo lúdico y lo inespecífico de la literatura

de la escritora argentino-española pueden ser un camino de salida a la “prisión” que la especificación medial le legó a lo literario.

Finalmente, resulta interesante reseñar brevemente otras dos escenas de la literatura digital que expanden el cuadro sinóptico que estamos pergeñando. En primer lugar, el caso de las “blognovelas”. El ejemplo que más interés académico ha despertado es el blog de la mexicana Cristina Rivera Garza: *No hay tal lugar*. Dentro de este blog (cuya última entrada es del 2020), en el año 2003, aparece un ejercicio de “blognovela” que se presenta como una suerte de ejercicio de autoconciencia escritora: “La Blogsívela 2003 [...] tiene por tema la construcción de la novela misma” (cit. Choi, 2010: web). En este sentido, lo que le interesa a Rivera Garza es desmitificar el proceso de producción de una novela y escenificarlo como un momento de vulnerabilidad. En un artículo sobre su proyecto, señala: “Diré que hace tiempo he querido hacer esto: seguir los designios de la escritura errante. Sin borradores. Sin correcciones. Sin versión final” (Rivera Garza, 2004: 169). La “blogsívela” encarna la posibilidad de elaborar una escritura en tránsito, que no se deje reducir a mero producto (del mercado literario), sino como eterno proceso, eterno *work in progress*, constante reescritura (Mendoza, Mosquera y Olaizola, 2020). Y, en este sentido, no se trata de solo un terreno ganado al interior del objeto artístico, sino también en sus instancias de circulación y validación:

Me intrigaba en ese momento, así lo quiero creer, la democracia irreverente de la blogósfera -el hecho de escribir a la par y junto con hombres y mujeres para quienes la escritura no era una profesión ni un oficio sino un gusto, un ejercicio, acaso un reto, algo encontrado al azar en el ciberespacio. Me tentaba el anticapitalismo mordaz de la blogescritura (169)

Internet, y en particular la blogosfera, produciría para la escritura una suerte de desestratificación y desjerarquización de la práctica escrituraria que atentaría contra los modos de circulación del capital simbólico en el campo literario. Rivera Garza entiende que la “blogsívela” es un espacio potencial de emancipación de las opresiones de la institución literaria, cayendo en un optimismo tecnológico que no fue recurrente en los objetos de este trabajo: “En el ciberespacio, nuestra escritora declara sentirse más libre navegando sin límites ni fronteras, ya que puede ser al mismo tiempo, autora, lectora y editora de su propia obra” (Choi, 2010: web).<sup>39</sup> En una entrada de la “blognovela”, este

---

<sup>39</sup> Jodi Dean, en *Blog Theory* (2010), elabora una reflexión alrededor de la blogosfera que resulta más pesimista que la de Rivera Garza. En contra de la intuición de la mexicana, la actividad que fomentan los blogs serían fundamentalmente acciones ilusorias, más cercanas a lo que Slavoj Žižek llama “interpasividad”, fomentando más que interrumpiendo las lógicas del capital.

carácter errante y la multiplicación de figuras con las que puede identificarse encuentran un destino excesivo y proliferante:

Fronteriza. Lectora. New Latino. Mexicana. Norteña. Tamaulipeca. Hija. Tijuanaense. Chilanga. Lectora. Pocha. Mexico-Americana. Chicana. Mujer. No-mujer. Lo-que-está-más-allá-de-Mujer. Hispana. Primera-Generación. Middle-Age. Lectora. Chamaca. Académica. Third-Wave. Imprudente. Bloguista. Traductora. Clase Media. Diaspórica. Ex-smoker. Madre. Socióloga. Feminista. Historiadora. Bilingüe. Mestiza. Borderlined. Enamorada. Tenured. Lectora. Colored. Amiga. Californiana. Ex-esposa. Profe. Doctora. Spanish-speaker. Mexicanista. Speaker. Contestona. Endorfinómana. Más-joven-que. Viajera. Electrónica. Silenciosa. Accented. Morena. Bípeda. Hyphonated. Estudiante. Invisible. Terrestre. A-veces-muda. Lectora. Ahora-en-Madrid.  
Etceteramente.

Todo esto (y más) alrededor de la palabra escritora (Rivera, 2003: web)

Estas “identidades intermitentes” no funcionarían como un mecanismo de particularización, porque de lo que se trata es de multiplicar indefinidamente (“etceteramente”), no encontrar un punto de detención, cierre o totalización. La identidad, como la escritura, se muestra errante, nómada, desterritorializante. Atravesar fronteras, culturas, textualidades, géneros, adjetivaciones y profesiones es un atributo en el que la identidad y la escritura se encuentran en la “Blogsívela” de Rivera Garza. Como señala Andrés Olaizola (2020), este atravesamiento llega incluso a la medialidad, porque varias de las entradas de la obra digital luego son reescritos y remixados en una publicación impresa, *Los textos del yo* (2005), haciendo del blog una suerte de archivo móvil y dinámico para publicaciones futuras. La “errancia” de Rivera Garza, así, debe entenderse de un modo no unívoco. Yendo un paso más allá, retomando las hipótesis de Verónica Gómez (2021), este nomadismo estético, junto con la intermitencia identitaria, puede servir como prisma de la literatura digital en su conjunto, en tanto esta se plantea como una literatura que corroe los vínculos entre lengua y nación para introducir un tipo de “domiciliación interzonal”, por fuera de la glotopolítica tradicional.

Por último, querríamos prestarle una breve atención a un caso de hipermedia colectiva. Ya habíamos señalado, de la mano de *Tierra de extracción*, que la hipermedia suele tener un matiz colaborativo y multidisciplinario, convocando escritores, programadores, fotógrafos, animadores, músicos, etc. Pero lo que traemos a foco ahora son obras en que la concepción literaria también se produce en asociación. En primer lugar, reseñaremos *La huella del Cosmos*, una novela colaborativa dirigida también por Doménico Chiappe, producida en el 2005 y dada de baja de la red en el 2015. La trama

de la novela sigue la búsqueda de Aitor, un filósofo de la era digital, que se ha perdido tras intercambiar lugares entre la vida real y el ciberespacio con un personaje de su creación. Los personajes de la novela buscan a este personaje ficticio que ha saltado a la realidad porque es la única manera de recuperar a Aitor de la red. Pero más allá de esta historia con una ontología cyborg, lo que interesa ahora son las condiciones de producción. Chiappe convocó a una serie de escritores para el desarrollo de los primeros capítulos, la arquitectura de la novela y las características de los personajes principales. El modo de trabajo se realizaba primordialmente en un foro, donde los participantes intercambiaban ideas y decidían sobre la organización del texto. Carolina Gainza (2019) propone leer estas condiciones de producción desde el concepto de “inteligencia colectiva” de Pierre Levy, ya que se trataba de un fenómeno de colaboración cognitiva interactiva que generaba un sentido de comunidad sinérgica. Ahora bien, la horizontalidad del grupo no era total, porque a Chiappe le interesaba que el producto final sea coherente y cohesivo, interviniendo para homogeneizar estilos y conectar los diferentes fragmentos de texto. Aunque es un actor más entre una multitud de actores, su papel era administrar y facilitar el proceso de escritura, construyendo finalmente una narrativa lineal.

En estas escenas de la literatura digital lo que se observó no es solo una pugna por los sentidos, como cualquier discurso literario practica. También se observa una pugna por la materialidad misma de la literatura, expandiéndola, deformándola, llevándola fuera de sí. Estos objetos todavía se encuentran en la infancia de su reconocimiento institucional y de su tratamiento como fenómenos de importancia para el conjunto del sistema de la literatura. Las condiciones de producción, los protocolos de significación y los circuitos de circulación entran en una mutación que todavía no ha encontrado una forma estable. Por eso, el problema de la descripción se convierte en un problema capital. Y en el centro de la discusión se encuentra, nuevamente, una interrogación sobre la transformación del estatuto de la literatura. Sus palabras claves son: convergencia, intermedialidad, transmedialidad.

## **5. Más allá de la especificación medial**

Novelas que son partes de una estrategia convergente, obras que componen al dispositivo libro con una versión digital, hipertextos, narraciones hipermediales, poesía

electrónica y lúdica, blognovelas, novelas colaborativas. Los objetos de este capítulo nos enfrentan a una serie de preguntas que ponen en cuestionamiento algunos de los postulados más elementales de los estudios literarios modernos. Pero estos movimientos ya se anunciaban en capítulos anteriores, desde el objeto texto-visual de Jorge Carrión a las producciones arcónticas de Milton Läufer. Estos atributos de las obras que fuimos analizando apuntan a una interrogación sobre la actualidad y exhaustividad de la definición de lo literario por la especificación verbal. Si desde el modernismo y el formalismo ruso el problema de la concentración sobre el propio medio ha sido una suerte de fuerza delimitadora de lo literario, estas experimentaciones parecen requerir una expansión, una conquista de nuevos vocabularios, un punto de partida acorde a sus configuraciones contemporáneas. Ya en la primera mitad del siglo XX, Bajtin hacía hincapié en entender plurisémicamente las situaciones comunicativas, y hacer de los enunciados una resolución de las interacciones de ese campo intermedial, como lo llamaríamos hoy.

En *Picture Theory* (1994), el investigador estadounidense W. J. T. Mitchell elabora una fuerte crítica a los métodos comparativos interartísticos. Este tipo de comparación arrastraría tal abstracción de base que las comparaciones se sostendrían en un nivel completamente superficial. Para Mitchell, la comparación no es un procedimiento necesario para analizar las relaciones entre imágenes y textos. La diferencia es tan importante como la semejanza, el antagonismo tan interesante como la colaboración. En este sentido, la mejor manera de evitar las trampas metodológicas del comparatismo es concentrarse en la literalidad y la materialidad. Y esa caución crítica lo lleva a una hipótesis teórica que resulta fundamental para nuestra perspectiva. Al investigar el estatus ontológico de las imágenes, el autor llega a la conclusión de que las imágenes son inseparables de los textos y viceversa. No hay medios puros, todos los medios son mixtos, toda representación es materialmente heterogénea. En tanto no existe un arte verbal o un arte visual ontológicamente separado del otro, Mitchell postula la necesidad de pensar ese complejo interjuego como imagentexto [*imagetext*]. Y habría que tomar tal hipótesis de forma estrictamente amplia, como una afirmación sobre la medialidad en general, más allá de que los casos pregnantes que analiza Mitchell sean aquellos en que tal fenómeno es más evidente y superficial. En este sentido, las obras de este capítulo parecen exigir una ampliación aún mayor: se trata de trabajos donde se observa una relación intrínseca entre la imagen, el texto, el sonido, la animación, el pixel, el libro, el código informático. Y como veremos a continuación, no

se trata de una mera yuxtaposición, sino de una genuina relación estructural, de presuposición recíproca, aunque eso no significa que sea armoniosa y sin fricciones.

Otras investigaciones han hecho el hincapié en el modo en que la intermedialidad de la literatura debe entenderse desde el punto de vista de la circulación. Marcelo Topuzian (2013), pensando el problema de la autonomía en la contemporaneidad (y el modo en que ella se anuda con la cuestión de la especificación medial), realiza una petición de principio histórica. No se podría dejar de lado las experimentaciones de la vanguardia para enmarcar el problema teórico de la intermedialidad:

Los vínculos intermediales vanguardistas fueron sobre todo formalmente inspiradores: por un lado, apuntaron a sostener como única commensurabilidad interartística posible un medio formal general, constituido sobre la base de algunas operaciones compartidas básicas –como por ejemplo el montaje, la fragmentación, el distanciamiento, la implicación de la instancia de la recepción– que se deja resumir muy bien bajo la denominación, de amplia circulación pan-artística en el momento y todavía hoy, de ‘procedimiento’; por otro lado, sometieron todo intercambio medial al requisito de la (de-)formación específica, e hicieron de toda incorporación un *tour de force* artístico, del estilo de ‘aun esto puede ser literatura (o pintura, o teatro, o cine –en este caso, más tarde, con la llegada del video primero, de la imagen digital después–, etc.)’ (303)

El descubrimiento de ese principio excesivo respecto de la concentración sobre el medio que llamamos “procedimiento” (aunque también podría nombrarse, de un modo no clásico, como “forma”) evoca aquella interpelación de Bajtin frente al formalismo sobre la necesidad de buscar principios estéticos comunes a todas las artes, un nivel de especificación común a diferentes medios y prácticas, más allá de que su resolución específica quizá no sea suficiente para la investigación contemporánea. Por otro lado, cuando afirma que todo intercambio medial solía entenderse en tal marco como un nuevo nacimiento de la literatura (por fuera de los estrechos marcos institucionales que la definieron a partir de la acción sobre un medio individual), nos resuena aquella invocación de Jorge Carrión en *Crónica de viaje* a que se lea ese objeto híbrido y texto-visual como un ejemplo de crónica y literatura de viaje. Así, el problema surge en la compleja interacción entre nuevos atributos y nuevas concepciones literarias. Algunas investigaciones se han propuesto caracterizar esta mutación desde el punto de vista de la recepción. El investigador español Vicente Luis Mora (2012) ha propuesto la figura de “lectoespectador” para aquella instancia de recepción contemporánea que lee, ve y escucha simultáneamente una obra, apreciando cómo los elementos de la composición

de diferentes lenguajes (textuales, fotográficos, musicales, digitales) se comportan de forma dinámica y fluctuante.

En todo caso, para adelantar sobre las configuraciones intermediales contemporáneas, Topuzian recurre a los trabajos de Dominique Maingeneau (2006), para señalar que estas vinculaciones en el presente se refieren más a un problema de difusión que a un dilema y productividad constructiva. Habría que leer ciertos casos exitosos de la literatura masiva como un elemento en una estrategia multimediática que convive en sistema con transposiciones heterogéneas (como el caso de *Harry Potter* y sus versiones en cine y videojuegos). Se trata de un problema de comercialización que hace brotar toda una serie de nuevos vínculos intermediales y que relativizan aquella concentración sobre el medio que venimos comentando. Para mencionar un caso de nuestro corpus, aunque sea en una escala muchísimo más modesta, podríamos tender la atención a Robertita. Hacia el principio de *Roommates*, cuando la protagonista se encuentra en una situación de desesperación y depresión, recurre a un “oráculo”, una serie de cartas al que se le atribuyen ciertos poderes consejeros. Robertita dice “A ver oráculo sálvame”, y las cartas le responden “no te gusta tanto nena, salí a tomar un cafecito y pensalo” (Robertita, 2020: 22-23). Lo que interesa de esta escena es que si uno sale del libro y se adentra en el perfil de redes sociales de la escritora, encuentra que se ofrece precisamente a la venta ese mazo de cartas. No es un caso de transmedialidad narrativa como *Harry potter*, pero en todo caso algo que aparece en el dispositivo libro sirve como plataforma para una estrategia de comercialización mayor, por lo que no sería errado pensarlo como un procedimiento transmedial. En el caso de los Slimbooks, hay una razón fetichista, pero también ecológica, económica y constructiva en hacer que la obra se reparta tanto en su formato físico artesanal como en su versión virtual, presentando “un tipo de transferencia de elementos entre un medio y otro sin que cada uno de ellos pierda especificidad” (Kozak, 2015: 256). Como decíamos ludmerianamente, en esta época digital de intensa intermedialidad, todo lo cultural es económico y todo lo económico es cultural.

El concepto de intermedialidad tiene ya una larga historia. Su primer uso de impacto se remonta a un ensayo de 1966 del artista norteamericano Dick Higgins. Pero es recién en las década de los 90, con las primeras apariciones comerciales de las computadoras interconectadas, que la noción se transforma en un concepto intensamente discutido en la academia. La investigación de la alemana Irina Rajewsky (2005) se considera como el mayor trabajo de referencia en tanto estado de la cuestión

de los usos del concepto. Rajeswky insiste en que uno de los problemas dentro de las humanidades es que hay un consenso suficientemente fuerte respecto de una noción amplia de intermedialidad, pero cuando se trata de especificarlo para realizar análisis empíricos, tal acuerdo se pierde. En este sentido, su intención es elaborar una noción de intermedialidad, en sentido estrecho, para sus posibles usos en los estudios literarios. Según Rajewsky, habría tres usos diferenciados de la intermedialidad. En primer lugar, en tanto transposición medial. En este caso, nos encontraríamos por ejemplo con las adaptaciones de películas o las novelizaciones, donde un producto de un medio se transforma en el substrato de otro producto de otro medio (como lo comentábamos recién a propósito de Maingeneau). En segundo lugar, podríamos entender a la intermedialidad como combinación de medios, donde cada materialidad medial aporta sus protocolos de significación para constituir un nuevo tipo de objeto con un protocolo propio. En este caso no se trataría de contigüidad sino de una integración (armónica o conflictiva, sintética o disyuntiva) entre diferentes manifestaciones significantes. Aquí, podríamos entender a todos los objetos de este capítulo, tanto a Robertita, como a Fadel o los ejemplos de literatura digital, ya que, de diferentes modos, hacen obras plurisémicas, que toman estrategias y posibilidades de diferentes medios, para pergeñar un objeto que exige estas precisiones conceptuales. Por último, la intermedialidad como referencialidad a otros medios, por ejemplo, la representación de técnicas cinematográficas en la literatura, la musicalización en la poesía, la *ekfrasis*, etc. Y este último sentido es coextensivo a nuestra tesis en su conjunto. Ya que tanto en los capítulos de transformación genérica como en los de concepciones de literatura, observábamos, en la literatura recortada, tematizaciones, o imitaciones de elementos y estructuras del medio digital.

En todo caso, la distinción de Rajeswky entre formas de la intermedialidad resulta de sumo interés porque provee elementos para realizar análisis orientados empíricamente, acorde a las singularidades de los objetos. Pero en nuestra consideración, resulta de interés también componer tales distinciones con una apreciación teórica más amplia, aunque la investigadora alemana presenta cauciones respecto a eso. Jens Schröter (2011) estudia los distintos modos de discurso alrededor de la noción de intermedialidad. Cuando habla de “intermedialidad sintética”, se referirá a la fusión de diferentes medios en un “super-medio”, como podría ser, por ejemplo, con la computadora. En segundo lugar, cuando caracteriza a la “intermedialidad formal”, entiende con esto a los diferentes procedimientos que no son particulares de un medio

sino que atraviesan varios. Por “intermedialidad transformacional” entiende un modo de entenderla centrada en las maneras en que un medio representa otro medio (como la “remediación”). Como vemos, estos primeros tres sentidos de intermedialidad se solapan en varios puntos con la caracterización de Rajeswky. Pero lo que nos interesa ahora es el último punto, lo que llama “intermedialidad ontológica”. Para Schröter, los medios existen ya siempre en relación con otros medios, por lo que no habría un medio aislado sino que las relaciones intermediales serían completamente ubicuas. En este sentido, una suerte de “intermedialidad primigenia” preexiste a los medios constituidos porque cada medio depende de las definiciones implícitas de otros medios para poder ser recortado. Cuando tiene que describir tal dinámica, se refiere a la deconstrucción derrideana como modo de entender que cada carácter específico de los medios requiere la demarcación diferencial (oposicional, negativa) de otros medios, y esa demarcación está contenida en aquel medio como una traza.

La referencia a Derrida no es obligatoria para sostener este argumento y aquí ofreceremos a modo ilustrativo otra alternativa filosófica. Desde una propuesta de ontología relacional de carácter no negativo, Gilbert Simondon (2013), en su propuesta de ontología informática, propone una diferencia fundamental entre dos tipos de relaciones: *rapport* y *relation* (que se tradujeron como “vinculación y “relación”). La primera sería un caso de “relación exterior” y la segunda de “relación constitutiva”. *Rapport* sería “exterior” porque se trata de un tipo de relación que es mera conexión externa que no se traduce en la génesis de un nuevo individuo. Por su lado, *relation* sería constitutiva porque es un tipo de relación que se constituye como condición necesaria de la emergencia de los individuos, de la individuación (Penas López, 2014). La *relation* podría ser un buen modelo de la intermedialidad ontológica porque implica una relación co-constitutiva, recíproca, que transforma el modo de ser de lo que se relaciona, y no relaciona elementos individuados sino relaciones que dan paso a una individuación (Bardet, 2019). Topuzian señala:

Un acercamiento pretendidamente intermedial a la literatura debería ser capaz de reflexionar teóricamente sobre las implicaciones de que las labores de la crítica no se lleven a cabo a partir del modelo de la especificación formal sobre un medio único o, al menos, dominante, y no solo de conectar más o menos asociativamente productos culturales de orden verbal, escrito, audiovisual, musical, etc. Lo intermedial de lo literario no es algo que se le agregue, sino parte constitutiva de sus configuraciones actuales (2013: 346)

Podríamos entender que para no caer en el marco de la mera asociación contra la que advierte el investigador argentino (que se entiende desde nuestra propuesta como *rapport*), debemos entender lo intermedial en la literatura como una relación constitutiva, que es transformadora del estatuto mismo de lo literario y da un paso más allá respecto de su especificación medial.

Sea el marco ontológico con el que se piense tal modo de entender la intermedialidad ontológica, lo que resulta de interés a nuestra perspectiva más general es que se puede componer con la hipótesis central de los estudios de los medios de que un nuevo medio no reemplaza el anterior sino que produce una transformación que les atribuye diferentes posiciones en el sistema de los medios (Kittler, 1993). Así, podríamos entender, más allá y más acá de las dinámicas entre cultura letrada y cibercultura, que las nuevas tecnologías de la información producen un reordenamiento y una resignificación de los medios anteriores, como el dispositivo libro o incluso el lenguaje mismo. La literatura, sea como especificación medial o, como proponemos nosotros, como objeto expandido e intermedial, no podría haber salido indemne de tal revolución, y eso hemos demostrado a lo largo de estas páginas.

Podríamos concluir con una invocación a la propia transformación de los estudios literarios. Desde varios espacios de la academia, sea la argentina o en el marco internacional, surge la necesidad de que los críticos literarios se hagan de nuevas competencias para enfrentar este presente híbrido. Quizá la apelación a una “crítica intermedial”, una crítica que, sin desechar sus conocimientos filológicos, lingüísticos o de análisis de discurso, pueda acceder a otros territorios y, desde su carácter institucionalmente situado, elaborar nuevos vocabularios que le hagan justicia a la novedad de los fenómenos con los que se enfrenta. Por ejemplo, Claudia Kozak (2017), entre otras investigaciones en este sentido, hace años resalta la necesidad de expandir los análisis de la literatura digital hacia los “estudios críticos de código”, que atraviesen el textualismo superficial, o la fenomenología digital, para adentrarse en el modo en que aquella obra constituye un objeto digital, es decir, efecto del lenguaje de programación. Una crítica intermedial tal deberá superar las férreas delimitaciones disciplinares e institucionales, buscará ser “indisciplinada” respecto de las jurisdicciones epistémicas y, con un poco de suerte, encontrará objetos dignos de atención general. El trabajo queda a futuro.

## **Bibliografía**

- Aarseth, E. (2004), “La literatura ergódica”; AAVV, *Literatura y cibercultura*. Trad. Oscar Jiménez S. y Domingo Sánchez-Mesa M. Madrid: Arco/Líbros; 118-134.
- Alfandary, I. (2019), “Lo que quiere decir jugar según François Zourabichvili y Donald Winnicott”, *Aesthetika*, Vol. 16, Núm. 1. Disponible en: <https://www.aesthetika.org/Lo-que-quiere-decir-jugar-segun-Francois-Zourabichvili-y-Donald-Winnicott> (Última consulta: 21/12/2021).
- Bajtín, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, Mexico D. F.: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1990), *Art and Answerability*, Austin: University of Texas Press.
- Bardet, M. (2019), “Límite y relación: pensar el contacto desde la filosofía de Gilbert Simondon”, *Revista de filosofía*, Núm. 76, pp. 39-56.
- Barthes, R. (2004), *S/Z*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brizuela, N. (2014), *Depois da fotografia. Uma literatura fora de si*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Burroughs, W. (2013), *La revolución electrónica*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Carrion, J. (2020), “Literatura y viralidad”, *Chicago tribune*. <https://www.chicagotribune.com/espanol/entretenimiento/sns-es-literatura-corona-virus-covid-19-viralidad-libros-20200413-25zxa5oicrhghhfqq2f4xhgci-story.html> (Última consulta: 29/11/2021).
- Carrion, J. (2020), *Lo viral*, Madrid: Galaxia Gurenberg.
- Chiappe, D. (s.a.) “Brevisima sugerencia a la hora de escribir literatura hipermedia”. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/algunos-apuntes-para-una-novela-colectiva-0/html/> (Última consulta: 21/12/2021).
- Chiappe, D. (2007), *Tierra de extracción* [En línea]. Disponible en <https://www.domenicochiappe.com/tierra-de-extraccion/> [Último acceso el 26 de marzo de 2021].
- Todorov, T. (2012) (comp.), *Teoría de los formalistas rusos*, Madrid: Siglo XXI.
- Choi, Y. (2007), “No hay tal lugar: la ciberliteratura de Cristina Rivera Garza”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XII, núm. 36, julio-octubre. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/cibliter.html> (Última consulta: 26/12/2021)
- Dean, J. (2010), *Blog Theory*, Cambridge: Polity Press.
- Fadel, T. (2019), *Memética*, Buenos Aires: Fadel&Fadel.

- Gache, B., (2006b) Wordtoys [En línea]. Disponible en <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/> (Última consulta: 26/12/ 2021).
- Gainza, C. (2019), *Narrativas y poéticas digitales en América Latina: producción literaria en el capitalismo informacional*, México D. F.: Secretaría de cultura / Centro de Cultura Digital.
- Garbatzky, I. (2016), “El presente como excursión. Expansiones de la literatura en el arte”, *Estudios curatoriales*, n° 4, s/p. Web (Última consulta 20/12/2021).
- Garramuño, F. (2015), *Mundos comunes*, Buenos Aires: FCE.
- Gómez, V. (2021), “Glotopolíticas de la literatura digital latinoamericana: Entre lenguas nacionales y lenguajes interzonales”, *Philologia Hispalensis*, Vol. 35, Núm. 2, pp. 129-142.
- Gutierrez, J. (2006), *El primer Vuelo de los Hermanos Wright*, [En línea]. Disponible en <http://www.literatronica.com/src/Pagina.aspx?lng=HISPANIA&opus=11&pagina=1> (Última consulta: 29/11/2021).
- Jenkins, H. (2008), *Convergence culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- Kittler, F. (1993), "Geschichte der Kommunikationsmedien". En Huber J. y A. Muller (eds), *Raum und Verfahren*. Basel: Stroemfeld, pp. 169-88.
- Kozak, C. (2015) (ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, C. (2017), “Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana”, *El jardín de los poetas*, núm . 4, pp. 1-20.
- Kozak, C. (2018), “Comunidades experimentales y literatura digital en latinoamérica”, *Virtualis*, Vol. 9, Núm 17, Disponible en: <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/272/270> (Última consulta: 20/12/2021)
- Ludmer, J. (2010), *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maingueneau, D. (2006), *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*. Paris: Belin.
- Mendoza, J., Mosquera, M. E. y A. Olaizola (2020), “Reescritura en la era digital: Reescrituras y Reversiones de crítica y literatura en los blogs de Cristina Rivera Garza y Vicente Luis Mora”, *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, (26), 255-293.

- Mendoza, J. (2021), "Feria de Editores y vidas de lector para los libros", *Clarín*.  
[https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/feria-editores-vidas-lector-libros\\_0\\_8CNfHg9cP.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/feria-editores-vidas-lector-libros_0_8CNfHg9cP.html) (Última consulta: 29/11/2021).
- Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture theory*, University of Chicago Press: Chicago.
- Mora, V. L. (2012), *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- Olaizola, Andrés (2020). "Archivo blog, blog archivo Una lectura de *No hay tal lugar*, de Cristina Rivera Garza", *Revista Luthor*, (44), pp. 1-14
- Paixão de Sousa, M. C. (2009), "Conceito material de texto digital: Um ensaio", *Texto digital*, V: 2, 159-187.
- Rajewsky, I. O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités / Intermediality*, Núm 6, pp. 43-64.
- Rivera Garza, C. (2002-2020), *No hay tal lugar*. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com> (Última consulta: 21/12/2021).
- Robertita (2020), *Roommates*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Romero Jodar, A. (2006), "The quest for a place in culture: The verbal-iconical production and the evolution of comic-books towards graphic novels", *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 14, pp. 93-110.
- Sasson-Henry, P. "Metamorfosis literaria en la era digital: *El primer vuelo de los hermanos Wright*", *Cuadernos de Literatura*, vol. 12, núm. 23, julio-diciembre, 2007, pp. 142-152.
- Schröter, J. (2011). "Discourses and Models of Intermediality." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 13, Núm. 3. Disponible en: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790> (Última consulta: 21/12/2021).
- Simondon, G. (2013), *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.
- Todorov, T. (2012) (comp.), *Teoría de los formalistas rusos*, Madrid: Siglo XXI.
- Topuzian, M. (2013), "El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada". *Castilla. Estudios de literatura*, núm 4, pp. 298-349
- Volek, E. (1992) (ed. e introd.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid: Fundamentos.
- Zourabichvili, F. (2021), *El arte como juego*, Buenos Aires: Cactus.

## Conclusión

### De genealogías y ontologías

Partiendo desde la interacción entre cibercultura y cultura letrada, estas páginas intentaron hacer justicia a un *maremágnum* de mutaciones en tránsito, parte de la historia reciente de la literatura hispanoamericana. Por su mismo carácter reciente, son transformaciones inestables, cuyo futuro no podría ser predicho. No podemos saber, todavía, si las mutaciones en los géneros y las concepciones de literatura que identificamos y analizamos introducirían un impacto en el posterior desarrollo de las prácticas literarias. Por lo que nuestra tarea permanece saludablemente aproximativa.

En todo caso, lo que sí resulta importante señalar es que no deberíamos suponer para nuestros avances el carácter de una discontinuidad absoluta. Respecto de las transformaciones genéricas, este hecho resulta fácilmente identificable, porque la filiación de género implica que, pese a las transformaciones, existen un conjunto de rasgos que se extienden en momentos históricos diferentes que permiten identificar una serie, aún en su transformación y mutación. Cuando nos enfrentamos a las formas autobiográficas en la era digital, las localizamos en el marco del “boom de la memoria” de la cultura occidental tras la retirada de los proyectos emancipatorios. A su vez, este giro memorialista encontraba filiaciones con el decadentismo y el romanticismo europeo. La construcción de ese esquema nos permitió identificar la singularidad del momento presente de las escrituras que recortamos. En primer lugar, relacionamos, a partir de las estructuras temáticas y las condiciones de producción, la democratización de la “expresión de sí” en las redes sociales con el ascenso de un “espacio autobiográfico de inserción cultural” (o “espacio autobiográfico joven”, en su nomenclatura menos técnica), en el que la primera publicación de estos sujetos escritores (Luz Marus, Robertita, I Acevedo, Mauro Libertella, Mariana Eva Pérez) es también la oportunidad de un balance autobiográfico que tiene carácter proyectivo (“hacerse escritor”, superar la muerte del padre o una decepción amorosa). En segundo lugar, a partir de la escritura de un autobiógrafo especialista en el propio género (Alberto Giordano), descubrimos una forma literaria que imagina la potencia y el linaje del “posteo” en redes sociales a partir de la mixtura entre el diario, la correspondencia y el ensayo, proponiendo exitosamente una lectura de la cibercultura desde elementos de la cultura letrada. Este tipo de movimiento confirma en cierto sentido nuestra intuición

de que no habría que pensar estas transformaciones que proponemos como discontinuidades absolutas, sino más bien pensarlas genealógicamente. Por último, estas escrituras autobiográficas aparecían atravesadas continuamente por imaginiería tecnológica crítica: reflexiones sobre el software y los monopolios tecnológicos, preguntas por la gubernamentalidad algorítmica, interrogaciones sobre la disponibilidad tecnológica de las textualidades, entre otras.

Respecto de la genericidad de la crónica, el problema apareció en un marco similar. En primer lugar, nuestras escrituras se recortaban en una escena de revitalización del género que lleva varias décadas de historia, previo al fuerte influjo de la cibercultura. Yendo aun más atrás, filiamos nuestras escrituras con la preocupación por la figura de la alteridad propia de las “crónicas de indias”. Pero, como trazo singular, el problema del “otro” en las escrituras que relevamos aparecía como la oportunidad de una refundación completa de la subjetividad enunciativa. Con Laura Meradi, en el marco de una escenificación de las transformaciones de la explotación del trabajo en el capitalismo tardío, descubrimos rápidamente el carácter precario, junto con su objeto de investigación, de los “productores culturales”, de los “trabajadores informacionales” o los “trabajadores inmateriales”. Con Paul Preciado, la hibridación entre ensayo y crónica autobiográfica permite, a través de una estética transgénica y transdiscursiva, comprobar y, nuevamente, vivenciar el carácter técnico de las dimensiones genéricas y sexuales de los sujetos, intensificadas hasta límites insospechados en el régimen farmacopornográfico, que resulta deudor de una puesta en práctica de la *episteme* de la información. Con Jorge Carrión indagamos las posibilidades imaginarias de la “textualidad 2.0” para hacer entrar a la crónica y a la literatura de viaje en un proceso de reelaboración que propiciará una relectura del estatuto contemporáneo de la literatura en términos de intermedialidad y convergencia, discutiendo con la definición modernista de la concentración sobre el medio del lenguaje, haciendo de la inmigración y la raza su clave temática, el eco de la extraterritorialidad formal y pragmática. Clase, género y raza entran así en un proceso de indagación y variación producto de las tensiones entre cultura letrada y cibercultura.

En tercer lugar, a partir de nuestra hipótesis de que la transformación de los verosímiles históricos producía interacciones genéricas nuevas, descubrimos una zona de la literatura hispanoamericana donde la ciencia ficción y el realismo entraban en relaciones novedosas. Con Edmundo Paz Soldán y Samanta Schweblin, encontrábamos una forma literaria que hacía uso de matrices y elementos temáticos de la ciencia ficción

(en particular, del cyberpunk) para pergeñar una textualidad que se encontraba en “diáspora”, a la vez adentro y afuera de la ciencia ficción, configurando un “realismo tecnológico” que hace precisamente de la tecnología, no un mecanismo verosimilizador, sino un problema estructurante del texto y la trama, identificado por la indeterminación informativa (y ontológica), la simultánea naturalización y opacidad de la tecnología, la pregunta por la posibilidad de la agencia política en una sociedad atravesada por el capitalismo de vigilancia. Con Martín Felipe Castagnet, encontramos un tipo de narración de ciencia ficción que resulta sintomática de las transformaciones históricas y tecnológicas del pasado reciente. Si, como se señalaba, internet es un elemento de la ciencia ficción que ahora es parte de la historia, la textualidad de Castagnet reacciona frente a esta mutación con la indiferencia como tono narrativo y con el “desdén cognitivo” como ruptura del pacto enunciativo clásico de la ciencia ficción. Por último, en las obras de Rita Indiana y Jorge Baradit encontramos formas literarias y modos de tramar las narraciones en que la ciencia ficción deja de depender de las variantes ofrecidas desde la literatura anglosajona y entra en un proceso de hibridez cultural que llamamos “tecnopaganismo”. Se trata de procedimientos que permiten recuperar discursos y saberes de los pueblos originarios e instalarlos en un mismo nivel de jerarquía epistémica y ontológica junto a la ciencia hegemónica occidental. A su vez, reconocíamos que estas formas literarias encontraban algunos ecos de isomorfía estructural con el “realismo grotesco” que describió Bajtin.

Así como con las transformaciones genéricas, lo mismo sucede con las concepciones de literatura. Como señala Pablo Rodríguez (2019), si bien la *episteme* de la información constituye un acontecimiento, hunde sus raíces en una historia de saberes y prácticas. Del mismo modo, tanto el archivo como la intermedialidad, aunque cristalizados como objetos en los últimos años, dejan leer una historicidad singular, en un efecto retroactivo sobre formaciones anteriores. En este sentido resulta certero sostener la hipótesis aproximativa que afirmaba que las transformaciones en la era digital surgían de una interacción y tensión entre la cultura letrada y la cibercultura.

Por el lado del archivo, el hecho de que los textos se traman con los retazos de otros textos previos, que tienen una materialidad, una domiciliación y una lógica particular, tiene tantos años como la literatura misma (e incluso más allá, las prácticas discursivas proto-literarias de la antigüedad). Pero lo que habría cambiado en la contemporaneidad, según Maingeneau (2018) es el nivel de determinación de esta instancia para la práctica literaria. La noción arroja luz sobre el hecho de que esa

memoria de lo literario no es, para retomar la noción de Deleuze y Guattari (2002) un espacio liso, irregular e indeterminado, sino un espacio estriado, repleto de patrones, códigos y, fundamentalmente, de zonas de mayor gravitación (en nuestro caso, Borges) sobre la que orbitan ciertas nuevas escrituras. En todo caso, como habíamos observado, una producción arcóntica puede contener un germen anarquista (Tello, 2018), que introduzca un desarreglo en aquella codificación del espacio del archivo, que organiza qué es visible y qué no, qué es interpretable y qué no, qué tiene dueño y qué no, qué se mantiene en la historia y qué es olvidado, qué es atesorado y qué desechado. Una producción arcóntica anarquista, entonces, valdría como una forma de introducir la irregularidad y la indeterminación en el espacio estriado del archivo. Por su lado, la digitalización implicó un impacto considerable para pensar el presente de tal noción. En primer lugar, la época con mayor pulsión archivadora de la historia implicó que infinidad de contenidos, entre ellos los literarios, fueron puestos a disposición y circulación (en circuitos legales e ilegales). Por otro, esa puesta en disposición, en afinidad con el carácter generativo de lo digital, implicó que los archivos ahora deban pensarse como “dynarchivos”. Obras como las de de Läufer ponen en acto esta transformación inmanente y continua del archivo en la era digital (también es el caso de *Wordtoys* de Belen Gache). En todo caso, no deja de ser verdad que este tipo de prácticas tienen una genealogía, no solo en la poesía concreta, como señalábamos, sino también, por mencionar un ejemplo, en experimentos texto-visuales como *A Humument* de Tod Phillips (1966), que altera a través de pinturas, collages y técnicas de *cut-up* un libro victoriano del siglo XIX. Finalmente, habría que reconocer que no hay una delimitación apriorística entre una producción arcóntica “regular” y una anarquista, y todo depende de las tecnologías políticas del archivo que se pongan en juego.

Respecto de la intermedialidad, el problema es similar. El concepto de *Imagentexto* de Mitchell, que ya comentamos, permite una relectura completa del fenómeno verbal escrito como un medio mixto, como un medio con un componente visual que jamás se estabiliza. Para referir a textos donde esta hibridez de lenguajes se pone en juego de forma literal podríamos aventurarnos hasta obras como *Tristram Shandy* (1759), repleto de juegos visuales y páginas impresas completamente en negro, que hace entrar al elemento textual en un proceso material (y no solo significativo) de desautomatización, pero remontándonos aún más atrás se podrían pensar en los libros iluminados medievales. En una historia más reciente, las vanguardias históricas continuamente trabajaron con las relaciones entre el texto y la visualidad, instalándolos

en un mismo nivel de experimentación. Y desde allí, muchas de las formas de la literarias que recuperamos aquí (Jorge Carrión, Robertita, Tomás Fadel, Juan Gutierrez, Doménico Chiappe, Belén Gache) funcionaron como hipertextos o hipermedias, incorporando también elementos musicales, animados, cinematográficos, links, entre otros. Lo que habría que recordar es que esa expansión de la literatura, esa conquista de la inespecificidad, ese tránsito “fuera de sí misma”, no se desarrolla sin conflicto. Cualquier perspectiva que intente de dar cuenta de forma generalizadora de la continuidad entre los diferentes lenguajes de las obras intermediales suele homogeneizar las tensiones internas de aquellas obras, oscureciendo núcleos de productividad en sus protocolos de significación. La divergencia otorga tanto sentido como la sinergia. En este sentido, resulta de primera importancia para la crítica literaria, la incorporación de los conocimientos y las perspectivas de los estudios mediales (Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, Jussi Parikka, Sybille Krämer, entre otros), ya que analizan el modo en que la invención de un nuevo medio impacto en su conjunto en toda la ecología medial, un objetivo parangonable con nuestro estudio de las tensiones entre cultura letrada y cibercultura.

La intermedialidad y el archivo, pensadas como objetos problemáticos de los estudios literarios, pueden plantearse como desarrollos respecto de una problemática común previa. En primer lugar, como afirmábamos, el archivo puede definirse, de la mano de Juan Mendoza (2021), como el nombre general para el fenómeno de que un texto (como mínimo) es el medio para producir otro texto. En nuestro análisis, señalábamos la filiación de esta caracterización con la problemática de la intertextualidad, que dominó la discusión en los estudios literario entre los 70 y los 90, momento también en que se retomó la posta foucaulteana y comenzó a trabajarse con mayor sistematicidad la problemática del archivo. Respecto de la intermedialidad, la cuestión no es diferente. Tal como señala Irina Rajewsky: “intertextuality in its various narrow or broad conceptions has been a starting point for many attempts to theorize the intermedial” (2006, 47-48). Aunque, como afirma posteriormente, los desarrollos de las décadas siguientes se apoyan más en los postulados de los estudios mediales que acabamos de señalar. En todo caso, lo que interesa resaltar es que la heterogeneidad de las concepciones de literatura que analizamos es solo superficial, ya que se pueden entender como puntos diferenciados de una genealogía común. La intertextualidad, en tanto problema teórico-crítico, en este sentido, todavía puede ser fuente de novedosas investigaciones en literatura y en teoría.

Y esto nos lleva al último movimiento, más allá de la genealogía de nuestros problemas, hacia un horizonte proyectivo. En nuestra tesis hablamos de diarios, crónicas, formas de realismo, de computadoras, de redes sociales, de diferentes modos de remediación, de programas que activan obras literarias extendidas... ¿estaríamos justificados entonces para pensar en nuevas ontologías históricas de lo literario que tengan una base en la *episteme* de la información? Y este objetivo proyectivo se encuentra con algunos intentos en la historia de la teoría. En primer lugar, la teoría de la comunicación de Roman Jakobson (1984) toma como punto de partida no solo del esquema de Karl Bühler (un lingüista y un psicólogo alemán) sino también, de forma más importante para nuestros objetivos, del de Claude Shannon (el fundador de la teoría matemática de la información). Por otro lado, se han analizado las numerosas analogías entre el estructuralismo y la cibernética: por los rasgos comunes entre las nociones de sistema y estructura, por la búsqueda de formalización del objeto de estudio, por participar de un proyecto unificado de una ciencia de la comunicación (Rodríguez, 2010). Pero es desde otras zonas del pensamiento europeo donde esta influencia se volvió más intensa para los estudios literarios.

En 1962, Umberto Eco publica *Obra abierta* (1992), un texto que, aun dedicado al análisis literario, hace uso y correcciones explícitamente de la teoría matemática de la información de Shannon y la cibernética de Norbert Wiener:

Eco observa que a Wiener le interesa definir los mensajes como sistemas organizados, regidos por leyes de probabilidades convenidas. Es decir, como textos sobre los que se puede predecir la información que contienen, con las alteraciones sufridas por el rumor de molestia y por el desorden entrópico, que disminuyen la capacidad de comunicación (Pellerey, 2004: web)

Ahora bien, el crítico italiano señalará, suponiendo los avances formalistas, que en las obras literarias, las alteraciones y los desórdenes no atentan contra la significación del texto, sino todo lo contrario, lo propician. Agregaríamos nosotros, en la literatura, la información es ruidosa y el ruido es informativo. Se trata de un modo cibernético de entender la desautomatización.

Desde otras tierras, Iuri Lotman, de la escuela de Tartu, realiza un procedimiento similar. En *La estructura del texto artístico* (1982), el semiótico ruso produce un entrecruzamiento entre el ámbito de la informática y la teoría literaria de cuño estructural. Lotman elabora allí dos aportes de importancia para los estudios literarios. En primer lugar, señala que “cada sociedad elabora una definición de FORMA según

condicionamientos que provienen de su organización político-social” (Amícola, 2001:196). Esta caución, aunque dependiente de cierto determinismo sociologista, nos impide hipostasiar nuestras definiciones básicas sobre lo literario y pensar en el terreno de ontologías históricas, correlativas a otros procesos de variada índole. En segundo lugar, Lotman pretende superar la distinción formalista entre forma y contenido por un enfoque en la información y, particularmente, lo que llama “información artística”. Lo que habría que retener de esto es que frente a la dicotomía rígida de sus predecesores, Lotman está pensando en un fluir constante de información (y su opuesto, el ruido) que no se estabiliza como una situación inamovible. Y en este sentido entra en consonancia con lo que recién mencionábamos: “El arte (...) posee la capacidad de transformar el ruido en información” (Lotman, 1982: 101). Y la relación entre el cálculo de probabilidades y la singularidad entra en su teorización como el conflicto entre espera, previsión y sorpresa textual, que constituye la dinámica fundamental de la literatura. Una vez más, reescribiendo el formalismo.

Aunque se trata de trabajos de importancia en la historia de la teoría, ni las propuestas de Eco ni las de Lotman muestran un impacto considerable en el quehacer concreto de la crítica literaria latinoamericana contemporánea. Una de las posibles causas de esto puede deberse a que ambas propuestas mostraban un compromiso con postulados semióticos que no resultan atractivos para las derivas de las investigaciones actuales. En todo caso, uno de los objetivos de esta conclusión es meramente señalar que esto puede no ser la última palabra sobre los entrecruzamientos entre teoría de la información y teoría literaria. Las relaciones entre las tecnologías, los saberes de la información, la literatura y los estudios literarios no harán más que pronunciarse en las próximas décadas, configurando nuevas síntesis y disyunciones que no podemos prever en detalle pero que se conformaran con los materiales y los problemas de nuestro tiempo. Se trata, entonces, como solemos apuntar, de una tarea por venir para la teoría y la crítica literaria, con la posibilidad de presentar amplios terrenos de avances. Y, por ahora, el campo está saludablemente verde.

## Bibliografía

- Amícola, J. (2001), *De la forma a la información. Bajtin y Loyman en el debate con el formalismo ruso*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: Pre-textos.
- Eco, U. (1992), *Obra abierta*, Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Jakobson, R. (1984), “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Ariel, 1984, pp. 347-395.
- Lotman, Y. (1982), *La estructura del texto artístico*, Madrid: Libro de bolsillo.
- Maingeneau, D. (2018), “Análisis del discurso, literatura y ciencia”, *Arbor*, núm 194. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4009>. (Última consulta: 20/07/2020)
- Mendoza, J. (2020), “Hiperarchivos. Literatura y realismo especulativo”, *Luthor*, núm 45. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article249>. (Última consulta: 22/12/2021).
- Pellerey, R. (2004), “Semiótica e informática: de 1948 a la actualidad”, *Razón y palabra*. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n38/rpellerey.html> (Última consulta: 30/12/2021).
- Rajewsky, I. O. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités / Intermediality*, Núm 6, pp. 43-64.
- Rodríguez, P. E. (2011). “El signo de la sociedad de la información. De cómo la cibernética y el estructuralismo Reinventaron la comunicación”. *Question/Cuestión*, Vol. 28, Núm. 1. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1064> (Última consulta: 30/12/2021).
- Tello, A. (2018), *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La cebra.