Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, vol. 24, núm. 117, 2020, pp. 85-102.

Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: trayectorias transmediales de una heroína errante.

Olaizola, Andrés.

Cita:

Olaizola, Andrés (2020). *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: trayectorias transmediales de una heroína errante. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 24 (117), 85-102.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/andres.olaizola/40

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pBVc/rtF

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

Cuaderno 117

Año 24
Número 117
2020/2021
ISSN 1668-0227

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

El camino de la heroína. Género, narrativa y diversidad

G. Los Santos, T. Stiegwardt, G. Díaz de Sabatés y **Marcelo Sabatés:** Prólogo | **Beatriz Vivas:** Prefacio | **T. Stiegwardt** y **G. Los Santos:** De la deconstrucción y reinterpretación del sujeto heroico: el ocaso del héroe patriarcal y el advenimiento de la heroína. Una visión holística, complementaria e inter esencial de la heroicidad humana | **S. Müller:** El camino de las heroínas negras: Blaxploitation | **A. Pontoriero:** Mujer y Cine ¿hay lugar para la heroína? | **A. Olaizola:** Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: trayectorias transmediales de una heroína errante | **V. Marturet:** #NiUnaMenos en Argentina, comunicación y desafíos del feminismo y más - Primera parte | **G. Murúa Losada:** Feminismos transmediáticos | **M. Gruber:** Re-presentaciones de la imagen femenina en las series televisivas: Las heroínas de *Westword* (2016-2018) de Jonathan Nolan y Lisa Joy | **C. Sama:** *Con nombre de flor.* Una interpelación a la narrativa documental hegemónica | **S. Cecconi:** El tango en la marea verde. Una mirada de género sobre las figuras de lo femenino en el tango actual | **C. Callis:** The Heroine's Journey of Mina in Bram Stoker's *Dracula: Blood, Sweat and Fears* | **K. Heger:** Distinguishing the Female Protagonist in Douglas Sirk's *All That Heaven Allows*, Rainer Werner Fassbinder's *Ali: Fear Eats the Soul* and Todd Haynes' *Far From Heaven* | **G. Kapila:** The Black Heroine in the Mirror: crossing the threshold of the specular image, the esoteric journey and the encounter with the annihilating *I* in Jordan Peele's *Us* | **H. McCrea:** Heroines of the Panama Canal: U.S. nurses in the Panama Canal Zone 1880-1914 | **R.A. Mueller:** Madres heroicas y padres ausentes en: *Ana Isabel, Una Niña Decente* por Antonia Palacios | **M. Sabatés:** On heroines and the ethics of revenge: Emma Zunz and Borges' metaphilosophy | **E. Montalvo Wertzberger, A. L. Rossi Mendonca, O. E. Minchala Buri, L. Marr y Ortega** y **K. A. Taylor:** "Women Who Wail": An auto-ethnographic study of four Latina educators and the heroínas who shaped their understanding of critical pedagogies.

Consulado General de la
República Argentina
Chicago - Estados Unidos de América
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.

UP
Universidad
de Palermo

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director
Oscar Echevarría

Editora
Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno Nº 117
Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt (Universidad de Palermo)
Gabriela Díaz de Sabatés y Marcelo Sabatés (Columbia College of Chicago) (*)

Universidad de Palermo

Rector
Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación
Decano
Oscar Echevarría

Secretario Académico
Jorge Gaitto

Comité Editorial
Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.
Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás. Chile.
Christian Atance. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Mónica Balabani. Universidad de Palermo. Argentina.
Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás. Chile.
Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo. Brasil.
Allan Castelnuovo. Market Research Society. Reino Unido.
Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa. Uruguay.
Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo. Argentina.
Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.
Adriana Inés Echeverria. Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.
Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoamericana. Paraguay.
Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio. Perú.
Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de Artes. Colombia.
Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.
José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.
Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.
Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse Lautrec. Perú.
Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.
Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha. Chile.
Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade Estadual Paulista. Brasil.
Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.
Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.
Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.
Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey. México.
Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.
Elisabet Taddei. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje
Luís Ahumada Hinostroza. Universidad Santo Tomás. Chile.
Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.
Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo. Argentina.
Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín. Colombia.

(*) Este es el segundo volumen de la publicación internacional denominada: El camino de la heroína: género, narrativa y diversidad, realizada por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, junto con catedráticos invitados de la UBA (Argentina), UNTREF (Argentina), Columbia College Chicago (U.S.A.), Kansas State University (U.S.A.), School of the Art Institute of Chicago (U.S.A.) y la participación y el apoyo del Consulado General de la República Argentina en Chicago. Por razones operativas y en línea con la confección de éste volumen, se ha propuesto que la curaduría de los textos escritos por los académicos de Estados Unidos de América, lo realicen Gabriela Díaz de Sabatés y Marcelo Sabatés. En tanto que los textos producidos desde Argentina han sido curados por Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt, creadores de ésta línea de exploración, reflexión e investigación, pertenecientes a la Universidad de Palermo. Este segundo volumen lleva el título de: **El camino de la heroína: narrativa, género y diversidad.**

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo. Argentina.
Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.
Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT. Uruguay.
José María Doldán. Universidad de Palermo. Argentina.
Susana Dueñas. Universidad Champagnat. Argentina.
Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.
Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.
Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.
Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.
María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.
Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.
Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.
Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.
Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.
Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.
Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chille.
Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.
Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.
Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.
Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.
Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.
Ignacio Urbina Polo. Prodiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.
Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.
Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Diseño
Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.
Cantidad de ejemplares: 100
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
2020/2021.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.
Ferré 250/52 (C1437FUR)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line
Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:
www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución Nº 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).

La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.

La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.

La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.

La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Fecha de recepción: marzo 2020
Fecha de aceptación: abril 2020
Versión final: junio 2020

Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: trayectorias transmediales de una heroína errante

Andrés Olaizola [1]

Resumen: El presente artículo continúa y profundiza el análisis desarrollado en nuestro anterior artículo, "Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza", que se encuentra en el volumen El camino de la heroína: el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma (2021).
El personaje de la misteriosa y forajida Increíblemente Pequeña aparece por primera vez en la novela *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza, pero al poco tiempo comienza a errar por textos, medios, géneros y lenguajes. La Increíblemente Pequeña se constituye como el punto de partida de la trayectoria de un sistema transmedial y transficcional, que engloba fotonovelas, telegramas, poemas, etc. Como toda heroína que se precie, la Increíblemente Pequeña tiene un cuartel general en el blog de Rivera Garza, No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos: desde allí parte hacia sus aventuras, en donde interpela y transgrede convenciones genéricas de todo tipo.
En el siguiente artículo se analizarán los procesos transmediales y transficcionales que se despliegan en las aventuras de la Increíblemente Pequeña, en el marco de la poética de las "escrituras colindantes" desarrollada por Cristina Rivera Garza.

Palabras clave: Transmedialidad - Transficcionalidad - Escrituras Digitales - Escrituras colindantes - Blogs - Literatura mexicana del siglo XXI - Rivera Garza.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 101-102]

[1] **Andrés Olaizola**. Licenciado en Letras (UBA), Profesor Universitario en Letras (UP), Magíster en Educación Superior (UP). Adscripto al Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA). Se encuentra realizando su doctorado en Literatura (UBA) y su tema de investigación es la transcodificación del archivo digital y las estrategias transficcionales y transmediales que se desarrollan en un corpus de textos de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza. Fue docente-investigador de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Es profesor en distintos Institutos de Formación Docente de la Ciudad de Buenos Aires.

El origen: *La muerte me da* (2007)

Como todas las heroínas, la Increíblemente Pequeña posee un mito de origen. El personaje aparece por primera vez en *La muerte me da* (2007), novela de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza. Tal como analizamos en el artículo del volumen anterior (Olaizola, 2021), *La muerte me da*, que parte del género de la novela policial, históricamente dominada por ambientes y personajes masculinos, para subvertirlo (detective, informante y criminal son mujeres; las víctimas, hombres), relata cómo una serie de hombres castrados aparecen en distintos puntos de la ciudad. La asesina deja como pistas fragmentos de textos de Pizarnik en las escenas de los crímenes y envía al personaje de Cristina Rivera Garza (informante y consultora de la Detective que lleva el caso) una serie de doce mensajes y, finalmente, un poemario, que lleva como título *La muerte me da*.
En los mensajes, la asesina permanentemente se bautiza con un nombre diferente ("Joachina Abramovövic, Cristina, soy yo", "Ahora soy Gina Pame"): la identidad es voluble, cambiable, se construye en la acción. Como cierre al mensaje número 9, leemos: "Si esto fuera un video. Si tuviera cuerpo. Si fuera un vaso vacío. Si escribiera. Si yo fuera una mujer increíblemente pequeña. Mi nombre es Lynn. Lynn Hershman. Y mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como en tu propio caso, mi nombre no soy yo". (p. 92).
El indicio ha aparecido, la marca del nombre propio se oculta a plena luz en un sustantivo, un adverbio y un adjetivo. Luego de unos capítulos, la Increíblemente Pequeña se le presenta a Valerio, el asistente de la Detective, como una construcción de su imaginación:

> Pensó que la Detective era una mujer con manías de niña. La imaginó, sin saber por qué, como una mujer increíblemente pequeña: algo o alguien a quien podría llevar, como ella a su moneda, dentro del bolsillo de su saco.
> Días después, siempre en su casa y siempre a solas, empezaría a escribir sus notas acerca de la Mujer Increíblemente Pequeña. Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición: sobre la mesa, detrás del salero, un día en que tomaba una sopa de lentejas. Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición (p. 223)

Al no tener origen, al haber surgido de la imaginación de Valerio, porque sentía que desconocía a la Detective, aquel necesita "organizarle una historia" a la Increíblemente Pequeña, pero sobre todo necesita ponerla por escrito y "contársela" a sí mismo (p. 224). Valerio "le pondría vestidos de muñecas", "le procuraría una serie de amigos: la pájara que cantaba desde la jaula de un vecino, la lagartija azul de lengua larga" y "le pondría un nombre: la Mujer Increíblemente Pequeña" (pp. 224-225).
A medida que pasan los días, Valerio la va conociendo cada vez más: "Le gustaba la sal, por ejemplo, lamer su amplia superficie y patear su volumen de roca. Prefería dormir en el nido de la pájara" (pp. 228-229). Si bien en Valerio le despierta "una mezcla de ternura y conmiseración por la fragilidad que asociaba a su tamaño" (p. 231), desde un primer momento, ella lo enfrenta, lo interpela: "La Mujer Increíblemente Pequeña lo denostaba al llegar a casa con su dedo índice en alto. Escalaba por su hombro con el carcaj en su

espalda y, arqueándose sobre el pabellón de su oreja derecha, le recordaba que tenía que vestirla o alimentarla o, cuando menos, divertirla". (p. 231)
Mientras Valerio miraba la televisión, la Increíblemente Pequeña se colocaba frente a la pantalla y, según la trama de las publicidades, bailaba, saltaba o se desnudaba:

> –Tú eres mi tabú –le murmuraba entonces, tocando con las enormes yemas de sus dedos de hombre la piel de la diminuta criatura. El cabello. Los senos. El torso. Las piernas.
> –Soy tu hermana –le replicaba, ya confundida con las imágenes de la pantalla, manoseada, inquieta–. Soy tu igual. (p. 231)

La misteriosa y diminuta mujer, "infantil y sexual a un tiempo", "carnívora" (p. 231), es a la vez la Detective (en tanto desconocida, en tanto Otro, para Valerio), la hermana muerta (Valerio le pone a Increíblemente Pequeña los vestidos de las muñecas de su hermana) y él mismo.
Cuando creemos que la Increíblemente Pequeña solo es producto de la imaginación de Valerio, ella se le presenta a la Detective bajo otro nombre: Grildrig, tal como llaman los gigantes a Gulliver. La Detective no (se) explica la aparición de Grildrig, la toma como propia: "La Dama Pequeñísima con quien sostiene una conversación en la que no cree le responde que sí. Dice que sí la entiende. La Detective sonríe, le da la espalda a la ventana y le acaricia los cabellos" (p. 256). La Detective reconoce que la presencia de la Increíblemente Pequeña/Grildrig altera la realidad, no cree en su existencia, pero igualmente le responde, interacciona con ella.
Según Laura Alicino (2014), para Valerio la Increíblemente Pequeña es el resultado del desconocimiento de la Detective; mientras que para la Detective Grildrig se configura como su *alter ego* y surge por su desconocimiento ante los crímenes seriales y la realidad entera, representa la imposibilidad de comprender el mundo contemporáneo, de resolver el caso y alcanzar la verdad. La inclusión como intertexto de *Los viajes de Gulliver* y la aparición de Increíblemente Pequeña no tiene como objetivo resaltar la extrañeza de Grildrig, sino la de subrayar la extrañeza de la violencia serial (Alicino, 2014, p. 190).
La Increíblemente Pequeña construye su identidad en cada aparición, en cada diálogo, en cada acción. La nombra Valerio, y al hacerlo nombra y narra una parte de sí mismo, porque es el relato que él realiza de la Detective y de su hermana. Luego asume otro nombre, y para la Detective representa lo que ella desconoce del caso y de la realidad que la circunda. La Increíblemente Pequeña/Grildrig es una puesta en escritura, en ficción, de varios de los lineamientos de la poética de Rivera Garza.

La fotonovela diurna de la Increíblemente Pequeña

El 24 de septiembre de 2010 se publica en *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, el blog que desde 2002 lleva adelante Rivera Garza, el posteo "Las aventuras de la Increíble-

mente Pequeña: una fotonovela diurna". A lo largo de diez fotografías vemos a la Increíblemente Pequeña, que ha adoptado ahora la forma de muñequitas de plástico, aparecer entre las flores, en los pliegues de tela de una estatua, sobre un tronco de un árbol, a los pies de una imagen religiosa, etc. De pronto, un género de mediados del siglo XX aparece en el marco de un género digital del siglo XXI: las convenciones de la narrativa visual y verbal de la fotonovela se insertan en la estructura de una narrativa digital que, además de las imágenes y las palabras, puede emplear el audio y el video, la no-linealidad, los esquemas de diseño, etc.

Alejandra Niedermaier (2021) explica que los relatos visuales de la fotonovela se desarrollan "en torno a configuraciones espaciales en el tiempo de la narración". En la fotonovela, el significante surge de la interacción texto/imagen, en donde "encontramos operaciones que se apoyan alternativamente en figuras retóricas como la metáfora, sustitución, hipérbole y la antítesis entre otras". Niedermaier detalla que en la fotonovela hay "un flujo de interacciones y contrastes entre ambos lenguajes que se dirigen a un solo canal de percepción: la visión". Mientras que la imagen es percibida inmediatamente, el texto verbal es recibido secuencialmente y, complementándose, configuran el relato (p. 52).

En la primera entrega de la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, los epígrafes de las fotografías juegan con la correspondencia (o no) entre imagen y texto. A su vez, la prosa a menudo emplea el estilo impersonal: "b. Habría que iniciar, por ejemplo. Bajar la vista. Hace[r] como si. / c. La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra. Partirse en dos o en tres. Quebrarse en muchas.". Otras veces, la voz narradora se vuelve protagonista y se nombra a sí mismo: "f. Me llamo cuerpo que no está. Me llamo Agua Bendita. Vivo dentro de un fresco que ha sobrevivido cientos de años" (crg, 2010a).

A partir de ese momento, la Increíblemente Pequeña protagoniza nueve entregas más de la fotonovela diurna:

- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y la flotilla del fin del mundo" (9-10-10)
- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso del corazón de las hormigas" (13-10-10)
- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y los siete ensayos sobre las preposiciones sobre/entre" (16-10-10)
- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso del camposanto al pie del último volcán" (23-10-10)
- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y los días en que todo se vuelve azul" (7-11-10),
- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el caso de los 4789 pañuelos que son en realidad un estanque" (18-11-10)
- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la confesión que era un ruego para que regresen vivas" (16-12-10)
- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y la extraña aparición del hombre color naranja en la cima del último volcán" (24-12-10)
- "Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la ventanilla que se abre a un año nuevo" (1-1-11)

Salvo las publicaciones del 9 y 16 de octubre, 24 de diciembre y 1 de enero, que constan exclusivamente de fotografías, el texto del resto de las entregas es similar al del primer posteo:

> Mi colección de sonidos: El trueno que parte el cielo en dos; el graznido de los cuervos al irse; los goterones de lluvia contra suelo. La risa de los niños. El batir de ciertas alas. La electricidad. (crg, 2010b)
> La estática temeridad del paisaje. El contexto. El verbo permanecer. (crg, 2010e)
> La línea del bajo que toca, apenas, el inicio de la columna vertebral. La cosa que asciende, vértebra a vértebra. Lumbares. Dorsales. Cervicales. La ventana sigue en su lugar. (crg, 2010g)

Los anteriores ejemplos, además, explicitan otra característica de la prosa de la fotonovela de la Increíblemente Pequeña: a menudo, se emplean sintagmas nominales sin verbo. Al no haber verbos que accionen, que establezcan un estado o un cambio de estado, la prosa parece ingrávida, fuera del esquema temporal: la prosa está más allá de la línea del pasado-presente-futuro, en una instancia liminal, entre lo que fue, lo que es y lo que será.

Transmedialidad y colindancias

A partir de lo que propusimos en el trabajo del anterior volumen (Olaizola, 2021), consideramos que las aventuras de Increíblemente Pequeña conforman un "mundo de la historia", una representación mental que se construye durante la lectura/visionado con los textos narrativos. El "mundo de la historia", modelo dinámico de situaciones en continua evolución, está compuesto por los siguientes componentes: las y los existentes; un folklore que se relaciona con las y los existentes; un espacio con determinados rasgos topográficos; leyes naturales, leyes sociales y valores; eventos físicos que ocasionan cambios en las y los existentes; y eventos mentales que le brindan significado a los eventos físicos, afectan las relaciones entre los personajes y ocasionalmente alteran el orden social (Ryan, 2013, pp. 364-365).

El "mundo de la historia" puede establecer diferentes relaciones con los textos: textos con un único mundo de la historia, textos con múltiples mundos de la historia, y un mundo de la historia que se desarrolla a lo largo de diferentes textos (Ryan, 2014). Dos conceptos centrales para entender esta última relación, que es la que observamos en el caso de las aventuras de la Increíblemente Pequeña, es el de la transficcionalidad y el de la transmedialidad.

La transficcionalidad es la relación que se establece cuando dos o más textos comparten personajes, lugares imaginarios, mundos ficcionales, etc. (Saint-Gelais, 2005, p. 612). Si bien la transficcionalidad puede ser entendida como un tipo particular de hipertextualidad, una de las formas de la transtextualidad ya delimitadas por Gerard Genette en 1962, este concepto adquiere nuevas implicancias cuando esa migración de entidades ficciona-

les puede darse entre textos de diferentes medios. La transficcionalidad como fenómeno literario emerge a partir de la era de la imprenta, florece con la era electrónica (radio, televisión, cine) y adquiere nuevas formas a partir de la era digital (Ryan, 2008). A partir de estas consideraciones, Ryan (2013) sostiene que la transficcionalidad que opera en diferentes medios, tanto analógicos como digitales, se entiende como transmedialidad.

Postulamos que el "mundo de la historia" de la Increíblemente Pequeña conforma un sistema transmedial, ya que se vincula con textos de diferentes medios (narrativa de ficción impresa, narrativa visual y verbal digital, ensayo impreso) y transficcional, en tanto establece relaciones con textos de un mismo medio (publicaciones en el blog).

Las estrategias transmediales y transficcionales que despliega Rivera Garza, que se enmarcan dentro de una dinámica de escritura específica que la escritora mexicana denomina "escritura errante" (Rivera Garza, 2004), pueden ser entendidas como prácticas estéticas del "arte radicante", conceptualización elaborada por Nicolas Bourriaud (2018) a partir del término de la botánica que designa a las plantas cuyas raíces crecen según su avance. El arte radicante pone en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos y a su vez les niega la virtud de definir completamente la identidad del sujeto, traduce ideas, transcodifica las imágenes, trasplanta los comportamientos, intercambia en vez de imponer, etc. Las obras del arte radicante asumen a "la condición del errante [como] figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea" (p. 24). Lo radicante, para Bourriaud, implica una decisión nómada, "cuya principal característica sería la ocupación de estructuras existentes", y "el trazado de una errancia calculada" (p. 65).

En Rivera Garza, el acto de escritura es "un acto de activa apropiación de y desde convenciones heredadas y por crearse" (Rivera Garza, 2007, p.15), el cual está alejado de la construcción de una poética única, por el contrario, es múltiple, discordante y en permanente desarrollo. La escritura de Rivera Garza oblitera un origen único para favorecer "una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos" (Bourriaud, 2018, p. 65): en sus textos escuchamos los ecos de Juan Rulfo, Alejandra Pizarnik, Julio Cortázar, Amparo Dávila, Virginia Wolf, Margarite Duras, Ramón López Velarde, pero también los de escritores/as digitales que publican sus producciones en blogs y en Twitter.

El acto de escritura/apropiación "tiene, por fuerza, aunque no por principio y ni siquiera como finalidad, que ser un acto transgresor", es decir, "un acto que añade o trastoca o niega lo real y sus efectos" (Rivera Garza, 2007, p. 15), por lo tanto, las múltiples tradiciones literarias (las que conformaron un canon nacional, pero también las que formaron uno privado, personal, como escritora) que se hacen presentes en los textos de Rivera Garza son transgredidas, interpeladas, reescritas: *Pedro Páramo* reformulado a través de diferentes procedimientos escriturales en "Mi Rulfo mío de mí" (2010-2011); la obra de Amparo Ávila, que además se convierte en un personaje más, diseminada a lo largo de la novela *La cresta de Ilión* (2002); "Hansen y Gretel" y "Caperucita roja" subvertidos en *El mal de la taiga* (2012), etc.

Para Rivera Garza, escribir es una experimentación que explora, tensa y desboca los límites del lenguaje (Rivera Garza, 2007, p. 15), de los géneros y de los medios: "Hay que inacabar el pensamiento acabado. Ergo: hay que abrir la oración, el párrafo o la página entera, retarlas o romperlas, da lo mismo" (crg, 2004b). La estructura de la oración se

transforma constantemente, el verbo, el nombre y el objeto intercambian funciones, el verso se emulsiona con la prosa, la identidad de los personajes y narradores/as se construye y reconstruye en la performance, los mundos de historia y sus existentes se expanden hacia medios digitales e impresos: todo esto en ocurre en las colindancias.

Rivera Garza entiende a las colindancias como "esos espacios volubles donde lo que es no acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza". A partir de esta reflexión, desarrolla el concepto de "escrituras colindantes" que, lejos de pensarse como espacios armónicos en donde se da la posibilidad de una síntesis, se constituyen como "espacios de choque", territorios de "lo diferente, lo disármonico e, incluso, lo incompatible". La colindancia no es hibridación, ni una combinatoria, menos una "nueva forma de fijación" que busca una resolución que es siempre ficticia: la colindancia es errancia permanente al trazar trayectorias múltiples, discordantes, transgresoras. En la colindancia se da "la conmoción del encuentro, la tensión que lo genera y que lo sostiene" (crg, 2004a).

Al leer a Rivera Garza sobre la base de los lineamientos de Bourriaud, podemos plantear que las escrituras colindantes, intrínsecamente nómadas, impulsadas por una errancia cuya concepción del espacio-tiempo se opone a lo lineal y lo plano (Bourriaud, 2018, p. 118), inscriben elementos propios de un texto/género/medio dentro de la estructura de otro, lo cual produce "líneas de fuga, que son en realidad agujeros por donde se extravía el sentido original de las cosas" (crg, 2004a).

Ryan (2008, 2013, 2017), a partir de la relación entre mundos ficcionales (y la relación entre los textos que los crean), explica que la transficcionalidad (y la transmedialidad como uno de sus tipos específicos) se basa en tres operaciones: expansión, modificación y transposición.

La relación de expansión consiste en extender los límites, la dimensión del mundo original agregando más existentes, a través de una serie de operaciones: transformar a personajes secundarios en protagonistas de la historia, hacer que personajes visiten nuevas regiones del mundo, y prolongar la línea de tiempo de la historia original por medio de secuelas y precuelas.

Carlos Scolari (2009) identifica tres tipos de expansiones: historias intersticiales, que se desarrollan antes (precuelas), después (secuelas) o entre los textos/documentos que representan la macrohistoria y con la cual poseen una relación muy cercana; historias paralelas, que se desarrollan al mismo tiempo que la macrohistoria y que pueden evolucionar para transformarse en *spin-offs*; e historias periféricas, que pueden ser consideradas satélites más o menos distantes de la macrohistoria", con la cual poseen una relación débil.

La relación de modificación construye versiones diferentes del mundo, rediseñando su estructura y reinventando su historia. La modificación, de acuerdo con Ryan (2013), no es tan común en los proyectos transmediales, porque amenaza la integridad del "mundo de la historia" original.

La transposición es la relación que conserva el mismo argumento del mundo, pero lo transporta a diferentes locaciones temporales o espaciales. Tanto la modificación como la transposición se refieren a mundos que están relacionados con el original, pero que en definitiva son diferentes.

A partir de la tipología presentada por Ryan, podemos especificar que la fotonovela diurna de la Increíblemente Pequeña expande el mundo de la historia que se desarrolla en

La muerte me da. Con respecto al tipo de expansión, la ausencia de datos explícitos y/o de indicios sobre cuándo se desarrollan los eventos representados en la fotonovela no permiten establecer referencias en la línea temporal del universo de ficción, por lo tanto, podrían entenderse como historias intersticiales, ya que se consideraría que transcurren después de los hechos relatados en *La muerte me da* por el solo hecho de que se publicaron después de novela. Por otra parte, si consideramos que el orden de aparición de los documentos de este incipiente sistema transmedial no es una variable válida para establecer cómo el tiempo representado se ubica en el tiempo de representación (Thon, 2016), la fotonovela diurna también podría entenderse como una serie de historias periféricas.

La(s) Increíblemente(s) Pequeña(s) desaparecida(s) entre los códigos

El 27 de octubre de 2010, entre las entregas cuatro y cinco de la fotonovela, se publica en el blog el siguiente posteo: "Telegrama 1.0 para dos Increíblemente Pequeñas forajidas". A continuación, leemos:

> [El texto se escribirá a doble renglón entre líneas y en mayúscula sostenida/ No se deberán dividir silábicamente las palabras/ Se deberán eliminar palabras innecesarias como: artículos, conjunciones y preposiciones /Se usarán términos enclíticos, como "solicítole", "agradecémosle"/ Se deberá, en lo posible, utilizar palabras que no pasen de 10 caracteres].
> SOLÍCITOLES INFORMES PARADERO. ¿VOLVIÉRONSE FORAJIDAS? VIVEN EN MUNDO SIN TRENES, AVÍSOLES. LAS FOTOGRAFÍAS ERAN MENTIRAS. LA DISTANCIA NO HACE MÁS QUE CRECER. GUARECERSE EN LA NOCHE: BIEN. EL CAMINO AMARILLO, SÍGANLO. PLATIQUEN CON EXTRAÑOS: ÚNICA FORMA DE LLEGAR. QUIÉROLAS. CUÍDENSE MUCHO. EL PAÍS POR DESAPARECER (crg, 2010c)

La Increíblemente Pequeña, que ahora asume una identidad plural, múltiple, ha desaparecido. La voz narradora conforma un ruego delineado por una consigna de escritura derivada de los límites técnicos de un "medio muerto", pero también por el lenguaje desnudo que se enuncia a causa de unas ausencias inexplicables.
En la siguiente publicación del blog, "Se buscan", la desaparición se confirma y el contexto de violencia socio-institucional mexicano, en el que un Estado se repliega en materia de bienestar y protección social mientras que se despliega "un feroz grupo de empresarios del capitalismo global a los que se les denomina de manera genérica como el Narco" (Rivera Garza, 2015a, p. 11), se instala amenazadoramente contra la integridad de la ciudadanía, pero con particular ensañamiento contra las mujeres:

> ¡DESAPARECIERON DOS INCREÍBLEMENTE PEQUEÑAS!
> Estatura: 6 centímetros. Color: Rosa o Morado. Ninguna cicatriz.

> Fueron vistas la última vez en La Orilla del Fin del Mundo y/o en Las Afueras y/o en Las Faldas del Último Volcán durante la tercera semana de octubre, 2010. Su tamaño las expone a peligros continuos en el espacio público y privado. Su poco conocimiento del mundo las vuelve víctimas potenciales de tratantes y secuestradores. Su singularidad las hace presa fácil de coleccionistas o empresarios circenses.
> ¡AYUDEN A RESCATAR A DOS INCREÍBLMENTE PEQUEÑAS! (crg, 2010d)

A continuación, paralelamente al desarrollo de las entregas de la fotonovela, se publican cinco telegramas más para las Increíblemente Pequeñas forajidas (publicaciones del 4 de noviembre, 14 de noviembre, 22 de noviembre y 8 de diciembre de 2010; publicación del 28 de enero de 2011). En esta nueva trayectoria, el telegrama es blogueado y el blog es telegrafiado: colindancia plena.

De la misma manera en que las convenciones genéricas y formas de composición de la fotonovela habían ingresado en el *template* de un posteo digital, los rasgos específicos y las limitaciones discursivas y estéticas del telegrama se utilizan en la "silueta" (crg, 2004a) del blog. La escritura telegráfica es insertada en la plantilla de diseño que enmarca la escritura bloguera, y entonces se produce la tensión, porque, por ejemplo, la potencialidad multimodal del texto digital queda desactivada: los modos de composición, los lenguajes, las convenciones que permiten el blog y el telegrama chocan y se produce una discordancia. El sistema semiótico del telegrama se traduce al sistema semiótico del blog: se lleva adelante un proceso de transcodificación. Antes de desarrollar este concepto, es necesario reconstruir otra trayectoria más que tomaron las aventuras de la Increíblemente Pequeña.

En 2015, Rivera Garza publica el poemario *La imaginación pública*, el cual consta de tres secciones: "Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo", "Lo propio de la máquina es cortar", y "Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos". Esta última sección engloba diecisiete textos, seis de los cuales son los "Telegramas para dos Increíblemente Pequeñas forajidas", mientras que otros siete son poemas que emplean la prosa de diferentes entregas de la fotonovela diurna y de otras publicaciones de *No hay tal lugar*. Los posteos del blog, en donde ya se había ejecutado procesos de traducción entre sistemas semióticos a partir de la inclusión de los telegramas y la fotonovela, se transfieren hacia el libro impreso y, al hacerlo, son transcodificados.

En 2001, en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Lev Manovich (2006) conceptualiza lo que en ese momento denomina "nuevos medios" a partir de cinco principios: representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación. Los dos primeros son los principios "materiales" de los nuevos medios, sobre los cuales se basan los tres últimos. La transcodificación hace referencia a la influencia mutua entre la capa cultural (categorías como enciclopedia y cuento, historia y trama, composición y punto de vista, mímesis y catarsis, tragedia y comedia) y la capa informática (categorías, a su vez, como proceso y paquete, clasificación y concordancia, función y variable, lenguaje informático y estructura de datos) de los nuevos medios. En síntesis, transcodificar algo significa traducirlo en otro formato.

En tanto que los nuevos medios se crean, distribuyen y se archivan en computadoras, la ontología, epistemología y pragmática de éstas –la capa informática– influye en la capa cultural, en su organización, en sus géneros y en sus contenidos. A su vez, la capa informática se ve afectada por los usos de la computadora como aparato mediático, sobre todo porque su interfaz "se parece cada vez más a las interfaces de los viejos aparatos mediáticos y tecnologías culturales, como el video o la cámara de fotos". Para Manovich, la informatización de la cultura origina, de manera gradual, que todas las categorías y conceptos culturales sean traducidos, sustituidos, transcodificados, "en el plano del lenguaje o del significado, por otros nuevos que proceden de la ontología, la epistemología y la pragmática" de la computadora (p. 94).

Más de una década después de la edición del libro de Manovich, el panorama tecnológico-mediático ha cambiado: la mayoría de los medios se han transformado en "nuevos medios" y el software se ha vuelto el motor de las sociedades contemporáneas, es nuestra interfaz con el mundo, con otras personas, con nuestra memoria e imaginación. Por lo tanto, Manovich, en *El software toma el mando* (2013), se pregunta qué sucede con la noción de "medio" una vez que las herramientas que fueron hechas específicamente para uno de ellos han sido simuladas y extendidas en el software (Manovich, 2013, pp. 60-61). El software es una capa que impregna todas las áreas de las sociedades contemporáneas. Las técnicas contemporáneas de control, comunicación, representación, simulación, análisis, memoria, escritura, lectura, visión, interacción está cubiertas por la capa del software, la cual re-ajusta y re-modela todo aquello en donde se aplica (Manovich, 2013). Manovich sostiene que, en el proceso de transición de tecnologías de medios físicos y electrónicos al software, todas las técnicas y herramientas individuales que antes eran exclusivas a un medio en particular ahora "convergen" en uno mismo ambiente de software. La mayoría de los medios existentes comenzaron a ser simulados en la computadora y, a su vez, se inventaron varios tipos de nuevos medios que sólo podían existir y ejecutarse en la computadora. Luego, los medios simulados y los medios nuevos empezaron a intercambiar propiedades y técnicas: las técnicas de diferentes medios que antes eran incompatibles comienzan ser combinadas de forma casi infinita (Manovich, 2013, p. 163).

La centralidad del software hace que Manovich sostenga que "no hay tal cosa como medios digitales", solo hay "software aplicado a medios (o "contenido")". Para aquellos usuarios "que sólo interactúan con contenido de medios a través de software de aplicación, las "propiedades" de los medios digitales son definidas por el software particular en oposición a estar únicamente contenidas en el contenido –es decir, adentro de los archivos digitales–" (Manovich, 2013, p. 152). Mara Ailin Nievas (2019) explica que la novedad "está en la emergencia de una codificación de los contenidos que, a su vez, se ha convertido también en contenido".

Si hace veinte años se podía pensar en dos capas (electrónica y cultural) que se influían, que se traducían mutuamente, en este momento todos los sistemas sociales, económicos y culturales están impregnados, funcionan por el software, el cual es "el pegamento que une" todos los procesos, los mecanismos y, en gran medida, los discursos de las diferentes esferas. Mientras varios sistemas de la sociedad contemporánea emplean diferentes lenguajes y tienen diferentes propósitos, todos comparten la sintaxis del software (Manovich, 2013, p. 8).

Ante la capa del software que unifica las interrelaciones, los intercambios, los objetos, los sujetos, el arte contemporáneo, en general, y Rivera Garza en particular, propone a la traducción, a la transcodificación como una práctica de interpelación, de lectura-(re) escritura crítica, de resistencia: "se trata de luchar por la indeterminación del código, de rechazar cualquier código-fuente que ofrezca un "origen" único a las obras y a los textos" (Bourriaud, 2018). La/el artista del siglo XXI se enfrenta con la informática, el software, con las líneas reticulares, y (se) desplaza (en) su producción de un código a otro, se aleja de la especificidad sedentaria de su disciplina y de su medio, para trasladar su texto/obra/objeto/proyecto a territorios heterogéneos y confrontarlo/a, tensionarlo/a en todos los formatos disponibles (Bourriaud, 2018, p. 62). La transcodificación, pasaje del sentido de un texto a otro, de una forma desde un sistema de códigos hacia otro, implica una visión "del espacio-tiempo que cuestiona fuertemente las nociones de origen y de originalidad" (Bourriaud, 2018, p, 158).

La producción de Rivera Garza sigue la dinámica de la errancia a partir de la forma compositiva de las escrituras colindantes, que necesariamente ejecutan transcodificaciones múltiples, simultáneas y constantes. En Rivera Garza, géneros, identidades, personajes, textos, universos ficcionales, mundos de la historia, representaciones, se desplazan entre sí y de un medio a otro: los códigos, las formas se trasladan a otros sistemas, estructuras, territorios en donde se arraigan precariamente, en tensión, rechazando cualquier pertenencia a un espacio-tiempo fijo y cualquier asignación a una estética, poética, retórica, tradición irrevocable y permanente (Bourriaud, 2018, p. 65). *No hay tal lugar* se configura como el taller de Rivera Garza, su laboratorio de escritura[1]. El blog evidencia que los textos "se ofrecen en estado de copia, […] parecen en suspenso, mantenidas en espera entre dos traducciones, o perpetuamente traducidas" (Bourriaud, 2018, p. 120).

En Rivera Garza, la transcodificación explicita la colindancia, reconstruye simbólicamente líneas de fractura, divisiones", activa "el espacio por el tiempo y el tiempo por el espacio", trabaja "en procesos de filtración" (Bourriaud, 2018, p. 148). En los textos de Rivera Garza, la transcodificación no es total, se evidencia que hay una traducción-en-proceso permanente, hay una tensión entre los códigos que se insertan unos en/con otros, hay grietas textuales.

La Increíblemente Pequeña y el extraño caso de los códigos del PowerPoint

Mientras la voz narradora trata de comunicarse con la Increíblemente Pequeña por medio de telegramas, recibe por debajo de la puerta de su hotel una postal que la lleva a suponer que "las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas están en peligro" o "están lejos" (crg, 2010f), y le envía "instrucciones para regresar a casa por el camino de la seda" a través de los diseños de un pañuelo (crg, 2010h), Grildrig se embarca en siete entregas más de la fotonovela:

- Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de los pájaros de Falköping (21-1-11)

- Las aventuras de la Increíblemente Pequeña en Campo Alaska: una fotonovela documental con tres instrucciones (24-2-11)
- Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la roca descomunal: una fotonovela hacia el rojo (2-3-11)
- Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la fantasma que aparece y desaparece (6-4-11)
- Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de los días en que cabe la posibilidad (4-5-11)
- Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la intemperie que mata (17-6-11)
- Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el momento en el que las almas se hacen demasiadas preguntas (11-7-11)[2].

Con estas entregas, se extiende más el mundo de la historia de la Increíblemente Pequeña, en tanto que el sistema transmedial y transficcional suma un documento más. A diferencia de la "fotonovela diurna", aquí encontramos dos referencias temporales explícitas (en la entrega número uno figura el año 2011, y en la entrega número dos se menciona el año 2009) y la Detective aparece como personaje en dos entregas (en "el extraño caso de la intemperie que mata" y en "el momento en el que las almas se hacen demasiadas preguntas"). Si los hechos de *La muerte me da* sucedieron en algún momento previo a estas entregas de la fotonovela, las mismas pueden ser clasificadas como "historias intersticiales", ya que funcionarían como secuelas.

En las entregas de esta "segunda temporada" de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, cada imagen constituye una unidad multimodal, ya que se emplea conjuntamente el texto visual y el texto verbal. A diferencia de la anterior "temporada", en donde la prosa, cuando estaba presente, se ubicaba separada, como un epígrafe a la fotografía, en esta oportunidad toda la información se encuentra contenida en la imagen, en donde, además, se observa el uso de flechas, globos de diálogo, prácticas de collage y de fotomontaje, fotografías de archivo, dibujos del ilustrador Carlos Maiques (Rivera Garza, 2015b), entre otros recursos.

Es interesante destacar que en varias de las entregas se empleen los esquemas de diseño de las diapositivas del programa de presentaciones PowerPoint. Las limitaciones técnicas del programa originan que éste posea "una gramática específica que impone enunciados simplificados, formas sintácticas limitadas y procedimientos discursivos que consisten generalmente en neutralizar cualquier singularidad" (Frommer, 2011). Generalmente, la baja resolución de las diapositivas lleva a que se utilice "el lenguaje comprimido de las presentaciones": la lista de viñetas de frases breves. Al elidir la narrativa entre cada uno de los puntos, el esquema de las viñetas oculta las premisas causales y la estructura analítica del razonamiento (Tufte, 2003).

La retórica, la estética que suele emplearse para simular "la debilidad de una proposición, la vacuidad de un plan de negocios" (Parker, 2001) es recontextualizada y reescrita en las nuevas aventuras de la Increíblemente Pequeña. Los códigos del PowerPoint son transcodificados a una fotonovela que, a su vez, traduce los códigos de, por ejemplo, el poema visual. Jorge Carrión (2012) destaca cómo "una tecnología de carácter pedagógico o in-

formativo sea reconducida hacia la expresión poética". Si en su uso empresarial la lista de viñetas, por ejemplo, enmascara información crucial con el objetivo de presentar como transparente y lógica una situación que en realidad es contradictoria, en *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* las viñetas explicitan la opacidad misma del lenguaje. La narración elide no para ocultar, sino para mostrar que la prosa está elidiendo, que está obviando, que hay conexiones sintácticas y semánticas que no están explicitadas, lo que provoca discordancia, tensión.

En el PowerPoint, las imágenes, los esquemas o los diagramas captan la atención y al mismo tiempo la distraen (Frommer, 2011, p. 18). Al contrario, las imágenes de la fotonovela de la Increíblemente Pequeña captan la atención por las escrituras que colindan en-con-a través de ellas. La distracción no opera sobre ellas, al contrario, al emplear múltiples códigos estéticos, discursivos, surgen desvíos. "El esbozo, el poema visual, el recorte, la fotografía propia y apropiada, el collage, la viñeta de cómic, la poesía, el fotograma: todo convive en una obra que no puede someterse a una sola categoría estética" (Jorge Carrión, 2012); por lo tanto, la lectura, el visionado se (re)actualiza y se complejiza. *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* rechaza la falsa y aparente transparencia de la diapositiva del PowerPoint, el mito moderno de que la narración tiene como función la producción "de esa muy particular forma de conocimiento que es la iluminación, el momento mismo de un develamiento" y se erige "orgullosa, de sus propias sombras, de sus muchos trucos de velación" (Rivera Garza, 2004).

La fotonovela de la Increíblemente Pequeña traduce y se traduce en los más diversos sistemas semióticos y, al hacerlo, produce efectos inesperados: la capa de software, como la retórica del PowerPoint, se hace visible, las grietas se muestran, los códigos están al desnudo. Lo que se conoce como *glitch*, en Rivera Garza, se constituye como elemento central de una poética de la transcodificación.

Un *glitch* para la Increíblemente Pequeña

Vega Sánchez-Aparicio (2019) propuso el concepto de *glitch*, en tanto un efecto inesperado debido a un problema en el código, para entender las descripciones técnicas de un programa musical de sampleo insertadas al comienzo y hacia el final del cuento de Rivera Garza "Raro es el pájaro que puede atravesar el río Prípiat", del libro *La frontera más distante* (2008). Los fragmentos de código, antes que narrar, "inoculan una experiencia, [de] ahí que los enunciados devengan en balbuceos, que la escritura se sobrecoja ante el escenario que revela y que este *glitch* equivalga a un hueco de ruido" (Sánchez-Aparicio, 2019). A partir de la propuesta de Sánchez-Aparicio, retomamos el concepto de *glitch*, para vincularlo con nuestro planteamiento sobre la transcodificación.

De acuerdo con los Estudios del Software, el *glitch* es un cambio imprevisto en el comportamiento de un sistema. Olga Goriunova y Alexei Shulgin (2008) explican que a menudo el término se usa como sinónimo de bug, pero no de "error", ya que éste puede producir un *glitch*, pero el *glitch* no necesariamente podría provocar un mal funcionamiento perceptible de un sistema (pp. 110-111). La presencia del *glitch* es la ausencia de funcionali-

dad esperada, entendida en un sentido técnico o social. Por lo tanto, el *glitch* no siempre es estrictamente el resultado de un mal funcionamiento técnico (Menkman, 2011, p. 9).
En la sociedad contemporánea, el software ha reconfigurado las prácticas sociales y culturales. En lugar de documentos fijos, interactuamos con "performances dinámicas de software": lo que experimentamos está siendo construido por el software en tiempo real (Manovich, 2013, p. 33), proceso que queda oculto, ya que el software generalmente esconde su funcionalidad detrás de una ventana digital (Goriunova & Shulgin, 2008, p. 113).
Las prácticas artísticas, las tecnopoéticas (Kozak, 2015), emplean el *glitch*, en tanto evento singular disfuncional, como una forma de echar un vistazo a la estructura interna del software. La capa del software, que se presenta como transparente, con la falla se vuelve opaca, vemos sus mecanismos, sus procesos. Si bien el *glitch* no nos muestra la verdadera (dis)funcionalidad de la computadora, del dispositivo, nos permite observar "la convencionalidad fantasmal de las formas por las cuales se organizan los espacios digitales" (Goriunova & Shulgin, 2008, p. 114). En un sentido técnico, una falla es el resultado inesperado de un mal funcionamiento, "en un sentido artístico, es otro camino a seguir para la creación, un camino de mutaciones con resultados inesperados que hacen que el creador sea a la vez partícipe y espectador del error" (Crouzeilles, 2015, p. 125).
Al (re)leer el concepto de *glitch* a la luz de las escrituras colindantes de Rivera Garza, al combinar, integrar y ejecutar un "documento", un archivo (.exe) sobre otro, originamos resultados (teóricos) imprevistos: las escrituras colindantes producen transcodificaciones en donde el *glitch* es la práctica estética/discursiva preponderante. Si se espera que el pasaje de un código a otro sea lo menos visible, en Rivera Garza la transcodificación está "glitcheada": se manifiestan distorsionados, subvertidos, reescritos, fisurados, encontinua-errancia los códigos poéticos, estéticos, culturales y sociales que operan en y a través de los textos y de los medios.
Las imágenes de la fotonovela de la Increíblemente Pequeña utilizan la fragmentación, solapamiento o desplazamiento de partes de la imagen, cambios de tonalidades y de saturación, replicación, clonación visual o multiplicación de cualquier parte determinada de la imagen, rasgos usualmente provocados por los *glitches* y que son "el resultado digital del entrelazado de píxeles y la manifestación del código existente debajo de la imagen digital" (Crouzeilles, 2015, p. 125). La superficie textual, entramado en donde se emulsionan las culturas letrada, industrial y la cibercultura (Mendoza, 2011), "glitcheada", (se) muestra, (se) ejecuta como un "artefacto de ruido", que interrumpe, que desarma el dogma de una transmisión de información/contenido estática, lineal, transparente (Menkman, 2011).

Precuela y reflexiones finales

En 2015, Rivera Garza cuenta sobre la primera vez que la Increíblemente Pequeña se cruzó en su camino:

> Surgieron en un mercado de pulgas de la Ciudad de México y, sin avisar, saltaron a mi bolso. No somos fantasmas, dijeron, somos apariciones. Y, desde en-

> tonces, empezaron a viajar conmigo, marcando el territorio con sus pequeños cuerpos de plástico. […] Cuando, como tantas mujeres en el país, empezaron a esfumarse o a huir, lancé una convocatoria pública. Pedía que me avisaran si las veían por ahí. A ellas, que eran en realidad una sola veinte veces repetida, les mandé telegramas que abrí para todos. Búscolas. Espérolas aquí. Quiérolas. De esa búsqueda, de la esperanza que guía toda pesquisa, nació la fotonovela mensual: *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (Rivera Garza, 2015b).

Desde su aparición, la Increíblemente Pequeña trazó trayectorias a través de los espacios, de los géneros, de los medios. Una heroína que con su presencia/ausencia marcaba los textos por los que erraba, para dejar constancia de que, aun cuando surgió como construcción mental de un personaje de una novela, también estaba verbalizando la violencia que ejercía una maquinaria de muerte sobre los cuerpos de las mujeres.
Con su participación en *La muerte me da*, la Increíblemente Pequeña configura las coordenadas para un mundo de la historia que se expande de hacia otros textos y medios. En ese sistema transficcional y transmedial, la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* sigue los designios de las escrituras colindantes y, al transcodificar los múltiples códigos que entran en juego, produce lo que podemos entender como uno o varios *glitches*, ocurrencias inesperadas y en simultáneo, disrupciones dinámicas. Las convenciones de las historietas, de las fotonovelas, del PowerPoint, se fisuran, para que entre los intersticios se desplieguen, como radicantes que se van arraigando y desarraigando continuamente, retóricas, poéticas, estéticas discordantes. La falla en la traducción de los sistemas de códigos posee inherentemente un momento crítico, en donde se experimenta una amenazadora falta de control, para modular o productivamente transgredir las normas (Menkman, 2011), ya sean culturales, tecnológicas, sociales o literarias.

Notas

1. Un análisis del blog de Rivera Garza se desarrolla en "Avatares del Remodernismo en la Era Digital: Reescrituras y Reversiones de crítica y literatura en los blogs de Cristina Rivera Garza y Vicente Luis Mora", artículo escrito conjuntamente con Juan José Mendoza y Mariano Mosquera, de próxima aparición en la revista *Valenciana*.
2. La serie completa se encuentra disponible en https://increiblementepequena-blog.tumblr.com/

Referencias bibliográficas

Alicino, L. (2014). Lo «fantástico intertextual» en La muerte me da de Cristina Rivera Garza. En B. Greco & L. Pache Carballo (Eds.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina* (pp. 181-191). Biblioteca Nueva.

Bourriaud, N. (2018). *Radicante* (M. Guillemont, Trad.; 2o). Adriana Hidalgo editora.
crg. (2004a, julio 10). Escrituras colindantes. *No hay tal lugar.* Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/
crg. (2004b, agosto 16). Mínimas mundanas. *No hay tal lugar*. Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/08/
crg. (2010a, septiembre 24). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: Una fotonovela diurna. *No hay tal lugar.* Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/09/
crg. (2010b, octubre 23). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso del camposanto al pie del último volcán: Una fotonovela diurna. *No hay tal lugar.* Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/10/
crg. (2010c, octubre 27). Telegrama 1.0 para dos Increíblemente Pequeñas Forajidas. *No hay tal lugar.* Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/10/
crg. (2010d, octubre 30). Se buscan. *No hay tal lugar*. Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/10/
crg. (2010e, noviembre 7). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y los días en que todo se vuelve azul: Una fotonovela diurna. *No hay tal lugar*. Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/
crg. (2010f, noviembre 10). Taquigrafantasmática. *No hay tal lugar*. Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/
crg. (2010g, noviembre 18). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el caso de los 4789 pañuelos que son en realidad un estanque: Una fotonovela diurna. *No hay tal lugar.* Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/
crg. (2010h, noviembre 26). Instrucciones para regresar a casa por el camino de la seda: Un foulard de los telares de Giverny para las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas. *No hay tal lugar*. Recuperado desde http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/
Crouzeilles, C. (2015). Glitch. En C. Kozak (Ed.), T*ecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2o, pp. 124-127). Caja Negra Editora.
Frommer, F. (2011). *El pensamiento PowerPoint. Ensayo sobre un programa que nos vuelve estúpidos* (E. Julibert, Trad.). Peninsula.
Goriunova, O., & Shulgin, A. (2008). Glitch. En M. Fuller (Ed.), *Software Studies. A Lexicon* (pp. 110-118). MIT Press.
Jorge Carrión. (2012, enero 4). La cuenta atrás (y I). *Jorge Carrión.* Recuperado desde https://web.archive.org/web/20120108002831/http://jorgecarrion.com/
Kozak, C. (Ed.). (2015). T*ecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2o). Caja Negra Editora.
Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital (*Ò. Fontrodona, Trad.). Paidós.
Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury.
Mendoza, J. J. (2011). *El canon digital. La escuela y los libros en la cibercultura*. La Crujía.
Menkman, R. (2011). *The Glitch Moment(um)*. Network Notebooks.
Niedermaier, A. (2020). La fotonovela: Un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer. *Cuaderno 91. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 22(91), 47-63.

Nievas, M. A. (2019). Dimensió(nes) material(es) de la codificación y preservación. *Luthor*, 42. Recuperado desde http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article227

Olaizola, A. (2021). Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y La muerte me da, de Cristina Rivera Garza. *Cuaderno 91. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 22(91), 65-78.

Parker, I. (2001, mayo 28). Absolute PowerPoint. Can a software package edit our thoughts? *The New Yorker.*

Rivera Garza, C. (2004). Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera. En *Palabra de América* (pp. 167-179). Seix Barral.

Rivera Garza, C. (2007). Introducción. Escribir un libro que no es mío. En C. Rivera Garza (Ed.), *La novela según los novelistas* (pp. 9-16). Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rivera Garza, C. (2015a). *Dolerse. Textos desde un país herido* (2o). Surplus Ediciones.

Rivera Garza, C. (2015b). Transmedia. *Cristina Rivera Garza.* Recuperado desde https://web.archive.org/web/20150812195915/http://cristinariveragarza.com/index.php/transmedia

Ryan, M.-L. (2008). Transfictionality Across Media. En J. Pier & J. Á. García (Eds.), *Theorizing Narrativity* (pp. 385-417). De Gruyter.

Ryan, M.-L. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 362-388. https://doi.org/10.1215/03335372-2325250

Ryan, M.-L. (2014). Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. En M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across Media: Toward a Media- Conscious Narratology* (pp. 25-49). University of Nebraska Press.

Ryan, M.-L. (2017). Transmedia Storytelling as Narrative Practice. En T. Leitch (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies.* Oxford University Press.

Saint-Gelais, R. (2005). Transfictionality. En M.-L. Ryan, D. Herman, & M. Jahn (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 612-613). Routledge.

Sánchez-Aparicio, V. (2019). Grietas textuales y discursos interrumpidos: El recurso del glitch en las «escrituras del software». *Digithum*, 23, 1-10. https://doi.org/10.7238/d.v0i23.3134

Scolari, C. A. (2009). Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication,* 3.

Thon, J.-N. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture.* University of Nebraska Press.

Tufte, E. R. (2003). *The Cognitive Style of PowerPoint.* Graphics Press.

The Adventures of the Incredibly Little One: Transmedial Trajectories of a Wandering Heroine

Abstract: This article continues and deepens the analysis carried out in our previous article, "Las heroínas transmediales de *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, y *La muerte me*

da, de Cristina Rivera Garza", part of the volumen *El camino de la heroína: el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma* (2021).
The character of the mysterious and outlaw Increíblemente Pequeña appears for the first time in the novel *La muerte me da* (2007), by Cristina Rivera Garza, but soon begins to err by texts, media, genres and languages. Increíblemente Pequeña is the starting point of the trajectory of a transmedial and transfictional system, which includes photonovels, telegrams, poems, etc. Like every self-respecting heroine, Increíblemente Pequeña has a headquarters: *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos,* Rivera Garza's blog. From there she goes to adventures, where she challenges and transgresses generic conventions of all kinds.
In the following article, we will analyze the transmedial and transfictional processes that unfold in Increíblemente Pequeña's adventures, within the framework of the poetics of the *escrituras colindantes* developed by Cristina Rivera Garza.

Keywords: Transmediality - Transfictionality - Digital Writings - Neighbouring Writings - Blogs - 21ST Century Mexican Literature - Rivera Garza.

As aventuras do incrivelmente pequeno: trajetórias transmediais de uma heroína errante

Resumo: O artigo a seguir continua e aprofunda a análise desenvolvida em "As heroínas transmídia de *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, e *A morte me dá*, de Cristina Rivera Garza", que se encontra no volume *O caminho da heroína: o arquétipo feminino universal para um novo paradigma.*
O personagem do misterioso e incrivelmente pequeno fora da lei aparece pela primeira vez no romance *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza, mas logo começa a errar devido a textos, mídia, gêneros e idiomas. O Incrivelmente Pequeno é constituído como ponto de partida da trajetória de um sistema transmídia e transficcional, que inclui fotonovelas, telegramas, poemas, etc. Como toda heroína que se preze, a Incrivelmente Pequena tem um quartel general (segredo?) no blog de Rivera Garza, não existe esse lugar. *U-tópicos contemporâneos: de lá, ele vai para suas aventuras,* onde desafia e transgride convenções genéricas de todos os tipos.
No artigo seguinte, serão analisados os processos transmediais e transficcionais que se desenrolam nas aventuras do Incrivelmente Pequeno, no quadro da poética dos "escritos vizinhos" desenvolvidos por Cristina Rivera Garza.

Palavras chave: Transmedialidade - Narrativas transmídia - Narrativas tecnológicas - Blogs - Literatura mexicana do século XXI - Rivera Garza.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]