

Monstruos literarios tecnotextuales: Internet y las narrativas tecnológicas del siglo XXI.

Olaizola, Andrés.

Cita:

Olaizola, Andrés (2019). *Monstruos literarios tecnotextuales: Internet y las narrativas tecnológicas del siglo XXI*. Luthor, (39), 45-62.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/andres.olaizola/6>



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>.

Monstruos literarios tecnotextuales Internet y las narrativas tecnológicas del siglo XXI

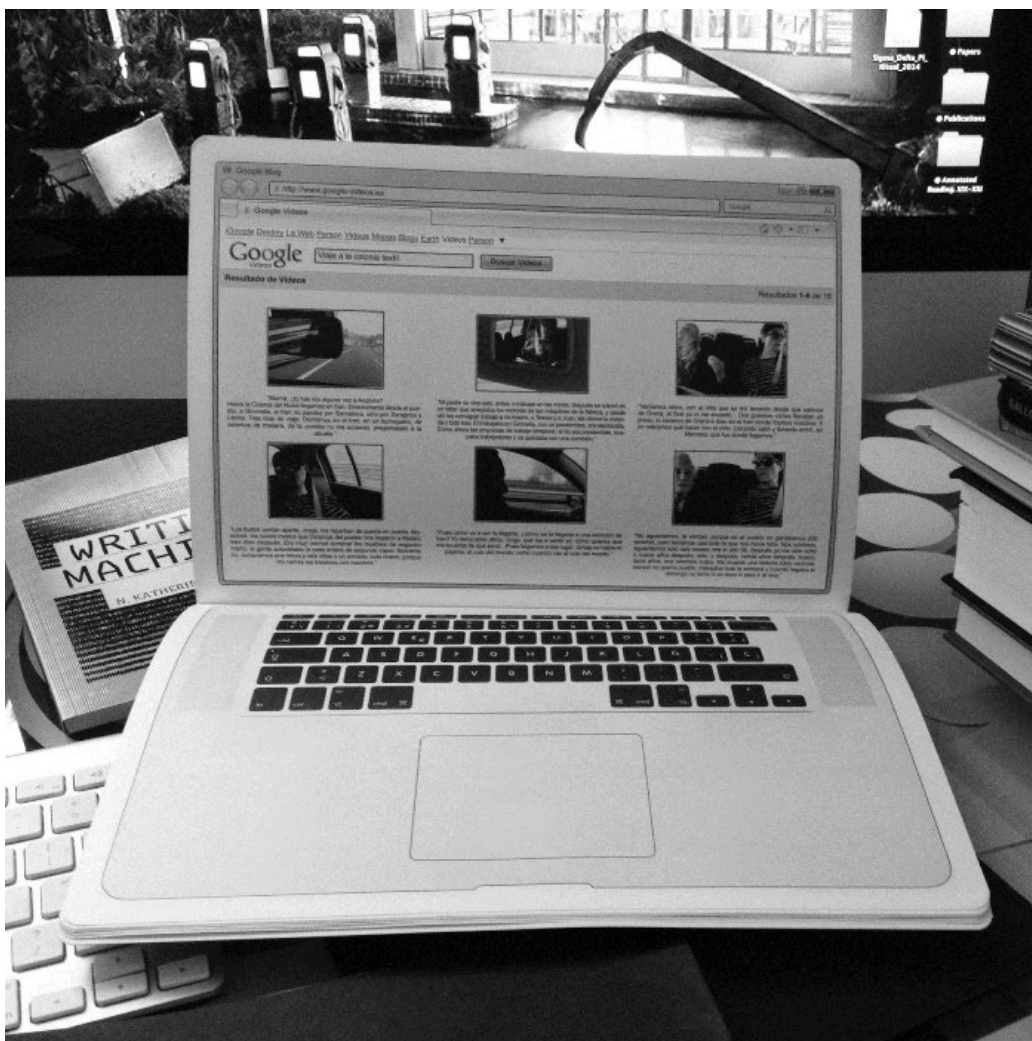
Andrés Olaizola

El cruce entre tecnología y narrativa se puede observar tanto en términos temáticos como en constituciones y en formas específicas que adquiere la estructura textual a partir de la influencia mutua con la esfera técnica. A su vez, también se evidencia en relación a cómo los cambios tecnológicos que experimenta la prensa y la industria editorial dejan huellas en determinados géneros y modalidades de la narración. El cruce entre lo técnico y lo narrativo presenta diversos momentos desde la conformación de la literatura como institución moderna hasta nuestros días.

En el presente artículo proponemos circunscribir nuestro análisis a una instancia específica de esa historia de cruces entre tecnologías y narrativas. A partir de la metáfora de lo monstruoso, reflexionaremos sobre las formas y los mecanismos, sobre todo el de la transmedialidad y el apropiacionismo, que se evidencian en un corpus de textos narrativos hispanoamericanos, publicados en formato impreso a partir del siglo XXI, que proponemos conceptualizar como “narrativas tecnológicas”.

Los sueños compensatorios de Internet producen narrativas tecnológicas

Las tecnologías de la información y la comunicación que comenzaron a desarrollarse luego de la Segunda Guerra Mundial experimentaron una complejización técnica a partir de las últimas décadas del siglo XX y los primeros



años del siglo XXI, producto de la digitalización de los medios, del aumento de la capacidad de almacenamiento y de velocidad de procesamiento de los equipos, de la portabilidad y de la interconectividad de los dispositivos.

En ese momento de conformación de lo que se podría llamar cibercultura, Lev Manovich (2006) postula que la novela, el cine y la televisión fueron los géneros narrativos que produjo la sociedad industrial. A partir de esta consideración, Juan José Mendoza (2017) propone que los nuevos géneros de la era digital son los datos y los mapas automáticos. Estos géneros, estas discursivi-

dades aparecen representadas, tematizadas, recontextualizadas y conforman nuevos modos del relato en un corpus de textos narrativos en castellano publicados a partir del año 2000. En este corpus se puede observar otro momento más de la historia de la encrucijada interdiscursiva de literatura y tecnología, cruce que en términos generales se produciría entre las artes y la técnica.

Internet —tecnología de origen militar que compensa la morosidad de la carrera espacial a partir de la segunda mitad del siglo XX, régimen de control, forma anestésica de la conciencia mediante la saturación de los sentidos (Mendoza, 2017)— se cruza y se expande en, con y a través de los textos narrativos a los que hacemos referencia. Estos textos pueden pensarse como espacios en donde operan múltiples estratos de tradiciones, estéticas y escrituras. En distintos grados de complejidad y de alcance, reproducen, emulan o simulan la arquitectura y los rasgos distintivos (multimodal, multimedial, colaborativo, instantáneo, recursivo) del texto digital interconectado.

El cruce con las tecnologías, con los modos de representación derivados de las pantallas, con los bordes de lo literario que se da en los textos de nuestro corpus hace que una parte de ellos, específicamente los correspondientes a la llamada “Generación Nocilla” o “Generación Afterpop”, fueran nombrados por la teoría, el periodismo y el mercado editorial como “textos mutantes”.

Más allá de la mera estrategia promocional que significa usar una palabra cara a la cultura popular como es “mutante”, la idea de unas escrituras que en gran medida reproducen y se reproducen “anormalmente” en el cruce entre cultura letrada, cultura industrial y cibercultura parece apropiada para describir las “narrativas tecnológicas” que conforman nuestro corpus.

“Narrativas tecnológicas” es un concepto derivado de la noción de “poéticas tecnológicas” desarrollada por Claudia Kozak (2015) y con las consideraciones sobre “el giro tecnológico”, realizadas por Juan José Mendoza (2011a).

Las poéticas tecnológicas, las tecnopoéticas, son poéticas (obras, proyectos, no-obras, ideas, personas, programas artísticos) que ponen de relieve la confluencia entre arte y tecnología, que “asumen en cada momento el entorno técnico del que son parte y actúan en consecuencia” (Kozak 2015: 10). De acuerdo con Kozak (2015), las tecnopoéticas no son unívocas con respecto a la relación entre arte y tecnología, sino que en su interior es posible encontrar desde posicionamientos totalmente acrílicos y laudatorios, hasta la interven-

ción, el desvío y la resistencia, pasando por posturas intermedias como el reciclado. A su vez, en tanto el fenómeno técnico/tecnológico implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico, las poéticas tecnológicas también pueden caracterizarse como “políticas” (197).

Las narrativas tecnológicas del siglo XXI exhiben una interrelación estrecha entre narrativa y tecnología, tanto en lo que respecta a los referentes temáticos que desarrolla como a las formas de composición que le propician su materialidad específica.

En relación al primer aspecto, las temáticas que desarrollan las narrativas tecnológicas van desde las futuristas, tecnológicas, distópicas o apocalípticas hasta las tramas de corte más realista, en donde se refleja cómo la tecnología está imbricada indisolublemente en el cuerpo, en la mente y en la experiencia del sujeto contemporáneo.

En relación con el segundo aspecto, las narrativas tecnológicas suelen emplear diferentes modos de composición a partir de la estructura básica del texto digital interconectado. En tanto literatura expandida, construyen un universo que reúne arquitectura sonora y visuales. De esta manera, la literatura emplea formas y procedimientos de las esferas del cine, la ciencia, los videojuegos, la arquitectura o las historietas, entre otras, creando o recreando, con esos materiales, su área de funcionamiento expresivo.

Transmedialidad tecnonarrativa

Los relatos de las narrativas tecnológicas suelen extenderse más allá del formato libro impreso y continúan en y a través de otros medios o soportes. De esta manera despliegan un proceso transmedial.

Kozak (2015) observa que la noción de transmedialidad tiene genealogías y usos diversos. Por un lado, lo transmedial hace referencia “a algún tipo de transferencia de elementos entre un medio y otro sin que cada uno de ellos pierda su especificidad; desde esa perspectiva se analiza por ejemplo cómo un mismo tópico, estética, discurso aparece en medios diversos” (256).

También indica “los modos de afectación recíproca y procesual entre medios,

lenguajes y tecnologías”, los cuales desestabilizan fuertemente sus espacios de origen; de esta manera la concepción de lo “trans” se concebiría como transformación y mutación. Desde la tradición de la epistemología de la complejidad y de su concepto de transdisciplinariedad, lo “trans” en las artes implicaría el “atravesamiento continuo, fluido y recíproco entre lenguajes y medios para dar lugar a nuevos conocimientos, sensibilidades y afecciones también transformadores” (Kozak 2015: 257-258).

La muerte me da (2007), de Cristina Rivera Garza, se presenta como parte central de una máquina transmedial. Paradójicamente, la novela en sí posee escasas referencias a lo tecnológico en su trama.

En 2007, antes de la publicación de la novela, la editorial mexicana Bonobos Editores publicó un poemario llamado *La muerte me da*, de la autora desconocida Anne-Marie Bianco. Ese mismo texto se incluirá después en la novela de Rivera Garza, en la cual se indica que pertenece a la asesina serial de la trama.

La protagonista de la novela, la Detective, volverá a aparecer en los relatos de *La frontera más distante* (2008) y en otra novela de Rivera Garza, *El mal de taiga* (2009). A su vez, otro personaje de *La muerte me da*, la misteriosa y fantástica Increíblemente Pequeña, protagonizó en el blog de Rivera Garza, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, una fotonovela de carácter lírico que investigaba distintas formas de diseño y de escritura, entre ellas la del PowerPoint. Además de constituirse como parte de un proyecto transmedial, la novela “es un metatexto que cuestiona la propia lectura y la escritura seccionada” (Sánchez Aparicio 2014: 69).

Los diferentes medios o plataformas involucrados en un proyecto transmedia atraerán a diferentes segmentos de la audiencia. Por lo tanto, “una buena franquicia transmediática trabaja para atraer a múltiples públicos introduciendo los contenidos de una manera algo distinta en los diferentes medios” (Jenkins 2008: 102). El universo transmedia de *La muerte me da* emplearía el mismo procedimiento: para alguien interesado en la ficción, la ventana de inicio serán las novelas o los libros de cuentos; para quien se interese por la poesía, lo será el poemario de Bianco; para la audiencia del blog de Rivera Garza, la puerta de entrada consistirá en las reflexiones de la autora o la fotonovela (Sánchez Aparicio 2014: 72).

Entre 2005 y 2008, antes de la aparición de la novela, el personaje de la detective Alba Cromm publicó en su blog *Alba Cromm* y *La vida sin hombres* veinticinco post que no aparecen en la versión impresa. La descripción del blog (“Esta bitácora intenta ser un diario bienhumorado y nada feminista sobre la posibilidad de pervivencia e incluso felicidad sin necesitar a esos pequeños bichitos peludos. Es el diario de una mujer sin crisis en la edad de la crisis: casi 40”) enmarcaba las reflexiones y las referencias a hechos históricos (la guerra de Kosovo, por ejemplo) que se vertían en las publicaciones, las cuales complementan y complejizan el personaje de Alba Cromm en la novela.

Otro de los medios que formaban parte del diseño transmedial de *Alba Cromm* era el blog del personaje del periodista Luis Ramírez. *Las crónicas de Ramírez*, como el blog de la detective, estuvo activo antes de la publicación de la novela, entre los años 2008 y 2009, y ofrecía referencias adicionales sobre la investigación que el periodista realiza sobre el caso de Cromm. Uno de los aspectos más interesantes es que el blog de Ramírez poseía en el blogroll un enlace al blog de Alba Cromm, es decir, una pista migratoria explícita, una ruta de navegación de un proyecto transmedia para marcar que cierto tema se desarrollaría en otro lugar o medio (Gallego Aguilar 2011; Nallar 2016).

Monstruos apropiacionistas

Las tecnonarrativas emplean el apropiacionismo (en donde resuenan los ecos de Picasso; Borges; el *Libro de los pasajes*, de Benjamin; los *Cantos* de Pound; la Internacional Situacionista; los *cut-ups* y *fold-ins* de Burroughs, Warhol, Puig) —potenciado por los procesos de edición, composición y difusión derivados de las escrituras digitales—, para construir archivos, colecciones, catálogos de materiales (textos verbales, visuales, sonoros y audiovisuales; diseños; retóricas, etc.) de las tradiciones literarias remotas o recientes.

Las tradiciones literarias son presentadas y representadas como conjuntos de estratos o capas. Con ellas se establece un diálogo, pero también una interpelación, dinámica que exhibe una intención de preservación y de exploración de potencialidades no activadas anteriormente. Las narrativas tecnológicas son híbridas, se configuran con partes, fragmentos, huellas, marcas. No poseen una forma: manejan *todas* las formas. Se evidencia la yuxtaposición, pero

también la emulsión, la estratificación de materiales, de voces, de tradiciones.

Esta estética citacional no es algo exclusivo de las tecnonarrativas, sino que en un contexto de digitalización de la escritura y de entornos interconectados de hiperinformación, se erige como una práctica esencial en la poesía y en la narración del siglo XXI (Perloff 2010). En tanto que estas prácticas de escritura se basan en la apropiación, selección, manipulación y composición de un material cultural existente, se suele nombrar a las escritoras y a los escritores que la llevan adelante como “hackers” (Pantel 2013) o “DJ” (Mendoza 2011a)¹.

Más allá de simplemente identificar el origen de las citas y de las tradiciones en las narrativas tecnológicas, un análisis más profundo consistiría en entender las funciones que asumirían las prácticas apropiacionistas en diferentes textos de nuestro corpus.

Circular 07. Las afueras (2007), de Vicente Luis Mora, se configura prácticamente como una enorme red de citas literarias, de géneros discursivos, de referencias a la cultura popular, la cual remite a la arquitectura hipertextual de Internet. Metáfora ésta de la ciudad capitalista postindustrial, en este caso Madrid. La novela es una base de datos de una miríada de fuentes que adquiere sentido al leerse sobre un mapa que representa un espacio en particular. Al ser cartografiada, una ciudad se entiende como una red de lugares conectados por calles: lo que se presenta como un espacio cuya comprensión depende de la experiencia personal propia o ajena (conocer o ir a un lugar “de memoria” o por indicaciones) pasa a ser un espacio asequible al conocimiento, graficado, independientemente del saber previo.

La apropiación de *Circular 07. Las afueras* va más allá de construir un mero catálogo de materiales textuales existentes. En efecto, también nos proporciona una forma de leerlo, una manera de encender las potencialidades de esas citas para que podamos entender la ciudad —“quien dice Madrid quiere decir esta ciudad, todas” (Mora 2007: 104)— en tanto Internet; al hacerlo, graficamos la red, le damos la materialidad de la que “supuestamente” carece².

¹ Brina (2018) identifica que Vilém Flusser, a finales de la década del ochenta, “anticipó la asimilación de la escritura al sampleo y del autor al DJ”.

² Mendoza (2017) complejiza la idea de sentido común que suele presentar a Internet co-

Ya desde el título *La muerte me da* se apropia de textos de Alejandra Pizarnik para subvertir los géneros, para difuminar los límites de las escrituras y mezclarlas. En la novela, una serie de hombres castrados aparece 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) cartas, notas y hasta sus propios poemas.

La muerte me da parte de los géneros de la novela policial y del *giallo* cinematográfico, históricamente dominados por ambientes y personajes masculinos, para subvertirlos: detective, informante y criminal son mujeres; las víctimas, hombres. Los cuerpos de los hombres son castrados física y simbólicamente, ya que se les seccionó el miembro y son llamados víctimas —“La víctima es siempre femenina” (Rivera Garza 2007: 30). Se establece, así, una continua castración discursiva (Sánchez Becerril 2013).

En el relato también abundan las elipsis, los tiempos muertos, las imágenes fragmentadas. Las referencias temporales son muy escasas: lo único que nos da cierta cronología es el orden de aparición de las víctimas. El relato parece, en parte, discurrir en un presente eterno. Otras veces se insertan analepsis y prolepsis, que contribuyen a desarmar todavía más el orden temporal. La ubicación de los hechos de la manera más precisa posible es central en el género policial más clásico, que depende de que la audiencia y/o el detective reconstruyan la relación causal de las acciones delictivas sobre una línea temporal.

La novela inserta diferentes géneros discursivos que permiten extrañar al policial en distintos grados: la portada de periódico, la lista, las anotaciones son más cercanos al canon del género, mientras que el artículo académico, el epígrafe, el poemario tienden a ser menos familiares. También habilita el desarro-

mo una entidad sin materia, un espacio que trasciende todos los espacios: simultaneidad y ubicuidad producto de una “nube”. Mendoza explica que todo ese flujo, esas capas de datos (en su mayoría autorreferenciales) se sostiene por un aspecto fuertemente material: la red de data *centers* y cables submarinos que conectan toda la Tierra. En el mismo sentido ya había avanzado Mora (2011) al explicar que, en la actualidad, el planeta es “un planeta *cyborg*, recubierto de una carcasa metálica o digital —pero orgánica—, formada por una red espinosa interminable (donde cada punta es un ordenador), que llega a varios miles de millones de hogares”

llo de un ejercicio metaliterario, en donde el proceso de lectura y composición del escritor/a se asimila al *modus operandi* del asesino/a serial: observan, cortan y desmiembran, abren y analizan el interior del corpus/cuerpo, coleccionan fragmentos y los guardan como fetiches, “producen” un escena/relato a partir del pasado/muerte.

La muerte me da propone una visión de la subjetividad que desafía la idea de una identidad genérica y narrativa estable para revelar las potencialidades del lenguaje (Newland 2013). La novela es una disección del género (en lo textual, en lo sexual, en lo identitario) hecha de/por fragmentos como estrategia de búsqueda (Sánchez Becerril 2013). Es un experimento, un “monstruo”, una “aberración de la narración” (Rivera Garza 2007: 240).

En el caso de la producción poética, narrativa, musical y audiovisual de Agustín Fernández Mallo, por ejemplo, Maximiliano Brina (2018) observa que su práctica apropiacionista se funda en la noción de “centro de tiempos”, que el escritor español explica como “un sistema de coordenadas de tiempo relativo, que flota entre las dos obras, en el cual ni la obra original precede a la nueva ni viceversa, sino que las dos se retroalimentan de imágenes y metáforas en un tiempo situado entre ellas” (Fernández Mallo 2009: 90). Brina detalla cómo el “centro de tiempos”, sumado a la idea de la copia a los predecesores como base de la evolución cultural a partir de la introducción de un pequeño error “fructífero”, se puede apreciar en *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011), específicamente en el poema “Los Borges”.

La primera parte de *Diario de las especies* (2010), de Claudia Apablaza, simula ser un blog en donde el personaje A.A escribe largos post “en relación a la búsqueda de las formas de escribir una novela” (Apablaza 2010: 7). Cada publicación de la bloguera tiene, como corresponde a las convenciones de este género digital, un nutrido número de comentarios de usuarios/blogueros. Tanto en los posts como en los comentarios hay un espeso entramado de referencias a la tradición literaria occidental moderna y contemporánea, en donde aparece casi como faro la obra/persona/personaje de Enrique Vila-Matas.

La apropiación de citas, anécdotas y referencias bibliográficas configura un ejercicio metaliterario con un objetivo que podríamos llamar satírico: ofrecer una visión crítica, muchas veces sarcástica, del proceso de composición de

la ficción, de la relación vida-literatura y del panorama contemporáneo de la esfera literaria, entre otras cuestiones. Los posts del blog de A.A. son un ejemplo de la emulsión de las tres culturas (letrada, industrial, cibercultura) que Mendoza (2011a, 2011b, 2017) postula como una característica del momento finisecular: en un género digital por excelencia como es el blog, se reflexiona sobre cómo hacer/ser literatura a partir una red de ecos literarios modernos y contemporáneos. La biblioteca, la materialización de este entramado de voces, espacio donde se cruzan espectros y amantes, es vital para A.A.: “La gran biblioteca me palpa, me excita, me traga” (Apablaza 2010: 46).

El debate sobre la actualidad del sistema literario no obvia, desde luego, la relación entre “literatura e Internet”, temática sobre la cual uno de los comentaristas realiza un mordaz alegato a favor de la virtualidad:

La única y real lucha entre dos escritores hoy en día es luchar escribiendo en conjunto. Hablando de, por temporadas de, en lugares virtuales. Tenemos un espacio para gestar. Apúntate. No se publican. Conversaciones que se pierden con el cierre de los contactos. No hay impresoras conectadas. No hay fotografías, escáneres, no hay medios de reproducción. La metafísica de las reproducciones en serie ya murió. La reproducción en serie ya no es el tema. Ni finito ni tampoco infinito. Uno en un segundo y ya. Los escritores quisieron hacerse réplicas. Auto replicarse. Quisieron quedar en los museos, en las listas de Guinness. No te apuntes. No publiques este post. No publiques nunca este blog. No mates el árbol que te da sombra. Sus raíces. Aseguro virtualidad. Virtual-temsó. Aseguro temporalidad solamente. O si prefieres, sólo especialidad. A o B. No ambas. No seas cobarde. ¿Quieres terminar como tus compañeros de generación en los salones de libros, en los mesones de las librerías, en las portadas de los pasquines culturales, en las bibliotecas públicas? No lo hagas. Déjalo. No sueñes más con publicar. (Apablaza 2010: 52-53).

Y sin embargo, todo parece un gran chiste. A diferencia de otros textos narrativos que fueron publicados primero como blogs, y cuya popularidad los llevó

a ser publicados en formato libro impreso usualmente por grandes editoriales³, *Diario de las especies* fue escrita para ser publicada exclusivamente en formato impreso. Si leemos a la novela desde esta dinámica, podemos proponer que, más allá de la estructura de blog, de las convenciones y “netiquetas” de dicho género digital, no se diferencia mucho de una novela epistolar o de un diario personal. Similar procedimiento se puede observar en otra novela de Apablaza, *GOØ y el amor* (2012), en donde la apropiación de referencias culturales y literarias (la centralidad de la figura de Benjamin —como fue la de Vila-Matas en *Diario de las especies*— no es casualidad) se desarrolla en forma de tuits, correos electrónicos y posts de Facebook para conformar un relato autobiográfico. La biblioteca, una vez más, es remezclada bajo la forma del texto digital interconectado.

Narrativas monstruosamente prometedoras

Al conceptualizar a la literatura electrónica como género, Katherine Hayles (2008) sostiene que los lectores llegan a los textos digitales con una serie de expectativas formadas por la cultura impresa, que incluyen conocimientos tácitos sobre tipografía, formatos de impresión y géneros literarios. La literatura electrónica construye sobre estas expectativas y al mismo tiempo las transforma. A su vez, en tanto que la literatura electrónica usualmente es creada y ejecutada en un contexto de medios interconectados y programables, ésta también está conformada por el catálogo y la usina de la cultura contemporánea, especialmente los videojuegos, el cine, las artes digitales o el diseño gráfico.

De esta manera, Hayles explica que la literatura electrónica -conformada como está por elementos de diversas tradiciones que no siempre encajan entre sí- asume los rasgos de una mutación adaptativa, lo que los genetistas llaman un “monstruo prometedor”. La literatura electrónica, entonces, es híbrida por

³ Entre las novelas y los relatos autobiográficos que aparecieron primero como blogs y que luego fueron editados como libros impresos podemos mencionar *Más respeto que soy tu madre* (2005), de Hernán Casciari; *Días de cambio. Blog de un negro de gabinete* (2005), de Fernando Castro de Isidro; *Abzurdah* (2006), de Cielo Latini; *Trenes hacia Tokio* (2007), de Alberto Olmos; *Ciega a citas* (2008), de Carolina Aguirre; *Diario de una princesa montonera. 110 % verdad* (2012), de Mariana Eva Pérez, entre otros.

naturaleza; consta de una “zona de intercambio”, en donde diferentes vocabularios, pericias y expectativas establecen relaciones con el objetivo de concebir diferentes resultados. Para Hayles, la “literaturidad” de los textos, objetos y obras artísticas de la literatura electrónica reside en que interrogan, interpelean a las historias, a los contextos, a las producciones y al arte verbal de la literatura misma.

Las narrativas tecnológicas del siglo XXI no forman parte de la literatura electrónica propiamente dicha. Sin embargo, comparten con ella la dinámica principal detallada por Hayles: construir sentido, representaciones a partir de géneros, conocimientos y discursos diversos, empleando dinámicas y mecanismos de captación, recuperación, difusión, duplicación, simulación, y en el proceso, transformándolos y transformándose.

En su caracterización de los monstruos en el género del “terror-arte”, Noël Carroll (2005) detalla que muchos de ellos son “cosas intersticiales, que cruzan las fronteras de las categorías profundas del esquema conceptual de una cultura”. Estas criaturas no son clasificables de acuerdo con las categorías habituales de pensamiento. No se las puede entender apelando a la ciencia y a las instituciones del momento. Los monstruos carecen de forma, mutan, muchas veces son incompletos. Además de ser físicamente amenazadores, también lo son cognitivamente: amenazan el sentido común y el conocimiento sistematizado de un momento (81-84).

Si avanzamos por el camino propuesto por Hayles y Carroll, podemos entender las narrativas tecnológicas del siglo XXI como monstruos textuales en donde lo literario se imbrica, se mezcla con la tecnología como tema y estructura. Las tecnonarrativas, que se instauran en la tradición del cruce del arte con la técnica y de los entrecruzamientos de la literatura con otros discursos de la modernidad (periodismo, psicoanálisis, crítica literaria, mass media, etc.), funcionan a partir de la apropiación de materiales y representaciones, con los que constituyen bases de datos listos para ser remezclados o guardados a la espera de poder desatar sus potencialidades de sentido.

Las narrativas tecnológicas son intersticiales; se pueden entender como “artes posdisciplinarias” (Laddaga 2006: 2010), ya que no están circunscritas a los marcos de sus propias tradiciones (tradiciones que son orgánicas a sus soportes). Por el contrario, están inscriptas en un marco mixto y multidiscipli-

plinar, el cual está atravesado por múltiples cruces culturales y estéticos, que se constituyen a su vez como prácticas inesperadas.

Al cruzar y entrecruzar las fronteras, los límites de las especies/espacios textuales, de las formas en las que se presenta y representa el pasado —en *GOØ* y *el amor*, la narradora dice: “Solo quiero estar en un espacio sin límites” (Apablaza 2010: 38)—, las narrativas tecnológicas muchas veces construyen relatos que continúan más allá del libro impreso, en y a través distintos medios, empleando múltiples lenguajes y tecnologías. En la transmedialidad, la novela impresa muchas veces funciona como ventana o espacio de origen, el cual resulta transformado, mutado, en el proceso. Entre los medios y los lenguajes implicados en un proceso transmedial se establecen modos de afectación recíproca y procesual, los cuales originan nuevos conocimientos y nuevas formas de representación (Kozak 2015).

¿Qué podemos esperar de estos monstruos prometedores? Una manera de ensayar algunos futuros caminos posibles es revisar los caminos pasados.

En campo de la literatura electrónica, las ficciones hipertextuales e hipermediales de las últimas dos décadas del siglo XX se enmarcaron sobre todo en el campo de la literatura experimental a partir de la exploración de las posibilidades estéticas del hipertexto y de la multimodalidad (Bolter 1990; Landow 1991; Aarserth 1997). En contraposición, el blog, por ejemplo, que surge en 1998, pero cuyo máximo nivel de popularidad se da a partir del 2001 (Cano 2007), no se centra tanto en lo experimental sino que propicia el relato, sobre todo el autobiográfico.

De la misma manera, la primera década del siglo XXI fueron años más experimentales para las narrativas y las poéticas argentinas, con textos que ensayaron diferentes formas de entrecruzamiento con las tecnologías. Por otro lado, a partir del año 2011, se evidenciaría un regreso al relato y a la narración (Mendoza 2016).

A partir de estos panoramas, podríamos delinear un recorrido posible en donde muchas de las narrativas tecnológicas publicadas desde el 2000 hasta el 2010 aproximadamente —*Los años 90* (2001) y *La ansiedad* (2004), de Daniel Link; las novelas del *Proyecto Nocilla* (2006, 2008, 2009), de Fernández Mallo; *Circular 07: las afueras* (2007) o *Alba Cromm* (2010), de Mora; *El Aleph engordado* (2009), de Pablo Katchadjian, *El tratado contra el método*

de *Paul Feyerabend*, de Ezequiel Alemian (2010), por ejemplo— se caracterizan por el apropiacionismo, la fragmentariedad, la no-linealidad, la estructura reticular, lo que origina muchas veces una desestabilización de la focalización y de la voz narrativa.

Por otra parte, la mayoría de las tecnonarrativas publicadas desde el 2010 hasta la actualidad —*Diario de las especies* (2008) y *GOØ y el amor* (2012), de Apablaza; *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017), de Belén Gopegui; *El tiempo de la convalecencia* (2017), de Alberto Giordano, entre otras— comparten muchos de los rasgos de las narrativas tecnológicas de la primera década del siglo XXI, pero sin comprometer la voz del narrador. El relato —que sigue atravesado por las prácticas apropiacionistas y que puede emplear la transmedialidad para extender sus límites— se instaura como preponderante. De hecho, si muchos escritoras y escritores habían avanzado en un primer momento hacia la experimentación con las tecnologías, a partir de la segunda mitad del XXI se habrían replegado de esa exploración tecnológica para refugiarse en la escritura (Mendoza, 2016): más allá de la novedad que consiste en reproducir los capítulos de dos temporadas de una serie de televisión, *Los muertos* (2010), de Jorge Carrión, puede entenderse perfectamente como un uso estilizado de la escaleta, clásica herramienta de la escritura de guiones audiovisuales que consiste en “una narración técnica que permite ordenar cronológicamente las acciones esenciales que sirvan para el progreso del relato” (Oves 2001: 90). Fernández Mallo, por su parte, que hizo de sus textos narrativos un espacio/artefacto de experimentación para aplicar los ejes de la postpoesía (2009), propone, casi diez años después del fin del *Proyecto Nocilla*, una novela mucho menos arriesgada en lo experimental con *Trilogía de la guerra* (2018).

En “Lenguaje y literatura”, Foucault (1996) esboza dos figuras ejemplares —contrapuestas pero a la vez complementarias entre sí— de lo que es la literatura. Por un lado, está la figura de la transgresión, del habla transgresora, del lenguaje en el límite. Por el otro, la figura de la biblioteca, del espacio de los libros que se acumulan, de las palabras que apuntan hacia la literatura. Para Foucault, las figuras de lo prohibido y de la biblioteca configuran, en “el sistema mismo de su pertenencia mutua”, la experiencia moderna de la literatura; el habla de la transgresión y la eternidad absoluta de los libros catalogados y guardados distribuyen “lo que podría llamarse el espacio propio

de la literatura” (69-71).

Las narrativas tecnológicas, monstruos literarios tecnotextuales del siglo XXI, se pueden entender apelando a estos dos polos: por un lado, la experimentación con los lenguajes, los medios, los temas, los modos de composición procedentes de lo tecnológico; por el otro, la tradición, el archivo de materiales culturales y literarios, los espectros del pasado lejano o cercano que aparecen de diferentes maneras en la superficie y en los intersticios del texto. Si en los primeros años del siglo XXI predominó lo experimental y la transgresión, a partir de segunda década, la tradición del relato reflató. ¿Qué nos depararán estos meses hasta el 2020? ¿Y de allí en más? ¿Cómo saberlo? Los monstruos constantemente están cruzando las fronteras de nuestras categorías de pensamiento y nos obligan a cuestionarlas. Y cuando menos lo esperamos, nos asustan, nos sorprenden y nos fascinan.

Referencias bibliográficas

- Aarseth, E. (1997). Introduction: Ergodic Literature. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- Alemian, E. (2010). *El tratado contra el método de Paul Feyerabend*. Buenos Aires: Spiral Jetty.
- Apablaza, C. (2010). *Diario de las especies*. Barcelona: Ediciones Barataria.
- . (2012). *GOØ y el amor*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Bolter, J. (1991). *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Brina, M. (2018). La pantalla del mundo nuevo. Teoría de Medios y Literatura: aportes y tensiones. *Luthor*, 38 (noviembre). Recuperado desde <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article206>
- Cano, F. (2007). Diario íntimo y blog: dos modos de configurar un relato au-

tobiográfico. *Actas I Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes. Hacia la elaboración de un estado del arte en las investigaciones en juventudes en la Argentina*. La Plata: Facultad de Trabajo Social-Universidad Nacional de La Plata.

Carroll, N. (2005). *Filosofías del terror o paradoja del corazón*. Traducción de Gerard Vilar. Madrid: Machado Libros.

Fernández Mallo, A. (2006). *Nocilla Dream*. Prólogo de Juan Bonilla. Barcelona: Candaya.

—. *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara.

—. *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.

—. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.

—. *El hacedor (de Borges), remake*. Madrid: Alfaguara.

—. (2018). *Trilogía de la guerra*. Buenos Aires: Seix Barral.

Foucault, M. (1996). Lenguaje y literatura. En *De lenguaje y literatura*. Introducción de Á. Gabilondo. Barcelona: Paidós, pp. 63-103.

Gallego Aguilar, A. (2011). *Diseño de narrativas transmediáticas*. Manizales: Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Caldas.

Giordano, A. (2017). *El tiempo de la convalecencia*. Rosario: Iván Rosado.

Gopegui, B. (2011). *Acceso no autorizado*. Barcelona: Mondadori.

—. (2017). *Quédate este día y esta noche contigo*. Barcelona: Mondadori.

Hayles, K. (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Katchadjian, P. (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: IAP.

Kozak, C. (Ed.). (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Landow, G. (1991). *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Link, D. (2001). *Los años 90*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . (2004). *La ansiedad. Novela trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Mendoza, J. J. (2011a). *Escrituras past_*. *Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Bahía Blanca: 17g Editora.
- . (2011b). *El canon digital: la escuela y los libros en la cibercultura*. Buenos Aires: La Crujía.
- . (2016). El Remodernismo. Literatura Argentina y después. . . **Un ensayo**. *El matadero*, N° 10, pp. 69-82.
- . (2017). *Internet, el último continente. Mapas, e-Topías, cuerpos*. Buenos Aires: La Crujía.
- Mora, V. L. (2007). *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice.
- . (2010). *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- Nallar, D. (2016). *Diseño de juegos en América latina. Teoría y práctica. II. Diseño y narrativa transmedia*. Florida: Game Design LA.
- Newland, R. (2013). *La muerte me da* y su representación literaria de lo (in)visible: una aproximación alternativa a la violencia del género. *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, Vol. 1, N° 1.

- Oves, S. (2001). *La dramaturgia audiovisual. Apuntes para la escritura de guiones de cine y televisión*. 2º edición. Buenos Aires: Centro de Investigación Cinematográfica.
- Pantel, A. (2013). Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo). *Revista Letral*, Nro 11, pp. 55-69.
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press. Pinedo, R. (2002). *Plop*. Buenos Aires: Salto de Página.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets.
- . (2008). *La frontera más distante*. Barcelona: Tusquets.
- . (2009). *El mal de taiga*. Barcelona: Tusquets.
- Sánchez Aparicio, V. (2014). Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital. Monográfico: Universos transmedia y convergencias narrativas*, Vol. 3, N°1 (mayo), pp. 61-80.
- Sánchez Becerril, I. (2013). Subversión del género en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, y *Efectos secundarios*, de Rosa Beltrán. En C. Reverte Bernal. (Ed.). *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: Verbum, pp. 1264-1275.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.