

Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana.

VERONICA P GOMEZ.

Cita:

VERONICA P GOMEZ (2018). *Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana*. *Revista Rassegna Iberística*, 41 (110), 283-298.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/veronica.p.gomez/7>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pZYT/hzr>



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>.

Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana

Verónica Paula Gómez
(Universidad Nacional del Litoral; Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales-CONICET, Argentina)

Abstract The objective of this article is to define, contribute and analyse to what is called nowadays Latin American electronic literature. Under a predominant global visual culture and following the visual poetry tradition, we aim to define these technopoetics – what –, the reasons to study them – why – and the possibility to develop a method – how. Particularly, we analyse *Tatuaje* (2014), a work that belongs to the Latin American field regarding the specific context of production and diffusion in this region.

Sumario 1 INTRODUCCIÓN. A modo de premisa. – 2 QUÉ. Formas de las poéticas tecnológicas: de la poesía visual a la literatura digital. – 3 DÓNDE. Inscripciones de lo nuevo. – 4 CÓMO. Formas de ver, maneras de leer. – 5 CUÁL. Delimitaciones de lo latinoamericano en *Tatuaje*. – 6 POR QUÉ. Contribuciones en la era digital.

Keywords E-literature. Latin America. Visual poetry. Technopoetics.

Un límite no es aquello en que algo se detiene sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello en que algo comienza su presentarse.

(Martín Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, 1951)

1 INTRODUCCIÓN. A modo de premisa

Este artículo tiene como objetivo acercar definiciones, contribuciones y una propuesta de análisis que permitan, en conjunto, delimitar lo que se ha dado en llamar literatura digital. Inscriptas en la tradición de la poesía visual y bajo la predominante cultura visual global (Darley 2000), buscamos definir

Para poder comprender las postulaciones de esta comunicación, resulta de mucha importancia que se navegue y se interactúe con la obra y los sitios web citados aquí, cuyos vínculos se encuentran disponibles en notas al pie en cada caso.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/110/004

Submitted: 2018-04-16 | Accepted: 2018-06-17

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

283

estas tecnopoéticas (Kozak 2015) – el ‘qué’ –, las razones por las que es necesario estudiarlas – el por qué – y la posibilidad de analizarlas – el cómo.

Para precisar los aspectos metodológicos proponemos el análisis de una obra en particular que pertenece al ámbito latinoamericano, lo que conlleva contextos específicos de financiación y difusión que las diferencian de obras referidas a y sustentadas en otras regiones del mundo. *Tatuaje*, la obra en la que nos concentramos, es una novela transmedia, cuyos autores proponen una historia situada en la ciudad de México con reminiscencias a lo propiamente local y a desbordes críticos que remiten al mundo globalizado.

Finalmente, haremos hincapié en las contribuciones derivadas de este tipo de objeto literario al campo de las artes, en general, y a la literatura, en particular, apelando a su carácter vanguardista y experimental.

2 QUÉ. Formas de las poéticas tecnológicas: de la poesía visual a la literatura digital

La literatura digital o electrónica es un tipo de literatura que podría definirse a partir de un conjunto de características vinculadas a la emergencia de nuevas tecnologías de la palabra (Ong 2011) en el mundo contemporáneo. Por un lado, existen posturas (Rettberg 2012) que atribuyen especial importancia al surgimiento de la web 2.0, lo cual significaría que la literatura digital es aquella producida por y para ser consumida a través de Internet. Otros autores (Perednik, Doctorovich, Estévez 2016; Kozak 2015; Flores 2018) ponen el acento en la genealogía de estos artefactos literarios y los vinculan con la tradición de la poesía visual, lo cual permite afirmar que se trata de producciones pensadas, escritas y desarrolladas en relación con otras artes, pero prima la práctica de la lectura y la escritura para llevar a cabo sus narrativas y mantener su carácter literario. A ellos se suman algunos autores que se dedican a estudiar la transición de la lectura «en digital» (Borrás 2010) lo que supone un cambio nodal en el dispositivo en donde se lee que remite a la conversión de las páginas del libro a las luces de la pantalla (Escandell Montiel 2014). Según esta última perspectiva, los dispositivos, entonces, cobran centralidad para definir de qué se trata la literatura digital. Si bien abonamos la importancia tanto de la genealogía, el surgimiento de Internet y la mencionada conversión del soporte, coincidimos con Katherine Hayles quien señala, en su ya clásico libro *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, que se trata de producciones *born digital* (nacidas digitales¹) como se expone en la

1 Pueden utilizarse, alternativamente, las expresiones ‘literatura digital nativa’ o ‘producciones digitales nativas’.

siguiente cita: «The field of electronic literature is an envolving one. Literature today not only migrates from print to electronic media; increasingly, 'born digital' works are created explicitly for the networked computer» (Hayles 2008, 8) (El campo de la literatura electrónica es envolvente. La literatura hoy no solo migra de impreso a medio electrónico; crecientemente, trabajos 'nacidos digitales' son creados explícitamente para computadoras interconectadas»). En esta línea, lo que la autora citada precedentemente pone de manifiesto es la primacía del uso crítico de la materialidad de las palabras por sobre la migración de soportes.

Este tipo de literatura experimental incluye hipertextos ficcionales y poesía; plataformas de interacción de escritura y consumo de textos literarios mediante flash, vídeo, instalaciones de computadora y programas conversacionales; ficción interactiva; novelas en forma de emails o mensajes de textos, poemas e historias cuya interacción se compone de parámetros que se dan en un comienzo y el texto es continuado por los lectores-usuarios; proyectos de escritura colaborativa; performances literarias *online* que permiten nuevos modos de lectura; etcétera. Y a su vez, las producciones pueden subdividirse en por lo menos tres generaciones (Flores 2018) remitiéndose cada una de ellas a las posibilidades técnicas, pero también a las tradiciones con las que se identifican y los lenguajes de los que se sirven.

Siguiendo este esquema que describe la diversidad de obras que podrían considerarse como literatura electrónica, nos encontramos ante lo que Domingo Sánchez-Mesa y Baetens (2017) denominan «literatura aumentada» apelando a la transversalidad sociopolítica que compone las obras que estudiamos, ampliando sus alcances y vinculaciones entre medios y artefactos posibilitadores. En este sentido y citando el libro antes mencionado de Katherine Hayles, estos autores afirman que la literatura expande sus dominios hacia nuevas formas de adaptación y remediación de lo narrativo mediante la experimentación de «*no lugares*» (2008, 21; cursiva en el original) en referencia al ciberespacio.

En su *Keynote* para la *Electronic Literature Conference 2017* celebrada en Porto, Friedrich Block (no publicado) se refiere a la construcción del concepto de literatura electrónica. En su texto rememora la creación del campo y se enfoca en la importancia de la nomenclatura que permite discutir dentro de un «selforganizing system with interdepent factors such as communications, cognitions, agents in different roles of activity, messages in certain media formats, poetological programs, institutions, etc» (s.p.) (Un sistema organizado a sí mismo, con factores interdependientes tales como comunicaciones, conocimientos, agentes en diferentes roles de actividad, mensajes en determinados formatos de media, programas poetológicos, instituciones, etc.). En la cuarta sección de su trabajo, se dedica en particular a la relevancia de la experimentación para el campo de la literatura digital apelando a las posibilidades de creación que permite desarrollar sin resultados fijos ni esperables, dominados por el azar y la

novedad en el trabajo con la materialidad de la letra. En este sentido, a la definición de literatura digital a la que apelamos como *born digital* debemos agregarle su condición inherentemente experimental, según la cual hay una primacía de la materialidad y el medio por el que se comunica la obra, por sobre el significado lineal y sintagmático, propio del medio impreso hegemónico, como veremos en el breve *racconto* de la tradición en la que se inscribe este tipo de producciones.

Ahora bien, el hecho de que en muchas obras de literatura digital no haya palabras escritas en lenguaje verbal inteligible para el llamado lectoespectador (Mora 2012) o lectoautor (Escandell Montiel 2012), no supone que no haya un sentido que comunicar, sino que más bien promueve otras formas de «leer mirando» como lo plantea Bou (en Molas, Bou 2003), que involucran nuevos lenguajes transmediales (Rajewsky 2005). Así, algunas obras introducen lenguajes de distinto tipo, creando una tensión en la hibridez del uso de la materia y el código digital (Berti 2011), entre ellos: musicales (por ejemplo, *Birds Singing Other Birds' Songs* de María Mencia), plásticos (por ejemplo, *Poemas y Antipoemas* de Ana María Uribe), escultóricos (por ejemplo, *Underbelly* de Christine Willks), performáticos (por ejemplo, *Radikal Karaoke* de Belén Gache), fotográficos (por ejemplo, *Entre Ville* de J.R. Carpenter), todos, algunos o solo uno de ellos. Para 'leer' estas obras se precisa una intervención del lector sobre la materialidad que percibe y sobre la que debe actuar para proseguir: hacer clic sobre hipervínculos, tocar palabras, encender luces, hablar o gritar con un micrófono, mover las manos, activar audios, etc. Estas acciones implican lo que en términos de Susana Romano Sued (1997) se puede considerar poesía experimental y nos obliga a preguntarnos sobre las propiedades «no legibles» del objeto, algo que las prácticas hegemónicas de lectura y escritura, en gran medida, opacaron a lo largo del desarrollo de la literatura impresa moderna.

Se trata de producciones literarias que empujan «las fronteras de lo posible» en diálogo expreso con nuevas tecnologías digitales, como señala Taylor (2017). La autora plantea que, si bien la literatura digital se define como «born digital», existe una larga tradición en que literatura y tecnologías de la palabra dialogan y establecen complejas negociaciones en el plano experimental. Con ello se refiere a «raíces profundas que se extienden hacia tradiciones literarias *pre-digitales*» (2017, 80; énfasis del original), algo a lo que nos dedicamos en el próximo apartado.

3 DÓNDE. Inscripciones de lo nuevo

Desde fines del siglo XIX se desarrollaron con fuerza y visibilidad movimientos estéticos como el simbolismo o el romanticismo que dieron impulso y arrojaron raíces para el advenimiento de lo que hoy llamamos vanguardias históricas (Burger 1974). El camino de cruce entre las artes y las letras

recorre todo el siglo XX bajo una constante: la experimentación y la exploración de nuevos modos de ver y escribir. Creemos que es en esta tradición en donde podemos inscribir los desarrollos de la literatura digital.

La indagación sobre la forma que adquieren las palabras ‘como dibujos’ aloja así una filiación con el arte plástico que continuó su camino en los márgenes difusos de lo que se denominó poesía visual. Según Enric Bou, la poesía visual puede definirse como «un texto cualquiera en el que se combinan de manera intencionada palabras para formar dibujos» (en Molas, Bou 2003, 25). En América Latina encontramos repetidos casos, entre los que se destaca, por ejemplo, la poesía concreta brasileña de mediados de siglo XX (Perednik, Doctorovich, Estévez 2016). Al respecto, coincidimos con Taylor cuando afirma que «los nuevos géneros ciberliterarios existen en constante diálogo con una tradición arraigada de experimentación literaria en América Latina» (2017, 79). Esa tradición se nutre de una inquietud por la materialidad de la letra que en el caso de la literatura electrónica se amplía por su ‘inmaterialidad’ aparente. En esta dirección, las obras se sirven de despliegues maquinales que dejan al descubierto errores, sonidos, visualizaciones, exponiendo así, con mayor o menor especulación o abordaje experimental, la materia de la que están hechas (Ledesma 2017).

Estos movimientos se presentaron a lo largo del tiempo poniendo gran atención en la exploración de nuevas técnicas de imprenta y manipulación del material que posibilitaba la escritura. Mientras el factor dominante en términos de Williams (1977) se manifestaba en el libro impreso escrito en lengua nacional, de forma lineal y sintagmática y ubicando en un segundo lugar la forma de las palabras por sobre el sentido abstracto, el factor emergente de la poesía visual provoca, mediante la experimentación, alteraciones tipográficas, objetos críticos del soporte impreso, juegos con el blanco de la hoja, etcétera. Como afirma Perednik: «El objeto libro es una forma histórica, que nació hace no mucho [...] y así como reemplazó a formas previas distintas, como el rollo, habrá otras posteriores que lo sucedan [...] muchos caminos poéticos ‘experimentales’ están ligados a objetos y experiencias que el libro no puede albergar sino de manera deficiente» (en Perednik, Doctorovich, Estévez 2016, 17).

En esta misma línea, Laura Borrás abona la filiación de la literatura electrónica con la poesía visual en tanto se trata de «tender puentes entre la poesía más rupturista con la idea de la forma y la tradición ya fagotizada, interiorizada y consentida» (2010, 187). De modo que, con diversas ramificaciones y conexiones, se retoma esta tradición ligada a las artes visuales y le rinde tributo continuándola y ampliándola. Tal ampliación es posible bajo la utopía del texto abierto que posibilita el desarrollo del hipertexto tejiendo una «red expansiva de nodos susceptible de ser recorrida en cualquiera de sus sentidos y combinatorias infinitas posibles» (Tortosa 2008, 69). A la escritura en imágenes, algo que según Landow (1995, 62) es definitorio para el concepto

de hipertexto en tanto se caracteriza por su aspecto visual, se le suman ahora sonidos, interacciones performáticas y transformaciones sensoriales que involucran de un nuevo modo al lector en tanto que lectoautor (Escandell Montiel 2012) y varían sus parámetros a través de las nuevas posibilidades del soporte digital bajo el signo de la insumisión artística (Brea 2002).

En particular observaremos que la especificidad de lo latinoamericano aparece en este tipo de producciones literarias mediante un fuerte sesgo de denuncia a la realidad circundante. Y la traducción de esos contextos adversos encuentra en estas formas de experimentación digital modos potentes para subvertirlos. De modo que quienes experimentan la obra, se involucran en ella en tanto que cuerpos vivientes que contribuyen a trazar la ruta que le otorga su carácter narrativo. En palabras de Ryan (2004, 90): «el usuario vive la obra al tiempo que la escribe con sus acciones».

A partir de lo anterior, podríamos pensar en qué sentido en la literatura electrónica latinoamericana este protagonismo del usuario en las poéticas tecnológicas apunta a darle visibilidad política a problemáticas geolocalizables en la región (Kozak 2017). ¿Qué quiere decir hablar de una «zona latinoamericana» teniendo en cuenta que el ciberespacio se define por su nomadismo y liquidez (Beiguelman, La Ferla 2011)? Si bien no es nuestro objetivo en este artículo tratar esta problemática, sí nos parece importante mencionarla y precisar que consideramos 'lo latinoamericano' no solo por la procedencia de sus autores o sus temas, sino por el tipo de apelaciones a, por ejemplo, cuestiones de violencia, exclusión, migraciones forzadas, etc. En particular, Kozak observa que «la literatura expandida latinoamericana en el *dominio digital* significa en muchas ocasiones entonces - pero no siempre, lo repito - ese desvío en el corazón mismo del entorno, el ámbito, el territorio y la *dominación digital*» (2017, 229; énfasis del original).

4 CÓMO. Formas de ver, maneras de leer

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, nos preguntamos entonces cómo desarrollar la tarea de analizar este tipo de obras cuando nos encontramos ante un objeto nuevo e híbrido, que no puede «leerse» sin «mirarse» (Bou en Molas, Bou 2003). En este sentido, Claudia Kozak señala que al encontrarnos en el dominio digital podemos pensar en la creación de una «literatura expandida» con el que se refiere al desborde, al «fuera de sí» de la literatura en su forma hegemónica del periodo moderno: «asociada a ciertos modos de leer - la lectura en silencio -, ciertos espacios - la biblioteca particular - y ciertos objetos - los libros» (2017, 222). En cambio, según la citada autora, la literatura digital puede considerarse «expresión de una literatura expandida [...] ya que en gran medida trabaja en el cruce de palabra, imagen, sonido, movimiento y código informático en contextos de *dominio digital*» (223; énfasis del original).

Estas nuevas condiciones en las que se produce y se consume literatura nos llevan a cuestionar los modos de abordaje, dando lugar a un corrimiento de los límites y un diálogo con otras manifestaciones de las artes. En línea con lo que venimos diciendo, Kozak se pregunta cómo se lee lo que ella define como literatura expandida: «¿son las operaciones de la crítica de la literatura digital las mismas que las de la literatura *de libros*?» (Kozak 2017, 227; énfasis del original). Y a esta cuestión, agregamos uno de los interrogantes que formula Anahí Ré (2011, 21) en su artículo «Arte, ciencia, experimentación: expoésia y metapoéticas tecnológicas», ¿cómo decodificar una poética tecnológica para dar cuenta de su política tecnológica? O en términos de Mendoza (2012, 58) ¿cómo leer lo nuevo sin naturalizar las herramientas de lectura con las que ya contamos para leer la tradición letrada?

Estimulados por estas preguntas, nos proponemos ofrecer una manera de pensar una metodología de lectura siguiendo los aportes de Hayles en *Writing Machines*, quien propone realizar una interpretación crítica de las propiedades materiales de la literatura mediante «metáforas materiales» (*Material Metaphores* original en inglés) que componen un Análisis del Medio Específico (*Media-Specific Analysis* original en inglés). Las mencionadas 'metáforas' se definen ya no en relación a una figura retórica verbal, como tradicionalmente las conocemos, sino a las propiedades simbólicas en las que las palabras se alojan físicamente en cada artefacto artístico (Hayles 2002, 22). A su vez, estas metáforas materiales constituyen inscripciones tecnológicas en «tecnotextos» (*technotexts* original en inglés) cuya característica principal es interrogar la condición material de la tecnología de las palabras reflexivamente (25). Estas herramientas de análisis forman parte de un tipo de crítica que «pays attention to the material apparatus producing the literary work as physical artifact» (29) (Presta atención al aparato material produciendo el trabajo literario como artefacto físico).

5 CUÁL. Delimitaciones de lo latinoamericano en *Tatuaje*

En esta sección nos dedicaremos al análisis de la obra titulada *Tatuaje*,² cuyos autores son J.M. Rodolfo, Leonardo Aranda, Gabriela Gordillo, et al. Nuestra intención es que este análisis exprese la propuesta metodológica antedicha, haciendo hincapié en el uso crítico del material, al tiempo que se construye una forma narrativa mediante el lenguaje propiamente verbal, en donde se reconoce en primera instancia aquello que de literario aparece en la obra comentada.

2 <http://tatuaje.centroculturadigital.mx/> (2018-02-03).

En lo que respecta a la publicación en Internet y al proceso de institucionalización y consagración, es dable notar aquí que, primeramente, la obra se lleva a cabo con el auspicio del Centro de Cultura Digital de la Ciudad de México en 2014. Este auspicio le dio visibilidad y la posicionó dentro del campo latinoamericano. Posteriormente, la obra fue incluida en el tercer volumen del sitio web *Electronic Literature Organization* (ELO) publicado en 2016 y en este sentido, podríamos pensar un segundo momento de consagración debido al grado de institucionalización que ha adquirido esta plataforma. La misma fue fundada en 1999 (Rettberg 2012) y cuenta con casi veinte años *online*, lo que la ubica como un caso pionero único por su larga trayectoria y constancia en Internet. En particular, la organización referida ha publicado tres volúmenes, con una diferencia de cinco años entre uno y otro (2006, 2011, 2016), donde se reúne lo que podríamos llamar el canon de la literatura digital, dado su gran alcance, difusión e importancia dentro del campo. Dentro de esa reunión de obras, la presencia latinoamericana afortunadamente ha ido aumentando de un volumen a otro al tiempo que, paralelamente, se ha creado en 2015 la llamada Red de Literatura Electrónica Latinoamericana³ (LiteLat) de la que formamos parte.

En cuanto a la elección de esta obra para proponer en este artículo un caso de análisis, nos interesó su transmedialidad que combina lenguaje verbal para una narrativa de tipo ‘tradicional’ con un uso múltiple de lenguajes audiovisuales y herramientas web, al tiempo que el lector cobra mucha relevancia ‘ayudando’ al personaje principal en cuestión a resolver la investigación que se le presenta. En este sentido, es pertinente mencionar que *Tatuaje* propone lo que Daniel Escandell Montiel llama «lectoautoría» en relación con «el formato de exposición y redacción de la obra» apuntando a que el lector ya «no es un mero receptor pasivo de una obra cerrada» (2012, 9) y, en cambio, adquiere un protagonismo autoral propio de la web 2.0.

Tatuaje es una novela transmedia⁴ que experimenta con mensajes, imá-

3 <http://litalat.net/> (2018-02-03).

4 Aunque los propios autores se refieren a *Tatuaje* como una «novela transmedia», es importante señalar que la obra aparece en un único soporte, algo que, según las consideraciones de Henry Jenkins (2008) podría resultar problemático en tanto no concuerda con una «narración transmediática» en sentido estricto. Al respecto, Jenkins señala que «una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad» (Jenkins 2008, 101). Consideramos que la ‘transmedialidad’ a la que apuntan los autores de *Tatuaje* es la reunión de ‘medios’ diversos que aparecen para transmitir un mensaje o comunicar piezas de esta narración fragmentaria y en proceso, tales como mensajes telefónicos grabados, correos electrónicos, uso de GPS para visualización de mapas y posicionamiento, simuladores de realidad virtual, llamadas telefónicas, mensajes de texto, videojuegos, etc. Si bien todas estas piezas comunicacionales forman parte de la programación del todo de la obra, la combinación pareciera apuntar a poner de relieve la transversalidad de los medios que ocupamos a diario y el modo en que se naturaliza su uso integrado para estimular nuestras vivencias en la sociedad de consumo. En este sentido podemos hablar de una ‘convergencia’ en los términos señalados por Jenkins (2008, 109).



Figura 1. Captura de pantalla *Tatuaje*. Distribución de la información recolectada en el mapa

genes y mapas en busca de una producción nacional situada, apelando, al mismo tiempo, a elementos «prenacionales» y «posnacionales» o «supranacionales» y exponiendo así la convivencia de domicilios políticos de escritura (Derrida 1997). Transcurre en particular, en el Distrito Federal de México, en donde un investigador privado se ve urgido a aceptar un trabajo de búsqueda de paradero de Melquíades,⁵ un gitano que tiene su negocio en el histórico Mercado de Sonora. En ese mercado, asociado tradicionalmente con la magia y el esoterismo, comienza la historia que tendrá remisiones al Día de los Muertos, San La Muerte y a diferentes espacios del mapa de la capital mexicana hasta dar con el paradero de este personaje confundiendo realidad y sueños que emulan pesadillas en 3D.

En la figura 1, encontramos a la derecha el mapa de la ciudad de México. El mismo se presenta como un cuerpo con ‘tatuajes’ que, al modo en que lo entiende Hayles (2002), habilitan una metáfora material en donde se imprimen las letras «como dibujos» y cobran importancia las posibilidades técnicas de la geolocalización. Es decir, los tatuajes pueden ser leídos en tanto que ‘huellas’ o ‘pistas’ de una investigación en curso que combina, por un lado, a la izquierda de la pantalla, el desarrollo de una historia hipertextual mediante vínculos que permiten planificar, descubrir y orientar el texto fuente hacia diversas direcciones. Esas serían huellas de tipo

5 Recordemos que Melquíades es uno de los gitanos que acostumbraban visitar la población ficticia de Macondo, donde transcurre la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. Con este intertexto también la obra se posiciona en la zona latinoamericana a la que aludimos en este trabajo.

textual que pueden activarse a medida que avanza la lectura del diario del investigador. Pero, por otra parte, a la derecha, nos encontraremos con una serie de elementos mediales, entre ellos un importante mapa de la ciudad de México en donde el investigador y el lector irán marcando 'tatuajes' como si la ciudad fuera un cuerpo vivo que es recorrido y ungido por la tinta de la escritura del diario que aparece del otro lado. Cada uno de los datos recolectados en ese espacio se concentrarán de modo paradigmático, o sea, en simultáneo en el mapa, mientras que el diario reproduce las formas lineales y sintagmáticas del relato (Borrás 2010). El lector se verá entonces frente a dos formas de organizar las pistas que conviven en una propuesta integral de un cuerpo tatuado - la pantalla.

En lo que refiere a lo temático, dos aspectos son remarcables en cuanto a la cuestión de la identidad que pueden ser interpretadas en tanto que 'tatuajes' que dan unidad a la obra. Por un lado, *Tatuaje* parece afirmar que la identidad es plural sirviéndose de personajes e inscripciones que provienen de tradiciones diversas tales como el judaísmo presente en simbologías, el hinduismo que hallamos en el Mercado de Sonora, el ocultismo y el chamanismo que se personifican centralmente en la figura de Melquíades, las culturas aborígenes precolombinas que aún se hacen presentes en mercados populares, etc. Esas tradiciones aparecen en distintas figuras y menciones en el texto del diario, pero también se 'tatuán' en los distintos medios de los que el investigador y el lector se nutren para resolver el caso. Por otro lado, la utilización de tecnologías actuales que sirven para descifrar la localización de los personajes a través de búsquedas en la web, mensajes, herramientas como Google Maps, etc. se inclina hacia otras formas de la identidad, no ya vinculada a las tradiciones circundantes - en su mayoría pre-nacionales - sino a nuevas inscripciones en la virtualidad (Ryan 2004). De este modo, lo virtual se torna una realidad que deja huella sobre el cuerpo social como un nuevo 'tatuaje' - en su mayoría posnacional o al menos no identificable como 'mexicano' - que circula en forma de avatar, *nickname* o código binario (Mendoza 2012). En cualquiera de estas dos maneras en que hemos propuesto que aparece la problemática de la identidad, las reminiscencias de una tierra multicultural y las posibilidades que otorgan los desarrollos tecnológicos, se dirigen a mostrar la construcción heterogénea y subterránea que constituye (y sustituye) la cultura nacional mexicana. Definida por una serie de costumbres y hábitos, sus tradiciones intentan aunar diferentes identidades en virtud de su regulación, control y reproducción de aquello que podríamos nominar con «calidad de» nacional (Grossberg 2012, 223).

En cuanto a la cuestión de los medios, las formas de transmitir la información remiten en algunos casos al *arte correo*, que intenta desvíos del mensaje oficial en redes que lo cifran, acción que va contra la lógica del correo postal como institución tal como observa Kozak (2015, 65). En la figura 2, observamos una captura de pantalla en la que aparece lo recolec-

tado en la pestaña «mensajes». Allí se presentan conversaciones tipo SMS y más abajo, mensajes telefónicos grabados que pueden ser escuchados a medida que se habilitan haciendo clic en los círculos del diario. En ambos casos, lo que se pretende comunicar no tiene como finalidad esclarecer la investigación sino sembrar desvíos, pistas falsas que alertan o hacen dudar al investigador y promueven caminos diversificados para el lector. Mediante esta propuesta *desviada* se reproduce la lógica del hipertexto (Tortosa 2008) que se haya presente en el diario que se encuentra a la izquierda de la figura 2 cuya multiplicidad de opciones es definitiva.



Figura 2. Captura de pantalla *Tatuaje*. Uso *desviado* de las tecnologías

Podemos proponer otra lectura del uso de las tecnologías que aparece vinculado a una supremacía del *locus* económico por sobre el discurso político. Así, observamos el atravesamiento de la tecnología en la vida laboral – el investigador privado cuenta con herramientas transmediales al igual que quien se encuentra del otro lado de la pantalla para llevar a cabo su búsqueda. El «lectoespectador», según la denominación de Vicente Luis Mora (2012), tendrá por función reunir todas las piezas de un rompecabezas detectivesco, de modo que se involucra activamente mediante su imaginación en la construcción de la narrativa, bajo un principio de fragmentación e hipertextualidad propio de los lenguajes del siglo XXI. Al mismo tiempo, se le da importancia a aquellas profesiones clandestinas que subsisten por fuera de la ley (nacional-legal) desde tiempos inmemoriales – es el caso de Melquíades, gitano y brujo a un tiempo. Ese mismo sentido de existencias o características secretas inmemoriales, y con ello, anteriores a la Nación mexicana, convive con líneas tecnológicas transversales supranacionales, que indican un momento posterior a esa

idea política. Es decir, nos hallamos ante una convivencia entre oficios clandestinos ‘prenacionales’, tecnologías ‘supranacionales’ y un espacio aún nacional que se limita a conjugarlos, aunque su existencia se ve diluida por la primacía de prácticas y tecnologías que no le son propias, haciendo sobresalir la heterogeneidad por sobre su mentada homogeneidad. Así, pareciera más importante desarrollar estrategias que permitan esclarecer la investigación, aunque sea a costa de fondos y oficios ocultos o tecnologías que no son directamente controladas por el Estado-Nación, que anteponer la hegemonía de las instituciones estatales para la resolución del caso – sea la policía especializada, la investigación científica o los organismos que pudieran tener lugar. En cambio, el *locus* político solo reaparece por negación o superposición, por ejemplo, en la búsqueda de las instituciones. El caso más claro pareciera ser que exista una universidad, pero que, al mismo tiempo, ella sea invisible: ‘La Universidad Invisible’,⁶ cuyo DOMICILIO se encuentra en la Ciudad de México. Ingresé la dirección en un GPS y en menos de un minuto tuve en pantalla una enorme CASA COLONIAL (*Tatuaje*). También, el Mercado de Sonora alberga prácticas ilegales de brujería y ocultismo que han intentado ser racionalizadas por el cálculo moderno, sin que su silenciamiento significara su desaparición, sino la preservación de un circuito económico de formas no legisladas, pero aún legítimas de trabajo, un sitio de resistencia de lo premoderno. O bien, apela al propio nomadismo de pueblos como el gitano o el judío que han sido desterrados⁷ una y otra vez, produciéndose éxodos históricos que han dejado marcas en esos cuerpos poblacionales: tatuajes, simbologías, lenguas ocultas, huellas que cubren la pantalla y dirigen la atención lectora hacia la materialidad de la obra como nos enseña Hayles (2002).

Todos estos aspectos señalados hasta aquí convergen en un lenguaje común, ‘tatuado’ por nuevas materialidades en la virtualidad del suelo

6 Esta referencia podría ser un intertexto con la obra póstuma de Roberto Bolaño titulada *La Universidad desconocida*, que reúne una serie de textos diversos y que conforman lo que la crítica especializada ha considerado el libro más autobiográfico del autor chileno. La relación con esta mención en *Tatuaje* la encontramos a partir de dos cuestiones. Primero, en la idea del viaje polimorfo cuyo destino final es un enigma: una investigación en curso en el caso de la novela transmedia que analizamos aquí, una vida de escrituras migrantes en el caso de Bolaño. Por otro lado, en su domiciliación en México, lugar desde donde se posicionan algunos de los textos reunidos en el libro del chileno y DOMICILIO con mayúsculas de la acción de la obra estudiada en este artículo. Al igual que el intertexto con la novela de García Marquez, encontramos también aquí un posicionamiento latinoamericano de la obra.

7 Recordemos aquí que el Estado se define bajo la *lex terrae* lo que supone jurisdicción sobre una unidad territorial y con ello, una identidad nacional soberana.

mexicano: «El lenguaje es un virus⁸ (que tiene su origen en México)⁹ Verás. En este otro monitor llevo las estadísticas de las infecciones que está generando el spam de los sueños. No es preciso, pero aun así sabemos que se ha vuelto viral, ha salido de México» (*Tatuaje*). ¿Es posible para el discurso político ‘curarse’ del lenguaje de las múltiples identidades que conviven en México? ¿Es la Nación mexicana un intento de aglutinar en la lengua de la política la diversidad de códigos tecnológicos (futuristas), pero iconográficos (tradicionales) que busca descifrar el investigador? Podríamos decir que existe un lenguaje oculto – el de la diversidad identitaria que hemos descrito en la primera parte del análisis –, cuya epidemia comienza en la imaginería mexicana y no se detiene, sino que se expande a partir de nuevas tecnologías posibilitadoras (el GPS, Internet, etc.) – como hemos explicado respecto del uso de los medios. De modo que la obra se sirve de esas herramientas para hacer uso material de un lenguaje y visibilizarlo mediante la creación de un «tecnotexto» (Hayles 2002). El espacio público se llena de ‘tatuajes’ que dan cuenta de la expansión del virus, y de ello nos enteramos por el atravesamiento tecnológico-material sobre el lenguaje alfabético – mexicano y situado.

6 POR QUÉ. Contribuciones en la era digital

Como dijimos en el tercer apartado de este trabajo, durante un largo periodo la poesía visual permaneció al margen de la senda dominante, que se nutría de libros impresos y en donde la materialidad de las palabras y los experimentos en cruce con otras artes quedaban subsumidos a obras laterales y de tradición difusa. Sin embargo, siguiendo a Mendoza (2012) nos encontramos ahora con un cambio de época nodal que nos obliga a relacionarnos de un nuevo modo con la tecnología circundante. Esto involucra gran parte de nuestras prácticas cotidianas, nuestras decisiones y nuestro tiempo, en un mundo en donde el componente visual adquiere predominancia por sobre cualquier otra práctica cultural.

En ese torbellino dominado por imágenes, sonidos electrónicos, dispositivos móviles, máquinas y automatismos, las artes en su conjunto encuentran un lugar apropiado para la exploración crítica. Entonces, aquellas prácticas artísticas que parecían aisladas, que con mucha dificultad constituían grupos o ‘generaciones’, comienzan ahora a atravesar el camino de la experi-

8 Trazando un paralelo con el incipiente crecimiento de la electrónica durante las últimas décadas del siglo XX, Burroughs señaló en los setenta que el lenguaje era un virus y la única ‘cura’ sería el silencio o la literatura: «Borren las palabras para siempre’ [...] la palabra literaria fortifica el organismo contra las formas más insidiosas del mal; las palabras de los políticos, de los militares, de los comunicadores sociales, de los médicos, los psiquiatras# (Gamerro 1970, 12).

9 Aparece sin punto y seguido en el texto original.

mentación por la puerta grande. Y la literatura, que en tantas ocasiones ha expresado su desacuerdo con el factor dominante y que ha dado pasos de vanguardia, lo hace en este caso en asociación con aquellos que fundan las máquinas, con ingenieros y programadores con los que el/la artista trabaja en conjunto para construir sus tecnopoéticas y para luego exigir al lector su mejor versión. Porque esta literatura se basa en que sepamos leer una época a través de la insumisión que podemos ejercer con sus mismas armas.

Bibliografía

- Beiguelman, Giselle; La Ferla, Jorge (2011). *Nomadismos Tecnológicos. Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Buenos Aires: Fundación Telefónica.
- Berti, Agustí (2011). «Los objetos híbridos. Tensiones entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte», Kozak, Claudia (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad = Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión, 41-52.
- Block, Friedrich W. (no publicado). «Electronic Literature as a Paratextual Construction». *Electronic Literature Conference '17*. Porto: ELO, s.p.
- Borrás, Laura (2010). «Leer literatura (en) digital: una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14, 177-95. URL <https://www.jstor.org/stable/41430771> (2018-06-20).
- Brea, José Luis (2002). «Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica». Brea, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial Centro de Arte de Salamanca, 112-24.
- Burger, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Darley, Andrew (2000). *Cultura visual digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Escandell Montiel, Daniel (2012). «Lectoautoria y colectividad en la narratología de la blogoficción». *Congreso Iberoamericano de la Educación en las Lenguas y en las Culturas. IV Congreso Leer.es* (Salamanca, 5-7 septiembre). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1-12.
- Escandell Montiel, Daniel (2014). «El libro en la pantalla: hacia un nuevo ensayo en el siglo XXI con la escritura y edición digital». *Janus Digital* 3(2), 73-83. URL <https://goo.gl/GUGK6n> (2018-06-20).
- Flores, Leonardo (2018). «La literatura latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases, tradiciones». *Arteloge*, 11. DOI 10.4000/arteloge.1590.

- Gamero, Carlos (1970). «Por un arte impuro». Burroughs, William, *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra, 9-19.
- Goldchluck, Graciela (2013). «Nuevos domicilios para los archivos de siempre. El caso de los archivos digitales». Goldchluck, Graciela; Pené, Mónica (comp.), *Palabras de Archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL, 35-57.
- Grossberg, Lawrence (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hayles, Katherine (2002). *Writing Machines*. Cambridge; London: The MIT Press.
- Hayles, Katherine (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame (IN): University of Notre Dame.
- Jenkins, Henry (2008). «En busca del unicornio de papel: Matrix y la narración transmediática». Jenkins, Henry, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 99-136.
- Kozak, Claudia (comp.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. 2da ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, Claudia (2017). «Literatura expandida en el dominio digital». *El taco en la brea*, 6, 220-45.
- Landow, George (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- Ledesma, Germán Abel (2017). «Entre la inmaterialidad y el énfasis físico: algunos experimentos literarios en el contexto digital». *Texto Digital. Revista de Literatura, Lingüística y Artes*, 13(2), 3-28. URL <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2017v13n2p3/35673> (2018-06-20).
- Mendoza, Juan (2012). *Escrituras Past_ Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Buenos Aires: Sigueleyendo.
- Molas, Joaquim; Bou, Enric (2003). *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Edicions 62.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- Ong, Walter (2011). «V. Lo impreso, el espacio y lo concluido». Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 117-36.
- Perednik, Jorge Santiago; Doctorovich, Fabio; Estévez, Carlos (2016). *El Punto Ciego. Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio. The Blind Spot. An Anthology of Argentinean Visual Poetry From 7000 B.C. to the Third Millennium*. San Diego: San Diego University Press.
- Rajewsky, Irina (2005). «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités*, 6, 43-64. URL http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (2016-06-20).

- Ré, Anahí Alejandra (2011). «Arte, ciencia y experimentación: expoésia y metapoéticas tecnológicas». Kozak, Claudia (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad = Actas del Seminario Internacional Ludióon-Paragraphe* (Buenos Aires, 12-13 septiembre de 2011). Buenos Aires: Exploratorio Ludióon, 21-30.
- Rettberg, Scott (2012). «Developing an Identity for the Field of Electronic Literature. Reflections on the Electronic Literature Organization Archives». URL <http://www.dichtung-digital.org/2012/41/rettberg.htm> (2018-02-08).
- Romano Sued, Susana (1997). «El espacio artístico y la metamorfosis estética. Reflexiones en torno a la tecnología, la tecnocultura y los espacios contemporáneos del arte». *E.T.C. Ensayo - Teoría - Crítica*, 8, 17-28.
- Ryan, Marie-Laure (2004). «2. La realidad virtual como sueño y como tecnología». Ryan, Marie-Laure, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós, 70-100.
- Sánchez Mesa, Domingo; Baetens, Jan (2017). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 6-27. DOI 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536.
- Taylor, Claire (2017). «Entre 'born digital' y herencia literaria: el diálogo entre formatos literarios y tecnología digital en la poética electrónica hispanoamericana». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 79-90. URL 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271541.
- Tortosa, Virgilio (2008). «Una nueva lógica escritural. El hipertexto». Tortosa, Virgilio (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 50-97.
- Williams, Raymond (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.