

# Modelos para armar: hacia la digitalización de la narración literaria<sup>1</sup>

---

Rosa María Díez Cobo\*

*Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)*  
*University of California-Riverside (Estados Unidos)*

## Resumen

El estudio de la cultura popular, en su acepción de cultura de masas, se ha convertido en uno de los ejes de interés y debate en la última mitad del XX en distintos ámbitos de las ciencias sociales y humanas. A un nivel estrictamente literario, en la narrativa latinoamericana, desde principios del siglo XX se puede apreciar una propensión a la incorporación de elementos y estéticas propias de la cultura popular *massmediática* en textos literarios. De esta manera, la influencia de la cultura popular de masas y de sus medios de transmisión podría ser visible, en forma o contenido, en mención elusiva o en desarrollo pomenorizado en una inmensa mayoría de los narradores latinoamericanos del siglo XX y XXI. En este trabajo, se analizarán dos narrativas contemporáneas *¿eres cojer? = guan tu fak* (2005) del argentino Alejandro López y *Condiciones extremas* (2005) del colombiano Juan B. Gutiérrez en relación con su reconfiguración del fenómeno de la cultura de masas en su vertiente más específica de la actuación que los nuevos soportes digitales, o la cibercultura en su conjunto, ejercen sobre el mensaje literario.

## Palabras clave

cultura popular de masas / narrativa digital / hipertextualidad / Alejandro López / Juan B. Gutiérrez

**Abstract**

The analysis of popular culture, interpreted as mass popular culture, has become a key matter of debate in the second half of the 20th century in different areas of the social and human sciences. Also, there has been a noticeable increase in the incorporation of the aesthetics and elements characteristic of mass media popular culture in Latin American literature from the beginning of the last century. Thus, the impact of mass popular culture and its diverse channels of reproduction and transmission can be detected in form or content, in elusive mention or in profound development in a vast amount of Latin American narratives in the 20th and 21st centuries. This work is aimed at considering two contemporary narratives *Keres cojer? = guan tu fak* (2005) by Argentinean Alejandro López and *Condiciones extremas* (2005) by Colombian Juan B. Gutiérrez in relation with their reconfiguration of the mass-media popular phenomenon via the assimilation of the digital medium in the construction of the narrative discourse.

**Keywords**

Mass media popular culture / Digital narrative / Hypertextuality / Alejandro López / Juan B. Gutiérrez

El estudio de la cultura popular, en su acepción de cultura de masas, se ha convertido en uno de los ejes de interés y debate en la última mitad del XX en distintos ámbitos de las ciencias sociales y humanas.<sup>2</sup> Vinculada estrechamente a las nociones de modernidad y de posmodernidad, a las redes de comunicación, así como a los modelos contemporáneos de organización urbana, la cultura de masas se ha impuesto como el diapasón que marca los tiempos de la globalidad dominante. En el marco latinoamericano, el siempre complejo debate sobre las condiciones socioeconómicas y políticas de las naciones que lo integran, y el impacto de éstas sobre los niveles de desarrollo tecnológico y sus consiguientes prolongaciones culturales, han contribuido a que la consideración de la cultura de masas haya dado lugar a fructíferas reflexiones así como a irreconciliables disputas sobre este concepto y a sus implicaciones.

En el marco de este trabajo, el propósito es acometer el examen de dos narrativas contemporáneas en cuanto a su peculiar reconfiguración del fenómeno de la cultura de masas en su vertiente más específica de la actuación que los nuevos soportes digitales, o la cibercultura en su conjunto, ejercen sobre el mensaje literario. Éstas son *Keres cojer? = guan tu fak* del argentino Alejandro López y *Condiciones extremas* del colombiano Juan B. Gutiérrez, ambas publicadas en 2005.<sup>3</sup> Asimismo, se considerará la modificación de los hábitos lectores que exige la disposición estructural de estos dos textos. Pero dada la complejidad del fenómeno y su ya larga proyección en la literatura latinoamericana del siglo pasado y en lo que va del presente, en primer lugar, se planteará un sucinto repaso sobre la evaluación teórica que ha motivado la influencia de la cultura popular de masas, sus medios y mecanismos en la narrativa latinoamericana. También se intentará establecer una periodización general teniendo en cuenta las diversas características y funcional-

dades de las que se ha dotado al elemento popular *massmediático* en su integración en la narrativa dentro de la literatura latinoamericana.

Numerosas han sido las voces que desde la crítica cultural y literaria latinoamericana se han posicionado en extremos críticos enfrentados a la hora de evaluar este fenómeno. Por una parte, y recogiendo las admoniciones de pensadores como Theodor Adorno o Max Horkheimer contra los nuevos medios masivos como meros instrumentos ideológicos y productores de un arte estandarizado y homogeneizador del gusto estético, críticos como John Beverley o Román de la Campa se han alzado en condena contra la invasión de un horizonte de referentes y tendencias culturales que penetrarían desde los ejes hegemónicos de producción, distribución y control de estos materiales mediáticos, principalmente desde Estados Unidos. Otra vertiente de opinión, representada por un número creciente de críticos, entre los que podría citarse a Jesús Martín-Barbero, Carlos Monsiváis o Lidia Santos, por el contrario, y prosiguiendo en la línea de pensamiento de otros filósofos como Walter Benjamin, han apreciado las posibilidades que la expansión de los medios brinda para la construcción de plataformas alternativas culturales, potencialmente contrahegemónicas, que cuestionen y combatan paradigmas ideológicos anquilosados.

La interpretación de los cambios que sobre la forma artística provocaría su interpenetración o solapamiento con la estética dominante en productos culturales masivos se ha situado igualmente en polos opuestos. Así sobresale, de una parte, la lectura de aquellos, como Adorno, que aprecian con desaliento el avance y proliferación de los lenguajes fragmentarios y fugaces, base de los nuevos medios, y el estatismo y mimetismo promocionado por las “máscaras culturales” de industrias masivas como la cinematográfica.

Estas máscaras ocultarían los subterfugios de la autoridad para reafirmar su poder a través de un arte ancilar y abiertamente reaccionario en su carencia de espesor cultural y en su dependencia ideológica (2001: 96). En el otro extremo se posiciona la visión celebradora que, en las mediaciones que los medios masivos despliegan, localiza la apertura hacia propuestas estéticas renovadoras promotoras, a su vez, de la transformación de las sensibilidades receptoras. O como enfatiza el teórico Omar Rincón, es precisamente en los modos de narrar donde más decididamente inciden las nuevas prácticas mediáticas puesto que éstas: “son relatos para la interpelación social que actualizan modos de significar y referenciar la vida, y que deben ser comprendidos más desde la narración que desde los argumentos, más desde el estilo y las estéticas que desde las razones y las ideologías” (2006: 15). Si bien no se puede afirmar que ninguna de las dos posturas antagónicas ostente una verdad irrefutable en su consideración de la situación, lo que sí parece cierto es la influencia manifiesta que la cultura popular a través de los medios masivos ejerce en todos los órdenes sociales y culturales incluido, como es obvio, el literario. Además, la particular coyuntura tanto a nivel nacional como global de las sociedades latinoamericanas, en su constante dislocación entre sus condiciones de centro y periferia y su oscilación cultural entre tradición y modernidad, ha favorecido el cultivo de formas culturales populares que tienden a aunar la vertiente tradicional, folklórica, de lo cultural, con lo popular masivo (Rowe & Schelling 1993: 13-28).<sup>4</sup> Asimismo, no cabe olvidar que en el marco hispanoamericano la cultura popular ha jugado un papel determinante en la conformación de la diglosia social y cultural que Ángel Rama señalase en *La ciudad letrada* (1984) como forma de duelo entre sectores sociales en disputa por las posiciones de poder.

A un nivel estrictamente literario, en la narrativa lati-

noamericana, desde principios del siglo XX se puede apreciar una propensión a la incorporación de elementos y estéticas propias de la cultura popular *massmediática* en textos literarios. De esta manera, la influencia de la cultura popular de masas y de sus medios de transmisión podría ser visible, en forma o contenido, en mención elusiva o en desarrollo pormenorizado en una inmensa mayoría de los narradores latinoamericanos del siglo XX y XXI.<sup>5</sup> Cualquier relación de escritores incluiría, sin duda, nombres tales como Roberto Arlt, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Severo Sarduy o Luis Rafael Sánchez. Pero, más allá de una nómina concreta de autores, no hay que olvidar que el número de escritores que a lo largo del siglo XX ha reconocido la importancia que las estéticas y modos narrativos audiovisuales han aportado a lo literario es notable. Así, en su “novela-film” *Cagliostro* (1934) Vicente Huidobro encuentra en las tecnologías cinematográficas un repertorio de recursos para la modernización de la novela de modo que ésta pueda responder más convenientemente a unas expectativas lectoras cada vez más habituadas a la ruptura de fronteras genéricas, a la discontinuidad y a las elipsis narrativas:

Creo que el público de hoy [...] puede interesarse por una novela para la que el autor ha elegido deliberadamente palabras de carácter visual y sucesos idealmente adecuados para ser comprendidos por los ojos [...] El trazo de los personajes hoy en día debe ser más sintético, más compacto, que antes. La acción no puede ser lenta. Los sucesos deben moverse con mayor rapidez. De otra manera el público se aburre. (11-12).<sup>6</sup>

La propuesta de Huidobro no supone, sin embargo, la renuncia de ciertos estándares literarios a favor de la masificación de los gustos, sino que más bien cifra en la hibridación de formas y contenidos de dispar procedencia una radical renovación de las convenciones literarias. Epítome de esta capacidad aglutinadora de los intereses literarios de “alta cultura” en su contacto con estructuras en principio exclusivamente populares lo hallamos en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) de Julio Cortázar y *La Argentina en pedazos* (1993) de Ricardo Piglia. Recurriendo al soporte visual del *cómic*, y pese a una notable sofisticación literaria y fuerte intencionalidad ideológica –por las cuales algunos críticos restan peso a la naturaleza híbrida de estas obras– parece obvio que estamos ante dos muestras emblemáticas de la prolífica combinación de niveles culturales en el panorama literario latinoamericano.

No menos llamativa si cabe ha sido la consolidación de grupos literarios que se han conformado en conexión con la reivindicación de una literatura imbuida por las dinámicas de una cultura popular urbana *massmediática* que consideraron paradigma de una realidad social dominante. Esto ocurrió con el grupo Onda en México en los años 60 y con el proyecto McOndo en los 90.<sup>7</sup> Independientemente de lo efímero y controvertido de estos dos grupos, lo que los vincula es el propósito inicial de sus creadores o integrantes de insuflar un aire nuevo a las poéticas predominantes en sus diversos periodos de surgimiento, venido no ya desde una realidad nacional, sino desde espacios que pueden considerarse comunes con un marco cultural de carácter popular y de espectro global. A pesar de que ambos proyectos “generacionales” se han visto abocados a una vida corta, más allá de toda objeción, resulta evidente que la cultura de masas como elemento inextricablemente ligado a las condiciones del mundo urbano contemporáneo se ha introducido

como eje vertebrador de las narrativas producidas por los miembros de estas generaciones. Y todo ello como consecuencia de la influencia que la cultura *beat* ejerció desde los Estados Unidos en los años 50, en lo que concierne a la Onda, y del ambiente de máxima difusión mediática y digital en el contexto que favorece la aparición de McOndo. En ambos casos, se puede detectar un proceso de disolución de la nacionalidad en el que pesan más las tendencias globales que las influencias locales. Cada vez más, y estos grupos son simbólicos al respecto, el lugar de nacimiento va siendo menos significativo y las generaciones se convierten en transnacionales. De alguna manera, ajenos a su propia sociedad, y con una consciente falta de compromiso hacia cualquier aspecto de lo social o nacional, las narrativas de estos creadores aspiran a reproducir el total eclecticismo artístico y la trivialidad ética que reina en la mayoría de órdenes sociales y culturales del mundo que les toca vivir. De ahí que se puedan trazar numerosos paralelismos entre los intereses temáticos de la Onda y de McOndo en cuanto a sus constantes alusiones a la fragmentación de la experiencia, a una cognición anquilosada por el solapamiento masivo de mensajes e informaciones banales procedentes de los medios y, en definitiva, a una visión desencantada y sin profundidad crítica sobre la sociedad y la cultura. En consecuencia, el último refugio ante este panorama inhóspito pareciera residir únicamente en los símbolos y formas externas de las modas y costumbres juveniles que en muchos de los textos de estos dos grupos literarios se sitúan como motivos y escenarios centrales de las narrativas. Las técnicas de ambos grupos también guardan numerosas afinidades. Un lenguaje fragmentario, simplista, que trasvasa a la escritura el registro informal de las jergas juveniles, y conscientemente desprovisto de cualquier alarde estético, es uno de los rasgos principales que apunta hacia una de-



puración verbal que busca ser mimesis de una perspectiva social dominante en el ámbito urbano, al menos entre las generaciones jóvenes de las clases medias.

No obstante, si en algo difieren ambas agrupaciones es en el acicate ideológico último que las moviliza. De esta manera, el posicionamiento de los escritores de la Onda es el de una juventud que se sitúa críticamente ante el ensimismamiento moral y la anodinia cultural de las clases medias mexicanas mediante los nuevos lenguajes proporcionados por la naciente cultura pop-rock de los años 50 y 60. McOndo, por el contrario, no retoma el tema juvenil y sus estéticas con un propósito contracultural ya que ningún ideario asimilable a las iniciativas políticas revoltosas de los 60 ha emergido de la década del 80 hasta la actualidad. El grado de vacuidad ideológica y estética que exhiben los textos nacidos en el marco de la proposición McOndo ya no remeda provocadoramente el contexto en el que se originan, sino que es una prolongación acrítica del mismo. Desde otro ángulo, en las narrativas de la Onda, el uso casi abusivo del lenguaje juvenil pudo ser provocador por innovador, mientras que en la época actual, donde se inscribe la proclama de McOndo, ese recurso carece de toda novedad lo que sin duda le resta cualquier carácter transgresor. No es sencillo extraer una cita de los textos referidos que brevemente pueda ilustrar estos particulares. Sin embargo, como contraste, puedo proponer el análisis de dos narrativas emblemáticas como son *De perfil* de José Agustín (1966) y *Las películas de mi vida* de Alberto Fuguet (2003). En la primera, el empleo inmoderado del argot juvenil del momento, a la par que la narración en primera persona de un protagonista abúlico que observa con pasivo cinismo el transcurrir de las vidas de su familia y de sus amigos, jóvenes burgueses con ínfulas artísticas, permite contruir al autor una sátira mordaz y un devastador retrato de las clases medias mexicanas donde

a los jóvenes sólo les queda adoptar poses frustradamente rebeldes. Por el contrario, en la novela que consagró a Fuguet, el idéntico decadentismo de su protagonista y la inclusión constante de referencias al mundo del cine, de la publicidad y de las comunicaciones digitales no termina por ser más que una tematización de un ambiente común a toda una sociedad. *En las películas de mi vida* no son dos posturas antagónicas las que se contraponen, adultos contra jóvenes, ya que la generalización y el acceso a la cultura popular de masas por todos los sectores de edad y clases ha tendido a una paradójica homogeneización “democratizadora”. O como advierte Néstor García Canclini en relación a los tiempos modernos, hay que asumir la pérdida de la naturaleza exógena de lo que otrora fuera contracultural puesto que, hoy en día, “la resistencia también se despliega en actos espectaculares” (71).

No deja de ser significativo en referencia a la época actual, que el escritor Jaime Mesa se lamenta de que en este periodo no se haya escrito en México una obra del aliento de *La región más transparente* (1969), una obra que represente e inspire a su generación. Así, distanciándose de cualquier compromiso social y anteponiendo a la búsqueda de formas de representación colectiva una indagación de las posibilidades estéticas de incorporar al medio literario los lenguajes y estructuras de las producciones populares, muchos de los jóvenes escritores actuales transcribirán en sus textos lo que Jean Baudrillard definió como la implosión total de forma y contenido, el colapso semiótico en todos los medios y mediaciones contemporáneos. Y esto es así en tanto que ni siquiera el medio, al que algunos teóricos han considerado como modelador último y definitivo del mensaje (Marshall McLuhan, Jesús Martín-Barbero), sería capaz de resistir el embate de la extrema circularidad contemporánea que se establece entre todos los medios tanto a nivel de forma como

de contenido: “es inútil imaginar una revolución a través del contenido, inútil imaginar una revelación a través de la forma, porque el medio y lo real se encuentran ahora en una misma nebulosa cuya verdad es indescifrable” (Baudrillard 2002: 83).<sup>8</sup>

Para finalizar esta revisión somera sobre la presencia de lo popular *massmediático* y sus lenguajes en la literatura latinoamericana contemporánea, se puede concluir afirmando la existencia de una obvia continuidad en la literatura desde comienzos del XX y hasta la actualidad en cuanto a la inscripción de materiales procedentes de la cultura popular de masas. En la literatura latinoamericana, la influencia o presencia de referentes propios de esta cultura y las repercusiones de sus lenguajes característicos en la narración se articularía, a rasgos generales, en torno a dos momentos. El primero de ellos se correspondería con una identificación de la cultura popular como fuerza emancipatoria o contestataria frente a un contexto sociopolítico marcado por un férreo control censor sobre la producción artística y un importante nivel de conservadurismo social en el período que va de la década del 60 al 80. Y si no como herramienta de crítica política explícita, al menos de forma más oblicua, a modo de glosa, narrativas como las de Manuel Puig y las de la Onda testimoniaron solapadamente con emblemas y lenguajes tomados de la cultura popular de masas, la crítica a la discursividad social o cultural establecida. Además, en este periodo, esta asociación entre cultura popular y subversión social se veía propiciada por un contexto mundial de levantamientos sociales encarnados en los procesos descolonizadores en África y Asia, las revueltas estudiantiles del 68 en diversos países y las protestas antibelicistas en EEUU. De éstas últimas emanaron muchos grupos artísticos como los *beatnicks* norteamericanos con los cuales los escritores de la Onda mexicana se identificarían. Es decir, la

cultura popular de masas en forma de música y de diversas expresiones artísticas se convertiría en sinónimo de reivindicación juvenil.

Frente a esta particular coyuntura, la situación en el periodo actual que emergería en torno a los años 80-90 es el de un viraje en cuanto al uso y referencias a la cultura popular de masas en la narrativa. Se tiende de esta manera a la tematización de una situación global donde el sistema de mercado controla totalmente las políticas estatales e internacionales y donde la producción editorial también se halla sometida a los vaivenes económicos y a los monopolios de unas pocas casas editoriales. El componente subversivo tanto en lo estético como en lo ideológico es mínimo, y aunque se postula una ruptura abierta con los precedentes literarios, como ocurriera en el manifiesto McOndo, sin embargo es la recreación de un panorama en buena medida global lo que ocupa a muchas de las narrativas que se pueden agrupar bajo la rúbrica McOndo. Fundamentalmente los autores de McOndo, así como coetáneos que no han participado directamente de este proyecto, proclaman la influencia masiva de los medios de comunicación, de las nuevas tecnologías digitales, de formas estéticas alternativas como el *cómic*, la música *pop* y *rock* a las que situarían, de esta manera, como referentes estéticos de primer orden por encima de formas culturales más canónicas y tradicionales. Pero esta reivindicación ya no comporta un posicionamiento crítico o una intencionalidad cuestionadora ni en lo estético ni en lo ideológico. Es decir, mientras que los primeros textos que originalmente hicieron uso de los símbolos, temas y recursos estéticos procedentes de la cultura popular *massmediática* se interpretarían desde una perspectiva contracultural, las muestras más recientes se integrarían más bien en un marco subcultural.<sup>9</sup>

Dos magistrales ejemplos de la fusión compleja y

prácticamente indiscernible entre el medio y el mensaje hacia la que apuntaba Baudrillard y del sometimiento del texto al medio, la hallamos en las dos narrativas que serán objeto de análisis en este trabajo. En este sentido, es justamente lo novedoso de ambas lo que dificulta el estudio de sus distintos niveles discursivos así como incluso la clasificación de estas narrativas dentro de un género específico. Esta peculiaridad de la que se dará cuenta en las siguientes páginas provoca que ni tan siquiera la denominación de “novela” parezca acorde a ninguna de ellas. Por ese motivo, y dadas las limitaciones de espacio de este artículo, me ceñiré a examinar de forma general el sometimiento total del mensaje al medio que en ellas se efectúa, aspecto que de alguna manera acerca estas propuestas experimentales a las poéticas vanguardistas más radicales. De la misma manera, se considerará el impacto de estas narrativas sobre el lector el cual se ve forzado a reconfigurar sus expectativas y procedimientos acostumbrados de exégesis literaria.

La novela de Alejandro López *Keres cojer? = guan tu fak* es el segundo trabajo publicado de su autor y la primera parte de una aún inconclusa trilogía. La novedad de la propuesta radica en que todas las secciones que componen el texto se hallan configuradas de acuerdo con las estructuras propias de los nuevos medios de comunicación digital: *messenger*, correo electrónico y *chat*, principalmente, a las que se agregan otras partes que transcriben textos o intercambios comunicativos sobre soportes más convencionales como conversaciones telefónicas, cartas, guiones cinematográficos, fotografías o fragmentos de diarios.<sup>10</sup> En primer término, lo estéticamente impactante para el receptor es cómo Alejandro López exporta y replica en su totalidad la configuración visual de una página *web* sobre las páginas de este libro. Más aún, es en el lenguaje que se emplea en los intercambios transcritos donde se aprecia su alto grado de

nivel experimental puesto que estamos ante un doble trasvase de una forma escrita, como es la utilizada en el *messenger*, el *chat* y el correo electrónico las cuales se basan, a su vez, en las convenciones de la conversación oral de registro informal. De ahí, que las comunicaciones digitales que presenciemos en *K=G*, y que constituyen la práctica totalidad de la narrativa, estén plagadas de apócopos, interrupciones, falsos comienzos, incorrecciones, neologismos y toda una suerte de expresiones propias del registro oral. Como ejemplo, baste citar el comienzo de la narrativa que se abre con una conversación entre sus dos protagonistas, Ruth y Vanessa, dos travestis de origen paraguayo que ejercen la prostitución: “[vanessavip969@ hotmail.com](mailto:vanessavip969@hotmail.com) dice: Aloo... / [ruthyta131@hotmail.com](mailto:ruthyta131@hotmail.com) dice: ola / [vanessavip969@ hotmail.com](mailto:vanessavip969@hotmail.com) dice: vomite sangre ruty / [ruthyta131@hotmail.com](mailto:ruthyta131@hotmail.com) dice: queee / [vanessavip969@ hotmail.com](mailto:vanessavip969@hotmail.com) dice: que bardo negra.” (13).<sup>11</sup>

A lo largo de buena parte de la narrativa el lector se enfrenta pues a un sometimiento total del mensaje al medio, a una pura experimentación cuya trama, una confusa intriga donde se mezclan todo tipo de actividades delictivas y las grotescas peripecias de sus voces protagónicas, no es más que un pretexto para poner a prueba los límites hasta los cuales la edición impresa de un libro puede dar cabida a las disposiciones audiovisuales de Internet y de sus posibilidades comunicativas. La estrategia multimediática se exagera en *K=G* donde, además del collage de formatos y comunicaciones digitales presentes en el texto, se incita al lector a trascender las fronteras materiales del libro proporcionándole una serie de enlaces externos, hipervínculos, accesibles a través de la página de la editorial Interzona, editora de la narrativa, y consistentes en unas cortas proyecciones audiovisuales que conectan con la trama policiaca de la narrativa y con los intercambios digitales entre sus prota-

gonistas. El archipiélago hipertextual que así esboza López fuerza la colaboración de un lector activo, de un “lector collage” que deberá de participar de una obra verdaderamente abierta, inacabada, en el sentido más literal que Umberto Eco otorgase a su concepto de *opera aperta*. Asimismo, el simulacro de los intercambios telemáticos dentro de las fronteras de un libro envuelve al receptor en un doble nivel cognitivo que desentraña. Si ya la interacción a través de un medio digital supone penetrar en una hiperrealidad cifrada por una serie de códigos discursivos compartidos, en  $K=G$  se da un paso más allá al coaligar tecnología y literatura lo que provoca la resemantización de los universos estéticos tradicionales. El predominio en la narrativa de intercambios digitales que en sí mismos no son reproducción de diálogos concluidos sino de conversaciones en desarrollo nos lleva a interpretar la propuesta de López como la de un arte fundamentalmente procesual y no como la de un objeto artístico finalizado. Teóricos como Mijaíl Bajtín o Umberto Eco que cifraron la relación literaria como polifonía y multiplicidad significativa encontrarían en  $K=G$  el ejemplo más acabado de novela coral tanto por el entramado de voces que la constituye como por la cantidad de niveles semióticos que moviliza.

En este sentido, lo delirante del argumento, también buen ejemplo de la teoría bajtiniana de lo carnavalesco en la novela moderna, se prolonga a través de las características de interactividad y simultaneidad propias del *messenger* y del *chat* con las cuales, asimismo, se busca la complicidad de un lector-usuario de las tecnologías digitales. De esta manera, en el capítulo del que a continuación reproduciré un fragmento, Vanessa y Ruth se encuentran angustiadas por la situación crítica del personaje apodado como el Toro quien, en compañía de Vanessa, se encuentra herido de bala, lo cual no impide que a lo largo de la charla entre ambas

se intercalen alusiones completamente triviales y jocosas: “sabes que el ahora me consigio/una epilady/casi a mitad de precio/es una maravilla/me conquisto/jaja/se rie el tambien por que/esta aca al lado/en mi vida ai un antes y un despues/ de la epilady” (109-110).<sup>12</sup> La inadecuación del contenido al contexto no hace sino subrayar, de una manera caricaturesca a tono con la tonalidad grotesca que domina en la narrativa, el alto grado de espontaneidad de los intercambios electrónicos que, por su condición *ad hoc*, responden a los patrones comunicativos de una conversación informal oral. Para subrayar aún más consistentemente esta naturaleza de dinamismo e inmediatez de las secciones de conversación entre Ruth y Vanessa se intercalan a lo largo del libro informes policiales donde se da cuenta del seguimiento de las actividades criminales en las que se ven envueltas las protagonistas. El lenguaje jurídico, altamente estandarizado, y por ello no menos risible en el contexto de esta narrativa, lleva a una contraposición violenta de registros que obliga al lector a tomar conciencia de las particularidades que aúnan soportes, géneros y lenguajes en cualquier intercambio comunicacional. Igualmente la inserción de extractos periodísticos donde la perspectiva tomada al abordar la información es groseramente sensacionalista y morbosa remite a una evidente discrepancia entre forma y contenido. Valga como muestra uno de los titulares de diarios incluidos en la narrativa: “La tía del perjudicado hizo justicia por mano propia (Le volé la cabeza de un escopetazo). El lugar quedó lleno de sangre” (291). Todo esto apunta pues hacia  $K=G$  como un texto interactivo no sólo por las llamadas de atención explícitas que plantea, a través de sus hipervínculos, sino también por las numerosas reflexiones metafictivas que genera.

En definitiva, en  $K=G$  la discursividad abierta y conscientemente inadecuada en un soporte narrativo con-



vencional, el libro impreso, proclama el retorno a la dimensión oral y al “tribalismo” que según el teórico Marshall McLuhan ésta comporta. Es en el estudio de McLuhan *The Gutenberg Galaxy* (1962) donde se invoca los poderes revitalizadores de los nuevos medios de comunicación de masas que, superando la linealidad y la uniformidad impuestas por el código alfabético en su versión impresa más tradicional, favorecen la dispersión, el fragmentarismo y la multiplicidad sensorial y significativa. K=G encarna paradójicamente este retorno a la oralidad en su peculiar hibridación de registros y lenguajes.

En cuanto a la segunda narrativa objeto de análisis, *Condiciones extremas*, toda referencia a ella se torna complicada dado su carácter enteramente digital. Así, *CE* es sólo accesible a través de la página *web* bilingüe en castellano e inglés, <[www.literatronica.com](http://www.literatronica.com)>, diseñada por su autor en colaboración con un equipo de investigación, como parte de un proyecto de estudio sobre el hipertexto literario, desarrollado en la Universidad Estatal de Florida entre agosto de 2002 y agosto de 2005. Gutiérrez denomina a *CE* como una “narrativa digital adaptativa” a la que define más exactamente como:

una forma de escritura y lectura en la que los vínculos en el texto llevan al lector a distintos destinos dependiendo de lo que éste haya leído antes. Una obra literaria adaptativa se reconfigura para el lector, produciendo cada vez una experiencia única de lectura. En otras palabras, ***el medio actúa en el mensaje***.<sup>13</sup> (<[http://www.literatronic.com/src/Nuntius.aspx?lng=HISPANIA&nuntius=T\\_INTRO\\_DYNAMIC](http://www.literatronic.com/src/Nuntius.aspx?lng=HISPANIA&nuntius=T_INTRO_DYNAMIC)>).

Lo que es más, el diseño último de *CE* se realizó a través de un método matemático que secuenció sus vínculos hipertextuales, es decir, la disposición del texto es fruto no tanto de una voluntad directa autorial como de la mediación técnica de un programa informático. En consecuencia, se ha llegado a un nuevo modelo de elaboración literaria donde surge un componente anteriormente inexistente en los procesos de creación narrativa tradicionales. De ello también deriva una de las principales complicaciones a la hora de referirse al texto, ya que la disposición de red nodal, hipertextual, en el que se articulan sus múltiples partes provoca que ninguna lectura de la obra sea igual a otra si no se siguen exactamente las mismas rutas de acceso. Así, *CE* propone una particular gramática digital por la cual tras la lectura de cada fragmento se le plantean al lector tres posibles continuaciones de las que se ofrece no sólo la frase inicial que las inicia, sino también el porcentaje de “mayor continuidad narrativa” de cada una de estas secuencias. Asimismo, el proyecto de Gutiérrez atravesó por tres fases con tres resultados diversos, todos accesibles en *Literatrónica.com*. Aparte de esta novela, en esta plataforma se encuentra otra obra del autor, *El último vuelo de los hermanos Wright* que, en oposición a la primera, se caracterizaría por ser un experimento de lectura líneal. La contraposición de estas dos narrativas responde a la intención del autor de probar que se puede mantener una estructura de narración convencional, líneal y no fragmentaria, sobre la misma base digital y siguiendo un procedimiento paralelo de continuidad narrativa a través de rutas preestablecidas por la página *web*. Asimismo, la página de *Literatrónica.com* además de información sobre las diversas fases de constitución de la narrativa y un mapa general de los hipervínculos que la integran, provee una serie de reflexiones metafictivas del propio Gutiérrez sobre el proyecto.

Conviene señalar, sin embargo, que el concepto de hipertextualidad, de conexión entre textos o, mejor, de textos diseñados según una disposición no-secuencial y concebidos para ser gestionados por el receptor no supone una novedad en sí dentro de la literatura. En la narrativa latinoamericana el concepto ya fue aludido por Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan”, y Cortázar lo puso en práctica en *Rayuela*. La diferencia con las narraciones hipertextuales actuales radica en el soporte digital sobre el que se construye y en las posibilidades y limitaciones que éste impone. En el caso de *CE*, ésta se trata de una narración que se enmarca en la ciencia ficción desarrollando un clásico argumento distópico: una catástrofe ecológica aboca al planeta Tierra a la hecatombe y sólo una raza de mutantes creada por humanos consigue resistir a la polución. En este sentido, y como ha señalado la crítica Susana Pajares, *CE* no presenta ninguna innovación reseñable sobre los tópicos del género (2001: 270-285). Es la estructura hipertextual de la narración y la profunda conciencia metafictiva que rodea al proyecto narrativo lo que lo hace sobresalir por encima de otras propuestas narrativas análogas. En cierta medida, y como también ocurriese con *K=G*, es el proceso narrativo el que predomina sobre el objeto, importando no tanto la modelación estética del contenido sino su disposición estructural apoyada en las posibilidades tecnológicas de Internet. De hecho, la arquitectura tripartita de las potenciales continuaciones hipertextuales se articula en sintonía con un tiempo de la narración estructurado en tres periodos cronológicos diversos. Estas *lepsis* temporales es lo que permite trabar magistralmente la innovadora estructura que Gutiérrez diseña en *CE* con la diégesis narrativa. Como también señala Susana Pajares (1997), *CE* sigue un modelo de hiperficción explorativa, modelo que define en los siguientes términos:

La hiperficción explorativa tiene un solo autor, pero también permite al lector tomar decisiones sobre sus trayectos de lectura, eligiendo qué nexos establecer en cada momento. Esto exige una actividad constante que de alguna manera aproxima los papeles autor-lector pero no los confunde, pues a pesar de que los nexos se puedan elegir libremente, todos han sido pensados y escritos previamente por un autor, que no pierde el control de la narración [...]. Aquí el lector no escribe, decide sobre lo ya escrito.

Estas pautas que define Pajares se evidencian tras un análisis de *CE* donde se puede apreciar que son el medio y el proceso de decodificación lectora los que se ven modificados, y no tanto los procedimientos de elaboración estética de la narrativa que, por el contrario, se mantienen dentro de una cierta convencionalidad narratológica. En cualquier caso *CE*, como narrativa digital, redefine el concepto de espacialidad de lo literario. Esto es así puesto que la ubicación y disposición del texto en el soporte digital cobra tanta relevancia como la constitución de la narrativa en sí. En cierto modo, este tipo de nuevos textos digitales encarnaría un ejemplo más de lo que Marc Augé ha definido como los “no-lugares” de la sobremodernidad en alusión a la simultaneidad y transitoriedad inherentes a las cartografías urbanas en el periodo posindustrial.

En definitiva, tanto en  $K=G$  como en *CE* presencia- mos un proceso de desterritorialización de la noción de narrativa en el sentido de la exacerbación de las posibilidades heurísticas del lector quien se ve compelido a interactuar más activamente con la narrativa. Así, el ciberespacio como epítome de los medios que, en buena medida, soportan la

construcción, reproducción y difusión de la cultura de masas, proporcionan nuevas dimensiones de la expresión artística fomentando la cultura de la instantaneidad y la exaltación de la condición nomádica de seres, productos culturales y tendencias ideológicas. Obviamente, y como sostienen los escépticos o detractores de esta modelación de lo literario por lo digital, la contrapartida negativa se hallaría en la posible equiparación de lo literario a mero espectáculo multimedia. En respuesta a estas aprensiones, cabe defender la capacidad reactiva de los lectores, ya que el problema no radicaría tanto en la absorción de lo literario por lo digital, ni en la potencial “clientelización del ciudadano” (Habermas), ahora como consumidor de productos massmediáticos, sino en la capacidad y posibilidades de análisis y selección de las opciones que abren los nuevos formatos literarios. Sin obviar las falencias del medio digital, no hay duda de que por mediación de éste las relaciones entre autor, lector y texto entran en un circuito multidireccional de infinitas posibilidades donde es clave el rol de la cultura popular de masas como agente mediador.

Para concluir, los nuevos modos de significación resultantes de la interpenetración de literatura, mediación digital y códigos *massmediáticos* constituyen una construcción histórico cultural basada en buena medida en la percepción sensorial, y con notables repercusiones en los procesos cognitivos y en la constitución del imaginario cultural contemporáneo. Este nuevo estadio de la cultura y de la literatura aporta a la obra de arte en la época hipermoderna, y con ella a toda su proyección simbólica, una peculiar ontología maleable y efímera. El texto literario deviene en un objeto inasible, flujo mediático asimilado al entramado de la cultura popular como prolongación de las intrincadas redes de significación *massmediáticas*. Un modo transversal e inconcluso de poner de manifiesto que la heurística pro-

movida por Walter Benjamin es susceptible de reinterpretaciones contemporáneas, justamente, cuando la reproducibilidad técnica ha pasado a ser reproducibilidad digital.

\* Rosa María Díez Cobo obtuvo su doctorado en 2005 en el área de Literatura Comparada en el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de León (España). Ha recibido diversas ayudas y becas siendo investigadora visitante en las siguientes instituciones académicas: Freie Universität (Berlín, Alemania), Pennsylvania State University (EEUU), y Oxford University (Reino Unido). En la actualidad se encuentra desarrollando su segundo año de investigación postdoctoral en la Universidad de Riverside (EEUU) dentro del programa postdoctoral de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España. El primer año de esta misma investigación transcurrió en el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Su principal área de estudio se enmarca en la narrativa contemporánea latinoamericana y norteamericana abordadas desde una perspectiva comparada. Más concretamente, se ha especializado en el análisis de géneros o estrategias literarias como la sátira, la parodia y la metaficción. Es autora de buen número de artículos críticos y de un libro *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas* (Universitat de Valencia: Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, 2006).

## Notas

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el año 2009 durante mi periodo de investigación postdoctoral en el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), bajo la dirección de la Dra. Aymará de Llano, y con la financiación de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España.

<sup>2</sup> Con esta consideración de cultura popular y cultura de masas como conceptos sinónimos o al menos fuertemente imbricados, no hago sino replicar la concepción propuesta por autores como Jesús Martín-Barbero para quien “no podemos pensar lo popular *actuante* al margen del proceso histórico de constitución de las masas: de su acceso a la visibilidad social y de la masificación en que históricamente ese momento se materializa.” (2002: 54)

<sup>3</sup> Las narrativas se citarán siguiendo la siguiente nomenclatura: *Keres cojer?* = *guan tu fak K=G*, y *Condiciones extremas CE*.

<sup>4</sup> Quizá el máximo exponente literario de esta fusión entre lo popular folklórico y lo popular masivo sea la novela de Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho* (1976) por un experimentalismo narrativo que recurre a elementos de géneros no narrativos, fundamentalmente del teatro, el cine y la televisión, sobre un trasfondo marcado por la guaracha, uno de los ritmos populares de Puerto Rico, que provee su particular musicalidad al total de la narrativa en sus diversos niveles.

<sup>5</sup> Para un elenco exhaustivo de escritores y narrativas que tematizan el asunto de los medios masivos o reproducen formalmente sus estéticas, es de interés consultar la introducción al estudio *Latin American Literature and Mass Media* editada por Edmundo Paz Soldán y Debra A. Castillo. En este prólogo se examina cronológicamente la incorporación de elementos de la cultura popular masiva en la ficción latinoamericana apuntando a la diversidad de este fenómeno que fluctuaría entre la simple mención y mínima reflexión sobre los medios masivos que se observa en numerosas narrativas de la primera mitad del XX, hasta el actual trasvase de estructuras formales y lenguajes propios de estos medios al texto ficcional en numerosas novelas y relatos (1-18).

<sup>6</sup> No en vano, las vanguardias se convirtieron posiblemente en el primer hito hacia la convergencia de los lenguajes audiovisuales con los tradicionalmente literarios pasando a ser, de este modo, los antecesores directos de las actuales propuestas literarias sobre formatos digitales.

<sup>7</sup> Utilizo la nomenclatura de la Onda pese a que algunos de sus tradicionales integrantes (José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña y Juan Tovar), como José Agustín rechazan con encono esta denominación otorgada por la crítica Margo Glantz en su conocida antología y, como el mismo José Agustín señala, “cargada de prejuicios”, haciendo de la literatura de estos jóvenes escritores en los 60 “algo reductivista, que era sólo sexo, drogas y rock and roll.” (En “José Agustín “en la onda”).

<sup>8</sup> Traducción mía.

<sup>9</sup> El teórico Dick Hebdige perfila la distinción entre los conceptos de “contracultura” y “subcultura” de la siguiente manera: “la contracultura alude a una amalgama de culturas juveniles ‘alternativas’ [...] cuyo apogeo se sitúa en el periodo 1967-1970. [...] La contracultura se distingue de las subculturas por los perfiles explícitamente políticos e ideológicos de su oposición a la cultura dominante, [...] mientras que en la subcultura la oposición, se decanta hacia formas simbólicas de resistencia” (200-201).

<sup>10</sup> *La ansiedad* del también argentino David Link es la narrativa pionera en América Latina en este trasvase de los universos de comunicación electrónica al espacio literario de la página impresa.

<sup>11</sup> Por motivos de espacio no reproduzco la cita en el formato vertical en el que aparece originalmente.

<sup>12</sup> Por motivos de espacio no reproduzco la cita en el formato vertical en el que aparece originalmente.

<sup>13</sup> Negrita y bastardilla del autor.

## Bibliografía

- Agencia EFE-Reportajes. “José Agustín “en la onda””. En: *La Prensa literaria, una universidad de bolsillo* (Suplemento semanal del diario *La Prensa* de Nicaragua). <<http://www.la-prensa.com.ni/archivo/2004/agosto/28/literaria/comentario>> (27/08/2004).
- Altamirano, Carlos (dir.) (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Adorno, Theodore W. (2001) [1955]. *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Augé, Marc (1993). *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijail (1985) [1929]. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Baudrillard, Jean (2002) [1994]. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Beltrán, Geney (2008). “Historias para un país inexistente”. En: Web (blog del autor) <<http://elgeney.blogspot.com/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html>> (2/07/2008).
- Benjamin, Walter (1973) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Borges, Jorge Luis (1941,1953). “El jardín de senderos que se bifurcan”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México : Excélsior.
- Eco, Umberto (1962). *Opera aperta*. Milán: Bompiani.
- Fuentes, Carlos (1969). *La región más transparente*. México: FCE.
- Fuguet, Alberto-Gómez, Sergio (eds.) (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Fuguet, Alberto (2003). *Las películas de mi vida*. Madrid: Alfaguara.



- García Canclini, Néstor (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.
- Glantz, Margo (comp.) (1971). *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo Veintiuno.
- Gutiérrez, Juan B. (2005). <[www.literatronica.com](http://www.literatronica.com)>.
- Habermas, Jürgen (1992). "Ciudadanía e identidad nacional: consideraciones sobre el futuro europeo". *Debats* (39): 11-18.
- Hebdige, Dick (2004) [1979]. *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Huidobro, Vicente (1993) [1934]. *Cagliostro*. Madrid: Anaya & Muchnick.
- Link, David (2004). *La ansiedad: novela trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- López, Alejandro (2005). *Keres cojer? = Guan tu fak*. Buenos Aires: Interzona. <<http://www.interzonaeditora.com/titulos/titulo.php?idTitulo=35&idAutor=33>>.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G.Gili.
- McCracken, Ellen (2001). "Hybridity and Postmodernity in the Argentine Meta-comic: The Bridge Texts of Julio Cortázar and Ricardo Piglia." En Paz-Soldán, Edmundo; Castillo, Debra. *Latin American Literature and Mass Media*. New York and London: Garland. 139-151.
- McLuhan, Marshall (2008) [1962]. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mesa, Jaime (2008). "La generación inexistente". *Laberinto de Milenio* (Suplemento cultural de *Diario / México*). <<http://www.fce.com.mx/prensaImprimir.asp?art=14705>> (29/03/2008).
- Paz-Soldán, Edmundo; Castillo, Debra (2001). *Latin American Literature and Mass Media*. New York and London: Garland.
- Pajares Tosca, Susana (1997). "Las posibilidades de la narrativa hipertextual." *Espéculo* (6). Madrid: Universidad Complutense. <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s\\_pajares.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajares.htm)>.
- (2001). "Condiciones extremas: Digital Science Fiction from Colombia." En Paz-Soldán, Edmundo; Castillo, Debra. *Latin American Literature and Mass Media*. New York and London: Garland. 270-283.
- Piglia, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

- Rama, Ángel (1984) *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Ramírez Gómez, José Agustín (2003) [1966]. *De perfil*. Booket: México.
- Rincón, Omar (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Rowe, William; Scheling, Vivian (1993) [1991]. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo.
- Sánchez, Luis Rafael (1985) [1976]. *La guaracha del Macho Camacho*. La Habana: Casa de las Américas,.