

**Salto de medios, salto de voz**  
**Tomás Fadel y los Slimbooks**

Mariano Ernesto Mosquera\*  
Universidad Nacional de Hurlingham – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas  
marianoernestomosquera@gmail.com

**Resumen:**

El trabajo propone una lectura de *Memética*, de Tomás Fadel, a partir de la puesta en relación de la voz poética con el dispositivo singular de los “Slimbooks”. Se parte de una evaluación contemporánea del concepto de intermedialidad, reconociendo la heterogeneidad de base que existe en este campo novedoso. Finalmente, se propone el concepto de “voz intermedial” para pensar, no tanto la unidad imaginaria entre diferentes instanciaciones (de raíz idealista), sino el proceso materialista de diferenciación y articulación entre múltiples medios (sin caer en un determinismo tecnológico).

**Palabras-clave:** Tomás Fadel; slimbooks; intermedialidad; voz; dispositivo.

**Medial jumps, voice jumps**  
**Tomás Fadel and the Slimbooks**

**Abstract:**

This work proposes a reading of *Memetica*. by Tomás Fadel, based on the relationship between the poetic voice and the singular device of the “Slimbooks”. The starting point is a contemporary evaluation of the concept of intermediality, recognizing the basic heterogeneity that exists in this novel field. Finally, the concept of “intermedial voice” is proposed to think, not so much the imaginary unity between different instantiations (with idealist roots), but the materialist process of differentiation and articulation between multiple media (without falling into technological determinism).

**Key-words:** Tomás Fadel; slimbooks; intermediality; voice; device.

**Fecha de recepción:** 20 / 06/ 24

**Fecha de aceptación:** 8 / 07/ 24

## **Introducción: algunas coordenadas teóricas**

La noción de intermedialidad, con un primer uso en el campo artístico norteamericano de los años 60, se popularizó en la academia recién a mediados de los 90 con el progresivo despliegue de las computadoras interconectadas (Kozak 2015). El dispositivo informático, que funcionaba a través de una remediación generalizada (Bolter y Grusin 2000), dejaba al descubierto ese terreno de experimentaciones críticas en el “entre” de los medios.

Previamente, para reconocer una genealogía mínima de este concepto, a mitad del siglo XX nacieron en el Norte Global, los “estudios interartísticos”. Al principio se trataba de un tipo de estudio interdisciplinario que reflexionaba sobre la “mutua iluminación” de las artes, pero a medida que se fue desarrollando y encontrando lugar en los programas de estudio europeos y norteamericanos, sus objetivos también cambiaron. Más tarde, se encargó de discutir contra las visiones esencialistas, relativizando e historizando la unicidad del objeto “arte” y de pensar interrelaciones productivas que hicieran asiento en la interdisciplina. De todas formas, los “estudios interartísticos” continuarían siendo “logocentros” y el texto (y la literatura) serían el centro de sus investigaciones (Clüver 2019). Aun así, se trata de un antecedente fundamental (y el más próximo) para lo que luego sería, a partir de los años 90 pero más fuertemente en la primera década de nuestro siglo, los estudios intermediales.

En un nivel muy general, que no queda sin disputa en los estudios en cuestión, podemos definir a la intermedialidad como un proceso que sucede “entre” medios. En relación con los estudios interartísticos, esto significó, entre otros movimientos, una sustitución de términos, hacia conceptos más enfocados en lo tecnológico, la materialidad, la semiosis más general. Existen una multitud de perspectivas sobre el problema de la intermedialidad.<sup>1</sup> Desde una teoría de evolución de los medios (Scolari 2024), por ejemplo, se analiza cómo la intermedialidad es un factor en la emergencia, adaptación, supervivencia y coevolución de los medios, que será tematizado en nuestro análisis. Por su parte, y más cercano a nuestra perspectiva de base, algunas investigaciones dentro de los estudios literarios pretenden especificar el concepto para poder realizar un uso de él que no caiga en la imprecisión.<sup>2</sup> Así, Irina Rajewsky (2005), partiendo de la

---

<sup>1</sup> Puntos de vista históricos (Larrue 2016), pedagógicos-comunicativos (Masgrau-Juanola y Kunde 2018), filosóficos (Schröter 2011) y de análisis críticos de obras artísticas (Lozano 2020), solo por mencionar algunas referencias.

<sup>2</sup> En los textos especializados, la disputa por un término más preciso o más amplio de intermedialidad ocupó ríos de tinta. La pregunta que vertebraba esta discusión apuntaba a que podríamos encontrar elementos intermediales en cada medio (lo verbal y lo visual, en el texto, por ejemplo). Así, no habría medios puros, solo medios mixtos (Mitchell 1994). En este sentido, se propuso el concepto de “Heteromedialidad” para pensar esta heterogeneidad al interior de los medios (Bruhn 2016). Ahora bien, desde una posición como la de Rajewsky (2010), que nuestra perspectiva comparte, esto presenta dos problemas. En primer lugar, se amplía de tal punto el concepto principal que comienza a perder capacidad descriptiva en entornos

necesidad de realizar análisis orientados empíricamente, distinguirá tres formas de intermedialidad: la transposición medial (un mensaje de un medio se traslada a otro, como en las adaptaciones al cine de novelas), la referencia medial (un medio refiere a otro, dejando un espacio de investigación para observar los modos en que un medio imagina otros medios y la ecología de medios en su conjunto) y la combinación de medios (la literatura digital es ejemplo paradigmático de esta combinación: lo visual, lo textual y lo auditivo se asocian materialmente).

Nuestro interés es realizar una lectura crítica del libro de poemas de Tomas Fadel *Memética* y del dispositivo que presenta la editorial en su conjunto (los Slimbooks), bajo esta órbita de la intermedialidad. El vector que seguiremos será los modos en que la voz poética interactúa con una técnica de publicación novedosa y generadora de interrogantes mediales y formales. Para finalizar, desplazándonos de nuestro punto de partida teórico, propondremos el concepto de “voz intermedial” para sintetizar el fenómeno en cuestión, buscando no caer ni en las trampas del idealismo ni del determinismo tecnológico.

### **¿Quién repetirá mi meme?**

Cuando uno entra en su página web ([www.slimbook.org](http://www.slimbook.org)) fundada en 2015 por Yamil Julian, Matías Heer y Tomás Fadel, a primera vista se puede pensar que se trata de un proyecto editorial independiente tradicional. Fotos coloridas de las distintas publicaciones pueblan el *scroll* por el sitio. Pero cuando uno puede hacerse de uno de aquellos libros artesanales se encuentra con una particularidad que se transforma inmediatamente en foco de interés de nuestra perspectiva. En la última página del texto que constituirá nuestro objeto de este apartado se lee: “El slimbook es un soporte físico de redireccionamiento a un libro o, eventualmente, otros contenidos digitales. La tarjeta, que tiene impreso el link, y este folleto, que también ofrece un código QR, son un slimbook que contiene, en este caso, el texto ‘Memética’” (Fadel 2019: s/n).

Para llegar a describir y elaborar una lectura de los atributos de los slimbooks, conviene comenzar pergeñando un breve análisis de esta obra de Tomás Fedel publicada por la editorial.

*Memética* comienza con un epígrafe del famoso genetista Richard Dawkins: “Cuando plantas un meme fértil en mi mente, literalmente parasitas mi cerebro, convirtiéndolo en un vehículo de propagación del meme, de la misma forma que un virus puede parasitar el mecanismo genético de una célula anfitriona” (s/n). Este tipo de reflexión se convirtió en una suerte de principio auto-explicativo de las dinámicas ciberculturales. En términos de Dawkins, lo que el gen es para la

---

empíricos. En segundo lugar, es verdad que los conceptos de medios individuales están basados en convenciones históricas, pero también, y esto es clave, en condiciones materiales y operativas, sujetas a cambio tecnológico. Borrar las fronteras mediales parece un camino infructuoso porque las fronteras mediales son precondiciones técnicas de ese cruce entre medios que llamamos “intermedialidad”.

biología, el meme lo es para la cultura. El meme sería la unidad de información funcional que se disemina por la conciencia de los sujetos, tomando un lugar preponderante en la economía atencional. Ahora bien, sabemos que dentro del vocabulario más específico cibercultural un “meme” refiere a una imagen, en general humorística, que se replica rápidamente a través de las redes sociales. Una imagen sintética, de fácil lectura y que suele referir a algún fenómeno de la cultura de masas. Pero fuera de ese uso particular, Dawkins lo pensó para cualquier unidad de sentido, incluso, diríamos nosotros, las obras artísticas. En primer lugar, su planteo tiene una resonancia interesante con un planteo clásico del escritor estadounidense William Burroughs. En *La revolución electrónica* (2013), publicado en los años 70, el autor elabora un ensayo donde defiende la productividad para comprender la cultura con una imagen que hace del lenguaje un virus. Si la dinámica del lenguaje es viral es porque es una fuerza exterior a la conciencia que produce conciencia en sus replicaciones y que implica toda una serie de manipulaciones psíquicas e incluso físicas. No se trata ni de una comparación ni de una metáfora, sino que el lenguaje literalmente es un virus informacional que parasita el cerebro y lo toma en posesión y habla por él. El carácter viral es un atributo del lenguaje. Dado este diagnóstico (las reminiscencias médicas de esta palabra son deliberadas), de lo que se encarga Burroughs, mucho antes de internet y las redes sociales, es de analizar las dinámicas sociales como si fueran una suerte de guerrilla informacional perpetua. Su libro se entendería entonces como un manual de uso para los jóvenes en esa lucha contra el poder que detenta el monopolio informacional en tanto manipulación.

Para completar este argumento, podríamos saltar a una obra décadas después, en la más estricta contemporaneidad. En uno de sus últimos libros, Jorge Carrión elabora un cruce entre la crónica ficcional y el ensayo que tiene como objeto la explosión de la pandemia producto del Coronavirus. En sus páginas se mezclan la reconstrucción histórica (y por momentos especulativa) de los primeros meses de la cuarentena y variadas reflexiones en la intersección entre lo biológico, lo informático y lo artístico. La medicina, la cibercultura y la cultura letrada entran en un juego de espejos donde cada campo semántico echa una luz novedosa sobre los otros. Y el juego de espejos eventualmente se transforma en un juego de atribución. Expandiendo, aun sin mencionar, el pensamiento de Burroughs, el escritor español señalará que la literatura misma es un virus, porque en el presente hace uso de una serie de estrategias por fuera de la tradición para poder expandirse por el mundo y contagiar consciencias. En un artículo contemporáneo a su libro, afirma:

la influencia *mainstream* de novelas, crónicas y ensayos está dependiendo de dos virtudes: la capacidad de entusiasmar rápidamente a lectores de diversos estratos y su potencial de adaptación a otros lenguajes y canales. Lo viral puede estar —por tanto— en su origen, cuando logra sumar ediciones, y en su destino, a través de sus adaptaciones sucesivas. Esas dos ideas alteran radicalmente lo que se ha entendido

por literatura canónica en la modernidad (Carrión 2020a: web, las cursivas del original).

En este sentido, la literatura, para sobrevivir, se transforma en el elemento de una estrategia convergente que incluye tanto a la industria editorial como a la industria audiovisual. A su vez, en *Lo viral*, cuando caracteriza su propio proyecto por la hibridez genérica, señalará que: “La literatura será artificial, o no será” (Carrión 2020b: 9). Uniendo las dos imágenes, nos quedaría un modo de entender lo literario que se sintetizaría como un virus artificial, un virus de laboratorio, un virus experimental, un virus intermedial e inespecífico.

Estas discusiones funcionan como un marco productivo para entrar en la obra de Fadel y en la singularidad de esa concepción y ese atributo de la literatura. *Memética* es un largo poema que comienza con una interpelación dialógica: “Olvídense. Solo quiero darles charla” (Fadel 2019: s/n). Luego, elabora una larga reflexión sobre el carácter de la consciencia. Esta sería lo que permanece inexplicado al lado de la transparencia del mundo: “Está todo andando/ El que está ausente es uno” (s/n). Una serie de personajes entran fugazmente en escena y se van: el rey, la reina, un emperador del mundo que puede ser despierto, lúcido, el salvador de todos los hombres; un elefante de seis colmillos, un arquero, un jinete, un nadador, un león. También aparecen algunas personalidades de la cultura occidental moderna: Churchill, Eliot, Charlie Williams, Descartes. Estos funcionan como el “combo de eruditos” (s/n) que atosigan a la voz poética pero que también la relanzan a su interrogación sobre el problema y la naturaleza del pensamiento.

Y allí el poema termina, abruptamente. ¿Se trata entonces de un poema breve, de una muestra mínima de un ejercicio escriturario? ¿Un librito artesanal entre tantos otros que pueblan la notable escena editorial independiente argentina? Pero, como señalamos, en la última página del librito hay un código QR y un link que reenvían a una página. Todo se trata, como señala Fadel, de que “sólo puedes saber/ lo que sintonizas” (s/n). Sintonicemos entonces con nuestro celular. En esa página a la que nos reenvía el libro tenemos la obra completa, pero en un estado de completitud singular. No es un objeto cerrado sobre sí mismo, fijo, inmutable, estable, sino uno literalmente abierto, fluido, en constante *work in progress*. En la solapa del libro, Martín Heer señala: “Ningún poema acaba o termina” (s/n). *Memética* (y el resto de los Slimbooks) lleva esta intuición a una consumación singular. Este poema nunca encuentra una forma definitiva, sino que con el tiempo, el archivo al que nos remite el código va cambiando, bajo la arbitrariedad del autor. La fijeza de la cultura letrada se combina con la fluidez del medio electrónico. Y en ese “salto medial” es donde está el procedimiento formal que implica una nueva concepción de literatura, donde el deslizamiento significativo que el posestructuralismo describió como funcionamiento general de la textualidad es llevado a una literalidad material: “Un día podés abrir el archivo y leer

alguna cosa que te guste, luego no hallarla o hallarla diferente y esta constante latencia del cambio sugiere al lector a que nunca está leyendo el mismo texto” (s/n). Esa constante latencia, esa posibilidad siempre abierta, implica que uno puede paranoicamente intentar buscar cambios que quizá no estén allí, o no de esa forma: “Incluso si el poema no recibió ninguna modificación nadie puede asegurar que no haya acontecido algo en el medio, algún desplazamiento sintáctico, una elocución borgeana, un acento que faltaba o sobraba” (s/n). Esos cambios, como siempre supuestos, también siempre son sospechados. Es con lo que con Wolfgang Ernst llamamos “dynarchivo” (2013), un “reservorio” que tiende hacia la transformación material orientada al uso, aunque en este caso sea el uso del autor y no de los usuarios.

Continuemos con la lectura de la obra tras el salto medial, aun a riesgo de saber que en una futura consulta, la obra podría ser materialmente diferente. Como señalábamos, el poema se plantea en algunas zonas como si fuera una situación discursiva oral, una conversación afectuosa: “Yo creo que llegamos a un punto en donde estamos planteando una cuestión muy semejante a la suscitada en la conversación de ayer” (Fadel 2019: s/n). En este sentido, dominan dos tonos en el texto: por un lado, la voz poética “argumenta”, dado por su entonación explicativa, asertiva, que busca “evidencias” y “pruebas”; por otro, proliferan una multitud de imágenes poéticas, referidas especialmente al mundo del consumo, los videojuegos, la ciencia. Cuando tiene que caracterizarse a sí misma, la voz poética se presenta como un “surfista cognitivo” (s/n), ilustrando este paso entre lo argumentativo y lo figurativo, en un movimiento fluido, con poca solución de continuidad. Aunque esta identificación implica un derrotero por una multitud de núcleos de sentido, el que predomina, y sobre el que los otros se derivan, es el problema de la consciencia y el trabajo con ella: “Los que trabajan las ideas/ que son los que no trabajan/ y a ellos tres le debemos lo que hay” (s/n). A lo largo del poema, el pensamiento y los trabajadores cognitivos (tal como los caracterizan, por ejemplo, las investigaciones de Franco Berardi) son presentados en consonancia con una ontología informacional que hace de las imágenes digitales un cristal de interpretación: “Me dije tranqui, sos/ el algoritmo que diseñaron/ para decidir qué forma baja/ en el tetris/ nomás” (s/n). Pero se pergeña un movimiento de péndulo entre tal figura y una desidentificación fuerte de la misma: “No somos computadoras/ nuestras mentes no funcionan/ como computadoras. Son/ enquilombadas desde las bases; y aún así capaces/ de su increíble complejidad” (s/n). Unos versos después, vuelve a una forma de identificación: “No sabemos lo que es/ o lo que no es./ Sólo sabemos lo que sintonizamos” (s/n).

En coherencia con esta ambigüedad de base respecto de las prácticas discursivas, su insistencia y su resistencia al campo semántico de la informática, cuando Fadel elabora una imagen general sobre los trabajadores cognitivos, la piensa en términos de la cultura letrada: “Hay

una comunidad de espíritus/ que parecen repetirse época tras época/ de la que formo parte, como vos” (s/n). Esta imagen recuerda aquella caracterización del humanismo por parte de Sloterdijk (2006): una telemática fenomenológica entre “amigos”. Pero este diagnóstico de la forma social de las prácticas discursivas aparece en varias zonas del poema puesto en cuestión por dos peligros. Por un lado, la ontología informática que permea el texto, que nos obligaría a pasar de tal paradigma a uno posthumano: “Creemos acumular saber/ pero la información pasa/ como el agua por la manguera” (s/n). Es decir, si el “saber” es un emergente de aquella cultura que puso a lo humano, el libro y el conocimiento del mundo en el centro de su paradigma epistemológico, la información figuraría una erosión de aquellas imágenes clásicas, y es algo que pasa, sin agencia humana necesaria. Por otro lado, el peligro del aislamiento fatal de la consciencia: “¿Poesía? ¡Solo cosas al azar!/ “Tonterías místicas”/ “Condénese a una vida de total *solipsismo*/ miseria e indiferencia social, ¡Estudie!” (s/n, las cursivas son nuestras). La voz poética teme que su producción discursiva, la forma de la conversación del poema, no sea más que la máscara de un diálogo interno que no tiene relación con el afuera. Ahora bien, este último movimiento argumentativo y figural aparece contrarrestado por una apuesta final al realismo: “Pero de esto no se podría deducir/ que el universo/ por ejemplo/ esté generado por nosotros/ porque existía desde antes” (s/n). Si es que el problema de la consciencia se presenta como foco de despliegue imaginario, la voz poética insistentemente la presenta en su insuficiencia, produciendo en varias ocasiones aserciones sobre el modo en que el pensamiento no “sirve” para pensar. Continuando esta línea, su formalización, que tiene una historia que se remonta a la antigüedad clásica, aparece en su carácter como ficción pragmática: “La lógica es falsa/ pero nadie la cuestiona/ porque funciona” (s/n). En una genealogía que lo lleva de los autores del posthumanismo hasta la obra de Spinoza, el realismo en Fadel se conjuga con un monismo ontológico fuerte:

A lo que voy  
es que acá hubo un pacto  
propuesto por Descartes, ponelo,  
en el que, si te dedicás a la física  
no hablas de las cosas de la mente  
si te dedicás a los hombres, no hablas de las cosas del mundo. Pero ese tiempo ha terminado.  
Porque en verdad solo hay materia  
siendo bombardeada  
en la superficie del planeta. Y de ahí salimos.  
No somos algo separado.  
No puedes pensar que la física del mundo  
Está afuera  
seas alien o no  
(s/n).

En todo caso, la reconstrucción de estos núcleos temáticos alrededor del problema de la consciencia reviste de interés para nuestro objetivo de reconstruir una concepción de literatura, ya que la obra de Fadel, en un gesto autoconsciente, se pregunta por sus condiciones de producción. En una estrofa, la voz poética se pregunta: “Él suponía que al morir habría/ una mujer y un hombre, sentados en un pupitre/ como si fueran alumnos/ pero que hacen preguntas. / Ahí ellos te hacen todas preguntas como/ ¿Para qué sirve la literatura?” (s/n). Pero es una interrogación casi cruel para un sujeto escritor, que no puede siquiera ensayar alguna hipótesis. Es una pregunta inabarcable, que hace que el sujeto se ponga “rabioso” (s/n). Así que la entonación explicativa del poema despliega una estrategia indirecta, que transita otros caminos.

En primer lugar, la voz poética cede su posición enunciativa para introducir una problematización de lo literario que procede desde lo económico. En un momento, como un inserto exógeno, se lee: “All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher” (s/n). Esta advertencia contra la reproducción ilegal de las obras lanza una pregunta por el tipo de práctica que es la escritura. El “copyright” no es entonces un dispositivo exterior a la literatura sino uno de los problemas inmanentes a la cultura letrada: “¿Serán estas/ las líneas mejor distribuidas/ en la historia de los libros?” (s/n). La literatura para Fadel no es exterior al sistema capitalista, se encuentra dentro de las relaciones de mercado de oferta y demanda, y no solo como objeto entre otros, sino en sus lógicas internas: “¿Hasta qué parte de la forma/ llega el copyright?” (s/n). Y a continuación, la voz poética se pregunta si la sintaxis tiene copyright. Esta pregunta conmina a la voz poética a ubicarse ambiguamente en el mapa de una moral de las formas. Por un lado, reconoce cuando toma versos de otros, para que no le imputen algún modo del plagio: “Lo que me recuerda a un viejo poema/ que escribió Ana Usher. Lo pongo/ para que después no digan que soy chorro” (s/n). Ahora bien, enunciado esto, se pone en duda la culpabilización del plagio por su generalización y se despliega una defensa de sí utilizando a aquella poeta: “somos todos chorros/ a mi favor/ debo decir/ que dijo ella/ que lo escribí/ como si fuera yo” (s/n). Para finalmente sostener la incapacidad de apropiación privada del arte: “Ya no tiene dueño/ la belleza/ lo bueno/ ya no es de nadie” (s/n).

Establecida la impugnación del imperativo romántico de la originalidad como atributo del artista, el texto comienza a elaborar una teoría figural de la economía política de la escritura y sus dispositivos. Si es que el escritor quiere ganancias de su obra, debe entregarse a la producción artesanal de libros. Según Fadel, las grandes editoriales hacen del texto una mera excusa publicitaria para vender libros, por lo que se entiende que los autores solo cobren un 10% de los

ingresos por sus obras. Este carácter autónomo al que apunta el poeta es también el que garantiza su estatuto como objeto artístico: “Si no es independiente, no es arte, es cultura. Y la cultura es un bien de mercado” (s/n). Se perciben los ecos adornianos en este argumento, que piensa a la subsunción real de la cultura al capital como un obstáculo para la producción artística en tanto tal. Y esta hipótesis se combina con cierto carácter livianamente “luddita”, ya que independiente es “lo que puede el humano. Artesanal es lo que puede el artesano, el humano que no accedió a la máquina” (s/n). Ahora bien, esto no quiere decir que la imagen de producción literaria genuina que intenta construir *Memética* reintroduzca un romanticismo vulgar en otro nivel, imaginando un sujeto aislado del mundo que se recluye para construir su obra. En el seno del arte está la comunidad, pero no una de carácter industrial, que presenta un fatalismo respecto del reparto de quién puede hablar, quién callar, quién mandar, quién obedecer: “Es la organización lo único que puede aniquilar el tiempo” (s/n). Aunque reconoce que la división de tareas es fundamental para producir libros, esa división no tiene por qué ser fijista ni jerárquica. En primer lugar, no es el escritor una suerte de productor privilegiado que debería ser registrado singularmente en el proceso de edición, sino que los otros trabajos implicados en él deberían ser también reconocidos: “¿Y tu cosedor? ¿Tiene derecho a su cosido?/ ¿Cuán diferente es tu texto/ Al de su hilo?” (s/n). Por otro, íntimamente relacionado, si es que, en algún sentido, el escritor es el sujeto con mayor margen de acción en este proceso productivo, los otros trabajos también deberían conquistar aquella autonomía, bajo una estrategia de rotación: “El dilema de estos sujetos podría resolverse si nos turnáramos para que todos puedan tener su momento de independencia” (s/n).

Hay un sentido fuertemente marxista en el movimiento de estos versos: contra el fetichismo como aquello que esconde fantasmagóricamente en la mercancía las relaciones de producción como relaciones entre cosas, su explicitación; contra la división fatal del trabajo en el capitalismo, su organización autónoma comunitaria. Pero es curiosamente un sentido menos técnico de fetichismo lo que aparece en el poema, en el juego con la concepción y los atributos de literatura que el propio dispositivo del Slimbook invoca y expone. Hacia el final del largo poema, la voz poética señala:

Fundamentalmente, un libro es un artículo de papel impreso, en mi mente, de un tamaño que cabe en una mano, pero que pesa si se lo sostiene demasiado tiempo con esa misma, de color bordó y con una cinta negra marcadora; y si se piensa como algo a ser escrito, evidentemente tiene texto (s/n).

La más estricta materialidad del medio es lo que es puesto en escena por el poema, incluso en detrimento del texto como objeto teórico: “También le decía al libro, en la caja de la librería, me importa más saber la calidad de tu hechura, que si sos un ensayo o un poema, ¿cómo diablos voy a saber si sos un ensayo o un poema?” (s/n). Y en este sentido el poema se preocupa por explicitar

el carácter discontinuo de la cultura que se creó alrededor de tal objeto, la cultura letrada: “Como supondrán,/ tardó que/ el libro impreso/ fuera reconocido/ como *algo más*/ que una clase de manuscrito/ más accesible y portable” (s/n, las cursivas son nuestras). Ese “algo más”, ese plus respecto de la mera practicidad comparativa, podría entenderse como una suerte de fetichismo del dispositivo. Un fetichismo que no le otorga tanto un poder sobrenatural al objeto sino más bien una singularidad que desde cierta posición subjetiva se plantearía que habría que salvaguardar en nuestra era digital. En varias ocasiones la voz poética visibiliza la posible inclinación hacia la computadora frente a lo impreso (y sus sistemas de encuadernación): “Lo que sí me gustaría saber es/ cuántos otros preferirán / pdf a binder” (s/n).

Aquí un salto a los paratextos de *Memética* resulta productivo. En la primera página del libro, se señala: “Somos conscientes de que su mente necesita un objeto al que anclar la información que la experiencia contuvo” (s/n). Cuando aquí se habla de objeto se entiende desde una posición fisicalista, como objeto natural, ya que lo digital también comporta un objeto en sí mismo. Esta diferencia se entiende solo en el marco de aquella inclinación fenomenológica-afectiva que el dispositivo libro comporta para los Slimbooks: “!Ahora usted puede leer su libro desde cualquier dispositivo sin abandonar ese fetiche que tantos aspectos de su personalidad contiene!”. El fetiche, por tanto, como venimos analizando, es tanto psicológico, como social y económico, el resto de un apego a los emergentes de la cultura letrada. La justificación entonces está completa: el Slimbook permite sostener la ilusión libresca; es tanto o más portable que otros tipos de libros; es ecológico, ya que la impresión de la obra se concentra en unas pocas páginas; es económico, porque su esquema técnico permite que proliferen obras sin tanta inversión inicial; y es irónico, porque se afirma una vieja hegemonía libresca desplazándola a través de un salto medial. En el poema, la voz poética argumenta: “Slimbook,/ el mejor de los engaños./ Una interfaz, no,/ múltiples interfaces,/ un mensaje cifrado/ *chapado a la antigua*” (s/n).

Cuando Juan Mendoza analiza este fenómeno, afirma que los Slimbooks serían:

algo a mitad de camino entre lo real y lo imaginario, un objeto entre onírico y concreto que no cree en la división entre lo digital y lo analógico. *Analogon* era la palabra que utilizaba Sartre para nombrar a las obras de arte, objetos hechos con materia a la vez real e imaginaria. “**Literatura extendida**” –texto + imagen + sonidos; libros con links que, mientras son leídos, reenvían a la web para complementar los sentidos de lo que se está leyendo– sería una expresión válida hasta hace poco. *Objeto Semipresencial* serían las palabras que podríamos utilizar ahora (2021: s/n, las cursivas y negritas del original).

En esta caracterización se condensan teóricamente varios de los puntos que intentamos describir. Se trataría de una forma singular de literatura intermedial que pone en juego varias interfaces,

diferentes formas de presencialidad, y su carácter imaginario estaría dado en la supuesta unidad de esa heterogeneidad. La unidad imaginaria es una propuesta al lector, una propuesta singular, de algún modo vanguardista, sin implicar la belicosidad de las vanguardias históricas. A la imagen crítica de la “semipresencialidad”, le adherimos una que se encuentra en el mismo poema: “Lo fundamental es/ poder desplazarse en el texto/ y saltar de un lugar a otro./ Y mientras mejor podamos hacerlo, mejor” (Fadel 2019: s/n, las cursivas son nuestras). El salto como protocolo de actuación, como mecanismo lector generador de texto. Es el salto lo que sostiene aquella unidad imaginaria discontinua. Es el salto lo que permite activar la obra como emplazamiento del texto. Un salto medial, un salto intermedial. Por lo que no habría que minusvalorar la función del link o el código QR en estas experiencias escriturarias. Ellas comportan la puerta de acceso, algo fuera del orden del lenguaje natural pero que funciona como un mecanismo de desplazamiento significante. La redirección, en este sentido, no es un asunto trivial si nos queremos preguntar por la concepción de la literatura inmanente a estos objetos. A medio camino entre el fetichismo del libro de la cultura letrada y su pluralización incontrolada en la cibercultura (el celular, la computadora, la tablet, el ebook), los Slimbooks terminan sosteniendo la dignidad de otro fetichismo: el fetichismo lector, que ahora está ávido de experiencias renovadoras, que impliquen acciones no triviales, ergódicas (Aarseth 2004).

*Memética*, en este sentido, es profundamente autoconsciente tanto de sus procedimientos como de la singular concepción de literatura que encarna. Si la pregunta de la función por momentos parecía una interrogación imposible, la voz poética ensaya una respuesta. La imagen que condensa su teoría de lo artístico y lo literario, prefigurada en el mismo título, nos reenvía al principio de este análisis: “Porque el arte/ es, según el diccionario:/ un objeto único/ que está destinado, por tanto,/ a hacer cadena consigo mismo./ Un lenguaje de una sola función./ De ahí que su valor/ recaiga/ en la repetición/ que desplaza/ su significado” (Fadel 2019: s/n). Este énfasis en la repetición que produce sentido hace de la misma el procedimiento fundamental de la literatura y el arte. En este sentido, hablar de “memética” no es banal. El sujeto escritor está íntimamente implicado en tal marco: “Mi trabajo: repetir” (s/n). Entre obras literarias y “memes ciberculturales” hay algún grado de presuposición. La literatura también se hace para colonizar cerebros, parasitarlos cognitivamente y afectivamente. Y el campo de batalla es el mismo para los poetas como para los “influencers” y los usuarios de la red: “Luchamos porque nuestros memes sobrevivan” (s/n). La gran diferencia, diremos nosotros para concluir, es el problema de la temporalidad. Un meme cibercultural es una unidad de sentido de consumo, olvido y reemplazo rápido. Alguno puede sobresalir y quedar en la historia, ser recordado por generaciones siguientes, replicado fuera de su vida útil habitual. Pero la literatura exige un tiempo de atención

y deglución diferencial. La cultura letrada todavía puede entenderse como “una vida lenta” frente a las exigencias del capitalismo informacional. Una pausa (dada por el dispositivo, no por algún carácter espiritual o romántico) al torrente continuo de imágenes, textos y sonidos. La literatura es un virus de infección lenta, una interrupción coyuntural en el curso de mil memes reemplazables, incluso allí donde atraviesa medios y performa, casi gimnásticamente, un salto hacia su “otro histórico”. Ese encuentro puede ser conflictivo, pero también, como en los Slimbooks, una suerte de escena sentimental: “Un romance/ de la materia./ Un romance/ entre/ La materia” (s/n).

### **A modo de cierre: una voz intermedial**

“¿Cuán diferente es tu texto/ Al de su hilo?”: esta es la pregunta que está en el centro de nuestro argumento sobre los saltos mediales. Una propuesta podría afirmar que la voz poética es una identidad que se sostiene a través de estas discontinuidades mediales, un hilo que une los fragmentos pluridiscursivos. Ahora bien, ¿no se trata de una posición idealista, que no toma en cuenta la materialidad del soporte? La medialidad no es un fenómeno neutro ni secundario a una supuesta producción de contenido. El medio es una restricción y un posibilitador central de los procesos de significación desde una perspectiva materialista. Ahora bien, lo que un medio es no ha sido unívocamente respondido a lo largo de la corta historia de los *media studies*. Por ejemplo, desde la teoría de medios inaugural, se ha propuesto que los medios son una extensión del ser humano, que cambian tanto a él mismo como a su medio ambiente. En este modelo, los medios, en tanto extensiones, funcionan como una intensificación y amplificación de un órgano, un sentido o una función, lo que a su vez produce, en el sistema nervioso central, un adormecimiento de autoprotección del área en cuestión (Mc Luhan 1997). Uno de los problemas de esta definición es que tendió a desespecificar la noción de medio, al incluir objetos como la rueda, relojes, bicicletas o el dinero. Se tendió, entonces, a un borramiento de las diferencias entre medio y tecnología (Müller 2010). Para Friedrich Kittler (1999) el medio es una técnica cultural que permite seleccionar, archivar, transmitir y producir datos y señales. Hasta aquí, parece una aproximación un tanto simplista y no controversial en el campo de estudio. Pero Kittler agrega que estas técnicas culturales se comportan como modos de intervención y de manipulación del tiempo. Los medios permitirían luchar contra la irreversibilidad del tiempo de cualquier fenomenología humana, a partir de la repetición y la maleabilidad (Krämer 2006). Muy posteriormente, se ha propuesto una definición multimodal de los medios (Elleström 2010). En este modelo, los medios se definen primero por cuatro instancias modales: modalidad material (la manifestación material del medio), modalidad sensorial (los canales sensoriales afectados por el medio), modalidad espacio-

temporal (qué tipo de instanciación en el tiempo y en el espacio realiza el medio) y modalidad semiótica (tipos de significación, que utilizan la distinción de Peirce entre lo icónico, lo simbólico y lo indexical). Estas cuatro modalidades conforman lo que Elleström llama “Medios básicos” (imagen, palabras escritas, palabras orales, sonido organizado) pero el modelo incluye otras instancias que refieren los medios a niveles culturales, históricos, estéticos y materiales. Lo que interesa retener de este modelo es la multimodalidad, el hecho de que la definición de un medio particular se solape, en cierto aspecto, con la de otro medio, lo que haría de la intermedialidad un fenómeno recurrente y no uno excepcional. Otras aproximaciones trasladan la interrogación desde un plano ontológico a un plano funcional, reemplazando el objeto del medio a la “medialidad” (Bruhn 2016). La medialidad describe el hecho de que los seres humanos viven de una forma mediada y comunicativa con el mundo y otros humanos. Mediación no es más, como el sentido común puede definirlo, que algo que está entre dos o más instancias. La medialidad es aquello que media entre el receptor y el emisor, siguiendo el modelo informacional de Claude Shannon. Siendo aún más específicos, hay dos núcleos de medialidad en todo proceso comunicativo: la medialidad está entre el emisor y el mensaje, y entre el mensaje y el receptor. Ambos puntos nodales comparten un saber sobre la medialidad que les permite tanto producir el mensaje como reconocerlo. Un punto clave, que comparte con otras teorías, es que la materialidad de la medialidad importa para la codificación de la significación, por lo que la medialidad no puede ser separada del mensaje. Las medialidades jamás son neutras, sino que abren posibilidades e imponen constricciones.

Nuestra conclusión es que lo que Fadel y los Slimbooks producen es una voz intermedial, a través del procedimiento de los saltos mediales. Pero esta heterogeneidad de base en los estudios de medios introduce una falta de estabilidad en los principios explicativos de nuestra hipótesis. Ahora bien, no se trata tanto de cerrar la cuestión, sino de producir una aproximación. No es una identidad (la de la voz) la que sostiene la unidad de estos proyectos, sino el mismo proceso de diferenciación y articulación medial. Cada medio le pasa su factura técnica a la voz poética, que es un emergente de aquel: en una performance exclusivamente oral, por ejemplo, tendríamos una voz poética fugitiva, que se pierde en el mar de discursos (Ong 2011); en un libro impreso, una serie de marcas simbólicas fijas que producen una resonancia imaginaria de la voz (Porrúa 2016; Monteleone 1999); en una grabación, una captura de lo contingente (la voz poética, las voces otras, el ruido) y una maleabilidad del acontecimiento (sampleo, por ejemplo) (Kittler 1999); en un libro web “a lo Slimbook”, una regeneración constante de la voz como “objeto al uso” del autor (Ernst 2013); y la lista podría seguir. Al interrelacionar el libro impreso artesanal con el archivo digital, Fadel y los Slimbooks no asocian dos externalidades ya constituidas, sino que imponen una

relación co-constituyente que reescribe la identidad relativa e histórica de cada medio: la “economía política del libro” de *Memética* no es otra cosa que la figuración poética de esa relacionalidad, de la interiorización de la intermedialidad. Aquí podemos observar la adaptación y co-evolución que señalábamos con Scolari en la introducción. No se trata de una anulación de las especificidades técnicas de lo impreso y lo digital (el modelo de la convergencia), sino de una combinación medial que reescribe sus sentidos y potencias imaginativas: el fetiche libresco, la utopía trabajadora de lo digital DIY. Así, expone flagrantemente que entre el medio y la significación no existe una continuidad sin fricción; no hay inmediatez, ni transparencia, ni autoevidencia, ni complementariedad. Entre el medio y la significación hay una tensión, una negociación, una oscilación permanente (Müller 2010). Leer desde la intermedialidad significa identificar y sopesar esta tensión entre materialidad(es) y sentido.

Una voz intermedial es el emergente discontinuo y metaestable de esta deriva entre materialidades de la poesía, de estos saltos mediales que invocan los Slimbooks. No se trata de un supuesto asignable preventivamente al estudio empírico de este tipo de experimentaciones, sino de un diálogo desjerarquizado entre concepciones y atributos de literatura. No sabemos si la intermedialidad será el futuro de la poesía, la narración, los estudios literarios, pero sí que es un motor de cuestionamientos de nuestros fundamentos históricos presentes.

### **Bibliografía**

- Aarseth, Espen (2004). “La literatura ergódica”. AAVV, *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Líbros: 118-134.
- Bolter, Jay y Grusin, Richard (2000). *Remediation*, Cambridge, MIT Press.
- Bruhn, Jørgen (2016). *The Intermedialities of Narrative Literature. Medialities Matter*, Londres, Palgrave Macmillan.
- Burroughs, William (2013). *La revolución electrónica*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Carrión, Jorge (2020). “Literatura y viralidad”, *Chicago tribune*. Disponible en <https://www.chicagotribune.com/2020/04/13/opininliteratura-y-viralidad/> . Último ingreso: 18/6/2024.
- Carrión, Jorge (2020). *Lo viral*, Madrid, Galaxia Gurenberg.
- Clüver, Claus (2019). From the ‘Mutual Illumination of the Arts’ to ‘Studies of Intermediality’. *International Journal of Semiotics and Visual Rhetorics* 3/2: 63-74.

- Elleström, Lars (2010). "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations". Elleström, Lars (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Hampshire, Palgrave Macmillan: 11-48.
- Ernst, Wolfgang (2013). *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Fadel, Tomás (2019). *Memética*, Buenos Aires, Fadel&Fadel.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en comun*, Buenos Aires, FCE.
- Kittler, Friedrich (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press.
- Kozak, Claudia (2015) (ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Krämer, Sybille (2006). The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation. On Friedrich Kittler's Conception of Media. *Theory, Culture & Society* 23/7-8: 93-109.
- Larrue, Jean-Marc (2016). "The "In-between" of What? Intermedial Perspectives on the Concept of Borders/Boundaries". *Digital Studies/le Champ Numérique*, 5 (3): s/n. Disponible en <http://doi.org/10.16995/dscn.33> . Último ingreso: 19/6/2024.
- Lozano, Ezequiel (2020). "Intermedialidad: interrupción creativa disidente de la sexopolítica hegemónica en las prácticas artísticas de Effy Beth y Diego Casado Rubio". *Teatro XXI*, (36): 20-29.
- Masgrau-Juanola, Mariona y Kunde, Karo (2018). "La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas". *Arte, individuo y sociedad* 30/3: 621-637.
- Mc Luhan, Marshall (1997). "Is It Natural That One Medium Should appropriate and Exploit Another?" McLuhan, Eric y Zingrone, Frank (eds.), *Essential McLuhan*. Londres, Routledge: 178-186.
- Mendoza, Juan (2021). "Feria de Editores y vidas de lector para los libros", *Clarín*. Disponible en [https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/feria-editores-vidas-lector-libros\\_0\\_8CNfHg9cP.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/feria-editores-vidas-lector-libros_0_8CNfHg9cP.html) . Último ingreso: 18/6/2024.
- Mitchell, William John Thomas (1994). *Picture theory*, University of Chicago Press, Chicago.
- Monteleone, Jorge (1997). "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* 7: 232-236.
- Müller, Jürgen (2010). "Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de pertinence". Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Hampshire, Palgrave Macmillan: 237-252.
- Müller, Jürgen (2020). "'Intermediality': Some Comments on the Current State of Affairs of a Serch Concept". *Scripta Uniandrade* 18/1: 1-13.

- Ong, Walter (2011). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México D. F., FCE.
- Porrúa, Ana (2016). "La voz impropia: poesía y política". *Crítica Cultural* 11/2: 241-249.
- Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités / Intermediality* 6: 43-64.
- Rajewsky, Irina (2010). "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality". Elleström, Lars (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Hampshire, Palgrave Macmillan: 51-68.
- Schröter, Jens (2011). "Discourses and Models of Intermediality". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13/3: 1-7.
- Scolari, Carlos (2024). *Sobre la evolución de los medios. Emergencia, adaptación y supervivencia*, Buenos Aires, Ampersand.
- Sloterdijk, Peter (2006). *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, Madrid, Siruela.

\*

**Mariano Ernesto Mosquera**

Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. De momento se encuentra realizando una beca posdoctoral cofinanciada entre Conicet y la Universidad Nacional de Hurlingham. Su especialidad son las concepciones de literatura en la era digital, en particular, la intermedialidad.