

AMÉLIE FLORENCHIE
DOMINIQUE BRETON
(Eds.)

NUEVOS DISPOSITIVOS ENUNCIATIVOS
EN LA ERA INTERMEDIAL

Éditions ORBIS TERTIUS

PREFACIO

Dominique BRETON
Université Bordeaux Montaigne

LA INVESTIGACIÓN PRESENTADA en esta publicación es fruto de un proyecto iniciado en marzo de 2012 gracias a la iniciativa de tres investigadoras hispanistas de la Universidad Bordeaux Montaigne (Amélie Florenchie, Isabelle Touton y yo misma) que querían lanzar una amplia reflexión científica y pedagógica acerca de la noción muy discutida hoy de «intermedialidad», tomando en cuenta el impacto inevitable producido por el uso cotidiano de nuevas tecnologías y la multiplicación de pantallas que transforman nuestra relación al mundo y al otro. Dicha reflexión pretendía enfocarse esencialmente en un primer tiempo en las creaciones artísticas de expresión hispánica y se apoyaba en una red de especialistas de tres universidades principales (Universidad Bordeaux Montaigne, Universidad Toulouse-Jean Jaurès, Universidad de Lausanne UNIL) asociadas al proyecto, que participaron en una serie de seminarios de investigación alrededor de la noción de creación intermedial en la era de las nuevas tecnologías, con el objetivo de preparar un primer coloquio internacional que tuvo lugar en setiembre de 2012 en la universidad Bordeaux Montaigne, titulado *Cuando las nuevas tecnologías dialogan con la creación artística: literatura, espectáculo vivo y ciberarte en el siglo XXI en España*¹. El éxito de este primer encuentro nos incitó a prolongar y precisar el proyecto: decidimos lanzar a partir de 2013 una nueva serie de seminarios científicos e integrar la reflexión sobre la noción de intermedialidad en el programa de Máster desde una perspectiva interdisciplinaria, esperando impulsar nuevas investigaciones (informes y tesis) en un campo cada día más

1. Dominique Breton, Amélie Florenchie, Isabelle Touton, *Cuando las nuevas tecnologías dialogan con la creación artística: literatura, espectáculo vivo y ciberarte en el siglo XXI en España*, Granada, LETRAL, Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura, nº 11, 12/2013, <http://www.proyectoletral.es/revista/index.php?id_num=13>.

importante y –cabe añadirlo– complicado, por no decir confuso. Nos pareció entonces fundamental reflexionar acerca del proceso creativo intermedial concebido como «dispositivo» complejo que vuelve a definir los contornos de esquemas que pensábamos estables e inmutables, y proponer una Jornada de estudio internacional («Los nuevos dispositivos enunciativos en la era numérica») que tuvo lugar el 2 de diciembre de 2013 en la universidad Bordeaux Montaigne, con la ayuda de los investigadores de las universidades de Toulouse Jean Jaurès (especialmente Emmanuelle Garnier y Agnès Surbezy) y Lausanne (Gabriela Cordone y Sonia Gómez), asociadas otra vez al proyecto. El objetivo era entonces cuestionar la noción de «dispositivo enunciativo», puesto que en la era digital, el análisis de las creaciones literarias y artísticas exige concebir nuevas herramientas conceptuales que puedan permitirnos precisar las diferentes formas de interacciones que generan, y determinar cuál es su finalidad.

La noción de «dispositivo enunciativo» que de ninguna manera se limita a la «situación de enunciación» en la cual se enmarca la producción y la recepción de una obra parece útil para describir aquellas obras complejas –en el sentido etimológico del término– que obedecen a una distribución a la vez amplia y específica de elementos variables y heterogéneos (soporte[s]), modalidad[es], canal mediático, código[s], contexto espacio-temporal, formato, co-presencia de locutores, intenciones de los actantes, ...) pero cuya presencia se revela fundamental en el momento del acto de comunicación entre las instancias llamadas «emisoras» y «receptoras» del mensaje emitido. El término de «dispositivo» (entendido como una configuración estratégica de elementos muy diversos, dispuestos de tal manera que permitan relacionar a los «actantes» implicados por la producción del mensaje e influir en ellos) concibe cualquier mensaje como un proceso, como una acción en progreso, como un espacio y un punto de encuentro único entre las instancias emisoras y receptoras que cabe analizar en función de una serie de parámetros que van más allá de los elementos que generalmente se toman en cuenta en lingüística enunciativa o en narratología en el momento de analizar una obra.

Fabienne Thomas² propone «considerar cualquier encuentro mediático como la emergencia de un dispositivo» y poner la mirada simultáneamente «en producción y en recepción» con el fin de analizar lo complejo de la situación y su «potencialidad para activar procesos de mediación». Según ella, el espacio-tiempo de la enunciación «se vuelve así un espacio de participación mutua entre los actantes a quienes reúne de un modo necesariamente único».

El individuo receptor desarrolla también, más o menos conscientemente, ciertas expectativas con respecto al «media» que identifica o cree identificar y que —en la perspectiva de un mensaje intermedial por ejemplo— puede precisamente proponer desfases o transgresiones para con el dispositivo esperado y —supuestamente— conocido.

Los cambios se multiplican hoy día, en el momento en que precisamente los dispositivos enunciativos identificados como representativos de un género artístico conocido se modifican con la explosión de prácticas intermediales que tienden a proponer nuevas combinaciones (entre soportes, códigos, canales, modalidades, formatos, por ej.) que remodelan las categorías tradicionales. Si algunos formatos, subgéneros o nuevos tipos de discurso emergen de tales cruces y parecen constituir modelos creativos potenciales como podría ser el caso de la blogonovela por ejemplo o de la webserie, parece que la multiplicidad de las combinaciones ofrecidas por las prácticas intermediales o transmediales existentes hace que cualquier tentativa de tipología o de descripción de dichas formas híbridas se vuelve casi imposible. Es más: aun cuando dos mensajes proceden del mismo medio, de un mismo soporte o de un mismo código de signos, no se podría considerar que se tratara de un mismo dispositivo enunciativo, dado el carácter singular de este último, no sólo desde el punto de vista de sus componentes formales sino también de los «elementos circunstanciales» susceptibles de influir en la transmisión del mensaje y en la relación que se entabla entre los «actantes» de la comunicación. Cada obra, cada creación parece construir su significación en función del dispositivo que permite su difusión y la

2. Thomas Fabienne, «Dispositifs narratif et argumentatif : quel intérêt pour la médiation des savoirs ?», *Hermès*, La Revue, C.N.R.S. Editions, 1999/3 – n° 25, p. 219 -232

relación entre los actantes de la comunicación. Se podría aplicar esta observación también al caso de los «universos transmedia» que suponen tomar en cuenta el conjunto de todos los dispositivos mediáticos en juego y las relaciones que tienen entre sí para elaborar una obra abierta polifacética, tentacular y vertiginosa, un metadispositivo de dispositivos interactivos.

El que los nuevos dispositivos enunciativos en las creaciones contemporáneas intermediales evidencien el principio de interacción entre los actantes (emisores y receptores), el que tiendan a suscitar la inmersión del lector/espectador dentro del universo ficcional o den la impresión de que el mensaje se concibe casi exclusivamente en función del dispositivo que lo pone en escena, no debe hacernos olvidar que en cualquier caso debemos considerar cada uno de ellos como una configuración dinámica estratégicamente elaborada e intentar captar su singularidad significativa.

Después de esta Jornada, se prosiguió la investigación, tanto en la universidad Bordeaux Montaigne como en las de Toulouse-Jean-Jaurès³ y Lausanne⁴, con nuevos seminarios y manifestaciones científicas que dan muestras del dinamismo y del interés del enfoque «intermedial» para abordar los cambios que afectan el campo de la creación.

-
3. 11 de marzo 2015: Jornada de estudio organizada por la profesora Emmanuelle Garnier en la Universidad Toulouse-Jean Jaurès: «El teatro fuera de los escenarios: una aproximación intermedial».
 4. 17-18 de octubre 2014: Coloquio internacional organizado por la profesora Gabriela Cordone de la Université de Lausanne (INIL): «Intermedialidad en la lengua y la literatura hispánicas».

INTRODUCCIÓN

Amélie FLORENCHIE
Université Bordeaux Montaigne

COMO SEÑALÓ EN EL PREFACIO Dominique Breton, esta publicación es el fruto de una intensa colaboración entre investigadoras de tres universidades y reúne aquí doce contribuciones inéditas sobre los nuevos dispositivos enunciativos promovidos por la era digital, bajo un enfoque bien definido que es el de la intermedialidad.

La intermedialidad: más que una herramienta, una nueva *episteme*

Sería imposible dentro del marco de esta introducción pretender abarcar el conjunto de las definiciones del término intermedialidad, tan usado pero a la vez tan plástico y finalmente tan difícil de circunscribir. Aparece en la literatura académica de los años noventa¹ pero es teorizado de forma sistemática a principios de los años 2000, entre otros² por el investigador quebequés Eric Méchoulan, especialista de literatura francesa del siglo diecisiete. Con sus colaboradores, Méchoulan fundó en el año 2000 un grupo de investigación, dotado de una revista: el CRI o Centre de Recherche sur l'Intermédialité (Centro de Investigación sobre Intermedialidad)³. Antes de entrar en el detalle del trabajo de Méchoulan, que me parece uno de los más estimulantes en la actualidad, quisiera dar algunas calas acerca de esta señal de mutación cultural que es la intermedialidad.

-
1. Ver por ejemplo el trabajo de Silvestra Mariniello, *Médiation et intermédialité*, Premier colloque du CRI, Centre de Recherche sur l'intermédialité, Université de Montréal, 1999.
 2. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: understanding new media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
 3. Revista CRI. En la actualidad, la Universidad Jean Jaurès de Toulouse acoge en residencia al investigador Eric Méchoulan.

En el último congreso de la ASETEL (Asociación Española de Teoría de la Literatura)⁴, se pudo apreciar el interés suscitado por la intermedialidad: entre los paneles propuestos, varios fueron dedicados al análisis de prácticas intermediales, desde la hibridación de géneros (novela y cómic, novela y cine, novela y teleserie, etc.) hasta casos muy específicos como el de la «literatura hípster» o la «literatura jíbara»⁵. Uno de los escritores invitados en las sesiones plenarias fue Juan Francisco Ferré, autor de *Providence*, finalista 2009 del Premio Herralde, y de *Karnaval*, finalista 2013 de este mismo premio; llamaron especial atención su «performance» y la conferencia de Teresa García-Abad sobre el concepto «trans» para definir «una cultura en movimiento». En comparación, en 2012, en el primer congreso organizado por la HDH (Humanidades Digitales Hispánicas)⁶, las contribuciones dedicadas a literatura digital, que no digitalizada, fueron muy pocas⁷ (es cierto también que la ambición del Congreso de La Coruña era mucho más abarcadora). Por lo tanto, cabe preguntarse: ¿qué es lo que se puede considerar como una obra intermedial? ¿En qué medida su importancia en los simposios académicos refleja una realidad (aumento significativo del arte intermedial)? ¿En qué medida, por fin, la intermedialidad se está convirtiendo en una herramienta insoslayable a la hora de estudiar el arte y la cultura contemporáneos o, porque no, más antiguos como la literatura del

4. Fue organizado el 28-30 de enero de 2015 por el CSIC y reunió a más de cien ponentes de distintos países (España, Francia, Egipto, México, etc.).
5. Laura Pereira Domínguez, «La paradoja de la comunicación global: el caso de la literatura hípster» y Virgilio Tortosa Garrigós, «Literatura jíbara y expansiva: nuevas formas de expresión en la sociedad 2.0».
6. Fue organizado en julio de 2012 por la HDH, asociación creada en torno a la Universidad de La Coruña.
7. De las más de 70 ponencias, 4 eran dedicadas a literatura digital: Llosa Sanz, Álvaro, «De cómo Ramón Gómez de la Serna se convirtió en un fan de Twitter: Un ejemplo de textualidad digital»; Ferrer, Carolina, «El canon hispanoamericano en la era digital»; Sánchez Gómez, Laura, «Literaturas Digitales: el texto como imagen de una obra cinética»; Escandell Montiel, Daniel, «Del blog de Letizia Ortiz a la señora Bertotti: avatares y blogoficciones en el espacio creativo de la red». Están disponibles en la red. URL: <<http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5>> [consultado el 01/09/15].

siglo XVII en el caso de Méchoulan? Aquellas son algunas de las preguntas a las que quisiera responder en esta introducción.

Intuitivamente, puede considerarse la intermedialidad como una forma más elaborada de intertextualidad y de intersemiotividad. No volveré sobre la teoría de la intertextualidad, conocida de todos; me conformaré con señalar que dentro del ámbito académico francés, la investigación de la profesora de Literatura inglesa, Liliane Louvel (Universidad de Poitiers), sobre la introducción de imágenes en el texto literario ha sido precursora: la investigadora se propuso a finales de los noventa adaptar la teoría de Genette sobre intertextualidad a la imagen en el texto⁸. Así empezó a hablarse de «intersemiotividad», «intrasemiotividad», etc. La labor de Louvel⁹ ha supuesto para los investigadores franceses y extranjeros interesados en la otredad del texto un avance importante.

Como decía, desde el ámbito literario, la intermedialidad podría considerarse como una forma más sofisticada de intertextualidad, a través de la integración de discursos cada vez más diversos, ya no solo verbales, sino icónicos y mediáticos: de la integración de una imagen, tipo pintura clásica, al de un enlace hacia un vídeo en Youtube, de la referencia al cine negro a la parodia de una serie de televisión tan popular como *Dallas*, etc. Pero, más allá del contexto literario, o digamos narrativo y ficcional, se empezaron a observar fenómenos similares en la creación poética, teatral, cinematográfica y artística en general hasta que, con el desarrollo de la civilización de la imagen (el *iconic turn*¹⁰), se empezó a hablar de literatura digital¹¹, de Net-Art,

8. Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, PUM, 1998.

9. Liliane Louvel, *Le tiers pictural, pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010 et Michel Briand & Anne-Cécile Guilbard, « Autour du tiers pictural », *La licorne*, n° 108, Rennes, PUR, 2014.

10. W. J. T. Mitchell, *Picture theory : essays on verbal and visual representation*, Chicago, Chicago University Press, 1994.

11. Ver Philippe Bootz, *Les Basiques : la littérature numérique*. URL: <<http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php#sommaire>> [consultado el 01/09/13]; Katherine Hayles, *Electronic literature: new horizons for the literary*, Notre-Dame University Press, Notre-Dame (Ind.), 2008; Marie-Laure Ryan, *Narrative*

etc. Bajo esta perspectiva, podría parecer que estamos hablando de nada más que de las postrimerías de una estética posmoderna que se vale de todos los discursos, y en particular, el discurso icónico y, por qué no decirlo directamente así, digital.

Sin embargo, la intermedialidad es mucho más que lo que acabo de describir: si solo se tratara de estudiar fenómenos de hibridación textual a favor de nuevas formas de comunicación o nuevos tipos de información, no se habría impuesto como la manera de hablar de una forma nueva de «hacer» arte. Al cotejar las distintas teorías, resaltan unas cuantas prácticas que pueden llevar nombres distintos pero que son las mismas: me referiré principalmente al trabajo de Antonio Gil, uno de los más destacados dentro del ámbito hispánico¹². La intermedialidad se manifiesta esencialmente de tres maneras: la *hibridación* (o *copresencia*) se define por la integración de lenguajes mediáticos distintos del original en una obra. Luego aparece la *remediación* (o *emergencia*), un concepto tomado de Bolter y Grusin (1999), que consiste en la emergencia de un nuevo medio (véanse por ejemplo la teleserie, la webserie o el *wonderbook*). Por fin, la *adaptabilidad* (o *transferencia*, *transmedialidad*, etc.) corresponde a la adaptación de una obra a otro medio; según Gil, aquella se ha convertido en el fenómeno de mayor alcance en el campo cultural actual. Volveré sobre el concepto de *transmedia storytelling* en particular más adelante.

Ahora bien, más allá de la identificación de una *praxis*, Méchoulan pretende considerar la intermedialidad como una *episteme* o, más exactamente, como una «hermenéutica de los soportes»¹³.

as virtual reality: revisiting immersion and interactivity, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2015; Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González, *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid, Arco Libros/La Muralla, 2006.

12. Antonio Gil González, *+Narrativas*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012.

13. Éric Méchoulan, «Des dispositifs dans le cadre d'une herméneutique des supports», conferencia pronunciada en el congreso «Création, intermédialité, dispositif» organizado los 14, 15 y 16 de febrero de 2014 en la Universidad Toulouse-Jean Jaurès (Francia). URL: <http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/des_dispositifs_dans_le_cadre_d_une_hermeneutique_des_supports_eric_mechoulan.14809> [consultado el 15-09-2014].

Etimológicamente, el investigador quebequés recuerda que intermedialidad es un término redundante que significa «el hecho de estar entre los medios», o «el hecho de vincular entre ellas formas de vincular»¹⁴. En 2003, en un texto homenaje a Balzac, un escritor no precisamente del siglo XXI, escribía:

elle [la intermedialidad] observe qu'une œuvre ne fonctionne pas seulement dans ses dettes plus ou moins reconnues envers de telles œuvres, ou dans la mobilisation de compétences discursives (au besoin usurpées) [es decir la intertextualidad] mais également dans le recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité (2003: 10).

Méchoulan reduce definitivamente la intertextualidad a un fenómeno textual; la intermedialidad cobra por consiguiente una dimensión mucho más amplia, técnica y política; en este sentido, está situada en el centro de un «dispositivo» en el sentido de Foucault, es decir un instrumento de/del poder. En este sentido los *Intermedial Studies*, siguiendo el modelo de los *Cultural Studies*, podrían ofrecer un discurso hermenéutico alternativo, un metadiscurso de los discursos icónicos y digitales imperantes, con una ambición clara de crítica hacia un discurso oficial, institucional y dominante de convergencia cultural –según la expresión de Henry Jenkins¹⁵– y legitimación de una seudocultura democrática global, o sea una *mediocracia*. En su trabajo más reciente, Eric Méchoulan se ha interesado por los modos de transmisión, y las relaciones entre la intermedialidad y el legado, la herencia, la deuda¹⁶. Si sus centros de interés actuales se alejan de los de este volumen, me parece necesario tener en mente la dimensión crítica de la intermedialidad, tanto como práctica artística como teoría académica, propuesta por el investigador quebequés.

14. *Idem*.

15. Henry Jenkins, *Convergence Culture: where the old and new media collide*, New York-London, The New York University Press, 2006.

16. El último proyecto que ha encabezado, en la Universidad Toulouse-Jean Jaurès en Francia, concierne la conservación de los archivos históricos.

Literatura en la era digital

Aunque la literatura no sea la única área tratada en este volumen, quisiera centrarme en la cuestión de su definición en la era digital, ya que el desarrollo de las TICs plantea necesariamente el problema de sus fronteras: ¿qué es lo que llamamos desde hace tres décadas hipertextualidad, ciberliteratura, o literatura digital?

Por un lado están los escritores que intentan integrar a sus textos las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, de manera más o menos directa. Desarrollan al máximo las potencialidades del texto. En esta línea se sitúan los actuales Nocillas con su teoría de la «pantpágina»¹⁷, pero volveré sobre ellos. Por otro están los escritores que crean literatura artificial, mediante programas informáticos.

El desarrollo de las TICs y de internet a principios del siglo XXI favoreció el auge de ambas tendencias y, sobre todo, fomentó la emergencia de otro tipo de literatura que se define por necesitar el soporte digital para existir como la webliteratura, la blogoliteratura, la tuitera, la literatura celular, etc.

Pero quizás valga la pena resaltar que el desarrollo de las TICs y de internet revolucionó primero el trabajo de los escritores que sustituyeron la máquina de escribir por el ordenador o el *tablet* actualmente, lo cual supone una corrección automática del texto y la ausencia de borradores. Por consiguiente, la escritura se hace más impulsiva, más desperdiciadora, más olvidadiza y menos racionalizada: uno escribe y borra cuanto quiere, sin limitaciones de espacio, y casi ni siquiera de tiempo, ya que la supresión o el archivamiento son operaciones que tardan apenas unos segundos. Estas cuestiones casi no se han estudiado¹⁸ mientras que impactan fuertemente cualquier tipo de escritura, y no solo la literaria (pensemos en el periodista que siempre necesita ahorrar tiempo sobre la actualidad).

17. Ver Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

18. Isabelle Touton «Introducción. De subjetividades creadoras y legitimadoras: elementos de análisis para el campo de las narrativas literarias y audiovisuales españolas (siglo XXI)», en Roberto Valencia, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, p. 27.

Volvamos pues a la primera tendencia descrita anteriormente. Los procesos de hibridación del texto no son nuevos, como bien recuerda Diego Luna en este volumen; se han sistematizado con la posmodernidad pero el desarrollo de las TICs ha permitido darles una vuelta de tuerca más. Como ya se ha visto en numerosas ocasiones, el texto literario se mezcla con textos de cualquier tipo (publicitario, informativo, científico) e imágenes de cualquier tipo también (reproducción de pinturas, fotos, fotogramas, etc.) y, más específicamente, con un conjunto de referencias a la cultura digital y la cultura global, que tienen mucho que ver la una con la otra, si es que no se confunden. Esta escritura del «túrmix» o del «sampling» define exactamente la estética *afterpop* de la generación Nocilla o Mutante¹⁹. Como muestra Marta Álvarez en su contribución a este volumen, también se vale de la mezcla –lo que llama «el reciclaje»– el cine actual; otra prueba de ello es la tendencia del documental a borrar las fronteras entre género de ficción y de no ficción, como demuestra el trabajo aquí consignado de Laurence Mullaly a propósito de la obra del chileno Patricio Guzmán.

Me parece que la descripción que hace Juan Goytisolo de la escritura de Juan Francisco Ferré, otro escritor mutante, ilustra perfectamente el propósito de estos creadores, nacidos entre los sesenta y los setenta²⁰:

[...] atento lector de Cervantes, Juan Francisco Ferré compendia en *Providencia* las manifestaciones artísticas contemporáneas –el cine, la tele, la omnívora Red, los mitos y falacias de la utopía cultural norteamericana– para machacarlas y mezclarlas en su batidora. Las figuras icónicas del *pop art* y el *hip-hop*, los blogueros apocalípticos y visionarios ocupan el mismo espacio que los referentes literarios de antaño. Lo alto y lo bajo, lo perdurable y lo efímero se confunden en una misma pasta

19. Nuria Azancot, «El afterpop y la generación Nocilla piden paso» *El cultural*. URL: <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=21006> [consultado el 01/09/2015].

Eloy Fernández Porta, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Julio Ortega & Juan Francisco Ferré, *Mutantes. Antología de nueva literatura*, Córdoba, Berenice, 2007.

20. Goytisolo, Juan, «Literatura en el ciberespacio», *Babelia*, 01/02/2010. URL: <http://elpais.com/diario/2010/01/02/babelia/1262394740_850215.html> [consultado el 01/09/2015]

compacta por las paletas móviles de su implacable máquina trituradora. Todo cabe en ella en virtud de una subversiva voluntad igualitaria en la que vale lo mismo Beethoven que cualquier roquero de Los Ángeles o de Jamaica.

Es interesante que sea un escritor tan subversivo en su tiempo y tan vinculado con la posmodernidad como Goytisolo quien haga este elogio a la novela de Ferré. Subraya, si falta le hacía, el carácter innovador de la estética *afterpop*. Así, la voluntad de borrar las fronteras culturales es una constante entre los escritores de la era digital, además de la voluntad de abarcarlo todo. Los resultados pueden diferir de un escritor a otro (las obras de Mallo, Mora o Vilas por ejemplo son mucho más fragmentarias que la de Ferré) pero todos ellos son creadores que llevan a su obra –o intentan hacerlo– la revolución de la ficción, más allá de la cuestión de la novela o, siquiera, de la narrativa, por las TICs y, en particular, por la pantalla. De ello, atestigua también el teatro actual como muestran las contribuciones de Gabriela Cordone que analiza un caso de pantalla en escena en el teatro de los noventa, el primero según la investigadora suiza, de Emmanuelle Garnier que estudia el ejemplo tan emblemático de la Fura dels Baus o de Max Hidalgo cuya contribución se interesa en parte por la obra de Juan Mayorga.

Me parece que otra característica fundamental de esta generación es su presencia en las redes sociales o, por lo menos, en la red, a través de blogs. No estoy hablando de una página oficial, fruto del editor o de un grupo de admiradores, sino de usos de la Red por los escritores mismos. Es particularmente visible en los casos de Mallo y de Vilas. Como muestra Sonia Gómez en su contribución al volumen, la obra se prolonga mucho más allá del libro en el ciberespacio, y con ella se proyecta una imagen digital del escritor (ver, por ejemplo, *Listen to me* de Manuel Vilas, que recoge el conjunto de sus estatutos Facebook durante un año: ¿cuál es el estatuto del libro, literatura o comunicación? ¿Cuál es el estatuto del escritor/autor/narrador, entre individuo de carne y hueso y sujeto digital, avatar?²¹). Mallo, por su

21. De hecho, investigadores como Teresa López Pellisa se preguntan, por ejemplo, si el teatro de robots es teatro. Ver Teresa López Pellisa, «La pantalla en escena: ¿es teatro

lado, organiza *performances* en torno a la publicación de cada uno de sus libros²².

La otra tendencia que he mencionado es quizás un poco pasada de moda; me estoy refiriendo a todos los proyectos de literatura informática que se iniciaron a partir de los años ochenta. Valiéndose de programas específicos, elaborados para la ocasión, se crearon obras enteramente «artificiales» como *Afternoon a story* de Michael Joyce (1987), y *Victory Garden* de Stuart Moulthrop (1992). No me estoy refiriendo a la escritura automatizada de guiones para series televisivas de baja calidad, aunque sea el resultado de programas informáticos específicos, sino más bien a la poesía digital²³ o a la redacción colectiva de ficciones narrativas dentro del marco de talleres de escritura²⁴. Esas iniciativas siguen existiendo pero son minoritarias, porque creo que están vinculadas con una fascinación primeriza por el medio informático y digital y una época en que los robots no se habían convertido todavía en entes «reales».

La tercera tendencia, la de una literatura que usa el soporte digital, es, desde lejos, la más innovadora: se situaría en la encrucijada de la hibridación, la emergencia y la transferencia. Estoy de acuerdo con que ocurrió una mutación parecida cuando la literatura pasó del libro al periódico, pero no estoy conforme con que se considere que se trata de lo mismo. El soporte digital, la pantalla conectada (porque de esto estamos hablando), implica modificaciones profundas en

el ciberteatro?», in D. Breton, A. Florenchie & I. Touton (coord.), «Cuando las artes dialogan con las TICs», *Revista Letral*, nº 11, diciembre de 2013. URL: <http://www.proyectoletral.es/revista/index.php?id_num=13> y «Teatro de robots: actores mecánicos con alma de software», en José Romera Castillo, *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Verbum, p. 219-234.

22. Ver el blog del escritor, «El hombre que salió de la tarta». URL: <<http://fernandezmallo.megustaleer.com/>> y el trabajo de Alice Pantel, especialmente, «Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora», <<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-00824207>>.
23. Ver al respecto el trabajo de Alexandra Saemmer, *E-formes*, vol. 1 et 2, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2008 y 2011 respectivamente.
24. Me refiero a proyectos del colectivo e-critures por ejemplo; el primero data de 2001 y se llama «WC Field». URL: <http://www.e-critures.org/_col/wc_field/wc_field.html> [consultado el 01/09/2015].

los dispositivos enunciativos con respecto a la obra literaria impresa o digitalizada. Es importante volver a marcar aquí una diferencia entre literatura digital y literatura digitalizada. Leer una novela en libro impreso o en un Kindle no supone muchos cambios para el lector y el escritor: el dispositivo enunciativo sigue siendo el mismo, el de una comunicación indirecta y unívoca entre el enunciador (el escritor) y el receptor (el lector). En cambio, si hablamos de una pantalla conectada, entonces sí hay cambios, y serios, especialmente tratándose del dispositivo enunciativo. Me voy a referir aquí a tres manifestaciones, entre las muchas que existen²⁵: la blogoficción, la tuititeratura y la literatura celular.

Daniel Escandell, el mayor especialista de blogoficción en la actualidad, ha definido las características de las novelas que se escriben desde el soporte digital del blog. Sus autores suelen engañar a los lectores sobre su identidad gracias a la invención de un avatar, como Hernán Casciari que se hizo pasar por una madre de familia argentina en su blog. Además, las blogonovelas funcionan según dos principios esencialmente: la entrega como la literatura folletinesca de finales del siglo diecinueve y, sobre todo, la retroalimentación ya que pueden suscitar en tiempo real las reacciones de los lectores; cualquier lector puede dejar un «post» en el blog del escritor. Estos comentarios tienen una doble función²⁶: constituyen un discurso crítico agregado a la blogonovela y en este sentido forman un peritexto de tipo nuevo, porque no es de origen profesional, sino *amateur*. Además, los autores de blogonovelas confiesan tener en cuenta los comentarios de sus lectores para introducir modificaciones en su obra, haciéndoles partícipes pues de la elaboración de ésta (es el

25. Podría hablarse de la «jam de escritura» que imita la «jam session» musical, o de la «luchalettra» que imita la «lucha libre» hispanoamericana. También podría hablarse de la microliteratura. Ya no se cuentan los concursos de microcuentos por ejemplo, no necesariamente en Twitter por cierto y el entusiasmo suscitado tanto en el mundo hispanófono como francófono por este tipo de literatura.

26. Daniel Escandell Montiel, «La narratología del avatar: expresiones literarias homodiegéticas en las blogoficciones», en José Antonio Cordero García (ed.), *Documentos electrónicos y textualidades digitales*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2013, p. 29-44.

principio de la coautoría)²⁷. Un caso emblemático de coautoría es el de una novela digital, no exactamente una blogonovela, titulada *La isla del fin de la suerte* de Lorenzo Silva, acostumbrado por otra parte a publicar novelas pertenecientes al género de la muy seria narrativa de la memoria²⁸. Como subraya Silva en el comentario citado en la precedente nota a pie de página, hay un componente lúdico en este tipo de creaciones participativas que incita al escritor a probar suerte.

En cuanto a la *twitteratura* o *tuitertura*, se trata de la literatura escrita a través de la red social Twitter, creada en 2006, y se define por no superar los 140 signos, y otros criterios resumidos aquí por Daniel Escandell²⁹:

¿Hasta qué punto la tuitertura es una literatura concebida de manera completamente dependiente del formato de publicación y no como un uso de difusión sin más? Una tuitertura debe, para ser tal, integrar los recursos principales de la red social: vocativos mediante arroba, clasificación dinámica por *hashtags* y restricción de caracteres; solo así es posible constatar esa simbiosis plena, mutualista, entre la esfera de creación literaria y la esfera de Twitter. De lo contrario, estamos ante una situación menos compleja en la que la microliteratura se trasvasa de la hoja a Twitter como medio de difusión, pero no como herramienta determinante en el proceso creativo ni en la idiosincrasia de los textos creados. Se debe establecer, por tanto, una oposición entre la tuitertura

27. Ya era el caso en la época de las radionovelas.

28. *La isla del fin de la suerte* de Lorenzo Silva se publicó primero en Internet (<http://www.circulo.es/>) y se publicó en formato impreso en 2002 (De bolsillo). En la versión digital, al final de algunos de los capítulos, no todos, el autor solicitaba la opinión de los lectores proponiéndoles elegir entre tres continuaciones posibles y optaba por la preferida para seguir escribiendo la historia: «En resumen, escribí con la máxima libertad, para que el lector tuviera la máxima libertad al leer y elegir, porque este libro es en gran medida un juego, y la diversión compartida, su principal objetivo. Pero eso no excluye otros propósitos, que he intentado realizar dentro de los límites que me impusieron mi capacidad y las circunstancias. Al menos, procuré que el juego tuviera el rigor suficiente para no quedarse en tontería». En la versión impresa, la novela viene acompañada de un prólogo que remite a las reglas de elaboración del texto, unos apéndices que corresponden a continuaciones rechazadas por los lectores y unas notas explicativas; ese paratexto parece ser el lugar de una reafirmación del autor como si el libro impreso no pudiera ser obra «compartida».

29. Daniel Escandell Montiel, «Tuitertura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital», in Adelaïde de Chatellus (coord.), *Fronteras en la literatura y las artes hispanoamericanas últimas*, Iberic@l, nº 5, printemps 2014, p. 37-48.

(simbiótica con la plataforma) y la literatura en Twitter (parasitaria en la plataforma), sin que esto implique en modo alguno una calidad literaria superior en una o en otra.

La *tuitera* posee pues su propio lenguaje y no se confunde con la microliteratura en general. Este tipo de producción³⁰ puede adoptar la forma del microcuento, del aforismo, del chiste, del verso poético libre, del haiku, etc³¹, pero también de la novela gracias a la fragmentación y la serialidad. Del mismo modo que lo descrito precedentemente pero de forma aún más sistemática, la *tuitera* genera retuits y comentarios que constituyen un *feed-back* creativo que puede prolongar el tuit original de forma indefinida.

Por fin señalaré el caso de la literatura celular y de los *littextos*, o sea los SMS literarios (chistes, aforismos, microcuentos, minifábulas) que implican la creación de un lenguaje propio del medio y suscitan a su vez un *feed-back* creativo: sea mediante la variación en torno al texto original, sea mediante la continuación del núcleo diegético original³².

Para concluir, las posibilidades de la literatura digital parecen infinitas, siendo el universo digital una potencial biblioteca de Babel. Sin embargo, quisiera matizar el aporte innovador de este tipo de literatura; la mayoría de las blogonovelas o tuitnovelas acaban siendo impresas como libros. ¿Débase a que el formato digital siga siendo minoritario entre los lectores? He dejado de creerlo... A menudo, la publicación en papel de estas creaciones digitales corresponde a una estrategia mercadotécnica destinada a compensar la ausencia de

30. Existe un «Instituto de tuitera comparada» (ITC) sito a la vez en Burdeos (Francia) y Quebec (Quebec), cofundado por Jean-Yves Fréchette y Jean-Michel Le Blanc. URL: <<http://www.twittexte.com/ScriptorAdmin/scripto.asp?resultat=734326>> [consultado el 01/09/15].

31. Una de las primeras tuitnovelas se debe al escritor español Jordi Cervera; se titula *Serial chicken* y se publicó entre enero y febrero de 2010. También se puede señalar la presencia en Twitter de escritoras hispanoamericanas como la puertorriqueña Yolando Arroyo Pizarro, la venezolana Gaby Castellanos o la mexicana Cristina Rivera Garza.

32. Bi Drombé Djandué, «Le détournement sémantique comme technique d'écriture en littérature cellulaire ivoirienne», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, Vol. 4, 1, p. 150-166.

beneficios de una forma de literatura gratuita. Resulta positivo que el creador saque algún beneficio de su trabajo pero no seamos ingenuos: los mayores beneficios los granjean las grandes editoriales o grandes grupos que les hacen ofertas de publicación a los escritores digitales (véase el caso de Hernán Casciari por ejemplo³³). Esto me permite abordar otro aspecto fundamental de la creación en la era digital: la mutación del mercado de la producción artística.

La mutación del arte

De Benjamin al transmedia: entre creación y consumo

Walter Benjamin es quien teorizó en los años 1920 una de las mayores mutaciones del arte en el siglo XX: la reproducción técnica de la obra³⁴. De esta teoría se valieron por ejemplo Marcel Duchamp y sus *ready-made* y, sobre todo, en los años 1960, Andy Warhol con sus serigrafías reproductibles y fundadas precisamente en la reproducción de un mismo motivo en tonos distintos como el famoso *Marilyn Diptych* (1962)³⁵. La era digital supone otra gran mutación en el arte del siglo XXI: la transformación de la obra en un producto de consumo. Esta evolución se puede ver como la última etapa de un proceso iniciado con la reproductibilidad técnica de la obra, fomentada por el desarrollo del modelo liberal en las sociedades capitalistas. Como explica Carlos Scolari³⁶, el creador de la obra debe considerarse ante todo como un productor y el receptor como un consumidor, de allí el neologismo de *prosumo* y *prosumidor*. Scolari se basa aquí en la teoría de la cultura de la convergencia de Henry Jenkins que supedita el fenómeno de intermedialidad artística a un movimiento cultural más amplio cuya existencia se sustenta un mercado global. Scolari

33. *Más respeto, que soy tu madre* fue primero una blogonovela, luego una novela, traducida a varios idiomas, convertida en producto comercial destinado a generar beneficios.

34. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2007 [1939].

35. Reproducción en 50 tonos distintos del retrato de la actriz Marilyn Monroe realizado para la promoción de la película *Niagara*

36. Carlos Scolari, *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto. Centro Libros PAF, S. L. U, 2013.

estudia pues lo que ha venido en llamarse el *transmedia storytelling*, o sea la migración (*trans*) de una obra narrativa y ficticia (*storytelling*) a otros soportes (*media*) que el original. Esta expansión debe ser motivada comercialmente. Así, por ejemplo, a propósito de la saga *Star Wars*: es una película, luego son varias películas, adaptadas a otros medios más o menos artísticos, como el cómic, el videojuego, etc.; pero remite también a una serie de figurinas, juguetes, Lego, etc. La expansión puede dar lugar a otras versiones de la obra original (adaptaciones la mayoría de las veces) pero no es una condición suficiente: la condición necesaria, repito, es que se crea un nuevo producto y un nuevo mercado. De ahí que no dejen de ensancharse las fronteras del arte, superponiéndose a categorías con las que antes se distinguía más claramente, a saber la cultura y el ocio, todo aquello dentro de un marco comercial. No entraré en un debate sobre las fronteras del arte, pero como universitaria, no puedo dejar de notar que paralelamente se ensanchan las fronteras de lo académico, adaptándose a estas mutaciones del arte del siglo XXI.

El ensanchamiento de las fronteras académicas

Quisiera aprovechar la ocasión que me es dada aquí para reflexionar sobre una tendencia que me interesa particularmente: el surgimiento, en el terreno de la investigación académica, de fenómenos totalmente nuevos, situados en una encrucijada entre arte, cultura, ocio, comunicación, como por ejemplo la *fanfiction*, el *fansubbing* (fenómeno más amplio del *fandom*) o las webseries, estudiadas en este volumen por Agnès Surbézy.

El *fandom*³⁷ designa una comunidad de fans: fans de una película, una serie, un videojuego, más raramente de un libro, ya que el objeto de la fascinación de los fans tiene casi siempre que ver con un soporte digital; pero la constitución de un *fandom* requiere la implicación de los fans, al contrario de las páginas de admiradores de tal o cual escritor en Facebook por ejemplo que se conforman con transmitir

37. Henry Jenkins, *Fandom : identities and communities in a mediated world*, New York-London, New York University Press, 2007.

información acerca del «ídolo». El *fandom* participa en la promoción, *lato sensu*, de una obra, mediante la producción de textos derivados (que se trate de comentarios o de variaciones en torno a ésta, «secuelas» o «precuelas» por ejemplo, que constituyen una *fanfiction*). Existe un caso extremadamente conocido de *fanfiction*: *Fifty Shades of Grey* de E. L. James. En su origen, la novela es una *fanfiction* derivada de la saga *Twilight* que a la escritora le parecía demasiado sosa. Los ejemplos son numerosos y del éxito de los *fandoms* se nutre la novela de Jorge Carrión, *Los muertos*, que trata de una teleserie y del *fandom* que genera a raíz de su éxito, hasta llegar a absurdos como la edificación por los fans de un monumento en honor a los personajes que mueren en la serie... El *fansubbing* por su lado consiste en realizar la traducción de una película o una serie de una lengua a otra, de manera totalmente amateur y gratuita³⁸. En ambos casos (*fanfiction* y *fansubbing*), reaparece algo que ya habíamos constatado con la blogoficción o la tuitertura: la dimensión amateur y la gratuidad, dos elementos que chocan a priori con la mercantilización del arte; de allí la visión entusiasta de internet como terreno abonado para el crecimiento de comunidades fundadas en la solidaridad (véanse los discursos mediáticos en torno al compartimiento espontáneo del saber en los foros, etc.). En realidad, el hecho de que haya creaciones amateurs y gratuitas corresponde a una evolución «normal» dentro del modelo neoliberal, un modelo económico – y político, desgraciadamente – en que el individuo es una microempresa en competición con los demás individuos, convertidos también en microempresas que deben ser rentables para poder sobrevivir. *Fifty Shades of Grey* lo ilustra perfectamente: una *fanfiction* exitosa no puede permanecer amateur y gratuita por mucho tiempo y debe convertirse pronto en un producto comercial y, si hay suerte, un *best-seller*.

Sin embargo, y ese es otro de los aspectos perversos del mercado que hace la selección, uno puede preguntarse ¿hasta qué punto se puede considerar la *fanfiction* como una expresión artística? Vuelvo

38. Ver al respecto el trabajo de Mélanie Bourdaa, «Le *fansubbing*, une pratique de médiation culturelle», in *Inaglobal/Numerique*. URL: <<http://www.inaglobal.fr/numerique/article/le-fansubbing-une-pratique-de-mediation-culturelle>> [consultado el 01/09/15].

aquí a las preguntas que planteaba antes, sobre el ensanchamiento del territorio del arte. Que se aborde la cuestión del *fandom* y de la *fanfiction* bajo un ángulo sociológico o económico, como hace en este volumen Sarah Malfatti a propósito de la recepción de las telenovelas por la comunidad hispana en EE.UU., parece lógico; en cambio, que se aborde bajo un ángulo filológico plantea problemas de definición de las competencias del investigador. ¿Qué es lo que estudia? ¿El aspecto lingüístico de la *fanfiction*? ¿Su fidelidad a la obra original? Con esto quiero comentar que estos nuevos fenómenos reclaman nuevas aproximaciones teóricas, una nueva *episteme*: la intermedialidad. Ya hemos mencionado los trabajos de Éric Méchoulan o de Antonio Gil en España; es cierto que este tipo de trabajos le exige al investigador ensanchar a su vez sus competencias y del mismo modo que se habla de intermedialidad, debería hablarse de intercompetencia o sea de formación cada vez más transversal del investigador en ciencias humanas.

Videojuegos y «ludología»: la era de las Intermedial Studies

Un último ejemplo para ilustrar lo que acabo de decir a propósito del investigador multicompetente. En este volumen que pretende no cubrir todos los fenómenos intermediales sino una buena muestra de ellos, dos contribuciones, la de Daniel Escandell y la de Jafet Israel Lara, van dedicadas al problema de la coautoría en el videojuego español. Hace años, cuando empecé a interesarme por las cuestiones relacionadas con la intermedialidad, descubrí que existía una nueva disciplina especializada en el estudio de los videojuegos: la ludología³⁹. El videojuego desempeña el mismo papel que el cómic hace unas décadas, cuando los universitarios empezaron a considerarlo digno de interés científico. El videojuego se ha convertido en un producto cultural de masas, con lo cual merece cierta atención por parte de los especialistas de la cultura y del ocio, pero suscita interés también como estructura narrativa. El videojuego es una narración del siglo XXI, a base de imágenes digitales en 3D y en 2D, basada en la interactividad e integrada a una industria floreciente. También

39. María Teresa Vilarriño Picos, «De la teoría del videojuego a mundos habitados MUDs», in Virgilio Tortosa, *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, pp. 362-384.

merece que nos detengamos en la especificidad de su narración, con herramientas adecuadas, y con una visión ampliada de la narración, lo cual es permitido, en mi opinión, por la teoría intermedial. Pero no me entretendré más, va siendo hora de concluir.

Conclusión: el porvenir de la investigación en ciencias humanas

Tras este breve recorrido por la intermedialidad y las mutaciones de la expresión artística en la era digital, me parece importante subrayar unas cuantas cosas: la primera de ellas es la vitalidad de la creación artística en la era digital aunque los contornos de la definición de este tipo de creación se vayan difuminando cada vez más, haciendo que se superpongan arte y cultura, cultura y ocio, ocio y consumo, consumo y mercado. Otro aspecto, nuevo y estimulante, es la vitalidad de la investigación sobre estas nuevas formas de expresión artística en paralelo y el desarrollo de lo que podríamos denominar los estudios intermediales, o *Intermedial Studies*, como una declinación de los *Cultural Studies*, es decir una aproximación científica consciente de sí misma y de su posicionamiento dentro del campo del conocimiento; en ese sentido he hablado de la intermedialidad como nueva *episteme*, que nos exige a nosotros, investigadores universitarios, desarrollar nuevas competencias de acuerdo con el desarrollo de las TICs. Esto representa un desafío intelectual mayor para la investigación en ciencias humanas, lo cual es excitante. Pero comporta riesgos: el riesgo de que se desvaloren objetos y estudios más tradicionales, como la filología por ejemplo, de donde vengo; el riesgo de que los investigadores se conviertan en seres medianamente multicompetentes; el riesgo, por fin, de que la investigación se convierta en una cháchara mediática más... Pero no quisiera acabar esta introducción sobre una nota tan negativa, y creo que precisamente este volumen es la prueba de que se pueden decir cosas valiosas, innovadoras y estimulantes sobre las mutaciones del arte en la era digital, un tema que abordan, cada uno a su manera, Diego Luna y Asunción López Varela en las dos contribuciones de apertura.