

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### TRANSLITERACIDAD: MATERIALIDADES EXPANDIDAS DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA EN EL CONTEXTO DE LA TECNOCULTURA

Maria Andrea Giovine Yáñez<sup>1</sup> (UNAM)

RESUMEN: Después de que, al filo del 2000, se habló mucho sobre el apocalipsis del libro y de la literatura como paradigmas de la cultura, hemos constatado que la literatura impresa no murió ni se pasó del todo al mundo digital, sino que se retroalimentó de éste y de sus dinámicas y ha renovado sus modos de producción a partir de la tensión entre la desmaterialización que impone la virtualidad y el retorno a la materialidad, expandida en innumerables posibilidades y con un constante impulso renovador. Así, en el contexto de la tecnocultura, la literatura ha renovado y diversificado sus modos de producción en contacto con otras esferas mediáticas, se ha retroalimentado de la tecnología y ha ampliado sus procesos, por un lado, para hacerse un lugar en el contexto digital y, por otro, para potenciar y ampliar la materialidad detrás de la experiencia de la digitalidad, que vemos cristalizada en el auge de las editoriales independientes, la constante producción de libros de artista y obras intermediales, la incorporación de temas y procesos de las artes visuales y la consolidación de lo que podríamos denominar “literaturas en red” que abrevan del universo digital. Me interesa detenerme en cómo el concepto de alfabetización se ha modificado a la luz de esto y cómo, en la literatura contemporánea, las prácticas de escritura y lectura de un medio se trasladan a otro, generando una condición de transliteración, en la que me detendré a través de algunos ejemplos.

PALABRAS CLAVES: intermedialidad; transliteración; materialidad expandida literatura contemporánea; tecnocultura.

### TRANSLITERACIDADE: MATERIALIDADES EXPANDIDAS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA NO CONTEXTO DA TECNOCULTURA

RESUMO: Depois de muito falado sobre o apocalipse do livro e da literatura como paradigmas da cultura no início do ano 2000, confirmamos que a literatura em papel não morreu ou passou completamente para o mundo digital, mas foi retroalimentada da sua dinâmica e renovou seus modos de produção a partir da tensão entre a desmaterialização imposta pela virtualidade e o retorno à materialidade, expandida em inúmeras possibilidades e com constante ímpeto de renovação. Assim, no contexto

<sup>1</sup> [magiovine@hotmail.com](mailto:magiovine@hotmail.com) - <https://orcid.org/0000-0001-8239-2164>



da tecnocultura, a literatura renovou e diversificou seus modos de produção em contato com outras esferas midiáticas, retroalimentando a tecnologia e expandindo seus processos, por um lado, para conquistar um lugar no contexto digital, por outro, para potencializar e ampliar a materialidade por trás da experiência da digitalidade que vemos cristalizada na ascensão das editoras independentes, na produção constante de livros de artista e obras intermediárias, na incorporação de tópicos e processos da arte contemporânea e na consolidação de uma literatura de rede que se baseia no universo digital. Interessa-me me debruçar sobre como o conceito de letramento foi modificado à luz disso e como, na literatura contemporânea, as práticas de escrita e leitura de um meio são transferidas para outro, gerando uma condição de transliteração, na qual me deterei através de alguns exemplos.

PALAVRAS-CHAVE: intermedialidade; transliteração; materialidade expandida; literatura contemporânea; tecnocultura.

## TRANSLITERACY: EXPANDED MATERIALITIES OF CONTEMPORARY LITERATURE IN THE CONTEXT OF TECHNOCULTURE

ABSTRACT: After much was said about the apocalypse of the book and of literature as paradigms of culture at the edge of 2000, we have confirmed that printed literature did not die or completely move to the digital world, but rather has received feedback from it and from its dynamics and has renewed its modes of production based on the tension between the dematerialization imposed by virtuality and a return to materiality, expanded into innumerable possibilities and with a constant impetus for renewal. Thus, in the context of technoculture, literature has renewed and diversified its modes of production in contact with other media spheres, it has received feedback from technology and has expanded its processes, on the one hand, to carve out a place in the digital context and, on the other, to enhance and expand the materiality behind the experience of digitality, which we see crystallized in the rise of independent publishers, the constant production of artist's books and intermedial works, the incorporation of topics and processes from contemporary art and the consolidation of a "network literature" that draws from the digital universe. I am interested in dwelling on how the concept of literacy has been modified in light of this and how, in contemporary literature, the practices of writing and reading from one medium are transferred to another, generating a condition of transliteracy, in which I will dwell through some examples.

KEYWORDS: intermediality; transliteracy; expanded materiality; contemporary literature; technoculture.

Recebido em 30 de setembro de 2022. Aprovado em 25 de abril de 2023.

### TECNOCULTURA Y TRANSLITERACIDAD

Para iniciar un breve esbozo del estado de la cuestión, quisiera poner sobre la mesa el concepto de *tecnocultura*, en especial como lo ha desarrollado Naief Yehya (2008) en *Tecnocultura: el espacio íntimo transformado en tiempos de paz y guerra*, en el que el autor plantea paradojas de la tecnología y cómo ésta tiene el potencial de permitir a los seres humanos el progreso y la realización absolutos o bien la destrucción total. Yehya subraya especialmente cómo la tecnocultura ha modelado el espacio íntimo, y ¿qué puede haber de más íntimo que nuestros procesos de generación de sentido? La tecnología se ha vuelto tan omnipresente que resulta difícil pensar la cultura con-

temporánea sin considerar la tecnología como correlato. Por razones de extensión no profundizaré en la tecnocultura como categoría crítica. En el presente trabajo la tecnocultura será considerada el contexto en el cual se desarrollan diversas prácticas de transliteracidad contemporáneas.

Al buscar la definición de “literatura” en el Diccionario de la Real Academia Española, vemos que la primera acepción es “arte de la expresión verbal”. Ninguna otra acepción matiza o añade otro elemento. Se sigue considerando que la materia prima de la literatura es la palabra, pero, como hemos visto desde comienzos del siglo XX en adelante y cada vez de manera más sistemática, la incorporación de otros medios ha sido una constante que ha llevado a la literatura justo a ya no ser exclusivamente el arte de la expresión verbal, sino un terreno intermedial, es decir, una convergencia medial, una encrucijada de palabra, imagen, sonido, movimiento, que nos invita no sólo a redefinir lo que entendemos por literatura, sino también lo que entendemos por “literacidad”. Me parece fundamental atender la relación entre la tecnocultura y los dispositivos legibles que constituyen la literatura contemporánea y proponer la multi y la transliteracidad como paradigmas contemporáneos de generación de sentido, que están redefiniendo nuestra conciencia lectora y, por ende, nuestros modos de pensar.

Desde la constitución de la llamada República de las Letras a finales del siglo XVII y hasta la fecha, el texto escrito ha tenido un lugar de prestigio en la cultura y un estatus de autoridad, al igual que las modalidades específicas de circulación de los textos, concretados en dispositivos de distribución social del conocimiento específicos –es decir en medios específicos– como el libro, el periódico, la revista. José Luis Brea define ‘medio’ en este sentido y hasta ahora me sigue pareciendo una definición operativa (2002: 6). No obstante, cada vez nos alejamos más de un paradigma textocéntrico de la cultura y nos aproximamos más a lo que en otros momentos he denominado “el giro intermedial” (Giovine 2021).

Nuestras experiencias de lectura han ido mutando a lo largo del tiempo en contacto con los diversos medios que forman parte de nuestras interacciones cotidianas. Leemos en muchos lugares y momentos, lo hacemos en papel y en pantalla, para informarnos y para entretenernos. Nuestros actos de lectura ya no sólo están mediados por palabras sino también por sonidos e imágenes. La lectura se ha tornado sinestésica, multisensorial, multidimensional. De ahí que el término de ‘lector’ resulte insuficiente y se hable de “lectoespectador”, lector-interactor, operador, *hyperreader* o *reater* (unión de *reader* y *writer*).

Muchas obras contemporáneas problematizan la legibilidad y buscan que el lector se sienta fuera de su zona de confort. Tenemos ya más de un siglo de obras literarias que buscan experimentar con la legibilidad y la materialidad. Poemas sinfonía, poemas constelación, poemas cinematográficos, poemas radiofónicos, partituras visivas, textos que se despliegan en formato de acordeón, textos que hay que leer jugando, ya sea al ajedrez o a la rayuela, textos cuya estructura está marcada por el azar o por formas de composición en las que el autor cede su autoridad a manos de programadores o algoritmos. *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé (1897), *La Prose du Trans-*

*sibérien ou la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars (1913), *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat (1927), *On the Road* de Jack Kerouac (1957), *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau (1961), *Rayuela* (1963) y *62 modelos para armar* (1968) de Julio Cortázar, *Blanco* (1967) y los *Discos Visuales* (1968) de Octavio Paz, *Il castello dei destini incrociati* (1973) y *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988) de Italo Calvino, *La vie, mode d'emploi*, de Georges Perec (1978), *El infarto del alma*, de Diamela Eltit y Paz Errázuriz (1994), *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000), *Nox* de Anne Carson (2010), *S* de Doug Dorst y J.J. Abrams (2013), *Conjunto vacío* de Verónica Gerber (2015), entre muchas más, así como una lista prácticamente interminable de obras de literatura electrónica, son casos que muestran que, para muchos autores, en el centro de la escritura está la inquietud de que el acto de escribir y de leer no sea lineal, transparente ni corresponda sólo al universo de lo verbal.

Por supuesto, no todas las obras literarias buscan desestabilizar al lector ni tampoco generar una nueva apuesta de lectura, pero hay muchos ejemplos de distintas épocas y latitudes, como los anteriores, que dejan ver que la experiencia lectora y los *modus legendi* han estado en el centro de las preocupaciones de los autores de literatura desde mucho tiempo atrás. No cabe duda de que la multiliteracidad y la transliteracidad son la marca de nuestra época. Nuestra forma de pensar se ha modelado en gran medida en paralelo a nuestros modos de leer. El término multiliteracidad (Cope y Kalantzis 2000; Doloughan 2011) se refiere a que en el proceso de codificación y decodificación de dispositivos legibles contemporáneos se encuentran sistemas de signos de distinta naturaleza y tanto el sujeto que codifica como el que decodifica requieren llevar a cabo múltiples procesos. Pensemos en la lectura de un meme o en la navegación por Internet y en cómo leemos la imagen, el texto y el sonido en interacción constantemente, por citar solo dos ejemplos muy básicos. Si bien doy por sentado que las literaturas contemporáneas liminares, como las he denominado, implican multiliteracidad, me centraré aquí en el término transliteracidad, que ha sido usado por autores como Liu (2005), Thomas et al. (2007), Scolari (2018), aunque yo lo emplearé en otro sentido al de estos autores, porque me interesa abordar especialmente el hecho de que las prácticas de escritura y de lectura de un medio se trasladan a otro.

Pero, ¿qué entendemos por *literacidad*? Literacidad no es sinónimo de alfabetización, es decir, no se refiere solamente a contar con habilidades para leer y escribir, sino que alude, sobre todo, a contar con habilidades y competencias sofisticadas, necesarias para acceder, construir, interpretar y analizar significados de manera crítica en diversos contextos socioculturales y discursivos y tomando en cuenta la mediación de diversos artefactos tecnológicos que van desde una hoja de papel hasta una pantalla. La literacidad contemporánea implica diversidad lectora, ser capaz de generar sentido y actuar críticamente en una diversidad de contextos, dominios, modalidades, dispositivos y plataformas. Implica, pues, un paso más allá del poder codificar y/o decodificar signos e involucra una dimensión crítica en la construcción de significado. Varios autores han propuesto el empleo del término *multiliteracidad*, como Cope y Kalantzis (2000), Selber (2004), Gonglewski y DuBravac (2006), Cassany (2006), el

cual incluye tanto la literacidad electrónica como la digital, así como lo que Suart Selber (2004) ha dividido como literacidades funcional, crítica y retórica.

Si bien el término *transliteracidad* ha sido empleado ya por algunos autores, en especial Alan Liu y el equipo que desarrolla el *Transliteracies Project*, se ha acotado para referir a la literacidad que tiene lugar en el contexto digital, muy enmarcada en las reflexiones producidas en el marco de las humanidades digitales. Me permito distanciarme del uso del término que hacen estos autores y explicar cómo lo entiendo y por qué uso precisamente este término y no otro, pero con un sentido distinto. Me interesa conservar la palabra *literacidad*, pues me parece funcional y recupera la dimensión sociocultural de la escritura-lectura. Para mí, usar el prefijo *trans-* es útil porque pone de manifiesto que la transliteracidad es un modo de escribir-leer que se ve influenciado por las dinámicas de escritura-lectura de un medio trasladadas o traducidas a otro, es decir, es una escritura-lectura remediada, si pensamos en el concepto de remediación propuesto por Jay David Bolter y Richard Grusin (2000). Además de trasladarse las prácticas de escritura y lectura, se trasladan también las dinámicas de consumo, producción y distribución de un medio a otro.

La historia de la evolución medial nos ha mostrado que las prácticas de codificación y decodificación que involucra un medio no son puras, como no lo son los medios mismos, y se trasladan de unos a otros, en especial en el momento en que surge un medio y en su proceso de consolidación. Por ejemplo, al nacer el cine, sus procesos de codificación y decodificación estuvieron marcados por los del teatro; al nacer la radiofonía, se trasladaron modalidades de la presentación de música en vivo y de la narración oral en presencia a la distancia de las ondas hertzianas, lo mismo con la televisión y su desarrollo. Las lógicas visuales y comunicativas del correo electrónico emulan las cartas en papel. Del tránsito medial del manuscrito al impreso y del impreso al digital (y de nuevo al impreso luego de la experiencia de la digitalidad) se dan procesos de transliteracidad que merecen ser considerados como una clave de nuestros modos de lectura contemporáneos y de la reconfiguración de nuestra conciencia lectora y nuestros modos de pensar y generar sentido. Pensemos, por ejemplo, cómo los primeros impresos emulaban las dinámicas escriturales de los manuscritos o cómo las primeras obras digitales emulaban la estructura de los libros impresos, la noción de página (si bien electrónica) y el mecanismo de lectura de hojear. Un ejemplo de ellos es *Wordtoys* de Belén Gache (2006), la cual se puede ver en <http://belengache.net/wordtoys/>. El *scrolling* como modalidad de lectura es revolucionario en cierta medida porque convierte en vertical una dimensión que en la lectura de impresos es horizontal, aunque en muchos formatos de materialidades previas en la historia de la escritura se aplicaba esta modalidad lectora, como el caso de los códices prehispánicos, los rollos de meditación budista o los textos japoneses y chinos desplegados que se guardaban enrollados.

Con el uso del término *transliteracidad* me interesa poner sobre la mesa que, en el giro intermedial en el que nos encontramos actualmente y en tanto seres insertos en un ecosistema medial, resulta de gran interés analizar cómo nuestros procesos de generación de sentido a través de la codificación y decodificación de signos en medios



concretos se caracterizan por trasladar elementos de una esfera semiótica y medial a otra. Así pues, incorporamos y trasladamos procesos de nuestra experiencia de lectura de las imágenes a los textos o de nuestra experiencia con la textualidad al ámbito de lo sonoro o lo visual. En las artes visuales la transliteracidad se hace patente en el empleo de términos que dejan ver cómo la esfera de lo verbal está presente como un modo de lectura de lo visual: narrativa visual (fotográfica, curatorial), poética pictórica, relato artístico, discurso museográfico, entre muchas más.

Siguiendo las ideas de Darío Villanueva (2014), Adolfo R. Posada (2020), Josefina Ludmer (2006), Florencia Garramuño (2015), entre otros, en los últimos tiempos me ha interesado plantear la paradoja de la desliteraturización de la literatura como una condición de la literatura contemporánea en la que ésta ha ido dejando de lado muchos de los elementos que en otras épocas fueron centrales y permitieron definirla y analizarla como tal y ha incorporado de manera cada vez más sistemática otros medios, pasando por un proceso que he denominado de artización (podríamos decir también de contagio o intercambio medial) a través del cual la textualidad comparte lugar con lo sonoro, lo visual, lo performativo. Además de señalar que la literatura está imponiendo numerosos desafíos a la teoría literaria y sus categorías debido a su liminaridad, me interesa destacar qué implicaciones hay en los modos mismos de narrar, de construir la voz poética y de repensar el libro como estructura legible, flexible, dinámica y multifacética. Por ejemplo, en la actualidad, debido a la experiencia del tiempo que hemos ido construyendo en contacto con los medios contemporáneos, la inmediatez y la accesibilidad sería casi impensable escribir realismo o novelas que se detienen páginas y páginas en la descripción del terciopelo de una cortina. De ahí que para Graciela Speranza, el “tiempo atemporal” (2017: página 17 y siguientes) esté a la raíz de la producción artística contemporánea. Estas literaturas, que me he permitido llamar ‘liminares’, tienen la transliteracidad como una de sus características esenciales y, por tanto, se destacan por emplear modalidades de codificación y decodificación que implican trasladar prácticas de lectura y de escritura de la imagen, el sonido o lo performativo hacia la textualidad (y viceversa). En suma, son claros ejemplos de cómo definir la literatura como “arte de la expresión verbal” ya no resulta preciso ni operativo.

En el contexto de la tecnocultura, estas literaturas liminares, marcadas por la artización y la desliteraturización y que apuntan a la multi y la transliteracidad, me parecen mejor concebibles como “dispositivos legibles”, siguiendo el concepto de dispositivo de Foucault (1977) recuperado luego por Agamben (2015). Entender una obra literaria como un “dispositivo legible” implica pensarla en un sentido más abierto y menos fechado históricamente que el término “obra”, incluso si pensamos en la posible “obra abierta” de Umberto Eco (1984, [1962]), y nos lleva a pensar en una red constituida por un conjunto heterogéneo de elementos (agencias, intencionalidades, convergencias mediales y semióticas) que establecen entre sí relaciones de poder y que producen sentido precisamente en red. A continuación, mostraré algunos ejemplos de transliteracidad en materialidades expandidas.

## I. EL AUGE DE LA MATERIALIDAD: LIBROS DE ARTISTA Y PRODUCCIÓN DE EDITORIALES INDEPENDIENTES

A lo largo del siglo XX la literatura europea (Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Filippo Marinetti, André Breton, Raymond Queneau, Max Aub, Marcel Broothaers) y la latinoamericana (José Juan Tablada, Manuel Maples Arce, Vicente Huidobro, Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Nicanor Parra, Ulises Carrión) ha mostrado un interés sostenido durante décadas por explorar la materialidad como rasgo medular de sus dispositivos legibles, concretados en poesía visual y concreta, poesía sonora, poesía objetual, poesía tridimensional, poesía urbana, narrativa gráfica, poesía animada, poesía electrónica, narrativa transmedial, teatro expandido, entre otros muchos subgéneros y modalidades.

En mi opinión, ha habido dos hitos en la historia de la literatura contemporánea que han potenciado sus exploraciones con la materialidad. El primero tuvo lugar a finales de los años sesenta cuando surgió el arte conceptual y las propuestas de desmaterialización de los objetos artísticos (del ámbito de las artes visuales) reverberaron en la esfera literaria haciendo que ésta asumiera la dinámica opuesta, es decir, que se materializara, que buscara explorar con su lado material de muchas maneras, expandiendo no sólo la retórica de los materiales y las modalidades formales y estructurales de la literatura, sino también ampliando el concepto de literacidad, al hacer que el lector no nada más lea palabras sino también sonidos, imágenes, imágenes en movimiento, gestos, actitudes, etcétera. Las modalidades de lectura de las artes temporales (las de la cadena lingüística, las de los sonidos encadenados de las artes sonoras) se densificaron con la asimilación de modalidades de lectura de las artes espaciales (lectura de imágenes con base en la sintaxis espacial, lectura multimodal de las obras performativas que implican un conjunto de medios en interacción).

A raíz de la llegada y consolidación del contexto digital, con sus propias dinámicas de literacidad entre las cuales destaca el hipertexto como uno de los elementos más revolucionarios y paradigmáticos en la reconfiguración de la conciencia lectora contemporánea, la literatura abrió la puerta a la esfera de la virtualidad, se ha hecho de un lugar incuestionable en la producción de obras realizadas expreso para el contexto digital y, al mismo tiempo, ha capitalizado la materialidad, tras la experiencia de la digitalidad, como una fuente inagotable de generación de sentido. Esto ha originado un campo editorial expandido en el que, al menos en el caso de México, se cuenta con más de doscientas editoriales artesanales e independientes que apuestan por la materialidad y por una enorme diversidad de dinámicas de producción y circulación alternativas para sus dispositivos legibles. La escena de los libros de artista se ha consolidado también en los últimos tiempos, generando no sólo un circuito muy rico de artistas, sino concursos, ferias, así como la generación de fondos especiales como el que se encuentra en el Centro de Documentación Arkeia en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en el caso de México.

Me detengo brevemente en un único ejemplo que no podía dejar pasar por su belleza y representatividad del trabajo material.

*Caja de té. Breves poemas japoneses* (2015), edición de 10 ejemplares, de la editorial artesanal mexicana La Diéresis (<https://www.ladieresis.com/un-signo-ortografico>), es una caja de té en la que cada bolsita de té incluye un haiku (<https://www.ladieresis.com/caja-de-te>). La vinculación con esta forma poética oriental de la brevedad se da por la elección del género poético mismo (el haiku) y por la configuración material. Las bolsitas de té son efímeras, viven de su propia fragilidad, como los haikus que, en la tradición oriental, se consideran pequeñas dosis de conocimiento, perlas de sabiduría. La modalidad de lectura, que implica abrir la caja, sacar una bolsa de té, abrir el empaque individual y leer, convierte el acto de lectura en un ritual. La práctica de lectura gestual y meditativa de la ceremonia del té se traslada a la práctica de lectura gestual y meditativa del poema, cuya lectura se ritualiza y ralentiza como efecto de la transliteracidad, es decir, de leer este dispositivo legible siguiendo la lógica de manipulación del objeto, como suele suceder en el caso de los libros de artista, en cuya literacidad se enfatiza un traslado de la manipulación de objetos a la dimensión legible.

## II. NUEVAS MODALIDADES DE LA IMAGEN: EL CASO DEL CÓMIC Y LA NOVELA GRÁFICA

En la escena contemporánea del cómic, el manga y la novela gráfica, la transliteracidad cristaliza en el traslado de dinámicas de lectura de la imagen fija y en movimiento a la bidimensionalidad de estas obras iconotextuales cuyo culto como dispositivos legibles ha generado su propio circuito de premios, librerías, coleccionismo y convenciones especializadas. Muchas lógicas perceptuales de la sintaxis intermedial del cine y de la animación se trasladan al papel y, en una yuxtaposición iconotextual, generan nuevos modos de leer híbridamente, prácticas de escritura y de lectura que se trasladan del medio cinematográfico y televisivo al medio impreso.

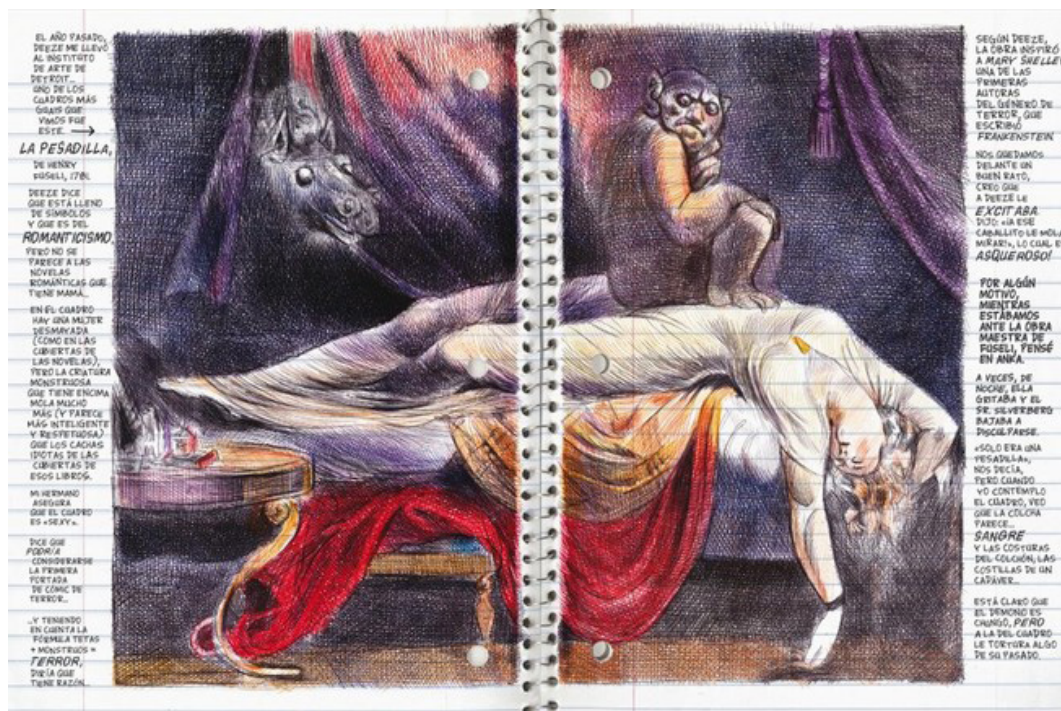
Trazar aquí una historiográfica del cómic y la novela gráfica excede por mucho los objetivos del presente trabajo, al igual que rastrear la variedad de procedimientos de configuración que encontramos en estos dispositivos iconotextuales. El cómic, la novela gráfica y las historietas se consolidaron a lo largo del siglo XX y se subdividieron según temas y públicos (cómic de superhéroes, historietas para niños, por ejemplo). En el siglo XXI estos dispositivos iconotextuales han sumado a su literacidad, además del cine, la experiencia de los videojuegos y sus entornos visuales e interactivos. Estas obras han ido haciéndose más complejas y multidimensionales tanto en términos narratológicos como de diseño editorial, produciendo así una gran multiplicidad y variedad de experiencias de lectura. Además del ejemplo que voy a detallar a continuación en este apartado, vale la pena mencionar otros cómics y novelas gráficas que dan cuenta de cómo el género se ha ido densificando y diversificando, como *A contract with God*, de Will Eisner, *Persepolis* de Marjane Sartrapi, *Le Photographe* de Emmanuel Guibert. Éste último, por ejemplo, aborda su expedición a Afganistán con un equipo de médicos sin fronteras en 1986, lo cual pone de manifiesto que los cómics no son sólo para “entretenimiento” y que pueden abordar todo tipo de temáticas. En cuanto a la multiplicidad de dinámicas visuales de los cómics contemporáneos, me parece fundamental mencionar a Shintaro Kago y Suehiro Mauro, cuyas obras transgreden



pautas convencionales del manga y el comic, entre ellas los cuadros que dividen espacial y temporalmente las acciones, generando nuevas interacciones entre lo visual y lo verbal. Me parece relevante mencionar el trabajo de Julian Peters, quien se ha ocupado de realizar traducciones mediales de poemas de Arthur Rimbaud, François Villon, T.S. Eliot, Edgar Allan Poe, William Butler Yeats al género del cómic. A lo largo del tiempo, también se ha desarrollado el género denominado “cómic de autor”, con temas y procedimientos de configuración alternativos, como puede verse en el catálogo de Ediciones La cúpula ([lacupula.com](http://lacupula.com)).

*My Favorite Thing is Monsters*, de Emil Ferris (2017), ganador de varios premios, es una narración muy compleja tanto en el plano visual como en el plano literario. Ilustrado principalmente con pluma sobre papel de cuaderno, este comic narra la historia de Karen Reyes, una niña de diez años que imagina ser detective de monstruos y pasa por diversos obstáculos personales y familiares. La historia tiene lugar en Chicago en 1968. Es un comic formado de varias capas mediales que, al ir quitando en una lectura que se asemeja a pelar una cebolla, con perdón por la analogía culinaria, va revelando distintos niveles de lectura: el propiamente narrativo, el psicológico, el de las referencias visuales que generan un contrapunto narrativo adicional...

En esta obra vemos un estilo que hace homenaje y es una referencia intermedial a las “pulp magazines” norteamericanas. El término “pulp” proviene precisamente de su condición material, pues alude a la pulpa del papel muy barato con el que se hacían estas revistas y cuya condición de precariedad se convirtió también en parte de su estética y de su apuesta conceptual. Como muchos comics y novelas gráficas, abrevia, emula y cita intermedialmente las películas de terror de la serie B, como señala Manuel Zuloaga Jiménez, en el blog “En la variedad está el gusto” (<https://enlavariedadestaelgusto2017.wordpress.com/2020/08/04/lo-que-mas-me-gusta-son-los-monstruos-un-bildungsroman-pulp/>), en donde relaciona la obra de Ferris con los imaginarios de Stephen King o Guillermo del Toro. Ciertos movimientos de cámara, una cuidadosa dosificación del suspenso, *close-ups* y *zooms-out* nos llevan a leer las páginas de *My Favorite Thing is Monsters*, y de muchas otras novelas gráficas y cómics, como si estuviéramos viendo una película o animación. Es como si se nos dieran las páginas separadas y nuestro cerebro llevara a cabo el montaje animado como cuando hojeamos un libro en cuyas páginas se repite un dibujo con ligeras variaciones hasta generar la ilusión de movimiento, principio básico de la animación. Aplicamos procedimientos de la lectura del medio cinematográfico a este tipo de impresos y tenemos que echar mano de destrezas y habilidades que hemos adquirido como lectores de cine, dibujos animados y series de televisión, medios cuyas dinámicas, a su vez, en gran medida surgieron de las prácticas de escritura y de lectura de los comics y las historietas, raíz de su condición medial expandida a la imagen en movimiento. Como puede verse es una transliteracidad de ida y vuelta.



*My Favorite Thing is Monsters*, Emil Ferris, p. 50-51.

De las muchas cosas que se podrían analizar de esta novela gráfica, me quedo en este momento con una que me parece remite a lo que líneas antes planteé como artización de la literatura. Para Ferris, no se trata solo de seguir la convención del género de narrar desde la co-presencia de la imagen y el texto, sino de generar fricciones y discontinuidades entre estos elementos. A veces la imagen contradice el texto (o viceversa), hay textos dentro de textos e imágenes dentro de imágenes en las que se subvierten las jerarquías convencionales del canon del género. Es el caso también, por ejemplo, del trabajo de los mangakas Shintaro Kago y Suehiro Mauro en los que se transgreden pautas convencionales del manga y el comic, entre ellas los cuadros que dividen espacial y temporalmente las acciones. Sus comics cristalizan una estética visual dinámica y veloz que emula la experiencia perceptual de una cinematografía con mucho dinamismo y vértigo visual.

En numerosas ocasiones, Ferris remite visualmente a obras plásticas como método para las búsquedas detectivescas de la protagonista. Estas pinturas remediadas al dibujo y reproducidas en la impresión de la novela gráfica resultan de gran relevancia para la semántica de la acción. Por ejemplo, Karen, al llegar la sótano, dice “... like surrealism-cool and sweaty at the same time which reminded me of nightmares and this guy” (Ferris 2017: 49). El deíctico “this”, enfatizado por una flecha, remite al personaje de la pintura remediada. Se trata de “The Nightmare”, de Henry Fuseli (1781), una de las pinturas favoritas de Karen. En la narración se menciona que la vio con su hermano, Deeze, en el Detroit Institute of Arts y que él le explicó que era una pintura llena de símbolos perteneciente al Romanticismo, le dijo que podía considerarla “la primera cubierta de un cómic de horror de la historia” y que esa pintura había inspira-



do a Mary Shelley, una de las primeras escritoras de horror, a escribir *Frankenstein*. La alusión a otros medios, como el comic y la novela de horror, y el imaginario cinematográfico que éstos activan de manera inmediata, cruzan la lectura iconotextual de estas dos páginas, que, además, tienen una recepción semántica más amplia, pues esta imagen se convierte en una especie de metonimia del horror romantizado que tanto atrae la atención de Karen.



My Favorite Thing is Monsters, Emil Ferris, p. 64.

En este ejemplo, de nuevo, el juego se da entre materialidades y en la construcción de interacciones iconotextuales. Karen está viendo esta pintura de Georges Seurat, titulada “Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte” (1884-1886), la cual se encuentra en el Art Institute de Chicago. Paradójicamente, está recreada en el dibujo mediante rayas y cuadrículas más que mediante puntos. Karen dice “...;puntos!” y precisamente ella y su acompañante están dibujados con la técnica del puntillismo. Esto crea un juego muy interesante de materialidades y temporalidades, una lectura

irónica de mucha sofisticación como sucede constantemente a lo largo del cómic. Toda la escena está construida como un gran guiño al “regimen escópico” de lo pictórico remediado al impreso. A través de su ecología medial, *My Favorite Thing is Monsters* genera lecturas cruzadas entre la esfera de lo pictórico, lo cinematográfico, el comic, lo narrativo.

### III. LAS ARTES VISUALES EN LA LITERATURA

A lo largo de la historia, las relaciones entre literatura y artes visuales se han dado en muchos niveles y a partir del siglo XX estas relaciones se han multiplicado. Por un lado, llevando la materia prima de estas últimas a la primera en la poesía visual y objetual, así como en la novela gráfica, el cómic y la literatura electrónica y creando así transliteracidades entre prácticas de lectura de la imagen y del texto. Por otro lado, la incorporación de un diálogo directo con los modos de producción y los tópicos de las artes visuales ha generado también múltiples efectos de transliteracidad. Como algunos de los numerosos ejemplos que hay podríamos mencionar *Farabeuf* o *la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, *El infarto del alma* de Diamela Eltit, *Conjunto vacío* de Verónica Gerber, *Lecciones para una liebre muerta* y *El gran vidrio* de Mario Bellatin, entre muchas más. Estas obras son ejemplos de cómo la visualidad se lleva a la dimensión de la escritura no sólo como referencia sino como procedimiento de configuración. La narración de *Farabeuf* parte de una fotografía y, desde el título mismo de la novela, se convierte en una reflexión sobre los límites entre las artes espaciales (las imágenes que se perciben en un instante) y las artes temporales (que se realizan en el tiempo; de ahí la dificultad, la naturaleza paradójica de pretender hacer la crónica de un instante que es la semilla de la novela de Elizondo). *El infarto del alma* es una colaboración entre la escritora Diamela Eltit y la fotógrafa Paz Errazuriz, quienes, desde la confluencia entre la textualidad y la imagen cuentan iconotextualmente la historia de los pacientes de un manicomio. No es un relato contado desde las palabras y las imágenes, sino una obra híbrida en la que los procedimientos de configuración y lectura de ambos sistemas semióticos se complementan e interrelacionan. Por su parte, en *Conjunto vacío* Gerber traduce al ámbito de la novela diagramas de Venn que sirven para contar circunstancias narrativas y de categorización de los personajes. A través de la confluencia entre fragmentos de discursividad tradicional y el lenguaje visual de los diagramas, el lector lee integrando lo verbal en lo visual y viceversa, en un acto de lectura caracterizado por la transliteracidad de un medio a otro. Las novelas de Mario Bellatin *El gran vidrio* y *Lecciones para una liebre muerta* no son sólo alusiones nominales a la obra de Marcel Duchamp y Josep Beuys, sino que la presencia de estos dos artistas seminales del arte del siglo XX se traduce al plano formal y procedimental.

Por razones de extensión me limitaré a esbozar brevemente un solo ejemplo. En *El nervio óptico* (2017), la escritora argentina María Gainza pasa revista a varios pintores y cuadros. Es un libro hecho de miradas y cuyo tema principal es el acto de mirar traducido al lenguaje literario. Rothko, Courbet, Toulouse-Lautrec, Cézanne se convierten para la protagonista en una serie de lecciones sobre cómo observar no únicamente



las obras pictóricas sino a sí misma. El acto de mirar se vuelve introspectivo y pasa de un objeto exterior al sujeto que mira. La dinámica visual de la obra de artes visuales que da origen a cada uno de los relatos se convierte en un conjunto de rasgos metonímicos para explicar acontecimientos de la vida de la protagonista y para esbozar paisajes psicológicos. Algunos mecanismos formales que utiliza para ello son las elipsis, los puntos y aparte, los silencios y los espacios en blanco, cuyos intervalos permiten introducir formalmente la pintura como correlato visual y psicológico en una tónica plenamente transmedial y de transliteracidad.

El relato “Una vida en pinturas” comienza con las siguientes palabras de la protagonista: “Tengo miedo. Estoy sentada en una silla de plástico esperando mi turno para ver al doctor” (Gainza 2017: 89). Una reproducción de un cuadro de Rothko (en palabras de la protagonista “un Rothko clásico: un rojo diablo sobre un rojo vino que vira al negro” (Gainza 2017: 90), que encuentra en el consultorio será el correlato plástico que dará el tono del relato. La propia indefinición de la protagonista será un reflejo de cómo los colores se difuminan en el cuadro. “La gente no se cansa de decir: hasta que no ves un Rothko en vivo no ves ni la mitad. A mí me sorprende todo lo que se puede ver en una reproducción. Incluso ahí Rothko no te entra por los ojos sino como un fuego a la altura del estómago. [...] Pienso esto cuando la secretaria anuncia que el doctor Adelman está listo para verme” (Gainza 2017: 90). Su propia revisión médica se mezcla con la biografía de Rothko y con la experiencia de ver su pintura: “Debo permanecer con los ojos cerrados hasta que me hagan efecto las gotas. Soy tramposa, cada tanto espío entre las pestañas húmedas. Miro el póster de Rothko. Siento mis pupilas expandirse. Abro y cierro. Cuando abro, el rojo me chupa; cuando cierro, flota sobre el negro de mis párpados” (Gainza 2017: 93). Ese momento en la vida de la protagonista se une con otra temporalidad en la que nos cuenta la estancia en el hospital de su marido enfermo, quien, junto al tubo de oxígeno tenía una reproducción de Rothko pegada a la pared. El rojo y el negro, la disolución, lo difuminado siguen siendo hilos conductores de la narración, cuyas escenas pasan de espacios y tiempos distintos en un acto de transliteracidad del procedimiento visual de las pinturas de Rothko en las que los bloques de color (en este caso escenas narrativas) se difuminan y convierten en otras. En el hospital hay una prostituta que suele visitar a los enfermos. El relato termina con la protagonista viéndola alejarse: “Su vestido fue lo último que vi, el momento exacto en que el rojo se disolvía en el negro” (Gainza 2017: 97).

#### IV. LITERATURAS EN RED

La ciencia ficción, la fantasía, las utopías tecnológicas al estilo Julio Verne y las distopías tecnológicas como *Un mundo feliz* de Aldus Huxley han nutrido la historia literaria de reflexiones sobre tecnocultura.

Por razones de extensión no me es posible pormenorizar ni detenerme en ejemplos para esta sección pues la literatura electrónica, la tutiliteratura, la blogliteratura



y la fanfiction son tan diversas, prolíficas y vastas que requerirían, cada una, un análisis específico. Sin embargo, no quería dejar de mencionar la importancia de lo que podríamos denominar “literaturas en red”, es decir, que existen en el contexto digital, capitalizan las redes sociales, subvierten los papeles de autor-lector, son colaborativas y abrevan de muy diversas formas de la tecnología (Jenkins 2007 y 2011). Concebir una literatura en red nos lleva de nuevo al concepto de dispositivo antes mencionado. En estas literaturas los procesos de transliteracidad son muchos y muy diversos. Dinámicas de la literatura impresa se han trasladado al contexto digital, incluso en obras nacidas digitales, y la coexistencia de sonido, textualidad, imagen fija e imagen en movimiento hacen de la literatura que vive y se difunde en la red un ecosistema de transliteracidades. Por su parte, como apuntaba antes, las dinámicas de lectura surgidas en el contexto digital han retroalimentado nuestra lectura de impresos en una tónica de reciprocidades y transliteracidad postdigital.

La literatura electrónica en su enorme diversidad, que incorpora procedimientos de animación tipográfica, dinámicas de la poesía visual y concreta, narrativas transmediales, obras interactivas y colaborativas, creaciones que parten del azar combinatorio y los algoritmos, ha hecho posible algo que no lo había sido en ningún otro momento de la historia: la incorporación de movimiento real logrando una textualidad dinámica, mutante y fluida entre medios. La literatura electrónica se lee de manera sinestésica y multimedial, pero también transmedial en tanto traslada pautas de la lectura del cine, la animación, el libro y la revista a la dimensión digital expandiendo la lectura gracias, entre otras cosas, al uso del hipertexto.

La tuitliteratura hace uso de las dinámicas del medio, la estructura del hilo, la posibilidad de incluir fotografías, videos, ubicaciones y capitaliza la noción de comunidad para hacer participar a los lectores. Podemos pensar en ejemplos como Todo está bien o #RedMonkey de Manuel Bartual (<https://manuelbartual.com/todo-esta-bien> y <https://manuelbartual.com/redmonkey-1>), entre muchos más que se han convertido en verdaderas movilizaciones de lectores-interactores. En la blogliteratura encontramos dinámicas de escritura y de lectura que provienen de la novela de folletín o novela por entregas y cuya serialidad se reproduce también en el contexto de las series televisivas. En la fanfiction, los lectores se convierten en escritores y en el marco del “fandom” —subculturas organizadas en función de su amor por un personaje, actor o producto cultural y articuladas gracias a Internet y las redes sociales— crean nuevas narrativas, continuaciones y/o productos derivados de las historias (cuentos, novelas, comics, series de televisión, películas, obras multimedia) de las que son fans. En la fanfiction hay distintos procedimientos que se desvían narratológicamente de la primera versión (o versión original). Por ejemplo, el POV (*Point of View*) consiste en contar una historia desde el punto de vista de otro personaje, el OTP (*One True Pairing*) consiste en continuar la historia de un personaje o una pareja que no se desarrolla en la historia original, el OoC (*Out of Character*) se refiere a cambiar la personalidad de un personaje para cambiar la trama, el OC (*Original Character*) es un personaje que el autor del fanfiction crea de manera original e inserta en un ecosistema previo cambiando la trama.

Estas literaturas en red son prueba constante de transliteracidades y de cómo éstas han ido reconfigurando nuestra conciencia lectora. En el marco de las literaturas electrónicas resulta imposible omitir los videojuegos, cuya naturaleza medial implica una serie de procesos de transliteracidad en los que la visualidad, la espacialidad, la gestualidad, la corporalidad y la interactividad son medulares en la experiencia. No cabe duda de que, a través de una mezcla de lenguajes que invitan a una decodificación sinestésica, los videojuegos traducen legibilidades de distintos medios y contextos (el cine, el cómic, la televisión, la cancha deportiva, la calle) al entorno *gamer* y con ello invitan a experiencias de reconfiguración marcadas por legibilidades múltiples y fluidas entre medios.

Como hemos visto brevemente a través de los casos anteriores, la experiencia de leer un texto literario ya no consiste únicamente en recorrer la vista por la superficie de las grafías que conforman un texto inscrito en el papel como único soporte de inscripción y en realizar las operaciones mentales y cognitivas propias de dicho acto de decodificación. En la actualidad, a través de diversas prácticas de transliteracidad como las aquí ejemplificadas, el acto de leer se ha convertido en una tarea multimedial en la que la corporalidad, la espacialidad, la visualidad, la sonoridad, la interactividad desempeñan un papel clave. Como pudo verse a partir de estos ejemplos y de este breve catálogo de obras que comparten una materialidad expandida, en la actualidad, y en el marco de la tecnocultura, la transliteracidad es una modalidad de lectura y de pensamiento cada vez más presente y diversa, que contribuye a redefinir el concepto de literatura y nuestra concepción de los objetos legibles.

## OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*, Trad. Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2015.

BOLTER, Jay David & Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BREA, José Luis. *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Barcelona: Consorcio Salamanca, 2002.

*Caja de té. Breves poemas japoneses*. México: La Diéresis, 2015.

COPE, Bill & Mary Kalantzis, eds. *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge, 2000.

DOLOUGHAN, Fiona. *Contemporary Narrative. Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. London: Continuum, 2011.

ECO, Umberto. *La obra abierta*. Madrid: Planeta-Agostini, 1984 [1962].

FERRIS, Emil. *My Favorite Thing is Monsters*. Seattle: Fantagraphics, 2017.

GAINZA, María. *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama, 2017.

GARRUAMUÑO, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.

GIOVINE, María Andrea. El giro iconotextual en las letras mexicanas recientes (1960-2020). Apuntes para una historiografía. *Philologia Hispalensis*, Sevilla, vol. 35, n. 2, p. 111-127, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.07>.

JENKINS, Henry. *Transmedia Storytelling 101*, 2007 & *Transmedia Storytelling 202*, 2011. *Further Reflections*. Disponibles en: [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html), 2007 & [http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html), 2011.

LIU, Alan. Research in the Technological, Social, and Cultural Practices of Online Reading. *Transliteracies Project*. 2005. Disponible en: <https://liu.english.ucsb.edu/transliteracies-research-in-the-technological-social-and-cultural-practices-of-online-reading/>.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas<sup>2</sup>. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, New York, n. 17, julio de 2007. Disponible en: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/ISSUE17.pdf>.

SELBER, Suart. *Multiliteracies for a digital age*. Illinois: Southern Illinois U P, 2004.

SPERANZA, Graciela. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017.

POSADA, Adolfo R. La literatura después de la literatura: teoría y crítica del arte verbal postliterario en el siglo XXI. *Revista Letral*, Granada, n. 24, 2020, p. 76-99, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.30827/rl.vo124.8678>.

VILLANUEVA, Darío. Canon y post-literatura. Domingo Sánchez-Mesa, José Manuel Ruiz Martínez & Azucena González Blanco, orgs. *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios: Actas del I Congreso Internacional de ASETEL*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014. 87-108. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/372388642/Congreso-ASETEL-Importante-139#>

YEHYA, Naief. *Tecnocultura: el espacio íntimo transformado en tiempos de paz y guerra*. Ciudad de México: Tusquets, 2008.

---

<sup>2</sup> La versión 1.0 de este texto circuló en Internet a partir de diciembre 2006. La versión 2.0, reproducida en *Propuesta Educativa* es de mayo de 2007