

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

Arts & Sciences Electronic Theses and
Dissertations

Arts & Sciences

4-28-2022

Chiletrónico: Literatura y Tecnología en el Chile del Siglo XXI

José Patricio Sullivan

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds

Recommended Citation

Sullivan, José Patricio, "Chiletrónico: Literatura y Tecnología en el Chile del Siglo XXI" (2022). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 3261.

https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/3261

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS
Department of Romance Languages and Literatures

Dissertation Examination Committee:

J. Andrew Brown, Chair

Javier García-Liendo

Bret Gustafson

Tabea Linhard

Ignacio Sánchez-Prado

Chiletrónico: Literatura y Tecnología en el Chile del Siglo XXI

by

José Patricio Sullivan

A dissertation presented to
The Graduate School
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Doctor of Philosophy

May 2022
St. Louis, Missouri

© 2022, José Patricio Sullivan

Tabla de Contenidos

Lista de Imágenes	iv
Agradecimientos	v
Abstract of the Dissertation	vi
Introducción	vii
Obras Citadas	xiv
Capítulo 1: El fin de las utopías. Ciencia ficción y neoliberalismo chileno	1
Introducción	1
¿Por qué y cómo estudiar ciencia ficción en Chile?	4
La utopía tecnofílica de la Concertación.....	9
La caída del relato tecnofílico.....	22
La clausura del futuro: ucronías y distopías de los años dos mil	36
CODA: La tecnología como idea fuera de lugar y la emergencia de la Historia.....	65
Obras Citadas	70
Capítulo 2: Remediar la cultura impresa: reacciones a la revolución digital en la novelística chilena reciente	74
Introducción: la cultura impresa frente a la revolución digital	74
Remediaciones, cultura impresa y prácticas de lectura.....	77
La generación de los hijos y la nostalgia impresa.....	94
Ghalo Ghigliotto: El museo de la cultura impresa	112
Mike Wislon o cómo intervenir el mercado impreso.....	122
Conclusiones: leer lo material o cómo escapar del contenido	136
Obras Citadas	144
Capítulo 3: ¿Literatura digital en Chile? Una aproximación a la esfera literaria digital chilena.149	
Introducción	149
Primeros debates teóricos e institucionalización del campo	155
<i>Pentagonal: incluidos tú y yo</i> , la primera (¿y última?) hipernovela chilena.....	173
Los <i>Gatekeepers Digitales</i> : Carolina Gainza.....	191

Francisca Feuerhake y la <i>legolización</i> de la literatura chilena.....	206
Para una esfera literaria digital chilena. ¿Cómo leer en los tiempos de Amazon?.....	217
Obras Citadas	219
Epílogo: literatura, tecnología y la renovación del campo literario chileno.	225
Obras citadas.....	229

Lista de Imágenes

Figure 1.....	63
Figure 2.....	116
Figure 3.....	116
Figure 4.....	116
Figure 5.....	117
Figure 6.....	121
Figure 7.....	121
Figure 8.....	121
Figure 9.....	128
Figure 10.....	140
Figure 11.....	190

Agradecimientos

No habría podido terminar esta investigación sin la ayuda de ciertas personas y eventos. En primer lugar, a quien siempre me ha apoyado, incluso en los momentos más difíciles: Teresita Costadoat, esta tesis es tan tuya como mía. No imagino la manera de escribir una tesis sin tener la oportunidad de discutir hasta el cansancio los temas que me apasionan, por eso, esta tesis también es de mis compañeros de doctorado. Por último, darle las gracias a Andrew Brown, mi director de tesis, quien me apoyó cada vez que lo necesité y al mismo tiempo me dio la libertad y la confianza para hacer lo que estimara conveniente, tratándome como un colega más desde el primer día.

En un proceso tan largo como este, es raro mirar hacia atrás y notar qué cosas influenciaron nuestra escritura en determinados momentos. En mi caso, el estallido social chileno del 2019, la escritura de una nueva constitución y la elección de un presidente de mi misma generación fueron, muchas veces, la cuota de optimismo necesaria para terminar cada capítulo. No puedo imaginarme qué le deparará el futuro a Gabriel Boric, pero si sé que su esperanza por hacer de Chile un país más justo también tiene un lugar en estas páginas.

José Patricio Sullivan

Washington University in St. Louis

May 2022

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Chiletrónico: Literatura y Tecnología en el Chile del Siglo XXI

by

José Patricio Sullivan

Doctor of Philosophy in Hispanic Studies

Washington University in St. Louis, 2022

Professor James Andrew Brown, Chair

En esta disertación investigo la relación entre literatura y tecnología en Chile durante el siglo XXI. Me aproximo a este problema desde tres puntos de vista: en primer lugar, cómo la literatura ha pensado la revolución tecnológica, principalmente desde la ciencia ficción y sus discursos utópicos. En segundo lugar, analizo la forma en que la cultura impresa reacciona frente a la irrupción del mundo digital y cómo esto ha modificado las prácticas asociadas al libro impreso. Por último, realizo un mapeo de cómo los escritores chilenos están utilizando la tecnología digital para explorar nuevas formas de hacer literatura y qué nuevas prácticas trae consigo esta revolución tecnológica. Como hipótesis general, propongo que la revolución tecnológica en curso—esto es, la digital—puede entenderse como una idea fuera de lugar cuando la estudiamos desde Chile y Latinoamérica.

Introducción

Rara vez sucede en los estudios literarios que los principales actores estudiados—autores, académicos, gatekeepers, etc.—tengan, además, un lugar dentro del poder político. Si bien existe cierta genealogía desde Sarmiento y Lugones hasta los recientes intentos de Vargas Llosa de ser presidente de Perú, por lo general, los escritores y académicos dedicados a la literatura tienden a mirar el poder desde lejos. Por eso llama la atención que dos personas que analizo en esta disertación se encuentren, hoy por hoy, en el centro del proceso de cambio por el está pasando Chile. Jorge Baradit, autor de ciencia ficción e historia divulgativa que analizo en el primer capítulo, se desempeña hoy en día como uno de los 155 convencionales elegidos por votación popular para escribir la nueva constitución del país. Mientras tanto, Carolina Gainza, académica que jugó un papel clave en la promoción de la literatura digital en Chile, fue nombrada por el recientemente elegido Gabriel Boric como subsecretaria (lo que podríamos llamar un viceministro) en el Ministerio de Ciencia y Tecnología. Por supuesto, no me detendré en esta tesis a analizar su trabajo político. Me interesa más bien señalar cómo, aparentemente, la relación entre la revolución tecnológica y la política contemporánea es un tema central en los procesos de transformación por los que está pasando Chile. Si bien, a estas alturas, decir que la última revolución tecnológica—la digital—ha modificado hasta los aspectos más mínimos de nuestras vidas, puede sonar como un cliché, esto no quita que sea también cierto. Y en este contexto, la producción literaria, por supuesto, no es ajena a estos procesos de cambio.

En esta disertación intentaré mostrar cómo la relación entre tecnología y literatura nos ofrece una mirada fresca sobre los procesos históricos y culturales que han marcado el Chile de las últimas décadas. Para lograrlo, estudio la forma en que la literatura se relaciona con la

revolución digital en curso, ya sea *pensándola*—la ciencia ficción—*usándola*—la narrativa digital o electrónica—y por último *reaccionando* frente a ella—las resistencias de la cultura impresa frente a su símil digital—. Si bien cada uno de los capítulos que componen este texto abarca la cuestión desde diferentes metodologías, hay algunas hipótesis que enmarcan el trabajo en general. En primer lugar, la creencia de que la producción cultural contemporánea, especialmente la que reflexiona desde y sobre la tecnología, nos entrega herramientas para ubicarnos de mejor manera en una realidad que cambia a velocidades insospechadas. Tanto en esta investigación como en la sala de clases, he comprobado una y otra vez que la literatura— aunque por supuesto cualquier otra forma artística—puede convertirse en una brújula que nos ayude a entender mejor qué es la revolución tecnológica y cómo podemos navegarla de mejor manera. Para tomar como referencia una frase manoseada casi hasta el hartazgo, la primera ley de Kranzberg: la tecnología no es buena ni mala, pero tampoco es neutral; la tecnología solo es. Esta tesis sencilla nos deja, muchas veces, en una zona gris de la que es difícil desmarcarse. Dependiendo del contexto, deseamos endosarles una posición ética o moral a las nuevas tecnologías, a sabiendas de que la situación es bastante más compleja. Abordar la revolución tecnológica desde la producción cultural, propongo, nos invita a observar estos procesos desde ángulos novedosos, ya sea desde las prácticas concretas que definen sus usos o desde su historia reciente.

La segunda hipótesis que guía mis lecturas está marcada por el lugar geográfico y político de mi objeto de estudio. Entender cómo representamos, usamos y reaccionamos frente a la revolución tecnológica en Chile, es entender también el lugar que ocupamos como receptores y, en algunos pocos casos, productores tecnológicos. ¿Podemos observar alguna particularidad en el uso—y por lo tanto, cómo pensamos—la tecnología digital desde Latinoamérica? Planteo que,

en general, la relación con la revolución digital en Chile puede leerse desde un concepto planteado en los años setenta por el crítico brasileño Roberto Schwarz: *una idea fuera de lugar*. En resumidas cuentas, la inmensa presión que la web, los smartphones, la prevalencia del código, la interconexión, la vigilancia constante, entre otros fenómenos que acarrea esta última revolución tecnológica, se implantan en Chile como una mueca dislocada que busca recubrir un fenómeno diferente. Esto no quita, como el mismo Schwarz señala, que esta dislocación no tenga efectos productivos, y es que por muy foráneos que se sientan todos estos cambios en Chile, la tecnología no deja de entregar un sinfín de herramientas a los productores culturales que, muchas veces, permiten usos creativos y novedosos, y que incluso subvierten los usos originales para las que fueron diseñadas en un principio. Esta hipótesis general podrá rastrearse a lo largo de los tres capítulos que siguen, pero especialmente en el primero, donde intento leer la ciencia ficción chilena de los últimos años como una forma de pensar esta idea fuera de lugar. En el segundo capítulo intentaré mostrar cómo se reacciona a ella; y en el tercero, cómo se puede llegar a utilizar. En los tres capítulos, entonces, intenté concentrarme en los usos concretos que *pensar, usar o reaccionar* frente a la tecnología traen consigo.

Además, cada uno de los tres capítulos que componen esta disertación busca utilizar una metodología diferente. Si hay una conclusión que se puede sacar después de estudiar los cambios que lo digital está teniendo sobre la literatura chilena, es que las clásicas formas de leer ya no son suficientes por sí solas para entender los objetos y prácticas que los productores culturales están ofreciéndonos. Por supuesto, no quiero decir con esto que debemos abandonar para siempre una forma de leer particular, pero una buena parte de los académicos que siguen estos debates concuerdan en que debemos complementar el *close reading* con nuevas metodologías. Esta idea proviene de la constatación de nuestras limitaciones como críticos literarios a la hora de

enfrentarnos no solo a novelas escritas gracias a un lenguaje otro, el código, sino también de nuestra relativa ignorancia respecto a los nuevos canales de circulación, los nuevos modos de producir literatura o incluso de ganarse la vida haciéndolo. Los mapas clásicos en los que nos movíamos siguen teniendo vigencia, pero a ellos debemos incorporar nuevos actores y nuevas lógicas.

En el primer capítulo intenté ceñirme a un *close reading* clásico. Pienso que esta aproximación es la mejor a la hora de entender cómo lee un género históricamente considerado menor la transición democrática chilena y su relación con las bases materiales y tecnológicas de la implantación del neoliberalismo. En otras palabras, el capítulo primero busca entender qué tiene para decirnos la ciencia ficción sobre la transición democrática y la era neoliberal, y que la literatura mainstream chilena no nos dice. En el segundo capítulo me aproximé a una serie de novelas en apariencia clásicas y que no dicen relación alguna con la tecnología—de nuevo, solo en apariencia—para ver qué tienen para decirnos sobre la irrupción digital. Sigo aquí metodologías propias de la historia del libro—especialmente la obra de Roger Chartier—y también de estudios sobre materialidad. La hipótesis subyacente a este segundo capítulo es que la novela—entendida como una tecnología propia de la cultura impresa—se ha visto a un tiempo amenazada por el libro digital pero también, y por esta misma razón, liberada, lo cual ha producido diversos experimentos literarios que juegan con una serie de prácticas y valores asociados a la cultura impresa, trastocándolos, trayéndolos al frente o bien subvirtiéndolos. En cualquier caso, este segundo capítulo, y la metodología que lo sustenta, nos recuerda que el libro impreso es una tecnología más dentro de un ecosistema complejo, y que al igual que todas sus competidoras, debe aprender a adaptarse y relacionarse con las demás. En el tercer capítulo, donde elaboro un mapa general de la literatura digital o electrónica en Chile, utilizo una

aproximación más bien sociológica. Mi intención fue expandir lo que entendemos por literatura digital y sus supuestos objetos de estudio. Parto de la base de que si seguimos considerando literatura digital solo una serie acotada de obras experimentales—hipernovelas, *clickable poems*, *twitteratura*, etc.—entonces perderemos de vista una gran cantidad de fenómenos que están sucediendo alrededor y dentro de la producción literaria. Como nos recuerda Katherine Hayles (2012), hoy por hoy, toda la producción literaria es digital, en cuanto pasa en algún momento por un computador o un procesador de texto sustentado en un código particular. Propongo entonces reconstruir una esfera literaria digital chilena, partiendo del concepto propuesto por Simone Murray (2018), que incluya dentro del análisis las narrativas digitales, pero además los actores que rodean estas obras, como los nuevos gatekeepers de la era digital o autores que aprovechan la plataformización de la cultura como punto de partida para terminar con una novela impresa. En resumen, este último capítulo busca entender cómo funciona la economía literaria—entendida como la administración de recursos escasos—en la era digital, y cuales son sus implicancias para el trabajo de los escritores del Chile del siglo XXI.

Ahora bien, hay una intención detrás de la elección de mis objetos de estudio y de las diferentes metodologías de trabajo de cada capítulo. Esta disertación se inserta dentro del campo chileno a contrapelo de lo que usualmente podríamos encontrar en una tesis sobre literatura chilena *post-dictadura*. Me refiero a lo que usualmente se ha denominado “literatura de la memoria”, que ya fuese en su primera fase denunciatoria/testimonial o en su versión noventera y contemporánea en la llamada “generación de los hijos”. Esta prevalencia de la memoria tanto en los estudios académicos como en la producción cultural como tal ha tenido un impacto tremendo dentro de los estudios culturales chilenos, a tal punto que parece imposible escribir un artículo o una tesis sobre literatura chilena contemporánea sin hablar del trauma dictatorial en sus

diferentes formas. Una hipótesis tremendamente extendida, pero que podríamos resumir en esta cita de Grínor Rojo:

¿será una boutade demasiado grosera argumentar que toda, absolutamente toda, la literatura publicada en Chile o por chilenos con posterioridad al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 es una literatura a la que aquel acontecimiento y sus secuelas le cortan el traje o, en otras palabras, que estas son unas obras de arte literario todas las cuales estarían signadas a fuego por la dictadura ... y por la postdictadura ... en que los ciudadanos de este país nos debatimos desde hace más de cuarenta años? (9)

En esta línea se encuentran una larga serie de artículos y libros, como por ejemplo *Narrar (en) la "Post": La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra* (2016) de Alejandra Botinelli, *Tales from the Crypt: The reemergence of Chile's Political Memory*, de Mary Lusky Friedman, o *Formas de salir de casa, o cómo escapar del ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente* (2014), de Lorena Amaro, entre muchos otros. Estos artículos recogen parte importante de las hipótesis que la academia chilena ha venido desarrollando en los últimos años: hay un proceso de duelo irresuelto, que produce un retorno constante a los temas del pasado traumático dictatorial—esto en el plano temático—y al mismo tiempo, hay una profundización en el giro subjetivo que se ha manifestado en una proliferación de la autoficción como forma narrativa predilecta. El estado melancólico de la sociedad chilena en general y de los escritores en particular ha sido tratado en los libros que definieron el campo académico en los últimos años. Y no solo se trató de estudios amparados en las universidades chilenas, también la academia norteamericana ha tomado parte importante en este proceso: *The Art of Transition* (2001) de Francine Massielo, *The Untimely Present* (2000) de Idelber Avelar o *Prismas de la*

memoria: narración y trauma en la transición chilena (2007), de Michael Lazzara, son algunos de los ejemplos más reconocidos.

Obviamente, no pretendo aquí negar el valor histórico y académico de esta hipótesis dominante dentro del campo chileno. Además, lo mejor de la literatura chilena contemporánea se encuentra, sin dudas, en estas líneas: Nona Fernández, Alejandro Zambra o Alejandra Costamagna son autores que tratan estos temas desde la clave minimalista y autoficcional. Sin embargo, intento mostrar en esta disertación un hecho al que se le ha prestado poca atención: existen una serie de autores en lo que va del siglo XXI que han sabido tratar otros temas además del trauma dictatorial, o que por lo menos lo hacen desde puntos de vista diferentes. Incluso, los mismos autores de la generación de los hijos han explorado otros ángulos desde los que narrar los mismos asuntos, sin tanta repercusión académica, obviamente. En esta tesis intentó abordar esos espacios poco iluminados de la literatura chilena, y aunque lógicamente se hace casi imposible no tocar ciertos temas como la dictadura y el trauma, sí creo que podemos sacarnos el traje del que nos habla Rojo. Espero no sonar como un negacionista de los crímenes de la dictadura, ni menos aún minimizar el impacto que estos tuvieron—y siguen teniendo—en la sociedad chilena, pero me parece que los sucesos políticos de los últimos años en Chile dan pie para tocar otros temas, analizar otras obras o proponer nuevas lecturas, especialmente si tenemos en cuenta que el nuevo presidente de Chile tiene solo 36 años y apenas vivió los años dictatoriales. Hasta cierto punto, si tuviera que elegir una tercera hipótesis que guía mis lecturas, es que poco a poco la dictadura se va transformando en parte de la *historia* y se aleja de la *memoria*. Como alguna vez señaló Sarlo (2005): “El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los

derechos del recuerdo” (9). En Chile, hasta hace poco, el pasado fue monopolio de la memoria. Paso a paso, esta le cede algunos espacios a la historia.

Los relatos utópicos que movieron a una generación se agotaron, y en su lugar nos quedó una obsesión con la memoria subjetiva y personal—de ahí la autoficción minimalista—pero que, con la asunción de una nueva generación a la política, ha visto renovados sus discursos utópicos y sus promesas de futuro. La dictadura ha quedado, como decía, relegada a la historia—el país ya hizo un juicio sobre ella y los espacios de debate en los que todavía se la defiende son cada vez menores—y por lo tanto podemos narrarla con herramientas diferentes. Por eso creo que, paradójicamente, el mejor ejemplo de esto es el libro de historia divulgativa de Jorge Baradit *Historia secreta de Chile*, donde vemos por primera vez en mucho tiempo, a la dictadura como uno más de los acontecimientos históricos del país, y no como ese fantasma que lo envolvía todo, algo que retomaré brevemente en el epílogo de esta disertación. Por el momento, baste decir, que la pregunta por la tecnología y la literatura tiene, como efecto secundario, mirar los fenómenos culturales, políticos y sociales, desde una actitud diferente, enfocada más en el futuro y menos en el pasado.

Obras Citadas

Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Vol. I*. LOM ediciones, 2016.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, 2007.

Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas*. Ed. John Gledson, Verso, 1992

Capítulo 1: El fin de las utopías. Ciencia ficción y neoliberalismo chileno

Introducción

En 1996 el premio a la mejor novela inédita entregado por el Consejo Nacional del Libro se lo llevó, para sorpresa de muchos, *Flores para un cyborg* (1997), de Diego Muñoz Valenzuela. Una novela de ciencia ficción ganaba, por primera vez, un premio literario asociado generalmente a paradigmas realistas. Gran parte de las críticas que aparecieron en los periódicos de la época coincidían en que se trataba de una *rara avis*: la ciencia ficción nunca fue un género demasiado ponderado en los círculos literarios nacionales ni en los medios de comunicación. Se la consideraba un producto extranjero, desconociendo la tradición de un género que tuvo, antes de los años de la censura dictatorial, algunos exponentes bastante relevantes. Si bien Muñoz Valenzuela no fue, en ningún caso, el primer autor de ciencia ficción chilena, la relevancia que le dio el premio y la posterior publicación de la novela en Mondadori, por lo menos lo hicieron parecer el primero.

Más allá de la apariencia de novedad, que de un plumazo borraba autores tan importantes como Hugo Correa y Elena Aldunate, lo interesante de la reacción de la época es que los temas que trata la novela—y la cf en general—habían tomado de repente un lugar central. Muñoz Valenzuela pone en clave de ciencia ficción uno de los tópicos más relevantes del siglo XXI: la

promesa de modernización que la revolución tecnológica y digital¹ ponía al alcance de un continente hasta hace poco azotado por dictaduras y represión totalitaria. Sin embargo, el optimismo de Muñoz Valenzuela duraría poco. Ya entrados en la primera década del siguiente siglo, la literatura de ciencia ficción se ganaba un lugar dentro del campo literario chileno, con autores que ocupan lugares relevantes en los medios de comunicación, en el mercado editorial y la academia, pero que lo hacían con una mirada radicalmente diferente a la de Muñoz Valenzuela. En otras palabras, el trayecto que va desde *Flores para un cyborg* hasta *Synco* (2008), de Jorge Baradit, marca el derrumbe de esa promesa democratizadora que la revolución tecnológica había traído. Si a finales de los años noventa podíamos pensar, con Muñoz Valenzuela, que la inteligencia artificial podría no solo resolver los problemas sociales de un país en transición, sino también los del pasado dictatorial, ya entrados en los dos mil la tecnología se revela como una idea fuera de lugar: dislocada, exógena e inadecuada.

¹ Uso de aquí en más el término “revolución tecnológica” y “revolución digital” de manera indistinta. Si bien hay diferencias marcadas—la primera hace referencia a la cibernética y la segunda a la tecnología digital—creo que señalan procesos similares. Me refiero al proceso iniciado con el desarrollo de internet, la computación, la cibernética y los microprocesadores en la segunda mitad del siglo XX, y que culminaría con la proliferación de la tecnología digital, el internet de las cosas y las redes sociales, entre otros. Si hubiera que definir el término, tomaría como punto de partida lo propuesto por Manuel Castells (1997): que considera la revolución tecnológica como un cambio en el modelo de desarrollo capitalista (él la llama, por lo general, la sociedad de la información), que hasta mediados del siglo XX estuvo sostenido por la producción industrial y que ahora, en cambio, se basa en la producción de información sobre información:

The source of productivity lies in the technology of knowledge generation, information processing, and symbol communication. To be sure, knowledge and information are critical elements in all modes of development, since the process of production is always based on some level of knowledge and the processing of information. However, what is specific to the informational mode of development is the action of knowledge upon knowledge itself as the main source of productivity (17)

A esta definición añadiría lo que Claudio Celis Bueno (2016) denominó “la economía de la atención” (2016), en la que el trabajo, el tiempo y el poder están determinados por la atención que los usuarios/lectores/espectadores pongan sobre la información o conocimiento particular. La revolución tecnológica, entonces, está dada por la implementación de nuevas tecnologías que tienen como base la acumulación de datos, la producción de información y la captación de la atención.

Este desencanto tuvo, por supuesto, un correlato en el discurso político de la época. La década de los noventa marcó la consolidación definitiva de la Concertación, agrupación de partidos de centro-izquierda que gobernaría Chile desde el retorno a la democracia hasta el 2010. Estos gobiernos se caracterizaron por administrar el modelo económico y constitucional impuesto por la dictadura, añadiéndole un “rostro humano” o un rol social acotado al Estado. Más allá de si la forma en que la Concertación administró el modelo pinochetista neoliberal fue incorrecta o acertada, quiero concentrarme en cómo elaboraron las promesas de modernización. Como señala el sociólogo Pedro Güell (2009)—parte él de la Concertación—la hegemonía tecnocrática que dominó los años concertacionistas clausuró el horizonte utópico de la política al confiar el progreso a la autorregulación del mercado y el desarrollo cultural a los procesos de individuación. Ya no habían promesas de tiempo futuro, solo quedaba entregarnos a los procesos técnicos que tomarían las mejores decisiones. Tecnocracia en estado puro. La ciencia ficción chilena leyó y narró este proceso mediante un paso evidente de las utopías tecnofílicas a las distopías más pesimistas y finalmente al modelo ucrónico, tremendamente dominante en la ciencia ficción nacional. En ese sentido, el texto de Muñoz Valenzuela, a pesar de proponer una crítica a la transición, lo hace solo desde la superficie, abordando la culpabilidad de los perpetradores del trauma y no la realidad material del sistema heredado; en cambio los autores que vendrían después, especialmente Jorge Baradit, lo harían desde el desencanto y poniendo un énfasis especial en la realidad neoliberal. En lo que sigue, intentaré rastrear el relato paralelo que la ciencia ficción ofreció en contraposición al relato concertacionista. En otras palabras, cómo elaboró la realidad social chilena de los años noventa y dos mil.

¿Por qué y cómo estudiar ciencia ficción en Chile?

Estudiar, leer y analizar ciencia ficción chilena—y latinoamericana en general—presenta un problema metodológico que en otros géneros es menor o definitivamente inexistente. Me refiero a la reproducción de ciertos paradigmas críticos desarrollados en la academia anglosajona o europea. La forma en que la crítica chilena ha leído el género ha estado fuertemente marcada por los aparatos críticos de los centros industrializados. Esto no es un problema en sí mismo—incorporar aparatos teóricos extranjeros para leer la producción literaria local puede ser, en muchos casos, bastante productivo—. Sin embargo, en el caso de la ciencia ficción esto presenta un problema particular, con el que otros géneros no deben lidiar necesariamente. La cf, o por lo menos su versión más clásica, está fuertemente asociada al desarrollo tecnológico, ya que, como varios críticos han señalado, por lo general tiende a pensar la historia desde los modos de producción y sus (im)posibilidades. Teniendo en cuenta que el desarrollo tecnológico proviene, por lo general, de los países industrializados—en su momento Europa y Estados Unidos, hoy en día cabría incluir a Asia—esto sitúa a la ciencia ficción latinoamericana en un lugar periférico. No quiero decir con esto que la producción del *novum* esté reservada a los escritores de países industrializados, ni menos aún que la ciencia ficción deba ser por fuerza un género del norte global, sino simplemente constatar que la relación que las sociedades industrializadas tienen con la tecnología es constitutivamente diferente a la que ostentan los países del sur global. Tampoco es una buena idea generalizar: sin duda las clases más acomodadas de la región tiene una relación más fluida con la tecnología—tanto por educación como por acceso—sin embargo, difícilmente podríamos decir que alguno de estos grupos es productor o exportador de tecnología. Estudiar ciencia ficción latinoamericana implica tener siempre un ojo puesto en esta

cuestión, pero también en que el uso que los latinoamericanos le dan a la tecnología puede ser tremendamente creativo e innovador.²

Estas consideraciones no deberían, en ningún caso, llevarnos a desechar de plano el tremendo aporte crítico que la academia norteamericana y europea ha realizado. Propongo, más bien, tomar con pinzas las lecturas más extendidas que la ciencia ficción en cuanto género ha provocado. No se trata de descartar ciertas ideas y aceptar otras, sino más bien discernir con cuidado qué lecturas hacen sentido y qué otras deben ser reactualizadas al contexto latinoamericano. Dónde apretar las tuercas. Pongo un ejemplo: una de las contribuciones más utilizadas a la hora de leer ciencia ficción es la propuesta por Jameson en “Progress or Utopia, or, Can we Imagine the Future?” (1984). En este artículo ya clásico, Jameson plantea que la ciencia ficción es el género que nos obliga a mirar el presente como un pasado posible del futuro representado. Esta idea, incluso antes de que Jameson la planteara en estos términos, produjo una serie de lecturas muy interesantes que tenían como paradigma leer el futuro cienciaficcional como crítica del presente. Quien ha hecho un trabajo muy interesante en esta línea para el campo chileno es Macarena Areco, especialmente en su artículo “Visión del porvenir, espejo del presente: Panorama de la ciencia ficción chilena” (2009) en el que lee la ciencia ficción de finales del siglo XX y principios del siglo XXI como una respuesta al Chile globalizado de los años noventa. No hay, por supuesto, nada intrínsecamente errado en este tipo de lecturas. Por el contrario, les dan visibilidad y pertinencia crítica a novelas usualmente ignoradas en el campo literario nacional. Ahora bien, me parece que es momento de complejizar esta lectura—que obviamente debe ser el punto de partida de casi cualquier análisis literario cienciaficcional.

² Abordaré la cuestión del uso en el capítulo siguiente. La cf nacional tiende, por lo general, a reproducir más que cuestionar el lugar periférico de las sociedades latinoamericanas con respecto al desarrollo y diseño de las tecnologías.

Entonces, ¿qué nos dice la cf que no nos digan otros textos? ¿cumple la cf en cuanto género una función social o cultural específica dentro del campo literario? Planteo que la cf echa luces sobre aspectos de la realidad social que la literatura de la memoria, absolutamente dominante en el contexto chileno, muchas veces olvida. Propongo, como lectura general, que las novelas de cf chilena muestran a la revolución tecnológica como una máscara que esconde y disfraza al orden neoliberal dominante en Chile desde mediados de los años setenta. Para las novelas que analizo a continuación, el retorno a la democracia, la hegemonía tecnocrática y las promesas de modernización de la centro-izquierda no hicieron más que encubrir el sistema económico y social pinochetista, dotándolo de un rostro humano y amable. Mientras la literatura de la memoria se encargó de registrar el trauma generacional de la dictadura y la postdictadura desde la subjetividad, la ciencia ficción puso el ojo en las condiciones materiales que subyacían a los celebrados años concertacionistas.

El primer nivel de análisis que realizo se centra en los discursos utópicos. Tanto la política como la cf comparten un imperativo al que muchos otros discursos no se ven enfrentados: pensar el futuro³. Mientras la ciencia ficción se ha ocupado del futuro desde sus inicios—ya fuese insertándolo en el presente, trayéndolo desde el pasado o simplemente proponiendo futuros posibles—la política ha funcionado siempre desde la promesa de un futuro mejor. Lo que Ernst Bloch llamara el impulso utópico—esa pulsión por futuros imposibles que se encuentra en casi todo lo que hacemos—puede verse tanto en las novelas de cf como en los discursos de campañas políticas. Con razón Jameson argumenta que la utopía es a un tiempo uno de los modos narrativos más políticos que existen, como también una clausura del debate y la

³ Tal vez aquí se encuentre una de las diferencias más relevantes entre la literatura de la memoria y la ciencia ficción. Mientras la primera mira al pasado de manera inevitable—como sostuvieran una serie de críticos culturales chilenos y extranjeros—la segunda tiene una fluidez que le permite hacer contrapuntos entre futuros posibles, pasados ucrónicos y presentes distópicos y que le da cierta frescura a sus narrativas.

deliberación política. Como muestran las novelas que analizaré a continuación, la utopía y sus variantes esconden siempre ese doble movimiento: pensar el futuro—y pocas cosas hay más políticas que pensar el futuro—por un lado, y por el otro una clausura de la acción política en ese futuro, puesto que la utopía en cierto sentido *pide* un cierre, en el que ya no habría que resolver más problemas y por lo tanto dejaría de ser útil. Me centro aquí en las promesas de futuro que la Concertación puso al centro de sus propias narrativas, y como estas contenían dentro de sí mismas la clausura del futuro mediante la instalación de la tecnocracia y el mercado.

Hasta aquí la discusión teórica no se aleja demasiado de las lecturas más extendidas sobre utopía y ciencia ficción de la crítica norteamericana. Si en términos formales—por lo menos como punto de partida—sigo aquí los postulados de Jameson (2005) y Moylan (2000), para avanzar hacia una lectura que complejice esas miradas es necesario volver hacia los autores que han pensado la relación entre tecnología y cultura en Latinoamérica. El segundo nivel de análisis que quiero proponer parte del trabajo de Néstor García Canclini y su concepto de hibridez cultural (1990). García Canclini nos entrega una de las claves para entender cualquier proceso de modernización latinoamericano. Primero, nos recuerda que modernización y modernismo no siempre han ido de la mano. Mientras el movimiento artístico fue exuberante y hegemónico, los procesos de modernización materiales fueron siempre deficientes (65). Este constante desfase entre modernización y modernismo provocó una multitemporalidad heterogénea en la región, a saber, la confluencia de diferentes tradiciones en un mismo momento: la católica, la indígena y la moderna. La ciencia ficción chilena, siempre con un ojo en el desarrollo y la innovación tecnológica, y otro en su propio presente, lee y elabora esta multitemporalidad poniendo atención especial a los procesos materiales, recordándonos qué se esconde debajo de la cultura de la

innovación, las redes digitales y la automatización en boga desde los noventa, y cómo sus promesas quedaron a mitad de camino.

Las promesas incumplidas me llevan a un tercer nivel de análisis. Luego del desencanto, la ciencia ficción comenzó a pensar la revolución tecnológica como una *idea fuera de lugar*. En 1973 Roberto Schwarz planteó que, para el caso Latinoamericano, muchas de las ideas importadas desde los centros metropolitanos, al ser implementadas en países como Brasil, sufrían un proceso de dislocación, por el que terminaban recubriendo, a modo de falsa conciencia, un conflicto distinto del que recubrían en la metrópolis. Schwarz pone como ejemplo el caso de las ideas liberales, representadas en la Declaración de los Derechos del Hombre, que en 1824 se transcribió en parte en la Constitución Brasileña de 1824, donde irónicamente todavía existía la esclavitud. ¿Cómo hicieron para convivir estas ideas totalmente anacrónicas en la realidad brasileña? pues con la institucionalización del favor, que permitía a latifundistas y terratenientes relacionarse con los nuevos grupos “libres” (“ni propietarios ni proletarios”, remarca Schwarz), que dependían del favor de un poderoso para acceder a la vida social y sus bienes materiales (186). El favor, que como señala García Canclini, era “tan antimoderno como la esclavitud, pero ‘más simpático’ y susceptible de unirse al liberalismo por su ingrediente de arbitrio” (74), se convierte en la idea predilecta de los escritores brasileños del siglo XIX para interpretar la realidad. Pero las ideas fuera de lugar producen, además, un segundo movimiento, productivo si se quiere, como idea activa en este contexto nuevo, que puede suscitar una crítica que proviene de lugares novedosos, imprevistos por la racionalidad que la creó. La dislocación producida por el traspaso aporta con nuevos puntos de vista, ya que al transformarse en un elemento interno de la cultura nacional puede suscitar lecturas diferentes, que a un tiempo tengan consciencia del

lugar desplazado de dichas ideas (su dependencia de modelos extranjeros), pero también su capacidad de modificarla o intervenirla.

La ciencia ficción chilena, entonces, realiza un movimiento similar, en cuanto intenta mostrar que el concepto de revolución tecnológica—y todos los valores asociados a ella, como el emprendimiento y la meritocracia—no son más que una máscara. Mientras en los países industrializados la revolución digital se ve—y en muchos casos es—un proceso de bienestar general, en Chile la cf se ha encargado de recordarnos su lado menos amable. ¿Qué nos dice la cf nacional en torno a la función social que cumple la revolución tecnológica y la tecnología en general en Chile? Pues que esta fue, es y aparentemente seguirá siendo, una forma de encubrir la implantación de un orden neoliberal. La cf *usa* la revolución tecnológica para narrar, pero siempre consciente de que se trata de una forma de encubrir algo que está debajo, más profundo y que está enquistado, como un cáncer, en la realidad chilena. Por supuesto, esto no es evidente en todas las novelas de ciencia ficción publicadas en Chile en los últimos años. Mientras la primera novela que analizaré, *Flores para un cyborg*, todavía muestra una fe ciega en la tecnología y sus posibilidades de modernización, poco a poco las narrativas que pensaban la tecnología fueron descubriendo una máquina enterrada en lo más profundo del país.

La utopía tecnofílica de la Concertación

La novela *Flores para un cyborg* se sustenta en una trama bastante simple: un exiliado político viaja a Estados Unidos para hacer un doctorado en robótica en la ficticia Universidad de Dirtystone. Allí, creará a un androide con capacidades físicas y mentales sobrehumanas y un

desarrollo sentimental que lo pone a la altura de cualquier ser humano normal. Creador y criatura retornan a su país⁴ con la vuelta de la democracia, solo para encontrarse con una sociedad que sí, dejó atrás los años dictatoriales, pero en donde los culpables todavía caminan libres por las calles, gracias al pacto tácito entre antiguos dictadores y la oposición política. Rubén y su cyborg “Tom” deciden hacer justicia por sus propias manos: gracias a las habilidades sobrehumanas del androide asesinan a una serie de generales en retiro que habían esquivado la justicia corriente con el retorno a la democracia.

El correlato es, cuando menos, evidente: la Concertación de Partidos por la Democracia, para poder sacar a Pinochet del poder, tuvo que arreglar con él y sus subordinados un pacto de impunidad. Se trata de un tópico bastante elaborado en la literatura chilena postdictatorial, en el que las víctimas han debido encontrarse con sus torturadores en la calle y políticos afiliados al régimen dictatorial siguen siendo elegidos en cargos públicos. Sin embargo, la crítica política se queda en la superficie. La novela elabora una justificación del modelo neoliberal de la Concertación, basado en la tecnocratización extrema de la esfera pública y el retiro de la política como herramienta válida para modificar la realidad. La tecnología se revela en esta novela como una ciencia capaz de reemplazar la deliberación. En otras palabras, se trata de un momento de optimismo modernizador, donde todavía no se hacía evidente la incapacidad del modelo para generar un bienestar extendido en la sociedad chilena, en los años dorados del proceso concertacionista.

⁴ La novela jamás hace explícito que este país es Chile. Sin embargo, el símil es bastante obvio y en ningún momento deja lugar a dudas. Al parecer, Muñoz Valenzuela intentó plantear una fábula que fuera aplicable a otras realidades latinoamericanas, especialmente del Cono Sur.

La novela, como señalé más arriba, trata sobre un hombre que se toma la justicia por mano propia. Por eso, las primeras treinta y tantas páginas se concentran en la justificación moral de lo que vendrá más adelante. Rubén Arancibia, el protagonista, diseña un androide casi perfecto, demostrando una inteligencia que pone no solo a su creatura por sobre la media, sino también a él, que se considera por encima de sus profesores en el doctorado: “[e]l Departamento de Electrónica de la Universidad de Dirstystone no era precisamente un dechado de virtudes” (12), declara Rubén al poco haber comenzado la narración. Más tarde, ninguno de sus profesores sabría apreciar la genialidad del cyborg, recomendándole, luego de su graduación, no perder el tiempo en estupideces. El androide, al poco tiempo, iguala e incluso supera las habilidades de su creador, quien lo diseñó a imagen y semejanza de sí mismo (al punto de que este es capaz de reemplazarlo en eventos sociales y laborales). Pero existe un punto donde cyborg y humano se diferencian, el plano sexual, en el que el protagonista reconoce ser eximio:

Siempre había unas chicas norteamericanas de pregrado en buena disposición para engancharse con *latin lovers* que las hicieran olvidar la ingenuidad de sus compatriotas. ... Estábamos locos, delirantes. Las chicas pedían clemencia, pero nosotros dale no más. ... Después deben haberles contado a sus amigas que habían quedado con dolores musculares y óseos por más de una semana ... ¿Quién ha dicho que las satisfacciones de la investigación científica son sólo éticas e intelectuales? Algún impotente, seguro. (19)

Esta superioridad intelectual y sexual sirve como base para una justificación más relevante: la moral. Rubén sabe que acaba de crear un adelanto tecnológico que puede cambiar el mundo gracias a su potencial militar (“Con una fuerte carga de masoquismo, imaginaba las mil formas en que los malditos militares se las arreglarían para usar ese trabajo en construir nuevas maquinarias bélicas para borrar a sus adversarios de la superficie del globo” (22)) y por eso

decide dejarlo en secreto. Él puede decidir mejor los usos de su creación: “hacer algo por la vilipendiada patria” (31). Ya en este primer capítulo podemos ver cómo Muñoz Valenzuela elabora una jerarquización de valores en la que la técnica ocupa el ápice de la pirámide, sostenida por una fe ciega en la ciencia y en su propia superioridad, lo que permite justificar moralmente la matanza que sobrevendrá en los capítulos siguientes. Justificación que, por su estrecha relación con la técnica, recuerda a los años noventa chilenos.

Por esos años regresaban a Chile varios exiliados políticos que habían pasado los últimos años estudiando en el extranjero. En ese sentido, la historia que narra Muñoz Valenzuela no es excepcional en ningún sentido. Más bien, se trata de una recurrencia en la conformación de la esfera política de los gobiernos de la Concertación. El rol protagónico de los tecnócratas, o la tecnocratización de la política chilena, fue un fenómeno que abarcó parte importante de la dictadura de Pinochet: los *Chicago Boys*, un grupo de estudiantes de doctorado en economía de la Universidad de Chicago, discípulos de Milton Friedman, aterrizaron a principios de los setenta en un gobierno militar que carecía por completo de medios ideológicos y técnicos para manejar un país. Salvo su marcado carácter anti-marxista, la Junta Militar no tenía demasiadas luces que guiaran su camino después del Golpe. Los *Chicago Boys*, como cuentan historiadores y economistas, se posicionaron al centro del gobierno militar y desde allí dominaron una parte importante de la política nacional (del resto, claro, se encargaron los militares: para implementar las durísimas políticas monetarias que recomendaban estos profesores era necesario acallar cualquier crítica, sin importar los medios). La instalación de una clase tecnocrática al centro del proyecto pinochetista se convirtió en marca registrada del neoliberalismo criollo.

Con el retorno a la democracia los técnicos de la centro-izquierda ocuparon el lugar que sus antecesores monetaristas habían dejado vacío. Incluso en los últimos años del régimen ya

venían pavimentando su entrada al estado mediante centros de estudio privados y académicos como CIEPLAN o la FLACSO. Ahora, con la llegada de la centroizquierda al poder, muchos de los economistas que habían permanecido en un segundo plano durante la dictadura hacían su entrada con bombos y platillos al aparato estatal:

Tras la restauración democrática en 1990 se ve una fuerte expansión del rol de tecnócratas en los cuatro gobiernos concertacionistas del período 1990-2006 en donde economistas de fuerte seño tecnopolítico, como Alejandro Foxley, Eduardo Aninat, Nicolás Eyzaguirre y Andrés Velasco se convertirán en figuras claves en los gobiernos de Aylwin, Frei, Lagos y Bachelet. (Silva 177)

Esta es una de las marcas de continuidad que evidencian la relación que la centro-izquierda chilena tuvo con el modelo neoliberal: aceptaron sin poner reparos el progresivo retiro de la política frente a la economía. La historia de Rubén Arancibia, quien vuelve de su doctorado en el exilio para trabajar en el CENIT (Centro de Investigación Tecnológica) es una metonimia de la forma en que la Concertación concibió la política, algo que la novela de Muñoz Valenzuela llevará hasta el extremo. Es interesante notar, de todas formas, que el mismo Muñoz Valenzuela es consciente de que la tecnocracia fue parte fundamental de la transición democrática chilena.

En palabras de su protagonista:

El Coronel Velasco—nuevo gobernante provisional después del derrocamiento del Generalísimo—había dispuesto por Ley de la República, aunque parezca gracioso, el cese de toda forma de proscripción y persecución ideológicas. Habría que ver cuánto duraría su vocación democrática, si iría más allá de los luminosos anuncios de elecciones que deslumbraron a los políticos-becarios realizadores de estudios sociales económico-

político-sociológicos que comenzaban a disputarse entre sí como fieras, con uñas y dientes, por los ministerios, subsecretarías, intendencias, gobernaciones, alcaldías y embajadas (42)

La narración, hasta cierto punto, critica el relato que al mismo tiempo la sostiene. En un nivel textual el protagonista toma distancia del proceso de transición democrática e incluso se muestra irónico con el arribo tecnócrata a Chile. Sin embargo, la novela no parece ser consciente del lugar que la tecnología como herramienta despolitizadora propone. Esto se hace cada vez más evidente a medida que avanza la trama.

Tras su retorno a Chile, Arancibia volverá a encontrarse con viejos amigos de los años dictatoriales. De sus conversaciones dominadas por el hastío y la rabia acumulada por la transición pactada nacerá el plan que dará a la novela su verdadera trama: el asesinato de figuras de la dictadura gracias a los súper poderes del androide y la capacidad de gestión del mismo Rubén. La primera víctima será el Perro Torres, excomandante del régimen, conocido por sus terribles métodos de tortura. Antes de ese primer asesinato, cuando Rubén le revela a su hermana su plan de matar a Torres, aparece un tema que se irá haciendo más dominante con el correr de la acción, el desprecio por la actividad política: “[I]e pregunté si nos podría ayudar. Respondió que sí, pero que nada de reuniones aburridas, que el partido podíamos metérnoslo por buena parte, que su libertad de pensar ni por nada.” (59)

Mientras Tom y Rubén ejercen la justicia contra los personeros impunes del viejo régimen, la tecnología mesiánica, encarnada en el androide todopoderoso, va, poco a poco, ocupando el espacio que antiguamente le correspondía a la política. Por eso, al verse confrontado con los líderes de los partidos de oposición—en su versión oficial, el Partido Popular (PP), y en

su versión guerrillera, el Frente de Liberación Nacional (FLN)—no se guarda nunca de mostrar su desprecio por el quehacer político. Arancibia vuelve constantemente hacia la pirámide de valores que erigió en el primer capítulo, donde los partidos ocupan un lugar despreciable: “[e]so imaginaba; al partido. Vamos llegando al punto. Conoces bien mis opiniones. Ustedes me simpatizan, pero no puedo aceptar su disciplina, ¿sabes? Creo en la imaginación, en la inteligencia, no en axiomas con pretensiones de objetividad” (92), incluso teniendo claro que tienen una conexión con su sensibilidad de izquierdas: “[n]o tengo dudas respecto a donde alinearme políticamente, sin adscribirme a partidos, porque no creo en ellos. La razón de no creer es que todas las organizaciones humanas tienen fallas” (137). Su propio “movimiento”, en cambio, está libre de las debilidades que la organización partidaria supone: “[p]or otra parte, nuestra completa falta de ambiciones era la clave fundamental de la fortaleza de ese movimiento que iniciábamos difusamente, sin una orientación estratégica que pusiera cotas al accionar; lejos del peligro de la infiltración y de las discusiones estériles, a años-luz de las disputas internas y de los intereses personales” (77).

Reflexiones como estas pueblan toda la novela. Es evidente que Muñoz Valenzuela quería marcar distancia de quienes consideraba los traidores de la transición democrática chilena: los partidos políticos. La ironía es que, a pesar de su feroz crítica, lo que queda luego de la retirada de la política es la tecnocracia, especialmente en los sistemas neoliberales:

De esta manera, lo que vemos es que a partir de fines de los años noventa la ideología tecnocrática se ha mezclado con la idea democrática en Chile. Esto ha hecho que se haya ido formando una creciente democracia tecnocratizada en donde los problemas sociales son traducidos en términos técnicos y en donde la despolitización se ha convertido en una característica central del modelo chileno. (Silva 188)

Tecnocracia y despolitización: los valores supremos que promueve la novela de Muñoz Valenzuela, ambas sostenidas en la creencia de que la tecnología permitiría superar la discusión política y sus pequeñeces, reflejada en la figura del cyborg y su desenvolvimiento sin contrapesos a lo largo de la trama. No hay obstáculo que el cyborg—apoyado desde las sombras por su creador, a la postre director del CENIT—no pueda sortear.

El final de la novela es, de nuevo, bastante revelador. Luego de asestarle un golpe mortal a la estructura financiera de *Génesis*, una especie de policía secreta chilena, Rubén se sienta a beber un whisky con su contraparte del FLN, un aristócrata llamado Luis Alberto Arrieta. Ambos disfrutan del paisaje mientras discurren libremente sobre sus posiciones intelectuales. Rubén se siente feliz y realizado: su bella mujer está pronta a dar a luz a un hijo suyo, mientras que su hijo metafórico, el androide, acaba de cumplir su sueño de tener un pene artificial y ya está perdidamente enamorado de una de las tesoreras bajo el mando de Rubén. Arrieta, por otra parte, por fin puede estar en paz consigo mismo luego de haber hecho justicia por sus propias manos. Muñoz Valenzuela cierra su relato con las siguientes palabras:

Estuvimos un largo rato en silencio, analizando el andar despreocupado de las hermosas aves por el jardín, sentados en nuestros respectivos *bergéres*, bebiendo de tanto en tanto un sorbo de whisky mezclado con agua mineral y abundante hielo. El cielo estaba enrojeciéndose anunciando la llegada del crepúsculo. ... Todo parecía perfecto en ese instante en el cual deseé con mucha intensidad quedar atrapado; *las cosas aparentaban estar yendo bien y el pasado era un ente lejano y romo, casi inaccesible, que apenas nos rozaba con sus dedos impalpables*. ... De repente me di cuenta de que Malcolm estaba durmiendo con una sonrisa dulce en sus labios. ... Antes de irme, tomé un chal café que había visto en el living y lo puse sobre sus piernas. ... Salí sin hacer ruido. Pensé en el

hijo que iba a venir, en Beatriz, en mis padres, en Tom, en mi hermana, en todos los seres a quienes quería y a quienes les debía mi cariño. Eché a caminar con inexplicable alegría por una calle que parecía oscurecerse con cada uno de mis pasos (213, destacado es mío)

La imagen es bastante elocuente: con la caída de la noche se cierra también la aventura, en la que, como no podía ser de otro modo, triunfa el bien por sobre el mal. Los torturadores recibieron su merecido y los héroes pueden dormir tranquilos. Rubén, en un acto hasta metafórico, protege del frío al anciano exguerrillero: la tecnología al servicio de los “buenos” les permite a los añejos políticos dormir tranquilos. El pasado, ese ente que al principio de la narración perseguía al propio Rubén como un fantasma, ha quedado lejos, inofensivo. Gracias al androide, los chilenos pueden caminar tranquilos, pensar solo en el futuro promisorio. La tecnología ha triunfado y la transición—ese proyecto político que jamás pudieron lograr los políticos—se cerró exitosamente gracias a él y sus amigos. La utopía tecnofílica ha sido alcanzada.

Es evidente que *Flores para un cyborg* no está construida como una utopía. Sitúa a su lector frente a una novela de aventuras, ciencia ficción e incluso un thriller policial. Sin embargo, lo que subyace a la novela está directamente relacionado con el lugar utópico: menos en cuanto a su localización geográfica o de no-lugar—es evidente que se trata de Chile—y más en relación a las posibilidades sociales que la tecnología ofrecería en el futuro cercano. Como la gran mayoría de las utopías modernas, Muñoz Valenzuela sueña con una sociedad que logre deshacerse o borrar alguno de sus componentes. Ni el dinero ni las relaciones de clases; lo que la novela piensa en términos utópicos es la desaparición de la política. Como señalara en su momento Rodrigo Pinto: “[q]uizá el autor desconfía, y con razón, de la democracia” (115).

A pesar de la evidente crítica al proceso de transición pactada que aparece en el libro, el desarrollo de la trama y los personajes no hacen más que validar el modelo tecnocrático implementado por la Concertación. En cierto sentido, el relato del retorno a la democracia utilizado por la centro-izquierda chilena en los años noventa es lo que sustenta la pulsión utópica en Muñoz Valenzuela. No es coincidencia que este libro apareciera en los años de mayor esplendor de la coalición, ni tampoco lo es que haya ganado un premio de resonancia nacional, hubiese sido publicado en una editorial transnacional y que haya tenido tan buena llegada entre la crítica cultural de la época. Incluso Patricia Espinoza, una de las lectoras más implacables del periodismo chileno, consideró que la novela lograba mezclar de forma coherente diferentes géneros que “aparecen al servicio de la reconstrucción del devenir político social chileno” (3), en lo que representó una gran recepción general de los lectores especializados (salvando el caso de Rodrigo Pinto). Es posible que la novela tuviera la capacidad de hablarle a un público lector especializado gracias a su celebración tecnológica, pero también por su estrecha relación con el momento del país y lo que este se permitía avizorar para el futuro. En otras palabras, no se trata de que el impulso utópico de la novela necesite de un momento optimista del país, sino más bien que la circulación y recepción (tremendamente positiva) de la novela, especialmente tratándose de un género menor en Chile, entronca perfectamente con las narrativas políticas que dominaron la primera década del retorno a la democracia.

Como plantea Pedro Güell, los años noventa chilenos gozaron de una sensación de optimismo sostenida en las “narrativas de tiempo futuro”, que articulaban los deseos y necesidades de las personas en el presente con los tiempos de la sociedad y el Estado, siempre proyectados hacia el futuro. Se trata de algo similar a lo que los políticos llaman “un relato”: la capacidad de hacer converger los diferentes intereses de la sociedad en una narrativa que

convenza a unos y otros de posponer sus necesidades inmediatas en aras del bien común. Si bien la política ha visto en estos relatos una suerte de ardid publicitario mediante el cual se puede vender la “marca país” en el extranjero, no deja de ser cierto que los relatos de tiempo futuro permiten articular los diferentes deseos y necesidades de las personas e instituciones que componen una nación. Una forma de llenar el tiempo homogéneo y vacío sobre el que la nación moderna se sostiene, en la ya conocida definición de Anderson.

El progreso de Chile en los años noventa—mal o bien llevado, no viene al caso—estuvo sostenido por un poderoso relato de tiempo futuro, el retorno a la democracia:

El relato temporal de la recuperación y consolidación de la democracia—algo que surge a mediados de los ochenta y que mantuvo su vigencia hasta aproximadamente el 2005—ha tenido una especial solidez y durabilidad. Esto se debe no sólo a que permitió organizar una elite bastante coherente, aquel arco transversal que participa del sistema binominal bajo el lema de la democracia de los acuerdos. También permitió dotar de un cierto marco de sentido a los temores y las esperas de las personas y, de esta manera, justificar ante ellas el orden que comenzaba a construirse. Así, logró constituir una hegemonía en sentido estricto en la medida en que una elite político-intelectual interpretó y organizó elementos dispersos en la subjetividad social y los vinculó orgánicamente a un orden estatal. (30)

Qué tan hondo caló este relato en la sociedad chilena de los noventa y principios de los dos mil es difícil de precisar. Aunque como bien señala Güell, ayuda a explicar por qué cualquier proyecto político realmente transformador fue suprimido durante aquellos años. El miedo al desorden y a la resaca que este trae, dominó no solo a las élites criollas, sino también al resto de

la sociedad. Se nos había ocurrido pedir de más, ser invitados a la fiesta, y la resaca fue terrible: 17 años de dictadura.

La Concertación supo articular ese deseo de orden con la tradición democrática del país y la burocracia centralizada que, supuestamente, constituían la identidad chilena. Pero claro, la actividad política, esa que había llevado, tanto al pueblo como a la élite, a desear más de la cuenta, debía ser reemplazada con algún mecanismo más eficiente y equilibrado. La respuesta estaba ahí mismo, ya asentada en el sistema gubernamental desde los años dictatoriales: el mercado. El relato del retorno democrático se sostuvo, en términos materiales y simbólicos, en la capacidad del mercado de propiciar el consumo a todos los ciudadanos chilenos. El mercado, neutral, apolítico y reacio a grandes virajes ideológicos—o así intentaron venderlo, por lo menos—sería la piedra angular donde confluirían de manera armoniosa presente y futuro: “[t]odo ello se condensaba en una imagen del futuro como consumo en paz.” (31)

Flores para un cyborg encajó a la perfección con este relato, que como ya señalé, se encontraba en su momento de esplendor. El personaje principal deambula por un Santiago reconocible para sus lectores, pero moviéndose siempre entre restaurantes caros, vasos de whisky, mujeres bellas y rascacielos en el centro financiero. El destierro de la política, en clave concertacionista, no es más que el ascenso del binomio mercado/consumo al centro del sistema. La promesa utópica es la misma: seremos desarrollados en cuanto renunciemos a las pulsiones incontrolables de la política y nos abandonemos a ser gobernados por las manos expertas de la ciencia y la tecnología, que jamás se dejarán arrastrar por deseos juveniles. Por supuesto, tanto relato de tiempo futuro como relato ficcional estaban sustentados por tasas altísimas de crecimiento económico, bancarización de sectores de la población antes excluidos del sistema financiero, *malls* levantados en cada esquina, y un sistema político donde todos parecían resolver

sus diferencias de manera armoniosa. El optimismo utópico de la novela de Muñoz Valenzuela se veía reflejado en las encuestas.

No soy el primero en señalar la estrecha relación entre las meta-narrativas y los textos que las median, inscriben y reproducen dentro de un marco determinado. En el caso de la ciencia ficción, ya Jameson (1982) señaló que, a pesar de tratarse de un sub-género, su aparición en cuanto género literario reconocible está estrechamente relacionada con la mutación en la forma en que las sociedades industriales entienden el tiempo histórico, en este caso el futuro (149). Jameson propone en ese mismo ensayo uno de los argumentos más llamativos con respecto a la ciencia ficción: no se trata simplemente de un género literario que cumple la función social de “acostumbrar a sus lectores a la innovación rápida, de preparar nuestras consciencias y hábitos para el de otro modo desmoralizante impacto del cambio”, más bien, la ciencia ficción lo que logra es “desfamiliarizar y reestructurar la experiencia de nuestro propio presente” (150-1, traducción propia). Si hay un lugar donde falla la novela de Muñoz Valenzuela, es precisamente en lograr esa desfamiliarización del presente histórico chileno. No es que su intención ni finalidad última haya sido o debiese ser esa, más bien lo pone en una situación de contraste con las novelas de cf que vendrían con el cambio de siglo. A fin de cuentas, tal vez vale la pena recalcar que *Flores para un cyborg* no es una utopía según las definiciones clásicas del género, sino más bien un texto de cf que se sustenta en una pulsión utópica, en un optimismo casi ciego.

En *Arqueologías del futuro* (2005), Jameson hace una de las disecciones más profundas de la utopía. Partiendo del texto fundacional de Tomás Moro, propone una serie de variedades utópicas, entendiendo que esta no solo se da en la literatura o en la política, sino también en una serie de impulsos, expectativas e incluso espacios físicos. Según él, existe una diferencia entre la utopía como programa—de la que emergen los textos, los espacios, las comunidades utópicas,

etc—y el impulso utópico, mucho más oscuro, asociado al individuo y por lo tanto omnipresente (4). Más allá de las intrincadas taxonomías del crítico norteamericano, me interesa iluminar la forma en que la novela de Muñoz Valenzuela se inscribe en el género utópico: a pesar de ser un *texto*, lejos está de proponer un programa específico. Sin embargo, sí resuelve su impulso utópico mediante la eliminación de un elemento central para la sociedad: la política. En ese sentido, la novela sí pertenecería a la tradición más programática, develando un futuro posible, sustentado en el cyborg como metáfora de la revolución tecnológica.⁵ La novela, por lo tanto, ocupa un lugar doble, que no termina de resolverse del todo, y que refleja hasta cierto punto el lugar que ocupa Muñoz Valenzuela con respecto al retorno a la democracia: por un lado, su fuerza programática, la promesa invariable de un futuro mejor, el optimismo, y por el otro, el precio pagado. La balanza se inclinaría, en las novelas posteriores, sobre la pesa contraria.

La caída del relato tecnofílico

El primer síntoma de que el edificio concertacionista no era tan firme como aparentaba vino con la Crisis Asiática. El periodo que va desde 1998 en adelante—por lo menos hasta el 2005, cuando el país experimentó los primeros signos de recuperación—causó un impacto moderado en la economía, por lo menos comparando con otros países de la región. Sin embargo, puso al

⁵ Si bien no estudia esta novela, Andrew Brown (2010) ha señalado con perspicacia, y hasta cierto punto contradiciendo las posiciones más canónicas alrededor del cyborg, que en Latinoamérica—a diferencia de los países industrializados que diseñan y producen la tecnología que el resto utiliza—el cyborg, lejos de ser una figura emancipadora, se encuentra más bien en la intersección entre dictadura y neoliberalismo. [“one increasingly finds cybernetic bodies and technological identity at the sociopolitical intersection of military dictatorship and neoliberal policy”] (2). La novela de Muñoz Valenzuela es un ejemplo más de cómo ciertas metáforas se rearticulan dependiendo del lugar donde se utilizan. Nótese la distancia sideral que existe entre el androide ansioso de tener un pene y la idea del cyborg como lugar de resistencia que promovía, por ejemplo, Donna Haraway (1995)

descubierto los andamios que sostenían al sistema en su totalidad, que como vimos en la novela anterior, se escondían detrás del relato tecnócrata y el bálsamo que supuso el retorno a la democracia. La ciencia ficción de los años de la crisis, en cambio, estuvo atenta a las consecuencias que la administración de un modelo instaurado por una dictadura neoliberal tenía en el país. Si bien el número de novelas de ciencia ficción publicadas en este momento todavía es muy bajo, llama la atención, de nuevo, la inclusión de ciertos autores en editoriales relevantes dentro del ecosistema literario. El caso más llamativo es la novela *2010: Chile en llamas* (1998) de Darío Oses, publicada por Planeta, y que, planteo, abre este micro-ciclo distópico, en el que se clausura la pulsión utópica de Muñoz Valenzuela, y que se cierra con *Ygdrasil* (2005) y *Trinidad* (2007) de Jorge Baradit.

Lo que reveló la Crisis Asiática fue que el sistema neoliberal, que hasta el momento solo había dado buenas noticias en su aplicación democrática, tenía un reverso: la extrema dependencia de la economía mundial, los precios de las materias primas y la relación de subordinación con los centros hegemónicos, en especial el asiático, que hasta ese entonces estaba fuera del radar de los chilenos. Como resume Ffrench-Davis, “[L]a crisis asiática interrumpió el período de mayor auge económico en la historia de Chile. ... Como se dijo, el contagio de Asia encontró a la economía en una posición vulnerable” (240)⁶. Más allá de la discusión teórica en torno a las razones que produjeron la recesión en el caso chileno, me interesa rescatar la forma en que se asoció la crisis con el poder político en general y la Concertación en particular. Eduardo Frei Ruiz-Talge, quien ocupó el sillón presidencial desde 1994 hasta el 2000, fue señalado no tanto como el culpable de la crisis—de por sí el nombre nos decía que esto era un asunto externo en el que poco teníamos que decir—sino más bien como el administrador de un sistema

⁶ “The Asian crisis interrupted the period of the greatest economic boom in the history of Chile. As said, the contagion from Asia found the economy in a vulnerable position” (240)

dependiente en extremo, una profundización de lo que se llamó un modelo de *regionalismo abierto* o “diplomacia para el desarrollo” (Wilhelmy y Durán 282). Frei Ruiz-Tagle fue, más que cualquiera de sus antecesores, un presidente con relaciones con el mundo exterior. Frecuentes eran las bromas referidas a la cantidad de tiempo que pasaba arriba del avión presidencial viajando, aunque esto, que no es más que un chiste, se condecía con los 12 tratados de libre comercio (TLC) que firmó durante su mandato y las múltiples intervenciones en organismos internacionales antes vedados para los mandatarios chilenos. Darío Oses no puede evitar burlarse de él en su novela:

Tal vez para disimular el encogimiento del cargo, los últimos presidentes pasaban la mayor parte de su tiempo viajando. Nunca les faltaban motivos para hacerlo: condecorar a un colega para corresponder a la condecoración que antes habían recibido de él; asistir a conferencias cumbres; emitir declaraciones conjuntas con otros jefes de estado, en las que siempre reafirmaban la importancia que concedían a la democracia y la igualdad de oportunidades, o que la pobreza era una preocupación prioritaria, etc, o en fin, salían a buscar pactos de asociación comercial que nunca terminaban de perfeccionarse. (92)

Además de las referencias bastante directas a la realidad chilena de fines de los noventa, la novela de Oses marca un proceso doble en lo que dice relación con la pulsión utópica y el neoliberalismo que ya se hacía patente en esos años. Por un lado, es la primera marca que vemos en la ciencia ficción chilena de que la utopía ya no es posible, o por lo menos no se encuentra en un futuro idílico sustentando en la revolución tecnológica. Por otro lado, y de manera más sutil pero no por ello menos dramática, demuestra que la imposibilidad de la utopía está estrechamente relacionada con la implantación del neoliberalismo, en cuanto doctrina que busca clausurar el futuro.

La novela de Osés trata, a grandes rasgos, de un Chile ad portas de cumplir doscientos años. El bicentenario lo encuentra al país en un estado de *híperliberalización*, el sueño dorado de Hayek y compañía, una realización brutal del *laissez faire*, donde la venta legal de droga y la privatización de la seguridad estatal, sustentan el *hub* financiero en el que el país se ha convertido. Un partido de fútbol amañado en el que Chile cae ante Perú gatilla una revuelta social sin precedentes. Al mismo tiempo, en un hospital de cuarta categoría, muere un olvidado general Pinochet. Osés nos relata, a través de una serie de personajes arquetípicos, cómo esta sociedad neoliberal extrema se va desmoronando frente al descontrol de la población. Nos encontramos con el Alférez, un joven militar que participa del último enclave estatal: un ejército pagado por los escuálidos impuestos que solo se dedica a homenajear figuras y a participar de la parada militar. También con David, un viejo izquierdista que ahora vende artículos nostálgicos en un mall, Vicky, una modelo publicitaria, José Tomás Agüero, diputado nacional que termina haciéndose cargo del país, Eyzaguirre, un viejo hombre de derechas que decide venderlo todo para crear una colonia pastoril en una zona rural o Gajardo, un mercenario que trabaja como recolector de basura en la ciudad.

Ninguno de los personajes merece que nos detengamos por mucho tiempo en él. En primer lugar, porque el mismo Osés decide no hacerlo: si la novela de Muñoz Valenzuela se alejaba del polo programático de la utopía por su desarrollo íntimo de los personajes, *2010* se mueve hacia el polo opuesto: los personajes de la novela no son más que elementos dispersos que permiten al narrador enfocarse en diferentes enclaves de la sociedad chilena del futuro cercano. Veamos algunos ejemplos: El Alférez y el ejército al que pertenece es una llave para entrar al problema de la privatización de la seguridad, la cual ha sido cooptada por los *ultraliberales*:

Después de muchos pujos se aprobó una ley de reorganización de la defensa. Esta contemplaba la creación de una Corporación con capacidad para comercializar servicios militares en todo el mundo, para crear una industria bélica que abasteciera al país y exportara suministros ... Ese fue el Caballo de Troya de los ultraliberales. En poco tiempo la Corporación cobró un dinamismo y autonomía cada vez mayores (31)

La Corporación Cóndor de Servicios de Defensa S.A. logra adjudicarse los contratos de defensa del Estado al mismo tiempo que presta servicios de mercenarios a otros países. Lo mismo sucede con José Tomás Agüero, diputado que termina convirtiéndose en el Presidente encargado del país, puesto que nadie sabe dónde se encuentra el titular (véase la cita anterior) y le permite a Oses conjeturar cómo será la actividad política del futuro. La atractiva Vicky es una excusa para hablar del cibersexo, una de las tantas drogas que ofrece la ciudad (54-55) y David lo es para hacer una rápida recapitulación de la derrota de la izquierda revolucionaria. Los capítulos se van sucediendo de la misma manera: alguna acción o situación de un personaje desencadena una especie de mirada revisionista, que explica la sucesión de causas y efectos que llevaron a Chile desde el Golpe de Estado hasta la liberalización completa de la sociedad. Esto le quita fuerza a la novela, que muchas veces parece más un tratado sociológico que una narración, tema sobre el que volveré al final de este apartado.

Si obviamos por un momento los problemas estructurales de la novela en cuanto narración, podemos observar que los postulados cienciaficcionales de Oses son bastante claros: el sistema neoliberal instaurado en Chile por Pinochet y el gobierno militar, y luego administrado por la centro-izquierda nacional, nos llevará en el corto plazo a convertirnos en una sociedad insostenible. Oses hace una disección de los puntos débiles del neoliberalismo chileno con bastante agudeza: la insuficiencia del sistema para dar cuenta de los problemas ambientales—que

por esos días causaban estupor en la sociedad chilena con la mención de la lejana y extraña "capa de ozono"—o su estrecha relación con la desigualdad y el funcionamiento del sistema financiero mundial. Tómese como ejemplo el siguiente párrafo, que puede hallarse en diferentes variantes a lo largo de la narración:

No tardaron en consolidarse los grandes centros de negocios que marcaron el inicio de una nueva era. En esta, la acumulación de cantidades de dinero con el que podían realizarse grandes negocios especulativos internacionales, hizo que ya no importaran más ni los trabajadores ni los consumidores del escuálido mercado interno. La economía era capaz de seguir creciendo por sí sola. ... Pronto empezó a notarse que para la economía reconvertida, el hombre era un recurso desechable y desechado. Aumentaron el desempleo y la pobreza. (129)

La novela abunda en este tipo de pasajes, donde el sistema neoliberal, que ahora se veía al descubierto en el país, ha proyectado un futuro del cual el presente es su pasado posible. Oses tampoco olvida la génesis histórica del neoliberalismo chileno: Augusto Pinochet. El cuerpo del General, después de muerto, comienza a generar una especie de atracción fatal a todos los poderes del estado, hasta que al final de la novela se revela como una fuerza oscura y extendida: “Entonces tuvo la certeza de que era inútil intentar abrirse paso hacia fuera, sencillamente porque ya no había ningún afuera, porque esa gruta negra se lo tragaba todo y la noche helada, la noche del General, volvía a extenderse por todas partes” (185). Este final de la novela—literalmente la última frase—cierra el argumento de Oses: el neoliberalismo es el sistema de Pinochet, y hasta que no sea extraído de raíz la presencia del General seguirá funcionando como un centro magnético en la historia de Chile.

A pesar de tratarse de una tesis bastante extendida, y que podríamos encontrar no solo en la literatura chilena del cambio de siglo a esta parte, sino también en otras artes y las ciencias sociales, lo interesante, nuevamente, no es lo que dice sino lo que muestra. Ante la imposibilidad de construir una utopía futura debido a la omnipresencia del futuro distópico, la novela plantea que la solución se encuentra en el pasado. El optimismo de Muñoz Valenzuela queda cancelado aquí debido a las consecuencias que el sistema neoliberal tendrá para la economía, sociedad y medioambiente del país, pero el pesimismo tecnofóbico de Osés todavía deja espacio a la ensoñación, al programa utópico. Este se revela en, al menos, tres variantes: i) la sociedad pre 1973 donde el Estado era el centro de todo, ii) el pasado bucólico-autoritario y iii) la vida comunitaria-revolucionaria. Este giro utópico hacia el pasado en algo se asemeja a la ola de ucronías que aparecerían ya entrados en el siglo XXI, con la diferencia de que no hay en estas últimas ningún atisbo de utopía posible.

La primera utopía que nos presenta el texto no es tan evidente como las otras dos. No hay un grupo de personas intentando llevarla a cabo y no hay un programa que seguir. Sin embargo, a lo largo de las diferentes descripciones sociológicas del narrador se cuele una constante mirada hacia el pasado idílico previo al Golpe Militar. El símbolo de este pasado pre-liberalización es el dirigible abandonado que flota sobre la ciudad, “que ahora se iba como un pez prehistórico que abandona los pantanos que se han hecho inhabitables” (36) y que sirve como portada a la novela. El personaje que mejor refleja este sentimiento o impulso utópico de un pasado remoto es David, viejo izquierdista revolucionario que ahora pasa el tiempo en su tienda de antigüedades, y que ante la preocupación del Alférez por las revueltas que están ocurriendo en la ciudad contesta con un lacónico “[e]ntonces todo era claro, luminoso. El mundo celebraba su triunfo sobre las fuerzas oscuras. Los territorios del mal estaban claramente delimitados” (63). Todo esto sucede mientras

el Alférez revisa una vieja revista, en busca de imágenes que lo conecten con Vicky, la piloto que lo tiene obsesionado. En una de esas revistas descubre una “portentosa simetría entre las risas de los soldados que aparecían en los *Life* de 1945, con el confiado desparpajo de la chica que piloteaba el avión” (63). David y Vicky funcionan, ambos, como símbolos de una realidad simple: la vida comunitaria previa al Golpe de Estado; pero que, en contraste con la contingencia, adquiere tintes utópicos.⁷

Las dos utopías que enumeraré a continuación son aún más explícitas dentro del texto, y ambas, de nuevo, se encuentran en el pasado. La más importante, a mi parecer, es la del pasado autoritario. En 2010 el presente neoliberal se ha vuelto tan extremo que incluso los días de Pinochet están bañados por una fina capa de nostalgia. Obviamente, quienes mejor representan esta utopía son el mismísimo Pinochet y el Alférez, parte de lo que queda del Ejército Nacional. Pero en este caso, sí nos encontramos con un personaje que intenta llevar a cabo el programa utópico: Juan Antonio Eyzaguirre, ex senador de familia aristocrática, partidario del General y férreo opositor a la despenalización de la droga. Este anticuado personaje decide recluirse en sus tierras al sur de Santiago, ahora inútiles para la producción agrícola. Allí funda la Hacienda Corazón de Jesús, complejo habitacional que “invitaba a hombres y mujeres de trabajo, a gentes de toda condición, a huir de la incertidumbre y la degradación de las ciudades, y a vivir en una antigua hacienda donde encontrarían la protección física y espiritual que sólo podía brindarles una gran familia” (110). Eyzaguirre busca conjugar los valores de los “grandes patrones del siglo XIX” con los principios de autoridad caudillista, y qué mejor símbolo para lograr esto que el cadáver del General Pinochet, que roban y llevan a un frigorífico en su fundo, donde termina la

⁷ Si bien escapa por completo al género de la ciencia ficción, habría que remarcar que esta mirada hacia el pasado pre-1973 como un momento idílico de la historia de Chile es, en la literatura chilena contemporánea, el impulso utópico más extendido. Este último enclave utópico del pasado chileno terminará de destruirse en *Synco*, de Jorge Baradit, algo que abordaré en el siguiente apartado.

novela, dando a entender que esta es la utopía que prevalecerá después del apocalipsis social que se desató luego del mentado partido de fútbol.

La última utopía, si bien no ofrece un programa tan elaborado como la del ex senador Eyzaguirre, sí tiene una clara representación en algunos personajes. Ya casi al final de la narración, el Alférez, Vicky y el pirata-recolector Gajardo, se encuentran viajando hacia el fundo de Eyzaguirre para intentar recuperar el cadáver del General. En un momento son detenidos por un grupo de mujeres que, como cuenta una de las líderes, se dedican a azotar los alrededores de la Hacienda de Eyzaguirre al más puro estilo del bandidaje de principios de siglo XX. El objetivo: crear una comunidad feminista utópica:

De manera que en la estación de Curicó, donde antes se vendían tortas de manjar a los adormilados pasajeros, había ahora mujeres holandesas, belgas, afroamericanas, brasileras, y también hombres dispuestos a luchar para que sobreviviera esa experiencia inédita de vida comunitaria, que de pronto había surgido como la primera utopía renaciente del siglo XXI. (171)

A pesar del optimismo que en un momento muestra la novela con respecto a esta posibilidad, rápidamente se nos revela que las chances de concretar su objetivo son tremendamente bajas, y que más bien están pensando en convertirse en “una derrota más a la historia de las luchas liberadoras” (175). Esta tercera visión utópica aparece brevemente en el texto, como una especie de alternativa a las otras dos utopías, una más progresista, aunque todavía esté anclada en las experiencias del pasado, ya que, a pesar de mirar con timidez hacia el futuro, se considera a sí misma como algo acabado.

En resumen, esta novela sigue al pie de la letra uno de los postulados clásicos de la ciencia ficción: la elaboración de un futuro posible como forma de reflexionar sobre el presente, en cuanto este sería el pasado posible de dicho futuro. Oses intenta alertar a sus lectores de lo que nos espera si no ponemos coto a este sistema neoliberal. Además, lo hace mediante una reflexión del lugar que la tecnología tiene en este sistema, como la base material de los procesos de globalización (presente especialmente en la financiarización de la economía), de individualización (el *tecnosexo* su mejor ejemplo) y crisis medioambiental (la tecnología fue capaz de embobar al ser humano y de salvar la economía, pero no de solucionar el viejo problema del *smog* santiaguino). Si en Muñoz Valenzuela la tecnología era el elemento central del programa utópico, en Oses nos trasladamos de un salto al otro extremo: la tecnofobia más cruda. La tecnología como motor del sistema neoliberal se transforma en una fuerza incontenible, que avanza a pasos agigantados en busca de un progreso que nunca llega, o por lo menos no para todos. No es coincidencia que los tres proyectos utópicos de la novela se anclen en un pasado pre-tecnológico, donde la vida en comunidad, las relaciones sociales y la igualdad de condiciones de vida es posible gracias a su ausencia. Así como la utopía de Muñoz Valenzuela se basaba en la eliminación de la muerte gracias al cyborg inmortal, la utopía de Oses se sustenta en la eliminación de la tecnología.

Antes de profundizar en la relación entre utopía y neoliberalismo, creo importante recalcar una novela más, dentro del escueto panorama cienciaficcional chileno. *El número Kaifman* (2005), de Efe Ortega. Es difícil clasificar esta novela como ciencia ficción, ya que los primeros dos tercios son un intertexto directo con *El código Da Vinci*, de Dan Brown, o el *thriller* de suspenso en general, pero marcando especialmente las conspiraciones mundiales llevadas por grupos de interés que se mueven en las sombras, sus relaciones con otros grupos de

poder, como la Iglesia Católica, Evangélica y los gobiernos más poderosos del mundo. El elemento cienciaficcional no se presenta hasta el final de la novela, en la que el protagonista es llevado a la Ciudad de los Césares, una ciudadela subterránea construida por seres sobrehumanos que poblaron la tierra hace millones de años. Como dije, la novela no es en sí un claro ejemplo del género, pero lo que me interesa es la forma en que Ortega sitúa la posibilidad utópica nuevamente en el pasado, en este caso un mito recurrente del imaginario chileno y latinoamericano, y que fue parte fundamental de la ciencia ficción de los setenta y ochenta.⁸

¿Por qué, entonces, este repentino giro hacia el pasado? La primera respuesta que se me ocurre tiene que ver con el campo literario chileno en general: producto de la profunda herida que la Dictadura causó en la sociedad chilena, la gran mayoría de las producciones culturales nacionales han tenido como objeto el pasado. Desde la literatura de denuncia que abrió las puertas a la crítica dictatorial a principios de los noventa con el retorno democrático, hasta la actual “literatura de los hijos”, *la memoria* fue, es, y probablemente seguirá siendo por un tiempo más, el material predilecto del arte chileno. La prevalencia de los discursos de la memoria dictatorial ha permeado a tal punto el campo que incluso géneros menores o periféricos como la ciencia ficción han debido aceptar sus términos y condiciones para hacerse un lugar dentro de la institucionalidad literaria. Según esta hipótesis, el optimismo concertacionista y democrático de *Flores para un cyborg* se vio rápidamente contrarrestado por el pesimismo de *2010*, en cuanto se hizo evidente la prevalencia del fantasma pinochetista en varios aspectos de la realidad chilena. La ciencia ficción, al igual que los demás géneros que componen el campo chileno, giraron sus

⁸ El mejor ejemplo es, obviamente, la trilogía de Juan Muñoz Pollier, *Fuegana: la verdadera historia de la ciudad de los Césares* (1983)

rostros hacia el pasado en un gesto de resignación y protesta por la continuidad del sistema dictatorial *dentro* del sistema democrático.⁹

Pero me gustaría aventurar una segunda hipótesis, una que tiene más que ver con el género en sí, o por lo menos en su relación con el neoliberalismo. William Davies, en la introducción al notable compendio *Economic Science Fictions* (2018), plantea que una de las características del neoliberalismo es la clausura del futuro como objeto de deliberación y, por lo tanto, como un espacio posible de ser cambiado radicalmente: “La utopía del neoliberalismo es la erradicación de todas las utopías, o al menos su inmersión en el mercado, que es casi lo mismo” (5).¹⁰ Una de las implicancias del libre mercado entendido en los términos de Hayek y Friedman—como un sistema casi perfecto que permite calcular preferencias y tomar las mejores decisiones—es que el futuro ya no se presenta como un espacio debatible, susceptible al cambio mediante la acción colectiva. Como señala Davies, siguiendo a Franco Berardi:

Varios teóricos culturales han observado que, a medida que el modelo keynesiano entró en declive, el sentido mismo del "futuro" también comenzó a evaporarse. Franco Berardi ha argumentado que "el futuro" como una "elección o acción consciente colectiva", como se articula en el Manifiesto futurista de 1909, alcanzó su punto máximo en 1968 y se terminó en 1977, año en que Sex Pistols lanzó *No Future*. ... El neoliberalismo, para Berardi, implica el retiro de los individuos a esferas virtuales e imaginarias de

⁹ No solo el sistema económico ha sido reconocido como una continuidad dictatorial en Chile. También el sistema legal y político. La abolición del sistema binominal, que le aseguraba a la derecha pinochetista un lugar preponderante en el congreso—y del que la Concertación aprendió a usufructuar también—fue siempre visto como un resabio dictatorial. Sin embargo, el caso más emblemático es el que se da por estos días, en que Chile se prepara para votar en un plebiscito constitucional para derogar la carta de 1980, los cimientos que sostienen el edificio neoliberal chileno.

¹⁰ “The utopia of neoliberalism is the eradication of all utopias, or at least their submersion into the market, which is much the same thing”

transformación política, combinado con una terrible sensación de que las instituciones políticas dominantes son ahora permanentes (15-6)¹¹

En lugar del futuro como un “collective unknown” (17), lo que nos deja el neoliberalismo es una serie interminable de riesgos, que deben ser calculados principalmente por el sector financiero. Las esperanzas, necesidades, angustias y sueños de los individuos y la sociedad son convertidos en conceptos matemáticos como el costo marginal o de oportunidad, computables y calculables—y por lo tanto “objetivos”. No es extraño constatar que incluso la promesa que trajo la revolución digital y cibernética, a través de los tremendos avances en computación, terminara siendo el elemento central detrás del sistema financiero, convirtiendo al mercado en una especie de entelequia inaprensible para el humano común y corriente, espacio reservado exclusivamente para los iniciados y sus algoritmos. En este punto las dos novelas tratadas en extenso hasta aquí se miran de cerca: *Flores para un cyborg* y *2010: Chile en llamas* reflejan ambas una cara de esa hipótesis. Mientras la primera pone en el cyborg—y la tecnología en general—una fe ciega similar a la que tienen los libertarios en el libre mercado, como solución exógena ajena a las bajezas humanas, la segunda lo hace desde la clausura del futuro como acción colectiva.

Ambas hipótesis—la inevitable mirada hacia el pasado y la clausura del futuro en el sistema neoliberal—confluyen en el relato concertacionista, que como vimos en la primera novela, se sustentaba fuertemente en una fe ciega en el mercado como entelequia tecnológica y en los procesos de modernización y democratización que prometía la revolución digital. Mientras

¹¹ A number of cultural theorists have observed that, as the Keynesian model went into decline, the very sense of “the future” also began to evaporate. Franco Berardi has argued that “the future” as a “choice or a collective conscious action”, as articulated in the Futurist Manifesto of 1909, peaked in 1968 and was finished by 1977, the year that the Sex Pistols released *No Future*. ... Neoliberalism, for Berardi, involves the retreat of individuals into virtual and imaginary spheres of political transformation, combined with a terrible sense that dominant political institutions are now permanent (15-6)

la literatura de la memoria supo leer y explotar una de las aristas del problema, pocas veces abordó el rol que la tecnología jugaba en todo este asunto: las promesas no se cumplieron, y la revolución digital perdería su aura mesiánica, para convertirse en una idea fuera de lugar, un concepto dislocado que esconde precisamente lo que buscaba solucionar. Algo que quedará de manifiesto en la ciencia ficción del siglo XXI.

Abro aquí un pequeño paréntesis que no debe ser soslayado: tanto *Flores para un cyborg* como *2010: Chile en llamas* muestran, cada una en su estilo particular, un proceso de negociación con la literatura *mainstream* del campo literario nacional. Como ha señalado Sánchez Prado (2012) para el caso de México, la literatura de ciencia ficción debe pasar por un proceso de negociación entre sus rasgos más distintivos—la autorreferencialidad o el intertexto de culto, por ejemplo—y los discursos que definen y median la literatura nacional, si lo que busca es institucionalizarse o abarcar espacios de influencia más amplios. Las dos novelas revisadas hasta ahora entraron en dichos procesos de negociación, pero con poco éxito, a mi parecer. Si bien lograron ser publicadas en editoriales de peso y con amplia circulación (Mondadori y Planeta), esto no les permitió formar parte de un canon nacional, ser objeto de crítica académica o aparecer en los medios más allá de su momento de publicación. Me parece que ambas novelas fallan en un mismo punto: no son capaces de entregarle al lector tensión narrativa. *Flores para un cyborg* por la falta de obstáculos, que esconde un optimismo ciego en relación a la revolución tecnológica; *2010 Chile en llamas*, por el (sobre)uso de personajes arquetípicos que funcionan como excusa para explorar un tratado sociológico sobre la relación entre neoliberalismo y tecnología. No se trata de una tesis demasiado original: mucha de la ciencia ficción publicada hoy en día adolece del mismo problema: hay un énfasis tan grande en la verosimilitud u originalidad que los postulados científicos deben tener que a veces se olvida

que se está escribiendo una novela. Particularmente en la historia de la ciencia ficción chilena, se trata de una tendencia bastante extendida, salvando los casos de Hugo Correa y Elena Aldunate en los setentas; o bien si consideramos las incursiones en la ciencia ficción de Ariel Dorfman y Patricio Manns en los ochentas y noventas—quienes en ningún caso pueden ser considerados escritores de ciencia ficción. Una nueva excepción a esta tendencia vendría con la incursión explosiva en el género que tendría Jorge Baradit.

La clausura del futuro: ucronías y distopías de los años dos mil

Ya entrados formalmente en el siglo XXI—aunque cabría argumentar que para Chile el siglo cambió con el término de la dictadura—la ciencia ficción chilena viviría un boom comparable solo con la llamada Edad de Oro de los años sesenta.¹² Esta explosión del género estuvo marcada por una negociación con los discursos literarios hegemónicos, especialmente el de la memoria, algo que quedaría plasmado en la inclusión de varios de estos autores en las editoriales más importantes de Hispanoamérica, en premios y reconocimiento internacional y en una marcada presencia en los medios de comunicación y en la academia.¹³ Pero tampoco hay que engañarse: la ciencia ficción sigue siendo un género periférico en Chile, donde se publican un puñado de novelas por año y solo algunas reciben atención en los medios y la academia. La diferencia la

¹² Andrea Bell (2018) ha denominado el periodo que va desde 1959 hasta mediados de los años ochenta como una edad de oro o clásica de la cf chilena, sustentándose especialmente en la figura de Hugo Correa, sin duda el escritor de ciencia ficción más importante de la historia de Chile, o por lo menos hasta la aparición de Baradit.

¹³ Si tomamos como referencia a los cuatro autores que componen lo que se conoce como Freak Power (aunque se podría extender el alcance a otros autores, y no solo literarios), podemos notar que Álvaro Bisama ocupa un lugar relevante en la academia (Universidad Diego Portales) y los medios (es columnista habitual en La Tercera), Mike Wilson, a su llegada a Chile ocupó un puesto en la Pontificia Universidad Católica, Efe Ortega todavía participa activamente de revistas, medios digitales e impresos y Jorge Baradit ha logrado una exposición mediática sin precedentes para un autor de ciencia ficción, a pesar de que sus últimos trabajos no están relacionados directamente con el género.

hacen algunos autores que no solo publican cf, sino que proponen un canon diferente, ya sea en los medios o en sus propias novelas (a pesar de que estas muchas veces no se atañen a los parámetros del género). La ciencia ficción, poco a poco, va penetrando en la cultura de masas chilena, haciéndose un lugar en el campo literario nacional.

Siguiendo el análisis que he propuesto hasta el momento, la ciencia ficción de los años dos mil presenta varias características interesantes. En lo relativo a su relación con el futuro en cuanto posibilidad de acción colectiva, la primera novela de Baradit, *Ygdrasil* (2005), todavía se maneja dentro de parámetros similares a los que observamos en *2010*: no hay utopía posible. Sin embargo, tampoco la hay en el pasado. No se trata, en ningún caso, de una visión absolutamente pesimista, más bien, una constatación de una realidad: la tecnología ha transformado tan radicalmente nuestro presente y nuestro futuro que solo podemos pensarnos a través de ella. Por primera vez podemos observar el lugar dislocado que ocupa la tecnología en la sociedad chilena: la revolución digital es una idea fuera de lugar, ni tecnofóbica ni tecnofílica. Esta novela, que todavía depende en exceso de sus intertextos más evidentes, es una primera exposición de la estética de Baradit, que se concretaría con mucha mayor precisión en *Trinidad* (2006), *nouvelle* ganadora del prestigioso premio UPC, y especialmente en *Synco* (2008). Pero ya en esta primera entrega podemos apreciar el segundo punto que me interesa tocar: la promesa democratizadora y modernizadora que la revolución digital había traído, y en la cual el relato concertacionista se había apoyado fuertemente, termina de romperse en este periodo, decantando finalmente en la crisis del sistema neoliberal chileno.

Como decía, *Ygdrasil* es un objeto interesante en varios sentidos. En primer lugar, vemos por primera vez una novela de ciencia ficción chilena en la que confluyen la tradición más “dura” del género, proveniente del *fandom* nacional, y una circulación más amplia, en los

circuitos literarios tradicionales. En segundo lugar, y como consecuencia del primer punto, el intertexto que la novela propone, o el canon del que se nutre, está en diálogo con una serie de textos cienciafccionales más clásicos, a diferencia de las dos primeras novelas analizadas hasta aquí. Baradit es, en ese sentido, un autor de ciencia ficción que participa activamente del género y sus circuitos, a diferencia de Osés y Muñoz Valenzuela, quienes simplemente incursionaron en el género de manera circunstancial.¹⁴ Por último, la posición que Baradit ocupa desde “dentro” del género, le permite aventurar una visión más aguda de la tecnología y su relación con el relato político de la época.

Ygdrasil fue publicada por Ediciones B, parte en ese tiempo del Grupo Z, y que más tarde pasaría a manos de Penguin Random House. El hecho de que una novela de ciencia ficción chilena fuese publicada por una editorial con presencia transatlántica llamó bastante la atención, y supuso, en palabras del editor de la colección NOVA de Ediciones B en aquel entonces, Miquel Barceló, “una revolución en la ciencia ficción en español.”¹⁵ Sin embargo, *Ygdrasil* no apareció de la nada. La novela tiene sus raíces en el *fandom*, específicamente el fanzine *Tau Zero* (2003-2011), donde el autor publicaría la novela por entregas periódicas. Luego de que las primeras entregas hubiesen aparecido en la revista, Baradit tuvo que informarles a sus editores que Ediciones B estaba interesada en publicar la novela en su totalidad. Para evitar un posible conflicto de intereses, el autor decidió cortar la entrega de capítulos al fanzine y, a modo de compensación, dio una serie de entrevistas para la revista, además de explicar su proceso de escritura, junto con una serie de reseñas hechas por Álvaro Bisama y Efe Ortega. Este paso del

¹⁴ Darío Osés solo publicó una novela de ciencia ficción. Muñoz Valenzuela, en cambio, publicó dos novelas de ciencia ficción más, correspondientes a la continuación de la historia del cyborg Tom. Esto, sin embargo, siguió siendo un proyecto periférico en la obra del autor, que se dedicaría con mucho mayor ahínco al microcuento, la novela y el cuento realista. Son, hasta cierto punto, un buen ejemplo de lo que Marzioni (2016) llamó post-ciencia ficción.

¹⁵ <http://tauzero.org/2007/04/miquel-barcelo-en-chile/>

fanzine al mundo editorial revela algunas características de la obra baraditiana: lo más evidente, es que se trata de un autor formado en el género, algo que se hace patente en sus novelas, ya sea por el canon que trae a colación como por el diálogo constante con la tradición cienciaficcional anglosajona y chilena. Por otra parte, alrededor del *fandom* se generan una serie de circuitos que más tarde cristalizarían en el conjunto de relatos *Chil3: relación del reyno*, en donde participarían muchos de los artistas que antes lo habían hecho en los fanzines de mayor circulación nacional, el ya mencionado *Tau-Zero* y *Fobos* (1998-2004).

En resumen, estamos hablando de una novela que se inscribe en el género de manera mucho más consciente. Mientras *2010* y *Flores* se revelan como novelas que dialogan apenas con un par de textos del género, Baradit pone a sus lectores frente a un objeto que mira directamente a la tradición anglosajona, a las películas serie B y otras producciones de culto que marcaron la adolescencia *freak* de una generación completa. *Ygdrasil* es, bajo esta perspectiva, una versión criolla de *Neuromancer* (1984), de William Gibson, en el sentido que plantea temáticas y estilos similares:

El culto se había desarrollado en torno del tipo específico de trabajo que se efectuaba en la sección 14, que era la encargada de operar la intranet de la Chrysler en el ciberespacio. Sus miembros eran navegantes expertos y recorrían las carreteras informáticas llenos de espíritu santo, potenciados con mezcalina suministrada por vía intravenosa. Todas las mañanas un ejército de operarios entraba en los galpones y conectaba sus cabezas de *hubs* de navegación inmensos, similares a grandes bloques llenos de agujeros similares a anos mecánicos que se cerraban fijando sus cuellos (77)

En este párrafo podemos encontrar concentradas las referencias al *cyberpunk* más clásico: el capitalismo corporativo todopoderoso que ha reemplazado al paradigma nacional, el ciberespacio como nuevo lugar de resistencia y dominación y el cuerpo híbrido y poshumano, capaz de conectarse a la máquina de manera simbiótica. *Ygdrasil* se inscribe en la tradición de ciencia ficción chilena incorporando las tendencias cienciaficcionalas de los años ochenta y noventa: el *cyberpunk* ya mencionado, el *steampunk* y el *biopunk*, entre otras categorías que no vale la pena mencionar. La trama de la novela tampoco difiere mucho de lo que Gibson hizo en los ochenta: Mariana, una asesina a sueldo adicta a la última droga sintética—el maíz—es contratada por una oscura oficina gubernamental para infiltrarse en las redes de la NATO, el Banco de México y la Chrysler, con el objetivo de extraer información sobre una anomalía tecnológico-astral aparecida en el desierto de Sonora. Mariana recibe la ayuda, además, de un extraño personaje llamado Reche, un *selknam* que puede moverse entre diferentes planos de realidad.

Podríamos argumentar que la inserción de Baradit en el género se da mediante una novela formulista, que recombina elementos ya asentados en la ciencia ficción en inglés, importándolos a una realidad latinoamericana. Sin embargo, lo más novedoso de *Ygdrasil* se haya cifrado en un orden más sutil, que tiene menos que ver con la trama y más con la combinación sémica de elementos en apariencia dispares, pero que en un lugar como Latinoamérica hacen bastante sentido. Me refiero a lo que se ha denominado, no sin cierta polémica, *cyberchamanismo*.¹⁶ Si bien no ha existido una conceptualización teórica en torno al término, creo que recoge los aspectos más importantes de lo que podríamos llamar una poética cienciaficcional, a saber, el

¹⁶ El término fue acuñado por Miquel Barceló, a pesar de que Baradit prefirió alejarse de él: "Nunca ha sido de mi gusto, prefiero Realismo Mágico 2.0. Macondo ya tiene redes de fibra óptica, pero sus chamanes todavía toman ayahuasca"

choque brutal entre diferentes temporalidades que coexisten en un mismo momento en el contexto latinoamericano. Tómese, por ejemplo, el epígrafe que abre la novela:

Guiamos el desarrollo de la red como se cría al verdadero hijo de Dios. Planeamos su desarrollo como una copia de la estructura neuronal de un santo. Cada nodo diariamente incorporado es una letra del conjuro definitivo. Cuando la última palabra sea agregada, el Altísimo tocará esta obra de sacra artesanía con su dedo hirviente y se alzarán viva, levitando sobre las cabezas de los hombres, entonando una letanía electrónica en nota sol
(5)

Ya encontramos aquí la amalgama de campos semánticos en apariencia contradictorios: por un lado, lo tradicional, representado en este caso por el discurso religioso, aunque en el resto de la novela se asocia fuertemente con el discurso indígena; y por el otro, la revolución tecnológica y sus discursos de eficiencia, como también sus aspectos biopolíticos (aunque estos serán elaborados con mayor perspicacia en sus novelas siguientes). La habilidad de Baradit consiste en hacer colisionar estos discursos, que en apariencia contienen temporalidades diferentes, y ponerlos dialogar de manera fluida.

Si en los años noventa García Canclini veía esta heterogeneidad temporal característica de la modernidad latinoamericana en la convivencia de artesanías puestas sobre aparatos televisivos, ahora Baradit propone la misma hipótesis en los dos mil, pero desde el caos que la revolución digital produce, elaborándola a través de las herramientas que la ciencia ficción tiene ya incorporadas en sus versiones anglosajonas. Ante la pregunta de dónde proviene la inspiración para crear este proyecto *mitotecnológico*, Baradit responde: “[d]e matar el punto ciego que nos impide ver lo que ocurre en nuestras propias narices. Por ejemplo, el persa Bío-Bío es un

constructo casi biológico; una colmena donde el hacinamiento funciona como funciona nuestro continente: una 'acumulación de estratos culturales'. Nuestro continente no reemplaza lo caduco, sino que suma lo nuevo.”¹⁷ El discurso hibridista de García Canclini toma una nueva fuerza gracias a la ciencia ficción, que es el género capaz de articular estas multitemporalidades de mejor manera. Como señala Baradit en esa misma entrevista, la literatura *mainstream* chilena, si sigue “fabricando historias anodinas acerca de jóvenes, sus soundtracks y sus muy urbanos y 'trendies' departamentos de soltero, va a estar haciendo la verdadera literatura de ficción”¹⁸, o sea, va a tener menos que decir sobre la realidad que la cf.

No se trata de un argumento original. Muchas veces la ciencia ficción ha intentado posicionarse como un “nuevo realismo”. Ante el sentido de irrealidad que provocan los cambios acelerados, la globalización o los descubrimientos científicos que se nos escapan porque no podemos comprenderlos a cabalidad, la ciencia ficción tendría mejores herramientas para aprehender esta sensación que la literatura realista. Quien mejor ha re-elaborado este argumento en el último tiempo es Jorge Carrión: repasando una inmensa serie de productos culturales y científicos—y mostrando cómo y dónde estos se tocan—ha intentado mostrar que la ciencia ficción y sus metáforas se han convertido en una nueva forma de realismo, especialmente a través de distopías de mundos futuros pero cercanos, como *Years and Years* o buena parte de *Black Mirror*.

Pero las novelas de Baradit no exploran ese “nuevo realismo” de manera directa, en forma de distopías que avecinan un futuro extremadamente cercano. Como señalé antes, lo hacen de forma oblicua, *desfamiliarizando* la relación entre ser humano y tecnología. La tecnología,

¹⁷ <https://www.emol.com/noticias/magazine/2007/11/14/281823/jorge-baradit-escritor-ya-no-es-posible-hacerle-el-quite-a-la-ciencia-ficcion.html>

¹⁸ Ídem

entonces, no se presenta como la salvación final, el retiro de la fallida deliberación política o la solución técnica a los problemas sociales; aunque tampoco lo hace como una enfermedad incontenible que destruirá los cimientos de la humanidad como la conocemos. Ni salvación ni perdición. La tecnología, en esta primera novela de Baradit—y con mayor agudeza en las siguientes—se encuentra en constante tensión entre esos dos polos. Si al principio de la novela sirve para salvar a Mariana de su adicción al maíz, más adelante es una forma de control biopolítico reflejado en los implantes neuronales de la protagonista. La tecnología es parte constitutiva de nuestra realidad latinoamericana, y como tal, debemos aprender a utilizarla como uno más de los elementos que constituyen nuestros procesos de modernización.

El lugar tensionado que la tecnología ocupa en esta primera novela abre uno de los caminos más fructíferos que recorrerá la obra de Baradit: la crítica al sistema neoliberal chileno. Pasado ya el periodo de enamoramiento entre la ciudadanía y la Concertación de los años noventa, entrados a los dos mil el relato del retorno a la democracia ha perdido casi por completo su poder. Nuevas generaciones, que no vivieron ni se educaron en dictadura, comienzan a entrar en la vida política y social chilena, y ciertos sectores, antes asustados por ese “miedo al desorden”, sueltan las amarras que los mantenían en silencio. Las señales vienen de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba: mientras el gobierno de Ricardo Lagos—una figura excluyente del combate contra la dictadura—prometía un nuevo pacto constitucional para librarnos de la Constitución de 1980—uno de los bastiones más sólidos del pinochetismo y el sistema neoliberal—, los estudiantes secundarios salían a las calles de manera masiva un año después para protestar contra el sistema educacional, en la llamada Revolución Pingüina. La primera grieta del relato concertacionista que se avizoraba en *2010: Chile en llamas*, entrados ya en la primera década del siglo XX es demasiado evidente: la desigualdad y el lucro dominante en

áreas de la economía usualmente asociadas a bienes públicos (recursos naturales, salud y educación) hacen insostenible el modelo neoliberal. El término “neoliberalismo”, un concepto casi técnico o directamente un tabú de los años noventa, en los dos mil está en boca de todos. Las novelas de Baradit, como decía, marcan este momento en la historia reciente de Chile de manera dislocada, no mediante la crítica directa—aunque, como ya veremos, en *Synco* se hace mucho más concreta. Mientras la literatura de la memoria se debatía todavía entre la denuncia del pasado dictatorial y el trauma traspasado a las nuevas generaciones, la ciencia ficción miraba el otro lado del problema: el sistema económico instalado por los *Chicago Boys* y su intrincada relación con la tecnología. Si la literatura de los hijos, que en esos primeros años del cambio de siglo mostraba las primeras incursiones de quienes serían sus mayores exponentes, y se hacía cargo de los efectos del neoliberalismo en su variante subjetiva e intimista, pues ¿quién mejor que la ciencia ficción para hacerse cargo de la otra cara de la moneda? ¿quién mejor que la ciencia ficción para hablar del fracaso modernizador que había prometido el neoliberalismo?

Si seguimos la idea de García Canclini de que la modernización en América Latina posee una contradicción fundamental—a saber, el modernismo exuberante versus la modernización deficiente (65)—podríamos extender el argumento a la última revolución tecnológica. Esta revolución, simbolizada en el computador y el internet, y que Castells (1997) definió como el modo de producción que se basa en la producción de conocimiento sobre el conocimiento, trae aparejadas una serie de promesas modernizadoras. No pretendo abarcarlas todas aquí, pero me gustaría nombrar algunas, por lo menos las que hicieron mayor mella en el relato concertacionista: en primer lugar, el acceso a un consumo sin fricciones, sostenido por crecientes tasas de bancarización de la población y luego por el *e-commerce*. En segundo lugar, la promesa de la innovación, representada metonímicamente por *Syllicon Valley* y las compañías que

actualmente dominan la economía mundial—Apple, Microsoft, Facebook, Google y Amazon. En tercer lugar, una promesa democratizadora, a caballo entre las nuevas redes sociales y la expansión del acceso a internet. El relato concertacionista supo entroncar con estas promesas en diferentes grados: más temprano que tarde incorporó la idea de que la innovación sería la fuerza que dominaría la economía del futuro, reflejada en los servicios y no en la extracción—y la economía sigue, veinte años después, dependiendo casi exclusivamente de la extracción minera y agrícola—y lo mismo sucedió con el acceso al consumo—Chile es uno de los países latinoamericanos con mayores tasas de endeudamiento por hogar pero también con mayores porcentajes de acceso a crédito. La promesa de una democracia más participativa llegaría algunos años después, con el acceso a las nuevas RRSS, y su fracaso solo sería visible en los movimientos sociales del 2011 y el 2019. El sistema y el relato neoliberal se sustentó en buena parte en los procesos de modernización digitales que estaban sucediendo en las metrópolis, pero nuevamente solo alcanzó un nivel de penetración relativo en Chile. Otra vez los procesos de modernización y sus promesas quedaban a medio camino.

El ciberchamanismo de Baradit recoge ese sentimiento con bastante agudeza. Por un lado, articula las diferentes temporalidades—católico-hispánica, indígena y moderna—al tiempo que utiliza esta hibridez como crítica al sistema neoliberal. Algo que encontramos con mayor claridad en la segunda publicación del autor: *Trinidad* (2007). Si *Ygdrasil*, por sus marcados diálogos intertextuales, solo hacía referencias esporádicas a Chile, *Trinidad* logra incorporar la estética ciberchamánica a la realidad nacional, insertándose de lleno en los debates políticos nacionales. Al traer la trama hacia tierras chilenas Baradit realiza un movimiento doble: por un lado, el proceso de negociación con el *mainstream* literario nacional se hace más evidente, la memoria y la historia reciente de Chile se van colando poco a poco en sus relatos, al tiempo que

se aleja de los intertextos *gibseanos*—nunca del todo, por supuesto, pero veo aquí un grado de madurez literaria—. Por otro lado, la crítica al relato neoliberal chileno y sus promesas incumplidas se cristaliza en los proyectos biopolíticos que dominan la trama.

La novela es, a grandes rasgos, la historia de tres mujeres, que, si bien se entrecruzan brevemente, sí comparten un contexto: un Chile distópico pero no demasiado lejano. *Mariana*, la primera historia, es una reelaboración de *Ygdrasil*, en la que se concentra lo mejor de aquella, dejando un relato mucho más pulcro y eficiente. Las diferencias entre esta primera historia y la novela anterior son sutiles, pero marcan un giro importante. Ahora Mariana es contratada por el Partido Obrero Revolucionario chileno para intentar sabotear el último proyecto del gobierno: el Plan de Soberanía para el Ciberespacio:

El concepto era sencillo. Se sometía al voluntario a un scaneo de sus patrones de memoria y se transferían sus funciones cerebrales, a través de una interface adecuada, directamente al ambiente del ciberespacio. Las mentes “levantadas” eran asignadas a espacios de memoria protegidos y administrados por el Gobierno llamados “granjas”, donde desarrollaban tareas específicas diseñadas por los departamentos gubernamentales

(37)

El levantamiento es un camino sin retorno, se hace de por vida, y se había convertido en una especie de ritual funerario donde los parientes se despedían de su ser amado solo para encontrarlo luego convertido en una interfaz. El proyecto, cuenta el narrador, solo tenía sentido si se lograba levantar una gran masa crítica de mentes, por lo que debía ser infalible. Nadie podía dudar de su funcionamiento.

En muchas ocasiones la ciencia ficción se juzga en función de estas “anticipaciones” que usualmente presentan al lector—la base de lo que provocaría el extrañamiento cognitivo de Darko Suvin—. Las formas de vigilancia en *1984* o la sociedad sostenida sobre la felicidad sintética en *Un mundo feliz*. Las novelas de Baradit se sostienen en este tipo de proyectos gubernamentales que logran extraer productividad de los cuerpos y mentes de las personas, en una alusión evidente al funcionamiento actual del sistema capitalista. La única forma de mantener la promesa de eficiencia capitalista en su versión neoliberal es extrayéndola de los cuerpos humanos: “[t]odo parecía perfecto. El Gobierno tendría “consciencias” administrando desde dentro de los complejos procesos de flujo y análisis de datos. La eficiencia aumentaría a rangos impensados y la productividad de toda la red industrial crecería a niveles nunca antes vistos.” (38) Nótese el uso, en este caso irónico, del lenguaje economicista que la Concertación colocó en el centro de su relato: productividad, eficiencia, red industrial, etc. Pero hay un detalle interesante en esta pequeña cita: el sujeto que sostiene la explotación ya no es la mega corporación transnacional del cyberpunk, ahora el ojo está puesto sobre el gobierno, entregándole un componente político novedoso.

Pero quiero dejar este hilo abierto por el momento, ya que su versión más interesante vendrá con *Synco*. Ahora quiero dirigir la atención hacia el otro elemento novedoso de *Trinidad*: su relación con la memoria—entendida en los términos del campo literario chileno: la persistencia del trauma en la realidad postdictatorial. La novela introduce el concepto de continuidad temporal a través del karma y la reencarnación. Eugenio Balandro, presidente del Partido Obrero Revolucionario es el primer ejemplo:

Eugenio había sido reclutado a los cuatro años de edad luego de un minucioso rastreo. El equipo psíquico del partido, más cuatro cibernautas nepaleses, habían scaneado durante

años el plano astral con sus consolas-ouija buscando rastros de la esencia de un olvidado líder de masas de principios del siglo XX. Estafador, ladrón y finalmente dirigente sindical; instigador a sueldo de los levantamientos obreros financiados por el gobierno chileno en las plantas salitreras. ... Hasta que un día nació nuevamente, sano y fuerte en Bérghamo, Italia, en el seno de una buena familia de campesinos que fue rápidamente eliminada, por supuesto. (29)

El pasado, reflejado en las vidas anteriores de los sujetos, se manifiesta en el presente a través de las reencarnaciones—y claro, al tratarse de una novela futurista, el “futuro” también forma parte de esta continuidad a los ojos del lector. Los tres tiempos confluyen en un solo momento: el pasado karmático, el presente de la narración, y el futuro cienciaficcional. La continuidad temporal se ve mejor reflejada en un concepto baraditiano que la novela retoma: la Karma Police¹⁹, un cuerpo militar de élite que es capaz de rastrear la culpa de los criminales a través de sus reencarnaciones. La tercera parte de la novela relata la historia de Magdalena Veliz, una mujer de 17 años perteneciente al *Karma Police*, y que debe investigar una serie de irregularidades relacionadas con secuestros de niños huérfanos y el tráfico de médula ósea. La idea del Karma Police es, a mi parecer, una cristalización temática de la colisión de campos semánticos que describía más arriba: la tradición religiosa asociada al Karma, la tradición literaria chilena reflejada en el vuelco hacia el pasado traumático, el intertexto con la canción de Radiohead (ver nota al pie) y la tradición cienciaficcional o cyberpunk en la forma en que se desarrolla la idea (un grupo de policías que no repara en problemas éticos asociados a su trabajo, por ejemplo, el de asesinar a un niño de 10 años en el que un homicida serial se ha reencarnado).

¹⁹ Cuenta Baradit cómo nació el concepto: “Durante un paseo me preguntaron qué canción habría elegido para escribir un cuento. En una radio sonaba e tema KARMA POLICE, de Radiohead. “Escribiría sobre una policía...del karma...una policía que t persigue por crímenes cometidos en otras vidas” (151)

Baradit retomaría el concepto en una novela gráfica realizada en conjunto con Martín Cáceres, en el 2011, cuando su escritura ya se había volcado definitivamente hacia el pasado. Por el momento, baste una pequeña muestra de la forma en que la multitemporalidad baraditiana se refleja en imágenes:

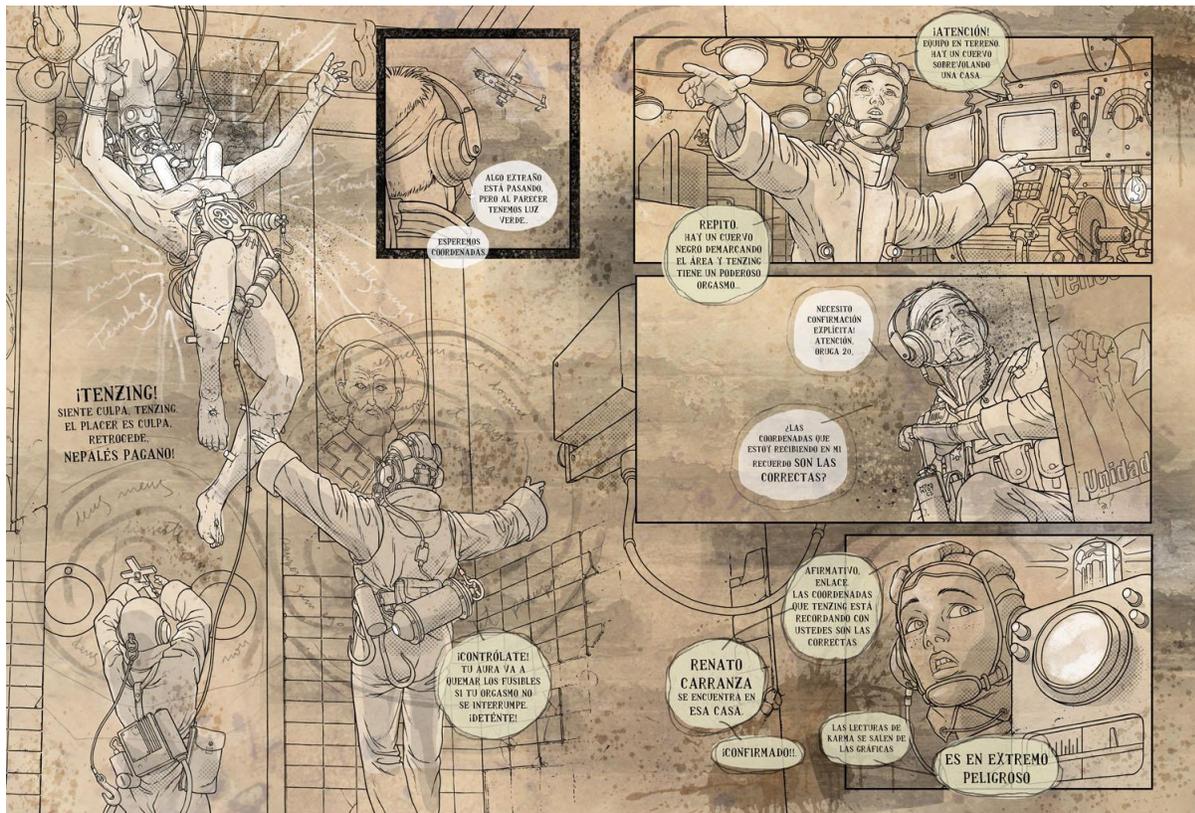


Figura 1. *Policía del Karma* (2011)

Los dibujos de Cáceres más el diseño gráfico de Baradit—su profesión original—buscan reflejar esta aglomeración o yuxtaposición de tradiciones, en teoría, contrapuestas: la tecnologización biopolítica aparece en un primer plano, reflejada en el “nepalés” que ocupa la esquina superior izquierda, mientras que la religión católica se cuelga como un trasfondo no del todo delineado,

borroso pero omnipresente, igual que el pasado chileno (en la sutil aparición de un cartel de la Unidad Popular). La novela gráfica abunda en estos pequeños detalles, que se cuelan como fondos acuosos algunas veces, otras como pequeños detalles que incluso pueden pasar desapercibidos.

Pero dejemos este paréntesis gráfico para volver a la narrativa. Si bien *Trinidad* significó un paso adelante en la obra de Baradit con respecto a *Ygdrasil*, especialmente en lo que respecta a calidad en la escritura, pero también en la solvencia del mundo creado, ahora muchísimo más sugerente y coherente, el refinamiento final de su proyecto cienciaficcional vendría con *Synco*. Por un lado, el giro que *Trinidad* venía ensayando—a saber, situar la acción en Chile, negociar con el *mainstream* literario para abordar el pasado y no solo el futuro y la crítica al sistema neoliberal en cuanto tecnológico—en esta novela se hacen todavía más evidentes.

Synco, publicada en el 2008, parece la asimilación definitiva de Baradit a la literatura de la memoria. Si hasta el momento el autor había logrado escapar a los temas más recurrentes del campo literario chileno, en esta última novela la premisa inicial nos sitúa de lleno en uno de sus nodos más relevantes: Pinochet y el Golpe de Estado. La novedad, eso sí, viene desde la ciencia ficción, específicamente, la historia alternativa. Pinochet, luego de sufrir un atentado en el que mueren su esposa e hijo, decide apoyar a Salvador Allende y desbarata, él solo, el Golpe de Estado que tramaban la derecha y las Fuerzas Armadas. Seis años después, Martina Aguablanca, hija de un ex general chileno exiliado en Venezuela, retorna a Santiago para investigar el proyecto *Synco*, una máquina instalada en el corazón del nuevo paraíso socialista de Allende. Allí se entrevistará con personajes como Ricardo Lagos, Miguel Serrano y Fernando Flores, todos ellos parte de la élite política que ha llevado a Chile al desarrollo en tan solo seis años. Se verá las caras con Pinochet—ahora un héroe nacional retirado en su casa en el barrio de Ñuñoa—

cruzará la ciudad en el Mini Cooper de Michael Townley, discutirá con viejas glorias de la política partidista chilena, como Patricio Alwyn y Sergio Onofre Jarpa, y tendrá un macabro encuentro con un Carlos Altamirano al borde de la muerte. Todo esto mientras descubre que, detrás de la tecnología Synco y el “milagro chileno” se esconde un sistema perverso de explotación y ambición de poder.

La historia, puesta así, parece una serie de sucesos caóticos y hasta cierto punto el texto pide una lectura desordenada o, al menos, poco rigurosa. El hecho de colocar a una serie de figuras reales de la historia de Chile en situaciones contradictorias produce un efecto desconcertante en el lector, que, habituado a ver a Pinochet como el dictador implacable, lo encuentra ahora en un retiro apacible, relegado en su pequeña casa de barrio, o bien a Sergio Onofre Jarpa, líder del Partido Nacional en los años previos al golpe, como un benévolo opositor político que pacta con Allende. Lo que sostiene a todas estas anacronías, ucronías e historias alternativas es la ironía, que subyace a todo el texto y que, a final de cuentas, no es otra cosa que una crítica descarnada a la Concertación, su “política de los acuerdos” y el relato del milagro chileno—o como lo llamaron en la prensa de la época, “los jaguares de Latinoamérica”. Nuevamente vemos, como en *Flores para un cyborg* y *2010: Chile en llamas*, que la ciencia ficción chilena dialoga directamente con el acontecer político, aprovechando las licencias nominiméticas del género para abordar desde puntos de vista novedosos lo sucedido desde el retorno a la democracia.

Ahora bien, la ironía, como suele ocurrir, no es evidente para todos. Un lector no acostumbrado a la historia y política partidaria chilena podría fácilmente pasar por alto el desfile de figuras a lo largo del texto. Sin embargo, el giro irónico se da, incluso, en las figuras más conocidas, como Pinochet, Lagos y el mismo Allende. Baradit, conocedor de las formas en que

los productos culturales se mueven en los medios de masas, supo dejar ciertas pistas a lo largo del libro para los lectores más jóvenes o que bien no están familiarizados con el acontecer nacional y el *quién es quién* previo al Golpe. Otro tipo de reacciones, igual de previsibles, vieron en esta novela una burla del proyecto utópico allendista—un intocable para buena parte de la izquierda chilena—o incluso, como la crítica literaria Patricia Espinosa, un “delirio filonazista”. Lo que quiero plantear aquí, en cambio, es que la novela de Baradit es el último eslabón en la cadena de una serie de lecturas políticas que realizó la cf chilena desde los noventa en adelante. En esta última parte, ya cuando el relato concertacionista se caía a pedazos—y que permitiría la llegada al poder de Sebastián Piñera—*Synco* desacraliza muchos de los pilares que sostenían aquella narrativa. No queda títere con cabeza: desde la figura mitológica de Allende hasta los personajes más relevantes de la transición—Lagos y Alwyn—o bien la “política de los acuerdos”, la dominancia tecnocrática y la tesis de la excepcionalidad chilena, todos quedan de cabeza en esta novela.

La novela juega con las expectativas del lector, especialmente el chileno y de izquierda, que ve en Allende una figura intocable, parte de un pasado remoto donde la utopía todavía era posible. Como señala Gabriel Saldías (2008), en una de las mejores lecturas que se han hecho sobre la novela, *Synco* es una crítica al tropo que caracteriza a la izquierda melancólica de un pasado utópico perdido (400), en los tiempos en que todavía era posible la revolución. El texto, como decía, juega con las expectativas del lector al proponerle de entrada una utopía realizada, no una pulsión utópica en el sentido de *Flores para un cyborg*, sino un programa utópico, propio de los tiempos en que todavía eran “pensables”. Pinochet salvó a Allende y este, envalentonado por el fracaso del golpe en su contra, habría logrado llevar a Chile al desarrollo en tan solo seis años. Martina Aguablanca, la protagonista del libro, es enviada a Chile para investigar las

razones detrás de este milagro económico. No todos coinciden en cuál es el secreto detrás del éxito chileno: Fernando Flores y Ricardo Lagos creen que se encuentra en Synco, una terminal proto-cibernética que permite manejar información en tiempo real de todo el país; Pinochet cree que el secreto está en la integridad del ejército, Onofre Jarpa en el ejercicio democrático de la oposición y Miguel Serrano en las investigaciones paranormales. Mediante estas entrevistas que Martina sostiene con los personajes más importantes de la historia chilena, Baradit va derrumbando uno a uno los pilares que sostienen la utopía chilena de Allende. Pero a medida que cae el velo que cubría el verdadero rostro del “cibersocialismo”, vemos la crítica al relato concertacionista contemporáneo.

La utopía socialista se muestra desde el comienzo del texto. Martina viaja en un avión desde Venezuela, enviada por el Partido Socialista, hacia Santiago de Chile, “la capital más lejana del mundo, en el país más escondido de todos, donde un milagro había ocurrido” (16). El milagro no es otro que la revolución cibersocialista de Allende, que, en palabras del taxista que lleva a Martina del aeropuerto al hotel, tuvo “Buen ojo para nombrar a Pinochet. ... Buen ojo para traer a Flores y a esos gringos girosintornillos también. A mí la UP me da todo lo que necesito; y tengo a mi cabro estudiando ingeniería en la Universidad de Chile, y no pago niuno” (23). La utopía queda planteada en los términos más clásicos: se ha superado el problema del trabajo, de la escasez e incluso, al parecer, de los conflictos políticos. Como más tarde le dirá a Martina el Ministro de Nuevas Tecnologías Fernando Flores:

¡Imagínese! –Flores parecía estar en éxtasis—. De pronto la producción de un país completo dejó de depender de los manejos económicos mezquinos de la oligarquía y el capitalismo para transformarse en una danza armónica entre factores de consumo y necesidades de la población. La pura y prístina relación entre las necesidades del pueblo

y su capacidad productiva, movidos todos únicamente por los deseos de prosperidad común y organizados por un programa que se autorregula de acuerdo a patrones matemáticos, no políticos. (81)

Martina, atenta a todo lo que ve a su alrededor, no se conforma con la “historia oficial”. Le parece que falta una pieza del puzle, algo que explique cómo se llega a transformar un país de manera tan radical en tan poco tiempo. En cierto sentido, Baradit explota, a través de la protagonista inquieta que duda de lo que ve, uno de los principios básicos de la utopía para Jameson: la incapacidad de imaginar realmente un mundo sin conflicto, en el que todo está dado en abundancia, y donde, por ejemplo, el arte no tendría lugar, precisamente porque no hay nada que valga la pena representar. Una especie de sentimiento de fin de la historia de Fukuyama, en donde nos preguntamos, si ya está todo cumplido, ¿qué sentido adquiere el futuro?: “Los lectores tienen derecho a preguntarse qué encontrarán para leer en la utopía, pensando sin decirlo que una sociedad sin conflicto es improbable que produzca relatos interesantes.” (182)²⁰. Ante el “aburrimiento” de la forma utópica, Baradit nos presenta a Martina, un personaje al mismo tiempo extranjero—vivió en Venezuela casi toda su vida—y local. Ese doble lugar desestabiliza la otredad radical propia de la forma utópica. En términos narrativos, esta desestabilización se da en la serie de entrevistas que Martina sostiene con las figuras más importantes de la revolución cibernacionalista chilena.

²⁰ Creo que no vale la pena ahondar en el concepto de “aburrimiento” propuesto por Jameson en relación a la obra baraditiana, sin embargo, la idea de “destruir” una utopía que aparece en *Synco*, está estrechamente relacionada con la relación entre utopía y acontecer histórico—que se detiene para siempre en el cierre utópico: “Pero puede decirse que la ausencia de estos grandes acontecimientos históricos es poco más que un reflejo de la ausencia de acontecimientos menores en la vida cotidiana, junto con la ausencia de acción que parece caracterizar a las utopías más tradicionales, reducida a poco más que relato de amor superficiales en el transcurso de la gira utópica. Pero dichas ausencias, que pueden justificarse por la especificidad de la forma utópica, siempre nos pondrán en la senda de ese reproche al aburrimiento que es, en realidad, uno de los temores más profundos que motivan el antiutopismo político, a saber, el “fin de la pre-historia” marxiano conducirá a un mundo en el que exista poco más que ‘nacimiento, cópula y muerte’” (Jameson 188)

La primera, como no podía ser de otra manera, es con el héroe detrás del milagro: Augusto Pinochet. Como en casi todas sus entrevistas, Martina, al preguntar con mayor suspicacia de lo aceptable en una sociedad perfecta, recibe, al principio, la respuesta oficial, para luego ser rechazada. La dinámica siempre es similar: Martina entrevista, pregunta de más, y termina haciendo enojar a sus interlocutores. Es, a todas luces, un elemento ajeno al cierre utópico que busca constantemente la élite chilena durante la novela. Pinochet, por ejemplo, le recuerda que sus preguntas ya han sido hechas en su momento y sus respuestas las puede encontrar en los libros de historia: “[l]o que ocurrió fue uno de los capítulos más heroicos de la historia de las Fuerzas Armadas chilenas. Y todo lo que sé al respecto está en tomos empastados, entrevistas, reportajes. Palabras que estoy un poco cansado de repetir, si me entiendes” (36). Pero Martina insiste, hay algo que no termina de cuadrarle. Pinochet vuelve una y otra vez sobre su argumento, “[t]ú sabes que la reserva moral de nuestro país son sus militares, y fueron ellos los que levantaron el espíritu nacional después de tanta calamidad” (37). El heroico general da a entender que el milagro chileno se dio gracias a la lealtad de las Fuerzas Armadas hacia el país: “[l]os extremistas y la CIA sabían que la única forma de parar al gobierno de la UP era a través de los militares; entonces, cuando vieron que habíamos reaccionado con lealtad y que nunca traicionaríamos nuestro juramento, se retiraron del asunto y listo. Eso fue lo que pasó.” (38) Pinochet da por terminada la reunión con evidente disgusto, pero Martina queda con dudas: “[n]adie, excepto Allende, parecía querer que la Unidad Popular funcionara” (40) ¿cómo explicar entonces el repentino éxito?

Si bien a nivel narrativo lo que se nos revela es la existencia de un secreto, un enigma que se esconde detrás de la ofuscada reacción de Pinochet—y que Martina develará hacia el final de la novela—en términos discursivos lo que predomina es la ironía. Baradit sabe que el lector

asocia al ejército con el Golpe de Estado, especialmente si el interlocutor es Augusto Pinochet, el símbolo de la dictadura y del desprestigio del ejército chileno. El efecto, hasta cierto punto risible. Es tan ostensible el giro ucrónico en el que se tuerce el pasado, que parece casi una broma. Esta primera ironía es, sin duda, una crítica a la transición chilena y a la relación que la Concertación tuvo con las Fuerzas Armadas incluso después del retiro de Pinochet de la política (hay que recordar que, incluso después del retorno a la democracia, Pinochet siguió jugando un lugar preponderante en la política nacional, como Senador Designado o bien acuartelándose en señal de reprobación ante la investigación judicial sobre uno de sus hijos, el Boinazo de 1993). Las Fuerzas Armadas como garante de la novedosa *pax chilensis* es, siguiendo con la lectura propuesta hasta aquí, una forma de ironizar sobre la relación entre el ejército y la centro-izquierda chilena.

Luego del fracaso rotundo de su primera entrevista, Martina se dirige a las oficinas del Ministerio de Nuevas Tecnologías, a cargo de Fernando Flores. Ex ministro de Salvador Allende e impulsor original del proyecto cybersyn, Flores se convirtió en una figura polémica de la política chilena al apoyar a la derecha chilena en ciertas coyunturas políticas.²¹ En la novela, Flores ha conseguido un puesto clave en la nueva utopía gracias a la implementación del proyecto Synco. Vale una pequeña digresión para contar brevemente de qué se trató este proyecto, la base histórica sobre la que se construye buena parte de la novela. El año 1971, Flores y Raúl Espejo, parte en ese entonces de la directiva de CORFO, se ven en la necesidad de coordinar el gran número de información obtenida de las diferentes empresas del Estado. Deciden escribirle una carta a Stafford Beer, quien ya había propuesto una serie de teorías en los

²¹ Las más notables fueron su voto a favor de la acusación constitucional contra Yasna Provoste, su apoyo a Jovino Novoa (viejo referente de la derecha más radical) para ser presidente de la cámara del Senado, y su respaldo a Sebastián Piñera como candidato a la presidencia de Chile el 2008.

años sesenta para crear sistemas de manejo y recopilación de información en tiempo real. El resultado fue el proyecto cybersyn:

En 1971, durante el gobierno del presidente Salvador Allende, se comienza a desarrollar en Chile un innovador sistema cibernético de gestión y transferencia de información. El proyecto se llamó CYBERSYN, sinergia cibernética, o SYNCO, sistema de información y control. En las empresas del área de la propiedad social del Estado de Chile se implementaría un sistema de transferencia de información económica a "casi" tiempo real con el gobierno.²²

Obviamente, todo lo avanzando hasta ese entonces queda truncado por efecto del Golpe Militar de 1973. La novela, que toma su nombre del proyecto cybersyn, propone un pasado alternativo en el que el proyecto se hubiese convertido en la piedra angular del desarrollo económico y social de Chile. La revolución cybersocialista encontraba su solución del clásico problema utópico de la producción, el trabajo y la escasez en su base tecnológica. Por eso, quien ocupa un lugar prominente en este nuevo contexto es Fernando Flores, “el segundo hombre más poderoso de Chile” (79), a quien Martina va a entrevistar en su segundo día en Chile.

Flores, a diferencia de Pinochet, cree que el secreto del milagro chileno se encuentra en su desarrollo tecnológico: “—¿Eso dijo el general? —inquirió con una sonrisa—. Ciertamente el gran protagonista del éxito chileno es Synco” (80). El relato de Flores es, a todas luces, uno donde la tecnocracia se pone al centro del sistema—recordando, a su modo, al androide de Muñoz Valenzuela. El relato que hace Flores es en sí una alegorización de la forma en que la tecnocracia se tomó por asalto la política nacional durante los años de la transición a la

²² www.cybersyn.cl Además, vale mencionar que de este mismo sitio web se extrajo la información que sirve como epígrafe a la novela.

democracia: “[e]ntonces entraron los técnicos de Synco, que habíamos mantenido protegidos de los atentados en una villa secreta al sur de Santiago, como una marea de batas blancas a intervenir el cuerpo inerte de estos monstruos mecánicos hechos de chimeneas y explotación, para convertirlos desde el interior en fábricas vivas de la esperanza proletaria” (80). La inserción de Synco en el tejido nacional significó un salto cualitativo sin precedentes, en que “los deseos del pueblo son convertidos en números, que Synco y sus asistentes humanos interpretan como en una sinfonía de singular belleza ... La producción es ahora un fenómeno biológico que no se debe casi intervenir, sino solo asistir” (81). Synco es, a todas luces, el sueño final de la tecnocracia: reemplazar la lenta y friccionada deliberación política por la eficiencia implacable de la técnica.

Pero Synco no es lo que parece. La tercera entrevista de Martina es con Ricardo Lagos, mano derecha de Fernando Flores y encargado de mostrarle a la protagonista las entrañas del cerebro de Chile. Martina se reúne con Lagos y bajan varios metros por debajo del suelo hasta llegar a la sala hexagonal que se ha vuelto la imagen más vendida de Synco. El *ops-room*, con sus controles remotos, sus pantallas y su estética setentera. Sin embargo, como todo en el Chile de Baradit, esto no es más que una fachada: debajo de la sala de mandos está el verdadero Synco: una máquina infinita enterrada en el corazón de la tierra, un caos de cables como tendones y una serie de callejones repletos de basura, desperdicios y mal iluminados: “[e]l futuro tecnológico del socialismo es una soberana mierda’, una red de callejones hediondos a meado, decadente. El desorden propio de cualquier proyecto tercermundista elevado a la décima potencia” (104). Después de un breve paseo por el caótico corazón de la máquina, Martina y Lagos llegan al verdadero *ops-room*:

Martina tenía la sensación de haber salido de una metalúrgica para entrar en una empacadora de pescado. Las paredes tenían seis metros de altura y estaban llenas de procesadores corrientes de cinta magnética, puestos unos sobre otros hasta el techo en repisas metálicas mal pintadas. Colgando de las alturas, más hamacas, aún con un par de operarios durmiendo. Los oficiales de mayor rango dormían en unos agujeros en la pared no más grandes que un ataúd, pero al menos con algo de privacidad y aire acondicionado.

(106)

Martina queda impactada ante el terrorífico espectáculo. Lo que realmente esconde Synco es una máquina succionadora de trabajo común y corriente, de miles de niños y jóvenes operarios que dedican su vida a traspasar información en tiempo real.

—¿Y para qué hay guardias acá adentro?

—Para evitar que se suiciden o se agredan entre ellos (106)

Vuelvo nuevamente a mi hipótesis principal: *Synco* es una forma de destruir la utopía socialista de Allende, y al destruirla, lo que queda es una crítica descarnada a ciertos aspectos de la política concertacionista de la época. ¿Qué hay detrás de Synco? Una máquina explotadora de niños que tiene serios problemas de sustentabilidad. ¿Qué hay detrás de la tecnocracia dominante en Chile durante los primeros años del siglo XXI? Una narrativa de progreso social, de milagro económico y excepcionalidad dentro de la región—los Jaguares de Latinoamérica—que en realidad solo esconden las profundas desigualdades del sistema chileno. La correlación entre lo que sucede en *Synco* y los años de transición concertacionista quedan aún más claros con la siguiente entrevista: Sergio Onofre Jarpa.

Onofre Jarpa fue presidente del Partido Nacional y luego del Golpe Ministro del Interior de Pinochet desde 1983 a 1985, y sobre quien pesaba una orden de detención internacional por violaciones a los derechos humanos hasta su muerte en 2020. En la novela mantiene su viejo rol de líder del principal partido de derechas de la época. Recibe a Martina por una vieja amistad con su padre, aunque ante las insistentes preguntas de la joven venezolana también pierde la paciencia rápidamente. Para Onofre Jarpa el secreto no estuvo ni en los militares ni en el desarrollo tecnológico, sino en las negociaciones que él tuvo con Allende justo antes del Golpe: “Ni la intervención militar ni el despegue productivo aseguran la paz y la estabilidad de todo un país. Solo un amplio acuerdo político puede hacer el milagro” (136). Jarpa argumenta que en el momento en que Allende se vio acorralado, ellos—la derecha chilena—tuvo la hidalguía suficiente para firmar un amplio acuerdo político que le dio estabilidad al país.

La crítica, nuevamente, cae sobre las élites chilenas que, luego del retorno a la democracia se escudaron en lo que se ha llamado, eufemísticamente, la “democracia de los acuerdos”. Esta política de acuerdos no fue otra cosa que una serie de concesiones hechas por el oficialismo y la oposición en que se alcanzaban grandes acuerdos políticos para afrontar la transición a la democracia. Por supuesto, lo que se escondía detrás de estos acuerdos era el sistema binominal impuesto por Pinochet, que reprimía voces disidentes y les entregaba una gran gobernabilidad a las coaliciones más grandes, en este caso la Concertación y la Alianza por Chile, pero además le ofrecía un sistema de veto a la minoría de derecha. Este proceso sería la cara política de la consolidación del sistema neoliberal heredado de la dictadura. (Garretón 2010)²³ Encima de esta democracia de acuerdos transversales, la Concertación construyó un

²³ En las elecciones parlamentarias, la Concertación triunfó durante todo el período, pero la presencia hasta 2005 de senadores designados, el sistema electoral binominal que le daba a la minoría de oposición el mismo número de escaños que a la mayoría, y la existencia de quórum especiales para los temas más significativos (todos ellos

relato de excepcionalidad basado en el éxito económico—medido en puntos del PIB—y sus procesos de democratización. Pero como intenta plantear la novela, estos acuerdos no fueron más que concesiones hechas a partidos reaccionarios y evidentemente golpistas (no en vano Baradit usa la figura de Onofre Jarpa, a la postre uno de los ministros más sanguinarios de Pinochet).

El relato concertacionista de estos años, como decía, se sostuvo en buena parte sobre los logros macroeconómicos del país, que supo acomodarse a la “tercera vía” que se prometía en la Europa socialdemócrata e incluso en los gobiernos progresistas neoliberales de Bill Clinton y Tony Blair (Ruiz Encina 2019). El socialismo de Allende, en términos históricos, estuvo lejos—ya fuese por un anacronismo obvio o por convicciones políticas—del neoliberalismo progresista de Clinton y Blair. Sin embargo, en la novela de Baradit, Allende, por alguna misteriosa razón, se ha convertido en el campeón de esta ideología de centro izquierda noventera. Como señala un Concejal chileno a un medio italiano: “Socialista y democrático. No somos esbirros de Moscú. Tampoco de Washington, menos de guerrilleros transnochados que todavía no se dan cuenta de que su permanencia es solo la verificación de un largo fracaso” (187). A estas alturas, para cualquier lector mínimamente enterado de los, hasta entonces, 18 años de gobierno concertacionista, es evidente que Baradit se está refiriendo de manera cada vez más directa a la centro-izquierda chilena. Saldías, por ejemplo, cree que la novela es una crítica al estado postdictatorial de indiferencia y apatía con respecto a la democracia representativa, propia del siglo xxi chileno:

Para concluir, me gustaría plantear que esta necesidad de comprender y activar el deseo social de una manera educada, libre de intervención o manipulación ideológica,

enclaves impuestos por la dictadura a través de la Constitución de 1980), en general consagraron un empate entre la coalición de gobierno y la de oposición de derecha (Garretón 80).

constituye una crítica chilena específica del siglo XXI, posterior a la dictadura, del contexto político del país, en que la opinión general hacia la eficiencia de la democracia representativa y la adhesión ideológica es, en el mejor de los casos, de indiferencia y, en el peor, de completo rechazo y decepción (412, tp)²⁴

Mi lectura, que parte de esta última idea solo esbozada por Saldías, propone que la especificidad con que la novela trata la élite política chilena es una manera de abordar el presente de manera directa.

Resumamos: la novela, mediante el personaje local/extranjero que ocupa una posición doble, desestabiliza, a través de un *tour de force* por el Santiago cibernostalista, la utopía de Allende. La primera lectura de la novela evidencia, como señala Saldías, una crítica al utopismo socialista de los años sesenta. Ahora bien, una segunda lectura podría agregar una crítica a los años de producción de la novela—en un recordatorio de la función más básica de la ciencia ficción: la crítica del presente—en los que el relato concertacionista mostraba ya los signos de un debilitamiento crónico, y que desembocarían en la vuelta de la derecha al poder por la vía democrática después de casi cuarenta años. Baradit ataca, mediante las entrevistas de Martina, los pilares sobre los que se construyó el relato de la centro-izquierda: la tecnocracia como reemplazo de la deliberación política (Fernando Flores), la “democracia de los acuerdos” como eliminación del disenso político (Sergio Onofre Jarpa) y el disfraz del modelo neoliberal con un

²⁴ To conclude, I would like to posit that this need to understand and activate social desire in an educated way, free from ideological intervention or manipulation, constitutes a specifically twenty-first-century, postdictatorship Chilean critique of the political context of the country, in which the general opinion toward the efficiency of representative democracy and ideological adherence is, at best, of indifference and, at worst, of complete rejection and disappointment

“rostro humano”²⁵ (Ricardo Lagos). Lo que se encuentra en el centro de todas estas críticas, y que la convertiría casi en el punto nodal de una alegoría del neoliberalismo chileno, es Synco, la máquina.

Un pequeño repaso de las novelas de Jorge Baradit, poniendo atención a su relación con la tecnología, muestra que en el centro de sus historias siempre hay una máquina. En *Ygdrasil*, el árbol cibernético al que Mariana se conecta y en *Trinidad*, la Máquina Yámana. Leídas a la luz de Synco, ambas son sus precuelas o versiones previas.²⁶ Como señala David Laraway (2013), Cybersyn, en el proyecto original de Stafford Beer, era una máquina que funcionaba bajo las bases de un cuerpo humano, con una serie de extremidades que se conectaban a una especie de cerebro, el *ops-room* (155). El sustrato biopolítico se encuentra en la génesis del proyecto, y Baradit intenta explotar esta idea mostrándonos una máquina gobernada por un caos orgánico, al contrario de la limpieza habitual a la que nos acostumbraron los diseños minimalistas de los productos digitales norteamericanos. Recordemos, por ejemplo, el momento en que Martina observa Synco por dentro:

Martina aguzó la mirada y se dio cuenta de que en muchos niveles del cigüeñal parecían estar trabajando niños. En un segmento, que parecía fabricado con los restos de una retroexcavadora y algún tanque militar, cinco críos se movían velozmente entre los recovecos de fierro y hojalata para operar pequeños sistemas con llaves de tuerca y martillos. Se gritaban números y contraseñas que anotaban en libretas de papel; algunos vomitaban, todos parecían asustados (109)

²⁵ “Crecimiento con equidad” (Ffrench Davis, 2003), “Economía Social de Mercado” (como señaló en su visita a Chile el año 1991 Helmut Kohl o Mercado con rostro humano, entre otras, fueron algunas de las metáforas que se usaron en aquellos años para referirse a la política económica de los gobiernos de la Concertación.

²⁶ En palabras de Macarena Areco, “tras una aparente delectación en las tecnologías de conexión, *Ygdrasil* critica al capitalismo mundial informatizado, el cual, al fragmentar y conectar a los seres humanos a redes informáticas, facilita su esclavitud convirtiéndolos en piezas de maquinarias post-humanas” (47)

La realidad de Synco está lejos de parecerse a lo que un lector promedio tiene como idea de tecnología. Baradit nos recuerda que debajo de todo proceso productivo está siempre el trabajo humano, y muchas veces la explotación. Como bien señala Laraway, recordando tanto a las condiciones de trabajo de las salitreras chilenas que relata Baldomero Lillo en *Subterra* (1904) o bien a las condiciones de trabajo de las fábricas chinas actuales, “El punto no es simplemente que el sistema Synco aspire a completar tareas más adecuadas para la transferencia de información digital en un momento en la década de 1970 en Chile, cuando solo estaban disponibles herramientas anticuadas, intensivas en mano de obra, análogas: es más bien que la ubicuidad de la computación siempre implica un sustrato material de trabajo explotador.” (158, tp)²⁷

Si la máquina explotadora está en el centro de la crítica baraditiana al proceso chileno de transición, entonces la tecnología juega un rol clave en ella. En otras palabras, Baradit nos plantea que el neoliberalismo concertacionista se caracteriza, entre otras cosas, por la forma en que la tecnología permite sostener las tasas de acumulación y productividad necesarias para el sistema. Lo más interesante de esta mirada es que complejiza las visiones más canónicas sobre qué es y cómo se implementa el neoliberalismo en América Latina y en especial en Chile. La alegoría neoliberal de Synco nos obliga a volver sobre una discusión que hace no mucho retomó Carlos Ruiz Encina en su libro *La política en el neoliberalismo. Experiencias latinoamericanas* (2019), donde nos recuerda que para entender los procesos neoliberales en América Latina es necesario separar lo que la ideología neoliberal plantea de sus aplicaciones particulares. Más allá de las diferencias que el propio Ruiz plantea—muchas de las cuales son debatibles—me parece

²⁷ The point is not simply that the Synco system aspires to complete tasks better suited to digital information transfer at a time in the 1970s in Chile when only antiquated, labor-intensive, analog tools were available: it is rather that that the ubiquity of computation always implies a material substratum of exploitative labor.

que permite una aproximación interesante a lo que propone la novela. Tal vez aquí se encuentre la clave para comprender por qué la recepción de Synco causó tantas lecturas encontradas: mientras algunos la consideraron una novela protoderechista—probablemente por meterse con una figura intocable, Allende—otros la celebraron como parte de una crítica al sistema neoliberal heredado y administrado por la centro-izquierda. En ese sentido, Synco, y la obra cienciaficcional de Baradit en general, dialoga más con los procesos neoliberales actuales chilenos que con su teoría abstracta. O por lo menos, me atrevo a decir, intenta rascar para ver qué hay debajo de los postulados pro-mercados de Milton Friedman en su aplicación particular a Chile, lo que nos obliga a re-leer rápidamente lo expuesto hasta ahora.

CODA: La tecnología como idea fuera de lugar y la emergencia de la Historia

Siguiendo con esta idea de entender el neoliberalismo desde sus diferencias en cuanto ideología y proceso histórico-concreto, podríamos proponer que, en un primer momento, *Flores para un cyborg* dialogaba más con los planteamientos teóricos. En la novela, como ya expuse anteriormente, campean los postulados centrales del liberalismo de Hayek y Mises: la exaltación del individuo como órgano fundamental de la sociedad, reflejada en el libre emprendimiento y la innovación—¿qué más sería el cyborg creado solo a partir del intelecto superior del pequeñoburgués estudiante de doctorado?—, la solución de los problemas sociales a partir de la satisfacción de los deseos individuales—es precisamente el egocentrismo de Rubén lo que permite ajusticiar a los viejos generales de la dictadura—o bien el reemplazo de la política por el mercado, tanto en el desprecio por los partidos políticos que leemos a lo largo de la novela o bien en la figura del androide como metáfora del mismo. Tal vez habría que recordar que esta novela

fue publicada durante los años noventa, en pleno apogeo de la Concertación, cuando el empuje del retorno a la democracia todavía permitía visiones optimistas y utópicas, y el neoliberalismo chileno, en cuanto práctica concreta, todavía no mostraba sus (d)efectos.

La segunda novela analizada en estas páginas sigue un rumbo similar: si bien se propone hacer una crítica descarnada de la implementación neoliberal en Chile, lo hace especialmente desde sus postulados teóricos. La constante divagación hacia el futuro de Oses, especialmente en lo relativo a la implementación tecnológica vis-a-vis un *híperliberalismo* financiero intenta acercarse a las prácticas concretas, pero lo logra solo en contadas veces. La mayoría del tiempo el lector se encuentra con una narración casi ensayística, que busca elucubrar un posible futuro en el que los postulados económicos neoclásicos habrían destruido cualquier tipo de tejido social. De nuevo, el diálogo es con la teoría, ya que Oses imagina un futuro libertario, en el que los postulados de Nozick, y no solo los de Hayek y Friedman han triunfado. La novela, a pesar de que lo intenta, tiene poco que decir del Chile de la época, donde el neoliberalismo se implementó de manera radical en los años setenta, pero que tuvo una serie de reformas considerables durante los años ochenta por la crisis y más aún en los años noventa con el retorno a la democracia.

Las novelas de Baradit, en cambio, nos recuerdan algo que ya Sarah Brouillete proponía al hablar de la esfera cultural. A saber, si entendemos el neoliberalismo simplemente como el retiro progresivo del Estado para dar paso al Mercado, tal vez perdemos de vista el rol preponderante del primero en los procesos que lidera y propicia el segundo:

Creo que el término neoliberal es más útil como un medio para designar formas particulares de apoyo estatal para las relaciones sociales capitalistas y los impulsos acumulativos. Así que entiendo el neoliberalismo principalmente como un conjunto de

intentos intermitentes para definir y refinar una política que asegure la rentabilidad de manera eficiente y efectiva, y sostengo que en el ámbito cultural el objetivo de dicha política no puede describirse adecuadamente como simplemente el retiro del estado. (15, tp)²⁸

Ygdrasil, Trinidad, pero en especial *Synco*, pone sobre la mesa las formas en que el Estado neoliberal, al menos en Chile, fue parte fundamental de las nuevas formas de acumulación y creación de riqueza. El mejor ejemplo viene de los años en que Baradit publicaba y escribía sus primeras novelas, las mentadas colaboraciones público-privadas, las “concesiones” del gobierno de Ricardo Lagos, especialmente las relacionadas con el desarrollo de infraestructura—las carreteras, por ejemplo—pero también las que incursionaban en áreas usualmente asociadas al estado de bienestar, como la salud y la educación.

La ciencia ficción chilena del cambio de siglo, entonces, pone en diálogo la tensión que existe entre la revolución tecnológica y las políticas progresistas y neoliberales de la Concertación. Ambos procesos ofrecieron a los chilenos cosas similares: democratización y modernización. Sin embargo, al poco andar, ambos mostraron sus fallas. La ciencia ficción supo poner el ojo en los puntos de conexión entre estos dos procesos, recordándonos por un lado que ni la revolución digital traería un bienestar extendido y que la Concertación, a pesar de sus promesas, tampoco lograría el ansiado “salto al desarrollo” ni menos la reducción de la desigualdad mediante sus políticas pro-mercado. La tecnología, como intenté mostrar en estas páginas, pasa de un momento eufórico marcado por la utopía del cyborg/mercado a un

²⁸ I think the term neoliberal is most useful as a means of designating particular forms of state support for capitalist social relations and accumulative drives. So I am understanding neoliberalism mainly as a set of fitful attempts to define and refine policy that will efficiently and effectively secure profitability, and I argue that in the cultural sphere the goal of such policy cannot adequately be described as simply the state’s withdrawal. (15)

pesimismo distópico. Sin embargo, quien supo hacerse cargo del lugar dislocado que la tecnología ocupa en la sociedad chilena fue Baradit, poniendo en el centro de sus novelas máquinas que combinan lo humano y lo cibernético. Como esbocé anteriormente, el ciberchamanismo baraditiano nos recuerda que, por muy tecnológicamente avanzados que queramos ser o nos pensemos, Latinoamérica y Chile siguen siendo culturas altamente híbridas, en el sentido que le da García Canclini. Se mezclan aquí temporalidades diferentes, modernas y tradicionales, populares y globales.

Me gustaría proponer que la revolución tecnológica funcionó en Chile como una idea fuera de lugar. Mientras en los centros industriales, donde esta revolución fue diseñada, la relación entre tecnología y bienestar es muchísimo más transparente, en Chile, en cambio, fue solo una forma de recubrir las políticas neoliberales de los años noventa. Me veo en la necesidad de hacer, nuevamente, la salvedad histórica: no tanto de las políticas neoliberales instaladas en dictadura, sino más bien las políticas progresistas neoliberales de la Concertación. La tercera vía, como nos recuerda *Synco*, venía barnizada con una fina capa de elegancia y *coolness* color Silicon Valley, que permitió profundizar muchas de las ideas y políticas incluidas en el ideario concertacionista. Adentrarme en la forma concreta en que la revolución tecnológica sirvió como falsa consciencia de las políticas neoliberales chilenas de los años noventa y dos mil sería otro tipo de trabajo, que probablemente necesitaría observar y analizar otro tipo de discursos y no solo el literario. Sin embargo, una primera idea me parece tremendamente relevante: bajo este paraguas conceptual, la ciencia ficción chilena ha podido explorar otro tipo de áreas de la realidad chilena, dejando atrás la sobrepoblación de discursos de la memoria. Si bien, como señalé antes, la ciencia ficción pasó por procesos de negociación con el *mainstream* literario chileno—representado principalmente por los discursos de la memoria—siempre supo mantener

ciertas lógicas y herramientas propias del género, lo que le permitió abordar otras aristas de la realidad chilena. En simple: gracias a sus propias lógicas internas, la ciencia ficción nacional fue capaz de hablar de otras cosas. Frente al estado letárgico de los sujetos que predomina en la literatura de los hijos, la ciencia ficción ofreció distopías aterradoras. Frente a la fijación con un periodo específico de la historia chilena que los principales autores chilenos ponen arriba de la mesa, la ciencia ficción ofreció ucronías que iban desde el Teniente Bello hasta el lugar de Chile en la Segunda Guerra Mundial.

¿Qué nuevos caminos abrieron estos autores, entonces, para la literatura chilena? Todavía está por verse. Por el momento, habría que señalar que las protestas de los movimientos sociales del 2011 y en especial del 2019, dialogan mucho más de cerca con la ciencia ficción que con las versiones intimistas de la literatura de los hijos. Por supuesto, decir que un género literario tiene la exclusividad para representar el sentir social de un proceso histórico es casi una locura, sin embargo, por cuestiones generacionales ya las nuevas generaciones ven con cierta lejanía el trauma dictatorial. La crítica, mucho más que contra los crímenes de Pinochet, es contra su sistema—el lucro en el 2011, la desigualdad en el 2019—y por eso la Concertación está en el ojo del huracán. Me atrevo a plantear, entonces, que los autores que representen o que relaten estos movimientos no serán solo los que vuelvan una y otra vez al pasado dictatorial, sino los que sepan mirar al futuro, aunque este no sea más que una distopía disparatada. Todavía falta un poco de perspectiva temporal para dilucidar qué tipo de literatura leeremos después de que todo esto se asiente—ya sea si Chile logra una nueva Constitución o bien el sistema termina de acomodarse definitivamente.

A modo de cierre, vale mencionar que la producción cienciaficcional desde el retorno a la democracia hasta hoy nos plantea una última pregunta, tal vez, la más importante de todas:

¿podemos pensar nuevas utopías? O como lo plantea Alejandro Galliano (2020) en su último libro: ¿Por qué puede soñar el capitalismo y nosotros no? La ciencia ficción chilena ha venido haciéndose esta pregunta, algunas veces de manera más directa y otras desde la simple constatación de los hechos, que puede resumirse en la célebre frase atribuida a Jameson y Zizek: es posible imaginar el fin del mundo, pero no el fin del capitalismo. En el caso chileno, la incapacidad de imaginar el futuro está directamente relacionada con la incapacidad de olvidar el pasado. Veremos si en la nueva década que se abre con el estallido social más importante de los últimos años en Chile podemos desligarnos finalmente de las ataduras simbólicas y materiales de la dictadura o si, por el contrario, seguiremos viviendo en la eterna posdictadura. Tal vez, la ciencia ficción tenga la llave que abra nuevas puertas. Como señalara Mark Fisher: la ficción—y en especial ciencia ficción—ocupa un rol preponderante en un contexto donde el capitalismo parece ser la única realidad posible: “Capital’s economic science fictions cannot simply be opposed; they need to be countered by economic science fictions that can exert pressure on capital’s current monopolisation of possible realities.” (xiii).

Obras Citadas

Areco, Macarena. “Más allá del sujeto fragmentado: las desventuras de la identidad en Ygdrasil de Jorge Baradit”, en *Revista Iberoamericana*, Vol.76(232), pp.839-853

Baradit, Jorge. *Ygdrasil*. Ediciones B, 2005

———. *Trinidad*. Ediciones B, 2007

———. *Synco*. Ediciones B, 2008

Baradit, Jorge y Martín Cáceres. *Policía del karma*. Ediciones B, 2011

Baradit, Jorge; Bisama, Álvaro; Ortega, Efe y Mike Wilson. *Chil3: Relación del Reyno*, Ediciones B, 2011

Bell, Andrea. "Chile", en *The Encyclopedia of Science Fiction*, 2018 <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/chile> > (8/19/2019)

Brouillette, Sarah. "Unesco and the World-Literary System in Crisis." En *Amodern: Currents* 2015, web. <https://amodern.net/article/unesco-brouillette/>

Brown, J. Andrew. *Cyborgs in Latin America*. Springer, 2010.

Bueno, Claudio Celis. *The attention economy: Labour, time and power in cognitive capitalism*. Rowman & Littlefield Publishers, 2016.

Castells, Manuel. *La era de la información. Volumen 1: La sociedad red*, Alianza editorial, 1997.

Davies, William, ed. *Economic Science Fictions*. MIT Press, 2018.

Espinosa, Patricia. "El desembarco de un cyborg" En *La época*, 1998, p.3

Ffrench-Davis, Ricardo. *Reformas económicas en Chile 1973-2017*. Taurus, 2018.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, 1989.

Garretón Merino, Manuel Antonio. *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado: Los gobiernos de la Concertación en Chile, 1990-2010*. Editorial Arcis, 2012.

- Güell, Pedro. "En Chile el futuro se hizo pasado: ¿y ahora cuál futuro? Ensayo sobre la construcción simbólica del tiempo político." En *El Chile que viene. De dónde venimos, dónde estamos ya dónde vamos*, 2009 pp.17-37.
- Haraway, Donna Jeanne. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Vol. 28. Universitat de València, 1995.
- Hayles, N. Katherine. *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press, 1999.
- Jameson, Fredric. "Progress versus Utopia; Or, can we imagine the future? (Progrès contre Utopie, ou: Pouvons-nous imaginer l'avenir)." En *Science fiction studies*, 1982 147-158.
- . *Arqueologías del futuro*. Madrid: Akal, 2009
- Laraway, David. "Back to the Future: Salvador Allende's Steampunk Chile." En *Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 11.1, 2013. pp.152-169.
- Muñoz Valenzuela, Diego, *Flores para un ciborg*, Mondadori, 1996
- Oses, Darío. *2010: Chile en llamas*, Planeta, 1998
- Ortega, Efe. *El número Kaifman*. Planeta, 2006
- Pinto, Rodrigo "Flores para un cyborg. Reseña". En *Revista Caras*. 1998
- Prado, Ignacio M. Sánchez. "Ending the World with Words: Bernardo Fernández (BEF) and the Institutionalization of Science Fiction in Mexico." En *Latin American Science Fiction*. Palgrave Macmillan, New York, 2012. 111-132.

Ruiz Encina, Carlos Eduardo. *La política en el neoliberalismo: Experiencias latinoamericanas*. LOM ediciones, 2019.

Silva, Patricio. "Los tecnócratas y la política en Chile: pasado y presente." En *Revista de Ciencia Política*, vol. 26, 2006. Pp.175-190

Saldías, Gabriel. "Remembering a Socialist Future in Postdictatorship Chile: Utopian Anticipation and Anti-Utopian Critique in Jorge Baradit's *Synco*", En *Utopian Studies*, Volume 29, Number 3, 2018 pp. 398-415

Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas*. Ed. John Gledson, Verso, 1992

Wilhelmy, Manfred, and Roberto Durán. "Los principales rasgos de la política exterior chilena entre 1973 y el 2000." En *Revista de ciencia política* Vol. 23.2, 2003. pp.273-286.

Capítulo 2: Remediar la cultura impresa: reacciones a la revolución digital en la novelística chilena reciente

Introducción: la cultura impresa frente a la revolución digital

Que la hegemonía de la cultura impresa está siendo amenazada es, a un tiempo, un hecho y un juicio controvertido. Si bien la experiencia diaria nos muestra que cada vez son más los lectores digitales, también las profecías apocalípticas que auguraban la desaparición del libro impreso fallaron de manera estrepitosa. El libro impreso—y las prácticas que lo acompañan—siguen vigentes a pesar de la violenta irrupción de lo digital y la hegemonía de las pantallas. Más que pensar en el reemplazo del libro impreso por uno digital, la realidad nos obliga a comprender cómo las dos tecnologías coexisten. Ambas compiten por la atención de los lectores, pero también se complementan, tensionan y reescriben constantemente.

El libro impreso, si bien no vive su momento más espectacular, se mira al espejo y se ve sano. Incluso después de que muchos lo dieran por muerto. Sin embargo, sería ingenuo creer que la revolución digital no ha afectado en lo más mínimo sus formas, funciones y maneras. Por otro lado, si entendemos el libro impreso como tecnología y como medio, llegaremos rápidamente a la conclusión de que este ha debido reinventarse muchísimas veces a lo largo de su historia. Esta última es, quizás, la más profunda de todas. La producción literaria, como no podía ser de otra manera, ha sentido y asimilado los cambios que la revolución digital ha producido en la cultura impresa. Desde novelas auto editadas y publicadas en Amazon, hasta las *hypernovelas* más experimentales, la literatura ha debido incorporar rápidamente las nuevas exigencias y

herramientas de lo digital. La literatura es, siguiendo esta línea, una entrada privilegiada para analizar el efecto que la revolución tecnológica está teniendo en la cultura impresa. Como siempre nos recuerda Katherine Hayles (2008), posiblemente toda la literatura producida hoy en día ha pasado, en algún momento, por un procesador de texto. Ya fuese durante su escritura o bien durante su diagramación antes de ser publicada, buena parte de la producción literaria tiene algún componente electrónico.

Para comprender a cabalidad los efectos que la revolución digital ha tenido sobre la literatura, es necesario incorporar algunos aspectos en el análisis literario que usualmente son excluidos. En primer lugar, considerar el carácter de medio y tecnología que tiene la forma impresa. El libro impreso, en cuanto objeto, es un medio entre muchos otros para transmitir sentido. Siguiendo esa línea, el *libro-como-objeto* reacciona frente al advenimiento de lo digital en cuanto medio, en otras palabras, como una tecnología que debe relacionarse, complementarse y re-descubrirse en relación a las nuevas competidoras. En segundo lugar, y producto de lo anterior, debemos ser capaces de considerar la materialidad de nuestro objeto de estudio. Por lo general, la literatura se estudia desde el contenido y la forma, y olvidamos que el libro es también un objeto físico que circula, pesa, se siente y reacciona frente a sus diversos usos. Como ha señalado Karin Littau (2006), al contenido y la forma debemos añadir lo material. Por último, creo que poner atención en el libro como tecnología, como medio y como objeto material nos permite, además, comprender las prácticas de lectura asociadas a su uso. En el siguiente apartado me detendré con más tiempo a explicar cada una de estas aproximaciones y por qué son relevantes en el estudio de mi corpus.

Por supuesto, la reacción de la cultura impresa frente a su símil digital presenta particularidades asociadas al contexto en el que sucede. En un país donde la revolución digital

está fuertemente asociada a la implantación del modelo neoliberal, pero también a la aparición de nuevas oportunidades de acción política, entender cómo las viejas tecnologías se relacionan con las nuevas me parece especialmente relevante a la hora de leer a Chile y su literatura. Por un lado, tenemos un país que abrazó la revolución digital con todas sus fuerzas, alcanzando altísimos niveles de penetración tecnológica en muy poco tiempo (casi 10% por encima de la región²⁹), pero que entiende esta implantación tecnológica como algo foráneo y asociado a una tecnocracia de claro signo ideológico. Por lo tanto, la cultura digital en Chile se encuentra en una tensión constante entre sus beneficios evidentes y sus efectos en la producción cultural, además de su relación directa con nuevas formas de hacer política—tómese, por ejemplo, la forma en que las movilizaciones del 2019 se organizaron a partir de las redes sociales, aportando una estética particular al movimiento—como también nuevas formas de explotación—evidenciadas durante estos tiempos de teletrabajo. La cultura impresa, también, se inserta en este debate desde la mirada tensionada entre las ventajas que ofrece la tecnología—para intervenir los procesos editoriales análogos, por ejemplo, y las nuevas formas de explotación que promueve. De ahí, tal vez, la añoranza del pasado análogo en varios de los autores del campo.

En este capítulo intentaré exponer cómo algunos autores chilenos de los últimos años han abordado esta cuestión de la literatura impresa en los días de la revolución digital. Desde los autores más *mainstream* del campo literario chileno—Zambra y Costamagna—hasta los más experimentales—Mike Wison y Galo Ghiglioto—todos muestran una preocupación por el progresivo retiro de la cultura impresa frente a su símil digital. Planteo que algunas de sus obras más representativas evidencian una creciente consciencia del libro en cuanto objeto impreso que se niega a desaparecer. Por supuesto, esta consciencia del medio tecnológico utilizado tiene

²⁹ <https://datareportal.com/reports/digital-2020-chile>

diferentes consecuencias en cada uno de estos autores. Mientras la llamada “generación de los hijos” utiliza las posibilidades de lo impreso para profundizar en el modo nostálgico que caracteriza su producción, Wilson en cambio se apropia de las nuevas posibilidades de lo impreso para experimentar e intervenir el circuito editorial chileno. En resumen, el siguiente capítulo tiene como objetivo leer el campo literario chileno reciente desde el trauma—o más bien el profundo cambio—que significó la irrupción de lo digital en él. ¿Cómo reaccionan autores anclados en lo análogo frente a la progresiva hegemonía de las pantallas? ¿En qué sentido vale la pena seguir escribiendo novelas que *piden* ser leídas en papel? ¿Qué nuevas opciones y posibilidades otorgan las nuevas tecnologías a la cultura impresa?

Remediaciones, cultura impresa y prácticas de lectura

Hay tres variantes teóricas que sustentarán la lectura de este capítulo. Como señalé, en general son formas de leer y entender la literatura que muchas veces funcionan en un segundo plano. En primer lugar, entenderé el libro impreso como tecnología. Esto es, como un medio tecnológico que se desenvuelve a la par de muchos otros medios. Si el libro impreso es un medio más entre muchos otros—y en especial en relación al libro digital—, ¿cómo reacciona frente a sus nuevos vecinos? Intentaré contestar esta pregunta desde el concepto de remediación. En segundo lugar, el libro impreso en cuanto tecnología y en cuanto medio conlleva una serie de prácticas culturales específicas. Estas prácticas son, precisamente, las que los autores que traigo a colación en este capítulo están interviniendo, recordando y reinterpretando. Partiendo de la obra de Roger Chartier sobre la historia de la cultura impresa, intentaré esquematizar a grandes rasgos las prácticas culturales asociadas a lo impreso que, planteo, estos autores están reciclando. Por

último, haré un breve paralelo con un concepto que dialoga muy de cerca con este capítulo: la idea del “late book culture” con la que Craig Eppin describió la obra de César Aira, el Colectivo Pringles y la práctica editorial de Eloísa Cartonera en Argentina. Me interesa mostrar las similitudes, pero más que nada las diferencias entre los proyectos chilenos en relación al campo literario argentino.

La idea de remediación es uno de esos conceptos que, una vez expuestos, escapan de cierta manera al control de sus autores y adquieren una capacidad explicativa propia. Cuando Jay David Bolter y Richard Grusin lo propusieron en 1999, lo hicieron como una forma de aunar y poner en diálogo sus propios conceptos teóricos: *Immediacy* e *Hypermediacy*, que aquí podríamos traducir como inmediatez e hipermediación. Ambos conceptos tuvieron bastante menos repercusión que la remediación, aunque sin duda sirven para explicar cómo llegaron al concepto que lleva el título del libro.

Grosso modo, ambos conceptos son las dos caras de una misma moneda. Inmediatez e hipermediación serían, según Bolter y Grusin, las lógicas según las cuales cualquier medio funciona—llámese libro, fotografía, cine o música—. Por un lado, la inmediatez es el deseo del medio de desaparecer, hacerse invisible, mientras que la hipermediación—o hipermediatez—sería la voluntad de multiplicarse y hacerse visible. Permítaseme un par de ejemplos para ilustrar esta doble lógica. Bolter y Grusin señalan que “our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation” (5). El primer movimiento, borrar cualquier rastro de mediación, se sostiene en la idea de que los espectadores o consumidores queremos olvidar, hasta cierto punto, que la información que nos llega a través de la pantalla o del libro, ha sido mediada por esa tecnología: “the logic of immediacy dictates that the médium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented: sitting in the race car or standing on a mountain

top” (6). Si bien estos autores hablan desde los años en que la Realidad Virtual parecía tomarse el futuro, la lógica de inmediatez es fácilmente verificable en casi cualquier medio, y sin duda alguna, en el libro impreso y digital.

Pero bien sabe cualquier persona que vea televisión o navegue por la web que los medios no siempre logran pasar desapercibidos. Al contrario, muchas veces dependen de su multiplicación. Piénsese en cualquier página web que contenga música, videos, fotografías y animaciones. Incluso, la cámara, un medio inmediato a priori, hoy en día nos recuerda su hipermediación a través de filtros de Instagram que intervienen la imagen hasta el más mínimo detalle. La hipermediación, funciona, en general, a través de la reapropiación de otros medios diferentes al principal:

Whenever one medium seems to have convinced viewers of its immediacy, other media try to appropriate that conviction. The CNN site is hypermediated—arranging text, graphics, and video in multiple panes and windows and joining them with numerous hyperlinks; yet the web site borrows its sense of immediacy from the televised CNN newscasts (6)

Además, ambas lógicas están estrechamente conectadas, como lo insinúa la cita anterior. La inmediatez depende de la hipermediatez. Para lograr la aparente desaparición de un medio, muchas veces los productores utilizan un sinnúmero de medios diferentes. Volvamos por un momento al medio particular que nos convoca, el libro: ¿cuándo se hace más inmediato un texto? ¿cuándo nos recuerda su relación con otros medios? Por lo general, el libro impreso intenta hacer olvidar al lector que está frente a un objeto tecnológico particular, frente a un medio específico. La idea ha sido, a lo largo de la historia de la cultura impresa, que el lector *se pierda* en sus páginas. Sin

embargo, hay excepciones, como la inclusión de imágenes en los márgenes de los manuscritos medievales o los experimentos cortazianos en *62/modelo para armar* o *La vuelta al día en ochenta mundos*, hasta las hypernovelas de la era digital.

Es importante notar que hay un componente histórico en esta doble lógica. No se trata de una relación estática, en la que una serie de medios se relacionan unos con otros sin cambios en el tiempo. Cuando un nuevo elemento aparece en la mediósfera, desordena el naípe. Para Bolter y Grusin el mejor ejemplo de este movimiento se da con el advenimiento de los medios digitales, que tienden a representar y reutilizar los medios análogos desde sus propias lógicas. En ese momento se produce lo que los autores llaman remediación: esto es, “the representation of one medium in another” (45), y que está en diálogo directo con la idea que abre *Understanding Media* (1964) de McLuhan: el contenido de cualquier medio es siempre otro medio. Ambas propuestas tienden a mirar la remediación desde un punto de vista casi teleológico: si para McLuhan el contenido de lo escrito es el habla, lo escrito es el contenido de lo impreso, y lo impreso del telégrafo (23), para Bolter y Grusin hay un amplio espectro de formas diferentes en que lo digital remedia sus predecesores, siempre dependiendo del nivel de competitividad que los nuevos medios perciben en los viejos (45). Algo similar propone Friedrich Kittler en *Gramophone, Film, Typewriter* (1989), enfocándose esta vez en la forma en que los diferentes medios son capaces de guardar (*to store*) y reproducir sus diferentes contenidos, a saber, el sonido, la imagen y las palabras. Para Kittler, el advenimiento de la electricidad pone fin al monopolio del texto escrito e impreso, al ser capaz de grabar y reproducir la voz y la imagen, un proceso técnico que estaba, hasta ese entonces, en manos del libro (9-10). Un segundo movimiento histórico, esta vez de la mano de la fibra óptica y la digitalización de los canales de información, borrará las diferencias entre medios individuales, al convertir todo en bits y

números (2). Tanto para Bolter y Grusin, como para McLuhan y Kittler, la tremenda novedad que producían los nuevos medios parecía dominar su propuesta teórica, presentándose estas siempre como una mirada *hacia adelante*.

Sin embargo, hay en estas propuestas un pequeño olvido³⁰: los medios “antiguos”, o en este caso análogos, no desaparecen del mapa producto de una nueva innovación tecnológica. De hecho, si seguimos con la analogía de Bolter y Grusin, reaccionan ante la competencia igual que lo hacen los nuevos medios. Si bien Bolter y Grusin consideran este efecto (5), se nota que hacia finales del siglo XX la impresión que los medios digitales se iban a tomar la realidad por asalto terminó por dominar notoriamente su propuesta teórica. Lo mismo podríamos aventurar sobre el Kittler de fines de los ochenta, quien se lamenta de la transformación de todo en números: “with number, everyhting goes”³¹ (2). El concepto de remediación, sin embargo, siguió evolucionando y hoy en día considera los procesos tanto de los nuevos medios sobre los viejos, como también la reacción que los medios análogos tienen en relación al advenimiento de lo digital. En este sentido, quien mejor representa esta mirada, que a falta de un nombre más adecuado podríamos llamar retrospectiva, es Walter Benjamin.

En *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* (1935), Benjamin plantea, entre muchas otras tesis, la idea de que, al irrumpir un medio de reproducción radicalmente nuevo en la esfera del arte, esta reacciona de diferentes maneras. Benjamin pone el ejemplo de cómo la fotografía produjo como reacción la teoría del “l’art puor l’art” (50), y que, además, generó una disputa “aberrante y confusa” sobre el valor estético de la fotografía versus la pintura,

³⁰ En realidad, no se trata de un olvido. Tanto la remediación, como los acercamientos teóricos de Kittler y McLuhan, comprenden que los medios antiguos siguen vigentes luego de la incorporación de nuevas tecnologías. Sin embargo, me parece que su aproximación está fuertemente marcada por un presente fuertemente tecnologizado en el que el futuro parece mucho más interesante que el pasado. En cualquier caso, este “olvido” no deja de ser una simplificación.

³¹ Tampoco habría que olvidar que el mismo Kittler diseñó manuales de software y hardware.

“sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter de la segunda”, un proceso que le tocaría vivir a la fotografía con el advenimiento del cine. (63) Que un nuevo medio de reproducción modifica los usos y valores asociados a un medio previo, parece hoy en día, evidente. La pregunta es, entonces, qué modificaciones son estas y sobre qué bases se plantea el debate. Si bien es imposible abarcar todas las transformaciones que están sucediendo hoy en día en torno al libro impreso y sus funciones sociales, quiero proponer aquí algunas directrices que me permitirán abordar la forma en que la literatura chilena se inserta en este debate.

Como primera aproximación, la lectura de la serie de obras que abordaré en este capítulo muestra que el libro impreso, en cuanto representante de una cultura impresa, está atravesado por una lógica doble: por un lado, una liberación, en cuanto medio que ya no carga con el peso del monopolio de la palabra. Sin embargo, al mismo tiempo podemos ver una ansiedad propia del medio que se ve destinado a desaparecer, y con él una serie de prácticas asociadas. Además, y como se desprende de la primera idea, esta serie de obras pueden entenderse como un comentario o intervención sobre la cultura impresa. Entendiendo aquí cultura impresa como una serie de prácticas y funciones asociadas al libro impreso, entre ellas el rol del autor, las formas en que se lee, escribe y publica, su materialidad, o bien la capacidad de transmitir un cierto tipo de aura—entendida en el sentido benjaminiano.

El proceso de liberación lo entiendo, siguiendo a Ricardo Piglia, como la posibilidad de que los nuevos medios le quiten ciertas funciones, o en este caso “responsabilidades”, a los medios antiguos. Como señala el escritor argentino en la clase introductoria de *Las tres vanguardias* (1990):

Cuando el público de la novela del siglo XIX se desplazó hacia el cine, fueron posibles las obras de Joyce, de Musil y de Proust. Cuando el cine es relegado como medio masivo por la televisión, los cineastas de *Chaiers du cinema* rescatan a los viejos artesanos de Hollywood como grandes artistas. ¿Qué lógica es esta? Lo que envejece y pierde vigencia queda suelto y más libre; lo que caduca y está “atrasado” se vuelve artístico. (17)

En cierto sentido, Piglia sigue la lógica que años antes había propuesto Borges en “Kafka y sus precursores”, donde un autor nuevo cambia las condiciones de lectura del pasado, pero aquí aplicada a la producción artística ceñida a los medios de (re)producción.

Pero las nuevas posibilidades ofrecidas por la revolución digital al ejercicio literario traen, como no podía ser de otra manera, una contracara. Las ansiedades que atraviesan al ejercicio literario, que ha tenido como base la cultura impresa, pueden verse reflejadas en las primeras aproximaciones que Roger Chartier tuvo para con la revolución digital. Señala Chartier que la transferencia de un medio a otro de la palabra escrita—del codex a la pantalla—abre un sinfín de posibilidades, pero también ejercería cierta violencia sobre ella al separarla de su contexto físico original, el que ayudó a construir su significado (*Forms and meanings* 22). La pérdida de inteligibilidad de textos creados y pensados bajo la lógica impresa cruza buena parte de la producción literaria de nuestros días, como una ansiedad constante y manifiesta tanto en los autores y escritores que ven sus modelos trastocados y muchas veces explotados, en las casas editoriales que deben adaptar sus modos de publicación y circulación, y muchas veces sus márgenes de ganancias, o incluso de los lectores, que han debido aprender a leer en formatos diferentes al libro impreso.

Ya sea desde la liberación o desde la ansiedad, las novelas que analizo a continuación se aproximan a la cultura impresa como un comentario o como una intervención a sus funciones y características establecidas. Como señala Cristina Rivera Garza (2017), al hablar de su propio quehacer literario:

Si esto es cierto, les decía tratando de concluir, entonces mi tarea como escritora de libros, como escritora de libros que responden aún a inicios del siglo XXI al título de novela, es reflexionar críticamente—trastocar es otra manera de decir lo mismo—acerca de todos y cada uno de los elementos que, de manera *natural*—y este natural va en itálicas—, asociamos con la novela. Así entonces, por principio de cuentas, subvertir la función del autor y del narrador y de los personajes y del sentido de verosimilitud, entre otros tantos elementos más, es y será siempre el quehacer fundamental de la novela (253)

Los elementos y funciones que normalmente asociamos con la novela están, como la misma Rivera Garza explica, asociados a la cultura impresa, a las funciones históricas que han cumplido el escritor, el autor, la editorial, la verosimilitud, entre otros. Una novela, por lo tanto, que se publica en el siglo XXI en medio de la revolución digital, pero que todavía responde a formas institucionalizadas durante el siglo XIX, puede—e incluso debe, si seguimos a Rivera Garza—intervenir, trastocar o por lo menos comentar estas cuestiones desde su propia forma.

Algunas de las funciones que estos escritores comentan o cuestionan—dependiendo del grado de radicalidad de sus proyectos literarios—son, entre otras, la del autor (su muerte hacia finales del siglo XX, su desmuerte en el siglo XXI) y su lugar dentro del mundo digital; la materialidad del libro impreso versus su contraparte digital—las formas de lectura que imponen las diferentes materialidades pero también los procesos fisiológicos asociados—; el rol que

cumplen los procesos materiales ya no solo en la lectura, sino también en la escritura—escribir a máquina, en la máquina, o desde la máquina—y por último la función que le corresponde a las editoriales en este proceso de adaptación de la literatura a las posibilidades y restricciones de la revolución digital. Intentaré a continuación desglosar brevemente algunos de estos conceptos y cómo estos autores se insertan en este debate.

En términos generales, cabría decir, que tanto Zambra y Costamagna como Gighliotto y Wilson, parten de una premisa compartida sobre la cultura impresa. Esta podría resumirse de la siguiente forma: la cultura impresa, que por mucho tiempo se consideró algo *dado, inmutable y fijado*; producto de la revolución digital, ha mostrado una cara diferente, a saber, su *artificialidad*. Lo que hace 30 o 40 años parecían características naturales de la cultura impresa, hoy se nos revelan como contingentes, sujetas a cambios y en constante debate y transformación. Por supuesto, este debate no es nuevo. Quien mejor representa esta aproximación a la cultura impresa es Adrian Johns. Siguiendo las propuestas metodológicas de Chartier, Johns propuso en *The Nature of the Book* (1998) que, lo que por regla general consideramos como elementos esenciales y necesarios de la cultura impresa, en realidad son mucho más contingentes de lo que usualmente se reconoce (2). Johns se sitúa en contraposición a la mirada más decimonónica sobre la cultura impresa (reflejada en la obra de Elizabeth Eisenstein), en donde las ideas de estandarización, diseminación y fijación³² definían el quehacer impreso y funcionaban como la base de su prestigio. Johns, en cambio, plantea que todas estas características no son intrínsecas a

³² Johns se fija especialmente en este último atributo, la fijación, que para Eisenstein es, también, el más relevante a la hora de explicar el éxito y la revolución que significó la cultura impresa. Johns argumenta que, si fijamos nuestra atención no solo en los casos más exitosos y notables de los primeros exponentes de la cultura impresa, notaremos que ninguno de estos atributos—y menos aún la fijación—funcionaban de la manera limpia y directa que algunos historiadores de la cultura impresa nos quieren hacer creer. Al contrario, la cantidad de copias piratas, plagios, errores y diferencias en las ediciones dominaron buena parte de la cultura impresa por varios siglos.

la cultura impresa, sino que fueron *hechas*³³ a lo largo de los siglos, en un largo y laborioso proceso histórico. La cultura impresa, argumenta Johns, buscó borrar sus propias huellas, desaparecer—ser más inmediata, siguiendo a Bolter y Grusin—para que así pudiera conseguir la fiabilidad necesaria sobre la cual se construyó su éxito comercial y cultural.

Si nuestro punto de partida es que la forma en que experimentamos la cultura impresa no es algo natural, sino que fue construido a través del tiempo, entonces casi cualquiera de sus características puede ser comentada o intervenida. Partamos por una de las más controvertidas y debatidas: la figura del autor. Tal vez la aproximación más reconocida a la figura del autor de la segunda parte del siglo XX—y que sigue vigente en buena parte de la crítica—, fue el texto de Roland Barthes “La muerte del autor”. Publicada en 1968, la propuesta teórica de Barthes intentó, como bien cuenta Rivera Garza, darle un golpe letal a la figura del autor, que significaría en consecuencia una nueva etapa donde el lector sería la figura principal. Tanto para el *New Criticism* como el estructuralismo, e incluso para el análisis bibliográfico, la figura del autor o la intención autoral no tenían pertinencia alguna en la creación de sentido. El autor estaba muerto.

Barthes, sin embargo, se situaba en un debate que tiene que ver más con los pactos de lectura de una obra, y no tanto en la función histórica que el autor ocupó en la cultura impresa. Foucault, solo un año después que Barthes, proponía entrar al debate desde una premisa similar, pero abordándolo desde una perspectiva histórica asociada a la cultura impresa. En “¿Qué es un autor?” (1969), el historiador francés distinguía entre el estudio de los autores en cuanto personas históricas en un contexto social particular y, lo que, a su entender, era muchísimo más interesante: la construcción histórica de la función-autor como un modo de clasificar los

³³ “In short, The Nature of the Book claims that the very identity of print itself has to be made. It came to be as we now experience it only by virtue of hard work, exercised over generations and across nations” (2)

discursos. Foucault parte de una hipótesis sugestiva: la función autor es una característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos dentro de una sociedad. En otras palabras, es lo que entrega coherencia, unidad y pertinencia histórica a una obra o serie de obras en relación a un sujeto.

Foucault, además, propone una cronología que nos permite vislumbrar cuándo comenzó a operar la función-autor. En principio, la apropiación penal—lo que podríamos entender como *copyright*—, en cuanto ejercicio de poder de una autoridad con respecto a un texto, fue lo que dio el puntapié inicial a lo que entendemos hoy en día como un autor. Si bien la cronología de Foucault no aplica para todo tipo de textos, sí nos invita a emplear una mirada retrospectiva a la función autoral. Siguiendo esa línea, Roger Chartier planteó que la apropiación de los textos literarios, por ejemplo, provenía más de la defensa de los permisos de impresión que de su relación con el sistema penal (*The order of books* 32). Para Chartier, entonces, la figura y función del autor está estrechamente relacionada con la cultura y el ejercicio impreso, y, por lo tanto, su muerte o supervivencia deberían entenderse en relación con los procesos de impresión, publicación y circulación, y no solo en un encuentro entre lectores y textos. Más allá de desmentir o corroborar las hipótesis de Foucault, lo que busca Chartier es mostrar que la historia del libro debería ocupar un lugar privilegiado a la hora de entender la función-autor.

Si el autor ha muerto o no es lo que preocupa también a Cristina Rivera Garza en uno de los apartados de *Los muertos indóciles*. Para ella, el autor está en un proceso de *desmuerte*, en el cual puede ser cuestionado, trastocado y modificado, puesto que no se lo considera un elemento necesario de la narrativa. Los autores que analizo en el siguiente apartado se ocupan de este mismo tema, ya sea intentando resucitar al autor desde la autoficción o bien cuestionando sus funciones dentro de la cultura impresa. Además, es clave entender que estas reacciones para con

la figura del autor suceden en un contexto donde la revolución digital está poniendo en jaque la función autoral entendida desde la cultura impresa: autores anónimos en las redes sociales y los blogs se combinan con autoediciones digitales que no deben pasar por procesos editoriales clásicos, al mismo tiempo que la piratería se ha vuelto una práctica tremendamente extendida.³⁴

Partiendo de la figura del autor y su rol dentro del proceso de producción en la cultura impresa, algunos de estos autores cuestionan también el proceso editorial según el cual se publican novelas hoy en día. Si bien la mayoría de estos autores se mueven dentro del mundo editorial impreso más tradicional, también podemos ver en algunos de ellos una tendencia a privilegiar editoriales independientes y modos de producción diferentes y alternativos que les permiten, en la mayoría de los casos, publicar novelas muchísimo más experimentales, y que, justamente, cuestionan muchos de los preceptos de la cultura impresa.

Otra de las características de la cultura impresa sobre la que estos autores trabajan es su materialidad. Parto aquí, nuevamente, desde la propuesta teórica de Roger Chartier (1994). Para el historiador francés, la producción de significado de los libros no se juega solamente en el texto, entendido este como un conjunto de ideas que están plasmadas en una página, sino que también desde su materialidad. El texto, bajo esta mirada, está siempre anclado a un soporte físico, que también implica prácticas de lectura y apropiación entre diferentes grupos de lectores (18). En otras palabras, como señala Karin Littau, el significado de un texto se juega tanto en su contenido y forma, como en su materialidad (2). Chartier propone que todo libro—entendido como contenido y materialidad—intenta instalar un orden particular, una forma de leer y

³⁴ Johns también considera la piratería como uno de los procesos históricos, sociales y materiales más relevantes a la hora de entender cómo la cultura impresa produjo los niveles de fiabilidad histórica que ahora le son propios. Mike Wilson y Zambra tocan tangencialmente este tema, sin profundizar demasiado en el efecto que la piratería en tiempos digitales, sin embargo, cualquier análisis que intente dar cuenta de los procesos por los que la cultura impresa está siendo transformada por su contraparte digital debería tener en cuenta este asunto.

relacionarse con él. Esta “propuesta de lectura”, propia de cada libro-objeto, se sitúa en tensión directa con la libertad de acción que cada lector tiene, ya que el acto de leer, para Chartier, es siempre una práctica encarnada en actos, espacios y hábitos particulares de cada sujeto (3). En conclusión, la producción de significado se juega en una dialéctica entre la imposición y la apropiación (viii), entre lo que el libro me propone como itinerario de lectura y uso, y lo que yo como lector decido hacer con él.

Los autores que analizo en este capítulo abordan estas cuestiones desde la autoconciencia que una cultura impresa en retirada les proporciona. Producto de la liberación que la revolución digital produjo sobre la cultura impresa, esta serie de novelas muestran una cierta consciencia de su materialidad, un reconocimiento implícito de que son objetos físicos producidos bajo condiciones específicas. Así, algunas de estas novelas proponen prácticas de lectura específicas, ancladas en su formato físico o material, o bien en los intertextos materiales a los que hacen referencia. La mayoría de estas obras remiten a diccionarios, enciclopedias, museos, panfletos, facsímiles, revistas y fanzines, entre otros, y cada uno de estos intertextos trae aparejado una forma de leer, una práctica de lectura específica. ¿Cómo leer una novela de más de quinientas páginas, compuesta en su gran mayoría por entradas enciclopédicas sobre la práctica de cortar leña? ¿cómo abordar una obra que nos pide contestar una prueba de selección múltiple? ¿hasta dónde podemos considerar novela una narración que figura ser una serie de museos? Contesto esta y otras preguntas a lo largo de este capítulo fijándome, en parte, en los soportes materiales a los que estas novelas apuntan y cómo estos remiten a ciertas “formas de leer”, asociadas en su mayoría a una cultura impresa en retirada.

Si la materialidad de cada libro tiene consecuencias en la forma en que estos producen significados, entonces podemos abrir otra veta de interpretación más. Me refiero a la *fisicalidad*

del proceso de lectura, lo que Karin Littau denomina “the physicality of reading”, entendida esta como la relación entre dos cuerpos: uno hecho de tinta y páginas, y otro de carne y hueso (2). Con esto quiero apuntar a otra de las transformaciones más relevantes producida por la cultura impresa: el paso de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa, y el paso de la lectura intensiva a su versión extensiva. La revolución que la imprenta trajo a la actividad de lectura transformó el uso que típicamente se les daba a los libros. Si antes del siglo XVIII la Biblia era el clásico ejemplo de lectura “devota”, en el sentido que proporcionaba instrucción religiosa partiendo de su lectura intensiva—un mismo libro, leído muchas veces—entonces desde, al menos 1750, podemos apreciar un cambio radical: ahora los lectores no solo leen más, sino que especialmente leen diferentes tipos de literatura—novelas, poesía, periódicos—. Esto es lo que se denominaría el paso de la lectura intensiva a la extensiva. Se trata de un movimiento no solo en cantidad, sino también en las expectativas de lectura: ya no buscamos instruirnos mediante la lectura, sino también entretenernos, experimentar un goce estético.

Ahora bien, abordar la materialidad del texto literario nos sitúa de lleno en un debate que ha sabido, hasta cierto punto, ignorar precisamente el argumento que intento defender. Me refiero al materialismo y sus diferentes vertientes. Como ejemplo, me referiré al reciente libro de Héctor Hoyos *Things with a History* (2019), en el que propone un nuevo tipo de materialismo, el transcultural. Haciendo una aguda relectura del *Contrapunteo* de Fernando Ortiz, Hoyos propone una nueva forma de aproximarnos a los objetos-en-cuanto-objetos, y no como metáforas de algo diferente (como, según él, han hecho la mayoría de las lecturas del libro de Ortiz). Hoyos, siguiendo la propuesta teórica de Latour y el ANT, propone usar las historias y el lenguaje literario para incomodar la división cultura-naturaleza sobre la que se ha fundado nuestra modernidad, y así reevaluar el lugar que el ser humano tiene en relación a su entorno (13). Más

allá de la robusta propuesta teórica que ofrece el libro, me parece que obvia—de manera consciente—el estatus del libro en cuanto objeto, tecnología y medio:

For, indeed, what is literature within radical monism? One could describe how the pulp of trees becomes paper and how synthetic thread binds the cover of a book. But the moment words are printed on the page and there is a reader to interpret them, it is as if an entirely new, preeminently human realm has begun: the text is not the book. (...) I can envisage a reformed, invigorated practice of reception theory that engaged the circulation of books and other media in their materiality, (...). They are just different tracks: I am interested in a manner of interpretation that, although has inspired Bennett and others, receives from their methodologies little in return (29)

El problema radica, me parece, en no ver que estas metodologías sí ofrecen nuevas e interesantes promesas de lectura, en cuanto los mismos autores están innovando el espacio que el libro en cuanto objeto tiene hoy en día. Si los mismos autores que él estudia—por ejemplo, Alejandro Zambra y Jorge Baradit—están produciendo sus experimentos más radicales no solo en sus narrativas entendidas como anécdotas, sino también en la materialidad misma de sus novelas, ¿por qué privarnos de extender el materialismo—transcultural o no—a la cultura impresa y sus materialidades?

En resumen, este capítulo abordará la forma en que varios autores chilenos han intentado comentar e intervenir en una cultura impresa marcada por una nueva tensión provocada por la revolución digital. La liberación y ansiedad que esta última produce nos permite observar una serie de mediaciones que dialogan directamente con las características más relevantes de la cultura impresa, ahora despojada de su apariencia de naturalidad. Al hacerlo, queda de

manifiesto que la revolución digital, si bien no está cerca de liquidar la cultura impresa sobre la que se ha sostenido buena parte de la producción cultural de los últimos siglos, sí implica un *shock*, un cambio de paradigma del que recién estamos sintiendo los primeros efectos. Siguiendo siempre a Roger Chartier, hablar de cultura impresa es hablar de una serie de cambios: formales, tecnológicos y culturales.

Si bien no existen demasiados estudios que aborden el lugar de la cultura impresa en las novelas publicadas en los últimos años en Chile, hay uno que dialoga directamente con este capítulo: el libro de Craig Epplin *Late Book Culture in Argentina* (2014). Partiendo del concepto de “lateness” de Fredric Jameson, Epplin se propone analizar una serie de manifestaciones literarias que, considera, podrían denominarse como “tardías”, no en el sentido de un término o un final, sino como la constatación de que algo ha cambiado. Para Epplin, el libro, que hasta hace poco parecía transparente y natural, ahora debe entenderse desde un nuevo punto vista:

The notion of late book culture that I will advance here is premised on the foregrounding of the materiality of the literary object. In this cultural conjuncture, the book becomes a problem, a fragile object of inquiry. Or, from another perspective, it becomes a solution, a hybrid object of conceptual and material durability. ... There is the world of books in the moment when the book cannot be taken for granted (4)

Epplin se enfoca en cómo varios proyectos culturales y literarios argentinos han abordado la cuestión del libro como objeto en retirada. Partiendo de la obra de César Aira y Osvaldo Lamborghini, pasando por las performances del Colectivo Pringles, los libros de cartón de Eloísa Cartonera hasta llegar a los experimentos de Katchadjian, Epplin muestra cómo la cultura del

libro tardía intenta resolver los problemas que un medio tecnológico dominante tiene cuando se ve enfrentado a su progresiva retirada.

Sin duda los autores en los que pongo el foco podrían ser parte de esta cultura del libro tardío. En su mayoría, experimentan con el libro en cuanto objeto, ya sea incluyendo imágenes y formas que en versiones digitales se perderían, o bien imprimiendo cientos de copias de un fanzine para distribuir las en bibliotecas de manera gratuita, mostrando que las tecnologías digitales también pueden servir de soporte al mundo impreso. Ahora bien, creo que es importante señalar que, al mismo tiempo que Zambra, Costamagna, Ghigliotto y Wilson tienen conexiones evidentes con la propuesta de Eppin, también hay algunas diferencias sustanciales. Sin duda la más relevante tiene que ver con el enfoque que en Argentina se dio a la mano de obra asociada a la producción de libros y novelas, que en los casos del Colectivo Pringles y de Eloísa Cartonera queda más que clara, y que en los autores que componen este corpus parece más bien ausente. En otras palabras, estos autores no cuestionan los preceptos que hacen de la cultura impresa una práctica que invisibiliza la mano de obra, al contrario, escribir y publicar novelas todavía parece una práctica romántica asociada al trabajo particular de un escritor. En ese sentido, y como abordaré hacia el final de este capítulo, creo que debemos entender que la tensión entre lo impreso y lo digital que acabo de describir, en Chile, está fuertemente marcada por lo que Ingrid Emelhnainz (2016) llamó el sentido común neoliberal, en el que las estructuras ideológicas están fuertemente penetradas por este, y que en parte explican que los autores y proyectos editoriales chilenos, salvo contadas excepciones, no hayan utilizado las potencialidades de lo digital para abordar las cuestiones relacionadas a la mano de obra, como sí sucedió en Argentina.

La generación de los hijos y la nostalgia impresa

Voy a hablar sobre cuadernos, archivos y libros, sobre lápices, máquinas de escribir y computadores, pero también, de alguna forma, sobre el hecho de estar aquí, tanto tiempo después.

Alejandro Zambra

(conferencia de inauguración del año académico del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile.)

Si hay un autor chileno que está atento a los procesos y transformaciones por los que está pasando la cultura impresa, ese es Alejandro Zambra. Como dice uno de los comentarios más utilizados en las contratapas de sus novelas, Zambra es un escritor “muy perceptivo frente a la diversidad de las formas”. Esta breve cita, de Ricardo Piglia, debemos entenderla no solo en relación con las formas literarias clásicas, sino como una que piensa lo impreso como parte del quehacer literario. Zambra, primero desde el contenido de sus narraciones y luego desde las formas de sus proyectos más arriesgados, ha explorado, desde la literatura, los efectos que la revolución digital está teniendo en la vida cotidiana. Pero Zambra no es el único autor de esta generación que está atento a las posibilidades que la cultura impresa—supuestamente en retirada—tiene. Finalista del Premio Herralde de novela del año 2018, Alejandra Costamagna logró, con su última novela *El sistema del tacto*, ampliar en cierto modo el repertorio de formas y temas que poblaban sus novelas. Pensada como una novela para ser leída en formato impreso, la de Costamagna es un claro ejemplo de cómo se entronca la temática clásica de la generación de los hijos—la (pos)memoria y la nostalgia—con las prácticas asociadas a la cultura impresa.

Es difícil analizar a estos autores y a otros asociados a la literatura de la memoria sin tocar el tema principal de sus novelas: el eterno modo nostálgico, o incluso melancólico de sus narraciones. La memoria se ha convertido en una matriz de sentido tan potente que domina tanto la producción literaria como su interpretación académica³⁵. Sin embargo, creo que es posible aproximarse a algunos de estos autores mediante puntos de partida diferentes, a saber, el posicionamiento que ellos mismos se dan con respecto a la revolución tecnológica y sus consecuencias. En el caso de Zambra, podemos leer algunas de sus narraciones como un comentario a los efectos que la vida contemporánea, y en particular su relación con la tecnología tiene en los sujetos. Como señala Héctor Hoyos, Zambra, así como alguna vez lo hizo Baudelaire en el París del cambio de siglo, captura la forma en que los sujetos asimilan las experiencias de su época (110). Sospecho que, además de la aguda mirada generacional que Zambra ofrece en sus novelas, también podemos extraer de sus narraciones algo diferente, una reflexión sobre las condiciones materiales que sustentan y dan forma a la producción literaria.

Si tuviera que elegir la narración de Zambra que mejor expresa esta mirada, sería “Historia de un computador personal”, parte de la colección de cuentos *Mis documentos* (2014)³⁶. El cuento trata, a grandes rasgos, de una pareja, Max y Claudia, y de cómo su relación nace, crece y ya hacia el final, decae, siempre alrededor un computador personal. Muchas veces durante la historia este objeto primordial marca el contrapunto entre los personajes principales y su relación de pareja. Aparecido por primera vez en la revista *Letras libres*, la narración hace un

³⁵ Para nombrar solo algunos de los autores que han abordado este tema: Alberto Moreiras (1999), Nelly Richards (2004), Idelber Avelar (1999) y Grínor Rojo (2016). A esto podríamos sumar el enorme número de artículos publicados en revistas chilenas y extranjeras que leen la producción cultural desde el trauma dictatorial.

³⁶ El título de la colección nos sitúa rápidamente en las primeras experiencias que los computadores personales dejaron en el Chile posdictatorial. PC's equipados con el sistema operativo de Windows, los archivos personales quedaban guardados en una carpeta con este nombre. Hoyos lleva un paso más lejos esta lectura, señalando que Zambra se pone en contraposición al Fuguet de McOndo, fanático de los Macintosh de la época, una lectura generacional sin duda interesante.

paralelo entre las relaciones personales y el lugar que ocupaban los computadores en el Chile de finales de los noventa y principios de los dos mil. En un primer momento, la profunda sensación de novedad—en incluso la obsesión—que generaban los computadores personales se confronta con los intensos primeros meses de una nueva relación. Luego su normalización, ya con el computador en una sala especial y la relación consolidada, y por último una muestra de cómo la obsolescencia de la máquina va de la mano con el final de la relación: programada e inevitable. Zambra narra en clave nostálgica tanto el decaimiento de las relaciones como de los objetos. En ese sentido, captó con especial agudeza el lugar que los computadores y lo digital iban a tener en nuestras vidas, como nuevos representantes de un capitalismo tecnocéntrico que hace de la velocidad de reemplazo un mantra. Así como cambiamos de pareja, cambiamos también de computadores, parece decirnos Zambra. Como bien señala Hoyos, a final de cuentas, la obra de Zambra nos recuerda cómo los tiempos del tecnocapitalismo han afectado la forma en que nos incorporamos a la realidad—y esta nos incorpora también—, creando nuevas formas de alienación gracias a la tecnología (117). El texto, entonces, es una buena puerta de entrada para comprender cómo la generación de los hijos, de la que Zambra es un exponente clave, se relaciona con la revolución digital.

Como siempre cuando se trata de Zambra, la mirada hacia el futuro—en este caso los computadores y la revolución digital por venir—mantiene un ojo puesto en el pasado. Zambra, podríamos decir, viaja hacia delante mirando hacia atrás, en un gesto benjaminiano. Por lo general esa mirada hacia el pasado está puesta en los años dictatoriales y de su formación como sujeto—y la de una generación completa. Pero también, y no pocas veces, el ojo se pone en los objetos que marcaron la época. Si en *Formas de volver a casa* se trata de los viejos casetes de Rafael, que escuchaba mientras iba sentado en el asiento trasero del auto de sus padres, en otras

varias narraciones el objeto análogo que representa el modo nostálgico es el cuaderno y la máquina de escribir, especialmente en contraposición a los computadores personales. En estos casos, Zambra muestra una noción muy aguda del lugar tensionado en que se encuentra la cultura impresa. Así se titula uno de los cuentos que compone *Mis documentos*: “Creía que mi padre era un computador y mi madre una máquina de escribir”. Zambra reconoce que su generación no estuvo solamente a medio camino entre la dictadura y la democracia, sino también entre la cultura impresa y la digital.

Invitado el año 2014 por la Facultad de Letras y Humanidades de la Universidad de Chile a dar el discurso inaugural del año académico, Zambra se daría el gusto de hablar de una de sus pasiones: los libros. Recordando sus primeros años en esa misma facultad, Zambra hace un recuento del lugar intermedio en el que se encontró su generación al entrar a la universidad: haciendo sus primeros experimentos con la computación y al mismo tiempo enfrentados al desprecio de las generaciones mayores. Como en su novela *Bonsai*, en donde Julio, el protagonista, debe hacer de escritor fantasma para Gazmuri, un escritor consolidado, parte de la generación que vivió el exilio y la dictadura. En un momento clave de la novela, Gazmuri le recrimina al joven Julio no conocer la “pulsión que sucede cuando se escribe a mano”, descalificándolo por su forma de trabajar, cuando en realidad lo que quiere es decirle que él no tiene nada que contar porque no vivió la dictadura en carne propia. Así se educó la generación de Zambra, a salto de mata entre las novelas de la dictadura—escritas a mano—y los poemas a medio terminar en el Word 2000.

Sin embargo, es esa misma posición intermedia la que le permite al narrador encontrar un lugar privilegiado para desplegarse en esta tensión entre la cultura impresa y la digital. Como señaló en aquella conferencia, comparte “el temor ante la presunta desaparición de los libros,

pero también suscribo el fervor ante el efecto democratizador de los libros electrónicos. No podría ser de otro modo, porque, como casi todos los de mi generación, crecí leyendo fotocopias” (245). La revolución digital, para Zambra, trae consecuencias y oportunidades. Volviendo sobre la idea del desprecio de las generaciones literarias mayores con respecto a las nuevas, dice:

Las generaciones actuales, por ejemplo, crecieron leyendo y escribiendo en la pantalla, y lo más fácil es apelar a eso para descalificarlas: se dice que no poseen la experiencia del libro, lo que los convertiría en lectores de segundo o tercer grado, porque manejan una idea distinta de la lectura, porque para ellos la literatura es sinónimo de texto más que de libro. Me interesan más posiciones como la de Roger Chartier, quien pone en perspectiva histórica los cambios y advierte que no deberíamos desdeñar las nuevas formas de escribir y leer provocadas por la revolución digital. (245)

Zambra mira directamente a la pantalla brillante del computador y no se encandila. Pero tampoco se atreve a declarar obsoleta la tecnología anterior solo por ser más antigua. Sabe que esta acarrea años de historia sobre su espalda y que por lo tanto cuenta con una serie de prácticas textuales y de lectura muy valorables, que no es necesario olvidar por culpa de la revolución digital. Ambas pueden coexistir de manera fructífera. La pregunta que parece hacerse Zambra entonces es qué nuevas opciones ofrece la cultura impresa ahora que ha sido, por un lado, “liberada” gracias a la revolución digital, pero por otro, está siendo “atacada” como obsoleta. Antes de pasar a revisar la novela o artefacto literario con el que Zambra busca contestar esta pregunta, intentaré mostrar cómo Alejandra Costamagna, tal vez con una elaboración teórica menos consciente que la de Zambra, también busca responder esta interrogante.

Uso la novela de Costamagna como punto de partida por dos razones: la primera, es que muestra que la pregunta sobre el lugar actual que ocupa la novela impresa no es un movimiento periférico en la narrativa chilena. Costamagna es, hoy por hoy, una de las novelistas más reconocidas del campo nacional. La segunda razón, similar a la primera, es que *El sistema del tacto* (2018), última novela de la autora, fue finalista del premio Herralde y la primera vez que Costamagna publica con Anagrama, evidenciando hasta cierto punto que este tipo de aproximaciones al problema están en el centro de los circuitos literarios transatlánticos.³⁷

La novela cuenta la historia de una mujer que debe viajar al pueblo de Campana, en Argentina, lugar en el que pasó buena parte de sus veranos cuando pequeña. Esos viajes con su padre, cruzando la cordillera en automóvil, y sus vacaciones en casa de su tía abuela Nélica, son el trasfondo para una investigación autoficcional en la que Costamagna rememora a su primos argentinos desde una serie de documentos impresos y análogos: las viejas fotografías de su abuela antes de viajar a la Argentina desde Italia, los cuadernos de dactilografía de su primo Agustín, llenos de ejercicios en los que busca aprehender el sistema del tacto—esa forma de utilizar la máquina de escribir de la manera más eficiente posible—e incluso un manual de comportamiento para inmigrantes italianos en América. Lo interesante es que Costamagna no solo utiliza estos documentos (reales, por lo demás) como punto de partida, trayéndolos al relato a través descripciones ekfrásticas, sino que los incorpora mediante recursos propios del libro impreso. Ya por el primer tercio del libro nos encontramos con una serie de fotografía viejas, en las que adivinamos los antepasados de la autora, aquí ficcionalizados. Un par de páginas más

³⁷ Además, cabría agregar, al otro lado del atlántico estas cuestiones vienen tratándose hace ya bastantes años. Autores como Agustín Fernández Mayo y Jorge Carrión han explorado las nuevas opciones que la página en papel, ahora enfrentada a la página digital, tiene. Como señala Martín Gómez (2019), Carrión, por ejemplo, es una muestra de cómo el código tiene la capacidad para remediar la pantalla, revelando un movimiento en cierto sentido inverso al que estudio en este capítulo, pero que cabría argumentar, está en constante diálogo con la remediación interna que ofrecen los autores estudiados hasta aquí.

adelante, una entrada de *La Gran Enciclopedia del Mundo* (1964), y en la página 67, uno de los recursos más llamativos de la novela: una página compuesta por una carta escrita por Agustín, en su máquina de escribir, en la que postula a un puesto como taquígrafo. La carta no solo imita el efecto de la máquina de escribir en sus erratas, sino también en la fuente que usa (entendida como el tipo de letra), diferente al cuerpo de la novela. Este pequeño cambio pone al lector ante una constatación del lugar que la cultura impresa tiene en la novela.

Si bien la misma Costamagna ha señalado que su libro es un texto “fronterizo, pero que podemos llamar novela” (La tercera), no ha existido demasiada atención teórica sobre este punto. María Teresa Johansson (2019) hace una pequeña concesión a la materialidad que invoca y utiliza la novela, señalando que “al incluir estas materialidades de distinta factura y proveniencia, la novela se hibrida, integra imágenes y tipografías distintas para hacer aparecer la temporalidad de técnicas de escritura en desuso, tales como las cartas manuscritas o la máquina de escribir” (253). Ahora bien, Johansson considera estas formas impresas y análogas incrustadas un punto de partida para elaborar, lo que, a su juicio, es el centro de la novela: el viaje físico hacia Argentina y el viaje metafórico hacia el pasado y la recuperación de la memoria perdida mediante objetos. Lo mismo plantea Lorena Amaro (2019), una de las teóricas que mejor ha estudiado la literatura de las hijas en Chile.³⁸ No les falta razón, y es que la memoria, la figura del padre, la relación de su familia con los procesos dictatoriales y un uso de lo que Hirsch llamó

³⁸ “Como se ha planteado, la materialidad del archivo doméstico funciona como un activo disparador de la memoria. En nuestra era de realidad virtual y aumentada y de hiperabundancia de artefactos desechables, los objetos parecen adquirir una especie de densidad particular, actuando como ganchos afectivos que en el relato de Costamagna marcan y remarcan los muchos pequeños viajes de sus personajes a ese lugar primordial que es el pasado” (73)

la posmemoria, son elementos centrales en la obra de Costamagna³⁹. De todas formas, creo que es posible pensar estos elementos sin relacionarlos necesariamente con la memoria.

En una entrevista que le realizó Angélica Franken, Costamagna reflexiona sobre esta incursión de materiales diversos dentro de la novela. Ante la pregunta por el lugar de estos elementos en relación con el mundo digital, la autora proporciona una respuesta que se enfoca principalmente en el acto de tocar:

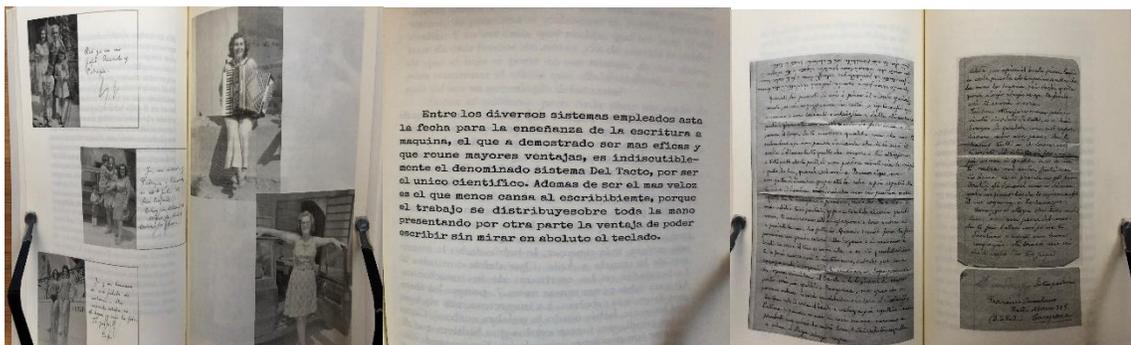
AF: La introducción de los ejercicios de dactilografía de Agustín en el pasado y de Ania en el presente parecieran hablar nostálgicamente de ciertos oficios vinculados al pasado, a la materialidad y sensibilidad del acto de escribir, y de una técnica que se ha perdido tal vez en el mundo digital. ¿Tiene esto que ver también con el título de la novela?

AC: (...) En ese sentido, pienso que la inclusión del presente en la novela y el armado a partir de residuos más que de totalidades, tensiona ese anhelo restaurador que volvería pasivo el acto de recordar. El título tiene que ver con la presencia, con la materialidad: donde los afectos están rotos o fracturados, el tacto sigue operando. Tocar, establecer un contacto en el que las palabras se vuelven casi presencias físicas. Y también está el apego por la errata, por la imperfección, por lo que se sale de campo, que de alguna forma los refleja a ellos también, a Ania y a Agustín (323).

Si bien, entonces, cabe decir con Johansson que la incursión de materialidades diversas dentro del texto sí apunta a un trabajo especial de la memoria, también podemos leer esta novela desde las opciones que la cultura impresa ofrece: en este caso, *el tacto* y su capacidad evocativa.

³⁹ Como señala la autora: “Sin duda hay temas que vuelven en mi escritura, desde *En voz baja* en adelante: la memoria, las herencias filiales o la relación entre los quiebres externos y las vidas truncadas.” (231)

Al final de la novela queda la sensación de que, producto de la revolución digital, la forma en que nos relacionamos con nuestro pasado ya no está asociada a su materialidad. A pesar del esfuerzo mimético que la tecnología *touch* ha hecho para asemejarse a las sensaciones que ofrece la cultura impresa, pasar las páginas, tocar las fotografías, sentir su materialidad o escuchar el golpeteo de las teclas en la máquina de escribir, ya no son posibles en el mundo digital. La novela nos recuerda que hay una serie de prácticas asociadas a la cultura impresa/análoga (una metáfora que se encarga de repetir en variadas formas) y que son privativas del modo impreso. Aunque tal vez el mejor ejemplo no esté dentro del texto, sino en su propia materialidad: al leer el libro en su versión Kindle la resolución de las fotografías, y por lo tanto el efecto de antigüedad que producen en el lector, se pierden. Lo mismo con los ejercicios dactilográficos de Agustín, que en una pantalla se ven totalmente anacrónicos, en una novela impresa todavía parecen tener lugar.



Figuras 2 3 y 4. Aquí se puede ver cómo incorpora la novela algunos de los documentos en los que se basa y también cómo imita la tipografía de una máquina de escribir. Estas mismas imágenes, en la versión Kindle, apenas alcanzan una resolución suficiente para determinar su contenido. Compárese, por ejemplo, con la imagen siguiente, tomada de la versión Kindle Cloud Reader, en donde la ausencia de tipografías no logra producir el efecto mimético de la máquina de escribir.

Entre los diversos sistemas empleados hasta la fecha para la enseñanza de la escritura a máquina, el que ha demostrado ser más eficaz y que reúne mayores ventajas, es indiscutiblemente el denominado sistema Del Tacto, por ser el único científico. Además de ser el más veloz es el que menos cansa al escribiente, porque el trabajo se distribuye sobre toda la mano presentando por otra parte la ventaja de poder escribir sin mirar en absoluto el teclado.

Figura 5. Página tomada de la versión electrónica para ser leída en Kindle y Kindle Cloud Reader.

Como ha señalado Karin Littau, la cultura impresa tiene una serie de prácticas asociadas a ella. Leer, nos recuerda, es una acción que involucra al cuerpo completo (37). *El sistema del tacto* es una constatación de que ciertos documentos no tienen un lugar asegurado en la revolución digital: las polaroids, los manuales, las enciclopedias y las máquinas de escribir parecen haber dado el paso final hacia las salas de museos. Sin embargo, la novela, en cuanto representante de ese mundo, todavía tiene una forma de recuperarlos e incorporarlos a sus narrativas: mediante el tacto. Mientras la revolución digital ha pensado un traspaso acrítico entre sus textos impresos a sus versiones digitales—del libro al *e-book*—Costamagna intenta hacer patente la fricción que existe en el movimiento *entre* medios. Volviendo sobre uno de los componentes teóricos primordiales de este capítulo, se hace evidente que la remediación que nos ofrece la novela de Costamagna se sustenta sobre una mirada histórico-retrospectiva sobre los procesos de incorporación de tecnologías y medios en retirada o franco desuso (polaroids, máquinas de escribir) en uno que todavía se debate entre la obsolescencia y la permanencia (la novela).

Ahora bien, la novela de Costamagna no termina de revisar críticamente estos procesos. Más bien los intuye, incorporándolos de manera natural en un medio que, para ella, sigue siendo

dominante: la novela impresa. Zambra, por otra parte, atento siempre a “la diversidad de las formas”, va un paso más lejos. En una de sus novelas más experimentales nos proporciona una lectura de la forma en que la cultura impresa y las prácticas asociadas a ella funcionan en la revolución digital. De la misma forma que Costamagna, Zambra nos entrega un objeto literario que, incluso más que *El sistema del tacto*, solo puede ser leído (¿usado? ¿resuelto?) en su forma impresa. Se trata de *Facsímil* (2014), novela (por llamarla de alguna manera) publicada por Sexto Piso, Anagrama, Hueders y Eterna Cadencia (mostrando otra vez cómo estas reflexiones tienen un lugar dentro del circuito literario en español).

Esta novela o libro objeto es el texto más arriesgado de Zambra, a medio camino entre sus primeros trabajos poéticos y las novelas minimalistas que lo han caracterizado. El título de la novela alude a las fotocopias que los estudiantes de último año de educación escolar utilizaban para practicar y entrenarse en la Prueba de Aptitud Académica (en los años noventa) y la Prueba de Selección Universitaria (después de los dos mil), los exámenes estandarizados que decidían el ingreso a la educación universitaria. El intertexto queda de manifiesto en la primera página de la novela, en donde Zambra nos recuerda que las palabras “facsímil” y “ensayo” se asocian a las dos pruebas antes mencionadas, y que la estructura de este libro particular “se basa en la Prueba de Aptitud Verbal, en su modalidad vigente hasta 1994” (13). El resto del libro se divide en cinco secciones que imitan las partes de los exámenes de ingreso a la universidad a través de preguntas de selección múltiple: “Término excluido”, donde el alumno debía encontrar cuál es el concepto que no se condice con el enunciado; “Plan de redacción”, donde la opción correcta corresponde al orden más adecuado del discurso; “Uso de ilativos”, en el que el alumno debe completar el sentido del enunciado escogiendo el ilativo más adecuado; “Eliminación de

oraciones”, donde se debía eliminar la oración o párrafo que no agregaba información relevante al texto; y finalmente la parte más extensa, “Comprensión de lectura”.

Las lecturas que se han realizado de la novela se han enfocado, principalmente, en dos aspectos: la reescritura de un género particular—el examen estandarizado—por un lado, y por otro la exploración de la memoria posdictatorial. Biviana Hernández (2019), por ejemplo, parte de la idea de escritura dialógica de Kristeva y Bajtín para leer *Facsímil* como una reescritura paródica que permite deconstruir los significados asociados a un género discursivo no-literario recontextualizado por el autor (102), con el fin de criticar la instauración de una política educacional neoliberal donde predomina el rol subsidiario del Estado (104), algo similar a lo que propone Alexandra Saavedra (2018). Vicente Luis Mora (2016) sigue una línea similar, señalando que el juego metalingüístico de la novela obliga al lector a cuestionarse el uso y lugar de la palabra, evidenciando finalmente la forma en que los modelos educativos cosifican al individuo (305). Pero también se ha leído esta novela bajo los paradigmas de interpretación más comunes a Zambra: su obra como una serie de exploraciones del pasado dictatorial y posdictatorial. Paula Klein (2019) plantea que la novela formaría parte de una “nueva narrativa de la memoria de los hijos”, que cuestiona las condiciones de producción de los discursos memorialísticos actuales a través de una apropiación de la poética del archivo (5). Tomás Peters (2018) lee esta novela como parte del repliegue intimista de la obra de Zambra, siguiendo las lecturas autobiográficas y autoficcionales que ha propuesto Lorena Amaro (2009). En resumen, la novela se ha leído según su intertexto más directo—la prueba estandarizada como forma de evaluación que refleja la individualización neoliberal chilena—o bien según los textos que aparecen principalmente hacia el final de la novela, historias bastante típicas de Zambra adaptadas al formato de la Prueba de Aptitud.

Ahora bien, al igual que en el caso de *El sistema del tacto*, creo que, sin descartar ninguna de estas lecturas, es posible leer esta novela desde un punto de vista diferente. Me parece que muchas de estas lecturas obvian un concepto clave bajo el cual se organiza el texto: el facsímil. Por ejemplo, Saavedra considera que el término se asocia directamente con la prueba misma (76), algo similar a lo que plantea Hernández (104). Ambas consideran que el concepto de un facsímil—entendido como la copia perfecta de una firma o documento—en la novela ha sido desplazado hacia la prueba oficial. Estas dos lecturas olvidan que el término, entendido en el contexto de la PAA, está asociado con la serie de fotocopias de exámenes anteriores que los alumnos de último año de colegio usaban para practicar antes de la prueba oficial. Un facsímil era—y es, todavía—una versión, una copia⁴⁰. Por eso el subtítulo de la novela es “Libro de ejercicios”, ya que no intenta imitar a la prueba en su versión oficial, sino más bien replicar los cientos de fotocopias que cada alumno de último año escolar debía conseguir para “entrenarse”. No en vano en Chile, cuando los alumnos usan estos facsímiles, se les suele llamar “ensayos”. Tómese por ejemplo la primera pregunta de selección múltiple a la que nos enfrenta la novela:

1. Facsímil
 - A) copia
 - B) imitación
 - C) simulacro
 - D) ensayo
 - E) trampa (15)

Aquí la asociación con el examen oficial es solo indirecta, ya que lo que tenemos en nuestras manos, parece decirnos Zambra, es uno más de los cientos de facsímiles que circulan entre los

⁴⁰ Es interesante notar que la traducción de la novela al inglés tomó como título *Multiple Choice* (2016), obviando por completo la relación entre el facsímil y la copia.

alumnos que preparan año a año su ingreso al sistema universitario chileno. Recordemos, además, que para Zambra su relación con la cultura impresa estuvo marcada precisamente por el mundo de las fotocopias—predominantes en las escuelas de literatura chilenas—. Entonces, ¿qué nuevas perspectivas nos aporta leer esta novela desde su relación con la copia? En primer lugar, nos abre una veta sobre el uso de la novela, entendida no solo como objeto para leer sino para completar, y en segundo, una reflexión sobre la producción, circulación y recepción de la literatura enmarcada en la cultura impresa. A continuación, algunos ejemplos.

Aunque parezca anacrónico, esta lectura debe partir necesariamente por el final de la novela. Allí encontramos una serie de círculos dispuestos debajo de una serie que marca A-B-C-D-E. Como se aprecia en la siguiente imagen, se trata de la hoja de respuestas de cualquier facsímil (y que en la edición de Hueders fue también la portada de la novela).

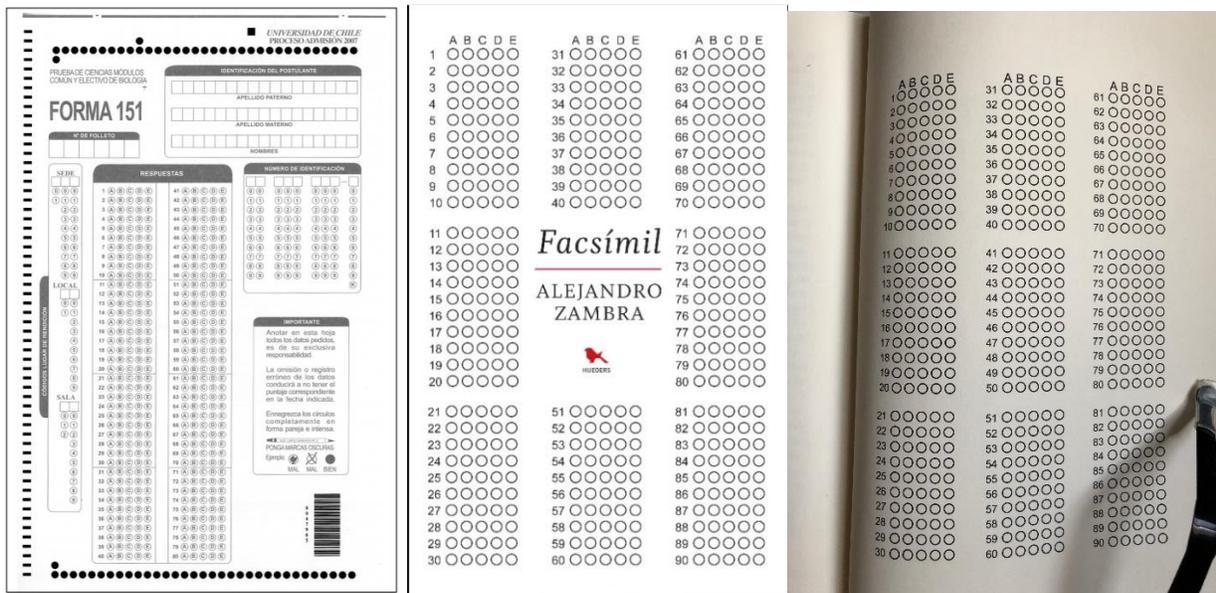


Figura 6, 7 y 8: Hoja de respuestas facsímil Prueba de Lenguaje y Comunicación 2018. Figura 6: portada *Facsímil* (Hueders). Figura 7: hoja final *Facsímil* (Sexto piso)

Esta última hoja nos pone, como lectores, frente a una pregunta: ¿cómo leer esta novela? ¿Simplemente como una serie de pequeños relatos fragmentarios que conforman una especie de cuadro de época de la posdictadura? Me parece que esta última página, a cualquier lector chileno por lo menos, lo confronta con el uso que se le debe dar a la novela, ya no entendida solo en términos de lectura sino de apropiación, marcada en este caso por la invitación a completar la prueba. Obviamente, este gesto contiene un giro irónico: completar es aceptar las reglas del juego, acomodarse a la estandarización educacional. Pero completar también es jugar, es reconocer que las novelas están hechas de papel y por lo tanto piden ser rayadas, ya que en realidad no hay tanta distancia entre una fotocopia, un facsímil y una novela.

El juego se revela, a mi parecer, en la total ausencia de respuestas correctas. En los facsímiles era tremendamente común que los alumnos revisaran las respuestas a medida que iban resolviendo la prueba—una manera de engañarnos, de contarnos que estábamos teniendo mejores resultados de los que en realidad merecíamos, una forma de hacer creer a los padres también, preocupados por los resultados provisorios de los ensayos, que los hijos estábamos usando bien nuestras horas de preuniversitario—. En cambio aquí, casi por definición, no hay respuesta correcta, o esta se encuentra usualmente escondida o escindida:

7. Junta

A) miedo

B) cadáveres

C) ganas

D) agua

E) monedas (16)

El enunciado pide encontrar el término excluido, la palabra que sobra. En realidad, lo que tenemos aquí, es una palabra que falta, el término escindido, la palabra más asociada en Chile con el término Junta: militar. Sin embargo, la misma Junta Militar puede ser asociada al miedo, a los cadáveres que se acumularon en el país durante años, las ganas de que se acabara de una buena vez la dictadura o bien la falta de dinero de muchas familias, especialmente después de la crisis económica de principios de los ochenta. Como señala Rodrigo Pinto (2015),

Facsímil es un doble retorcimiento de la forma: si el lenguaje poético o literario aspira siempre a ser algo más que las palabras que se encadenan en frases, en el presente caso, al ceñirse a las estructuras discursivas que adoptó por muchos años la parte verbal de la Prueba de Aptitud Académica, Zambra establece un juego de significaciones y reverberaciones que otorga nuevos significados a esas estructuras y que, a la vez, devuelve a lo que ha sido su trabajo como narrador. (sn)

Este “juego de significaciones” se basa en la falta de respuestas correctas—en las siguientes secciones se hace aún más evidente que no hay alternativas lógicas que se correspondan a los enunciados—y también en la relación textual que el lector establece con el libro. La Prueba de Aptitud Académica—y por extensión los facsímiles utilizados en los preuniversitarios—debían ser resueltos con lápiz grafito o mina. La novela hace un doble juego con esta vieja y a veces extraña regla: si voy a rayar la novela, ¿debería hacerlo con un lápiz que luego pueda borrar para que el libro-objeto no pierda su valor? Mientras el valor de uso del facsímil radicaba precisamente en que podías subrayarlo y anotarlo sin temor, una novela con un cuidado diseño y formato pide precisamente lo contrario. Zambra, a través de esta serie de juegos, tanto textuales como materiales, va poniendo sobre la mesa del lector las verdaderas preguntas que se esconden detrás de la narración.

Como señala Craig Epplin para el caso argentino, el libro, ahora enfrentado a una nueva revolución tecnológica, es siempre un problema que debe resolverse, o bien un objeto que está abierto a usos sagrado y profanos (8). Epplin trabaja con tres respuestas posibles a esta situación: el libro como performance, el libro como manuscrito y el libro como base de datos. Con Zambra, podríamos agregar una más: el libro como prueba/fotocopia. Ahora que los soportes materiales y conceptuales del libro están en entredicho, como bien nos recuerda Epplin, la experimentación con dichos soportes se hace aún más relevante. En el caso del libro-como-prueba podríamos señalar que las particularidades de esta solución están asociadas, por un lado, a lo que ya mencioné más arriba—rayar, contestar, usar y descartar—y por otro lado, a los usos colectivos e individuales de la forma impresa. Vuelvo aquí sobre la discusión entre Johns y Eisenstein en torno a los usos y prácticas de la cultura impresa—que para Eisenstein eran casi naturales, mientras que para Johns fueron una construcción laboriosa de varios siglos. Eisenstein plantea que la revolución de la imprenta produjo, a un tiempo, una cohesión temporal y cultural fundamental al permitir que información similar llegara a un público tremendamente amplio (un argumento que más tarde usaría Benedict Anderson), pero también un nuevo tipo de lector: individual, opuesto al público colectivo que “escuchaba” (105). En ningún caso quisiera poner en duda esta afirmación⁴¹, sino más bien constatar que Zambra, al usar la fotocopia como intertexto material, nos recuerda que el libro también tiene usos colectivos gracias a su estatus de objeto: intercambios, préstamos, copias y robos hacen del libro un lugar de encuentro y discusión. Esto nos lleva a uno de los puntos que Johns hace en torno a la consolidación de la cultura impresa: la piratería.

⁴¹ Para una discusión sobre la obra de Eisenstein y los errores que pudo cometer en su análisis, recomiendo, en primer lugar, el libro de Johns, pero también la aproximación de Roger Chartier (*Forms and meanings*), quien nos recuerda que el paso de una tecnología a otra es un periodo bastante más caótico y menos directo de lo que plantea Eisenstein.

Vuelvo brevemente sobre la hipótesis de Johns: la cultura impresa y sus características más obvias no son, en ningún caso, intrínsecas a la tecnología que las soporta. Más bien, los usos y prácticas de la cultura impresa—autores, *copyright*, editoriales, ediciones, entre otros—son parte de una construcción que tomó bastante tiempo. Uno de los ejemplos más notables que usa Johns es el de la piratería, cuando muestra que, en los primeros años de la revolución de la imprenta, esta era algo lógico y esperable, cuando menos, y una práctica tremendamente extendida cuando más. Ningún autor podía esperar, realísticamente, tener control sobre sus libros y las diferentes versiones impresas que circulaban—como muestra el caso de los primeros fascículos sobre astronomía (30). Siglos después de que la piratería se hubiese consolidado como una práctica contraria a la cultura impresa, Zambra vuelve sobre ella desde un lugar desplazado, mediante la fotocopia y el facsímil. Ambas “piraterías”, por supuesto, menoscaban la autonomía relativa de los autores fotocopiados, sin embargo, abren puertas a usos diferentes, en este caso, colectivos en el sentido que Eisenstein plantea: una fotocopia se caracteriza no solo por ser mucho más barata que el libro original, sino también por pasar de mano—comentarios escritos en los márgenes y subrayados incluidos—hasta convertirse en una especie de lectura colectiva. A pesar de que hoy en día los facsímiles de la Prueba de Aptitud Académica se encuentran con facilidad en la web, “conseguir” un ensayo nuevo era parte constitutiva de la vida de un estudiante de último año escolar. A veces, estos venían con las respuestas marcadas y debíamos hacer como si no las viéramos (algo imposible, por supuesto).

Facsímil, entonces, es una novela que dialoga directamente con las prácticas asociadas a una cultura impresa que, una vez puesta en perspectiva como algo artificial, es más fácil de subvertir. Cómo leer, qué leer, cómo rayar, cuándo rayar, cuál es el real uso del original y cuál el valor de la copia, son preguntas que Zambra pone constantemente sobre la mesa del lector,

recordándonos que la piratería—en su versión facsimilar, tan cercana a las universidades, por ejemplo—es parte constitutiva de este acto—individual y colectivo—que llamamos leer. Esta idea de la copia será, también, parte central de los textos que analizaré a continuación, partiendo por *El museo de la bruma*, de Galo Ghigliotto, donde la subversión de las prácticas asociadas a la cultura impresa permite cuestionar otras nociones más profundamente enraizadas, como la autoría, la verosimilitud y ciertas funciones históricas de la cultura impresa.

Ghalo Ghigliotto: El museo de la cultura impresa

Esta prensa manual tipo minerva perteneció a la Cruz Roja Italiana y en sus años de funcionamiento se usó para imprimir manuales de procedimiento, sellos postales, libros, boletines y otros tipos de documentos, como los pasaportes falsos que diversos oficiales de la SS se agenciaron para dispersarse por el mundo sin levantar sospechas. (106)

Ghalo Ghigliotto, *El Museo de la Bruma*, pieza n° 157

La primera duda a la que se enfrenta el lector de *El Museo de la Bruma* (2019) es si la muestra museística a la que novela parece remitir realmente existió. Se entrecruzan aquí una serie de elementos que permiten crear esta suerte de inestabilidad, en la que no sabemos si el museo es real o si bien Galo Ghigliotto, el autor, se ha inventado todo. Por un lado, tenemos una serie de ejercicios retóricos que podrían rastrearse fácilmente en la tradición literaria latinoamericana, desde el Borges de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” hasta el Bolaño de *La literatura nazi en América* (1996), en donde una serie de dispositivos literarios e incluso extra-literarios, ponen en duda la pertenencia de lo que leemos al ámbito de lo real. La primera frase de

la novela ya nos pone en ese lugar indeciso: “El Museo de la Bruma padeció el infortunio de existir apenas unas décadas. Fue construido hacia el fin de la Segunda Guerra y en 2014 un misterioso incendio extinguió sus instalaciones, así como la colección permanente” (9). A este texto se suma, entre otras cosas, un mapa de Tierra del Fuego con la localización de las tres “salas” que componen el museo: Popper, Rauff y Chatwind-Mallard.

El efecto de realidad se complementa con un elemento, si se quiere, sorpresivo: la localización geográfica del museo. Tierra del Fuego es uno de los territorios más australes del mundo, desconocido incluso para chilenos y argentinos—quienes comparten el territorio—y por lo tanto, es probable que el lector desconozca si realmente existen o no las salas que se mencionan al comienzo del libro. Este mismo desconocimiento del territorio y su historia le permiten al autor trabajar una serie de historias a lo largo de la novela que fluctúan entre la ficción y la no-ficción. La novela está compuesta por una serie de “piezas museísticas” pertenecientes a una de las tres salas, de las que, en su mayoría, solo podemos leer su descripción. Por ejemplo, la primera pieza del museo nos sitúa de lleno en la colección, no por el principio—como cabría esperar de una novelización de un museo—sino por la número 231, coronada por un cuadrado en blanco, donde en teoría debería estar ubicada la fotografía a la que hace referencia el siguiente texto: “Escena pampeana, anónimo (1973). De autor desconocido, en la esquina inferior derecha figura una cruz azul y el año. Esta pintura estuvo colgada en los pasillos del Hotel Savoy de Punta Arenas antes de integrar nuestra colección”. (13). El hotel—un lugar real, por lo demás—sirve como punto de referencia para generar el efecto de verosimilitud. Como en una muestra museística cualquiera, las piezas se obtienen de diversos lugares: colecciones privadas, donaciones, préstamos, hallazgos, etc. Además, al final de cada pieza descrita, el lector encuentra información respecto a su materialidad, en este caso: “Inv. n^a: 002;

Técnica: óleo sobre tela; Dimensiones: 72x45 cm; Origen: donación particular; Sala: Ch-M”
(13). Este último gesto, apelando a la supuesta materialidad de la pieza—y por extensión, del museo completo—entronca con el último elemento a considerar a la hora de entender los dispositivos miméticos de la novela: su relación con la cultura impresa.

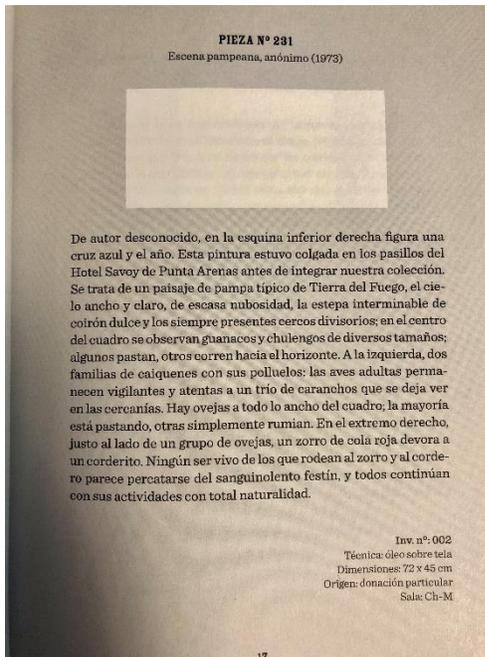


Figura 9. Primera pieza del museo que aparece en la novela. Nótese cómo la ausencia de la fotografía o cuadro hace que la verosimilitud de la pieza se sustente en la escritura, el diseño de la página y por último la supuesta materialidad de la pieza.

En la misma introducción que citaba en el párrafo anterior, el autor nos cuenta que, a pesar del éxito del museo, que lograba atraer visitantes dispuestos a recorrer cientos de kilómetros en la inhóspita pampa chileno-argentina, la mayoría de las piezas estaban perdidas por culpa del incendio. La recuperación se convirtió en una tarea imposible:

Sin embargo, la tarea se nos hizo irremontable tras varios años de búsqueda en bibliotecas, librerías de viejo, museos para turistas, casas de particulares, y tiendas de

antigüedades. Mucho se había perdido. Hasta que, no hace mucho, en una pequeña imprenta en Provenir, encontramos las galeradas incompletas del primer y único catálogo impreso del museo. Con ello y las piezas que sí pudimos recuperar hemos montado esta exhibición parcial, acaso fantasmagórica, que pretende representar el *aura* de la muestra original del Museo de la Bruma (9)

Por lo tanto, nos encontramos frente a una novela que, al igual que *El sistema del tacto* y *Facsimil*, fue diseñada para ser leída en formato impreso, codificada esta idea en el concepto de *aura*. Sin embargo, a diferencia de las novelas tratadas anteriormente, esta ahonda en otros aspectos de la cultura impresa, en este caso, su relación con el genocidio indígena en el sur de Chile y su capacidad para generar jerarquías, al mismo tiempo que cuestiona irónicamente la función del autor y la hegemonía de lo impreso. En otras palabras, Ghigliotto “diseñó” este artefacto literario como una forma de desestabilizar las convenciones asociadas a la cultura impresa.

A pesar de la serie de innovaciones materiales y temáticas que propone la novela, y de haber sido publicada en una editorial independiente de alto prestigio en Chile (Laurel), la novela no ha suscitado todavía lecturas académicas. Ahora bien, esta falta de artículos queda contrastada por la recepción que tuvo la obra en la prensa escrita tradicional y en diferentes suplementos culturales, además del Premio a la Edición 2019 otorgado por el Cámara chilena del libro—atendiendo, nuevamente, a los elementos materiales de la novela. La mayor parte de estas lecturas se enfocan, lógicamente, en la bruma como una metáfora del pasado sangriento y violento del sur de Chile que, por diferentes motivos, se encuentra escondido o vedado. Schwenke (2020), Opazo (2019), Comperatore (2020), Saavedra (2020), Muñoz Valenzuela (2020) y Cinzano (2019) comentan, de una u otra forma, que el museo es un espacio en donde se

nos revela el horror del pasado sangriento, por el genocidio cometido contra el pueblo Selk'nam, haciendo eco del *dixit* benjaminiano que nos recuerda que todo documento de cultura es también un documento de barbarie. Estas lecturas coinciden, además, en que la novela de Ghigliotto es una forma de aproximarnos a ese pasado brumoso, o en palabras de Rodrigo Pinto (2019): “la ficción ilumina la bruma” (sn). Ahora bien, al igual que en algunas de estas lecturas, Espinosa nota una cualidad notable en *El museo*: la progresiva desaparición del autor. La voz narrativa unitaria, como forma de articular el texto, queda casi totalmente relegada en favor de otras voces—algunas reales, otras ficcionales—o bien de documentos y archivos—de nuevo, solo algunos de ellos reales.

La función del autor, en esta novela, está directamente asociada al debate sobre la muerte del autor que reseñé brevemente en la introducción a este capítulo. El mismo Ghigliotto se posiciona en este debate cuando señala que

En estos casos y otros el que habla —llamémoslo autor, narrador, hablante, etc.— puede volverse un estorbo al pasar el material de la obra a través de su filtro o su modulación. En ese sentido me interesa un texto de Foucault llamado “Qué es un autor”, donde se plantea la pregunta “¿Qué importa quién habla?” (sn).

Para el autor, al trabajar con personajes reales que luego debían ser ficcionalizados—a veces a medias, a veces en su totalidad—la función autor debía desaparecer. No se trata simplemente de un mecanismo retórico para aparentar verosimilitud, es también una forma de reflexionar sobre la función del autor en la cultura impresa: ¿quién habla cuando recopilamos una serie de documentos y textos que evocan un pasado sangriento, una tribu que ha desaparecido por completo y por lo tanto ya no tiene voz alguna? Más adelante en esa misma entrevista Galo

señala que la decisión de desaparecer al autor estuvo relacionada con los postulados de Spivak, específicamente *Can the subaltern speak?* (2008). Que el escritor, en este caso, haya decidido intervenir la figura del autor en su propia obra atendiendo a las ideas de Foucault y de Spivak, nos lleva a preguntarnos qué implica la cultura impresa para él. En esta novela, por lo menos, parecería que la cultura impresa es una forma de generar jerarquías—los Selknam no podían formar parte de la ciudad letrada, mientras que viejos generales nazis escondidos en el sur de Chile sí—, de sellar un pasado violento, de establecer historias formales y hacer desaparecer otras. Si puede o no tener voz el subalterno, dependerá, en esta novela, de si tienen acceso a la voz autorial. Por eso el gesto de dejar que los documentos “hablaran por sí mismos”.

Ahora bien, eso no quiere decir que la novela le entregue la voz a los que no la tienen—o no pueden tenerla. Más bien es un recordatorio de los efectos que la cultura impresa tuvo, tiene y probablemente siga teniendo. De hecho, en un movimiento que incluso podríamos considerar contrario al descrito anteriormente (que más bien parece una reflexión histórica y alejada del presente), *El museo de la Bruma* es, para el autor, el caballo de troya con el que una cultura impresa en retirada—y por lo tanto liberada—puede hacerse cargo del presente. Ante la misma pregunta a la que se enfrentaba Costamagna con *El sistema del tacto*: ¿es esto una novela? Ghigliotto contesta tajantemente que sí:

Digo novela porque la novela es capaz de absorberlo todo. En una novela podemos encontrar dramaturgia, poesía, cuento, ensayo, fotografía, dibujo, etcétera, pero no al revés. La novela es abarcadora y, aunque esto pueda sonar como algo negativo, es un símbolo inequívoco de la libertad que nos ofrece. Siguiendo esta idea, me era imposible concebir este museo literario —o editorial, si se quiere— como otra cosa: hay recortes de

periódico, hay testimonios reales e inventados –monólogos dramáticos–, hay ausencias, hay poemas. (sn)

La novela (impresa), al igual que para Costamagna y para Zambra, es el medio tecnológico que hoy en día es capaz de absorber otras prácticas culturales. La relación entre cultura impresa y literatura está indefectiblemente asociada a la novela como artefacto propio de la modernidad, y que, ante la liberación producida por la revolución digital, ahora es capaz de remediar a las otras prácticas, modos y géneros propios de la cultura impresa.

En resumen, me parece que esta novela experimental nos permite abordar algunos de los puntos centrales en los que se debate la cultura impresa hoy por hoy. En primer lugar, cómo esta jugó un rol central en la consolidación de los procesos internos de conquista y “pacificación” en el sur del país, siendo una herramienta más en la sangrienta colonización que la incipiente nación chilena realizó en Tierra del Fuego y Magallanes. Podríamos hacer un paralelo con el argumento central de *La ciudad Letrada* (1984). Señala Carlos Monsiváis en su prólogo al libro (2004), que la intención de Rama fue analizar a los que detentaban la palabra escrita y el proyecto utópico en el que algunos pocos poseedores de la misma intentaron instaurar un orden particular (7). Galo Ghigliotto reactualiza el argumento ahora asociado a la palabra impresa, en donde un gobierno central intenta imponer un orden sin importar las consecuencias, y cómo este gesto ha quedado grabado en las galeradas perdidas de un museo. En segundo lugar, la novela pone sobre la mesa la función del autor, históricamente asociada a la consolidación de la cultura impresa, y que se encuentra hoy en día en entredicho. La propia materialidad de la muestra invitaba a una desaparición del autor, que se convierte apenas en un curador de museo, una figura opaca que se dedica a organizar las diferentes materialidades que el texto intenta reflejar. Por último, quisiera

llamar la atención sobre un aspecto relacionado con la función autorial y que hoy en día está estrechamente relacionado con el quehacer impreso: la práctica editorial.

Además de poeta y novelista, Galo Ghigliotto fue el creador de la Editorial Cuneta y organizador de la Furia del Libro. Como podemos leer en la página web de la editorial, esta toma su nombre del apodo que tienen en Chile los productos “piratas” o falsificados, que se venden en las veredas de la ciudad, llamada también cuneta. Allí los libros pirateados comparten “vidriera”—una manta estirada en el piso, generalmente—con lentes de sol, relojes Rolex, perfumes de Giorgio Armani y bolsos Prada. Ghigliotto y Arturo Aguilera—el cofundador—argumentan que estas falsificaciones “realizan (involuntariamente) una democratización de la lectura”, especialmente teniendo en cuenta que el acceso a los libros en Chile es un tema bastante debatido, dados los altos precios de los mismos. Editorial Cuneta tiene como objetivo ofrecer un catálogo de primer nivel a un precio accesible (US\$ 13) junto con un diseño cuidado y original, que entienda el libro como un objeto de arte.

Esta idea del libro como objeto de arte pone un énfasis especial en su materialidad, en el libro como algo que circula y no simplemente como un texto. Esta política editorial, consistente con muchas de las editoriales independientes chilenas que han aparecido en el último tiempo, viene acompañada por una reflexión en torno al mercado del libro en Chile. En un coloquio para editores independientes organizado en Francia en el 2012, Ghigliotto ofrecía una triste imagen del mercado chileno: “¿Por qué pasa esto en Chile? ¿Por qué hay tan pocas librerías en el país? ¿Por qué la gente no lee? ¿Por qué Chile es el segundo país del mundo con el impuesto al libro más alto del globo, un 19 %, si tiene un sueldo mínimo mensual de apenas 300 euros?” (parr. 4). Ghigliotto ofrece una explicación histórica a estas preguntas: después de que Chile alcanzara, durante la década del 60, extraordinarios niveles de alfabetización, y de que Allende hubiese

creado una de las editoriales estatales más vanguardistas de la región—Quimantú—con la dictadura todo se fue al tacho de la basura. La industria editorial desapareció casi por completo y el número de nuevos títulos decreció, por momentos, a niveles casi inexistentes. Luego, con la Concertación, si bien existieron algunos atisbos de recuperación, lo que dominó el mercado fue, en palabras del autor y editor, una política neoliberal del libro.

La solución, a ojos de Ghigliotto, pasa por encontrar nuevos espacios de creación, publicación y circulación que permitan a las microeditoriales y las editoriales independientes tener suficiente retorno como para poder mantener catálogos innovadores y arriesgados. De ese diagnóstico parte lo que sería una de las iniciativas editoriales más llamativas de los últimos años en Chile, la Furia del Libro, un colectivo de editoriales independientes que año a año organiza uno de los festivales culturales más interesantes de Santiago, siempre alrededor del objeto libro. La materialidad es uno de los conceptos centrales de la Furia, que se sitúa en contraposición al libro digital, que entienden como una alternativa relevante para el futuro pero que no debería considerarse un reemplazo de su versión impresa. Para este grupo de editores, las dos formas de lectura son diferentes, “mientras la primera (digital) acopia títulos electrónicos, incorpóreos, en el disco duro de un dispositivo digital, la segunda nos entrega la posibilidad de tomar en nuestras manos el objeto libro, conservando en él anotaciones, fotografías, o la firma de su autor.” (sn) Las prácticas culturales a las que invita el libro en papel, entonces, están fuertemente arraigadas en su materialidad, y en este ámbito se pueden producir innovaciones que el libro digital no permitiría. Como señalan en el manifiesto central que puede leerse en la web de la Furia:

los organizadores de la Furia del Libro estamos convencidos de que el libro en papel no desaparecerá. Son muchas las características de estos objetos que los hacen irremplazables, y en los últimos años la tendencia es que las editoriales independientes

han innovado en la estética y materialidad de los libros, al punto de convertirlos en objetos deseables, e imposibles de almacenar en un archivo digital. (...) Tanto por la materialidad de los libros, como por sus articulaciones, y los significados que entregan a través de pequeños objetos contenidos en ellos. Los libros de estos creadores son acaso las primeras manifestaciones de una orgánica de la edición, en la que el libro se expresa como un ser vivo capaz de evolucionar. Y ya sabemos que un ser capaz de evolucionar, es capaz de adaptarse para no desaparecer. (sn)

En conclusión, la novela de Ghigliotto puede leerse dentro de un contexto más amplio de reflexión en torno al lugar que el libro impreso ocupa en la cultura chilena. Por un lado, podemos ver en *El museo* una preocupación por el diseño y la materialidad del libro, pero además una reflexión sobre el lugar histórico que la cultura impresa tuvo en la historia chilena reciente. Además, la novela dialoga constantemente con esas materialidades—las galeradas, los cuadros, las cartas, las fotografías perdidas en el fuego—asociadas a la cultura impresa, ya no solo sostenida sobre la letra, sino también sobre la imagen. Además, el rol del autor, parte fundamental de la consolidación de la cultura impresa, es también cuestionado en esta novela. No es coincidencia que Ghigliotto haya escrito una novela así—después de publicar poemarios y novelas bastante “clásicos” en el sentido material—puesto que su propio quehacer editorial lo ha llevado a cuestionar el lugar que el libro objeto, hecho de papel, tiene en la cultura chilena, tanto como un objeto que circula en un mercado editorial poco atractivo, pero también como una forma de intervenir ese mismo contexto desfavorable, ya sea a través de organizaciones colectivas como la Furia del Libro o bien a través de una novela experimental como la suya, algo que podemos ver también, y de forma aún más marcada, en el siguiente autor que analizaré en este capítulo: Mike Wilson.

Mike Wilson o cómo intervenir el mercado impreso

Los almanaques pertenecen a otro tiempo y a otra mentalidad, así como las guías telefónicas o los manuales de niños exploradores. Son libros sin ánimo creativo, escritos al servicio de una función pragmática. Sin embargo, me surge la duda de qué son cuando pierden su utilidad. (...) El manual, el almanaque, la guía pasa a ser novela, una novela dotada de una honestidad brutal, sin artificio, sin pretensiones ni ambiciones literarias, sin ánimo de vanguardia ni de experimentación, simplemente un texto libre de espejismos. (100)

Mike Wilson, *Leñador o las ruinas continentales*

Desde la publicación de su primera novela *Natchrópolis* (2003), Mike Wilson ha sabido moverse con naturalidad entre diferentes registros, géneros y temáticas. Desde el relato de ciencia ficción en *El púgil* (2008) hasta la novela existencialista en *Leñador* (2013) o en una especie de poema narrativo con *Ártico: una lista* (2017), Wilson ha producido una obra primordialmente heterogénea. Este constante cambio o experimentación con los géneros y las formas ha hecho difícil entender la obra literaria de Wilson como una totalidad o una narrativa coherente. Las notorias diferencias entre *Scout* (2016) y *Zombie* (2009)—por poner solo dos ejemplos—hacen que parezcan obras de dos autores diferentes. Por ejemplo, lo que Andrew Brown identificara como una “estética digital” (2010) en *El púgil* y que posiblemente podría extenderse a sus primeras novelas, no es un atributo dominante en *Leñador*.

Tal vez, abordar la obra de Wilson desde una perspectiva que se fije menos en el contenido como algo separado de la materialidad y haga hincapié en las prácticas de lectura asociadas a sus novelas nos permita observar otras particularidades, incluso cierta continuidad dentro de tanta heterogeneidad. Propongo que la obra de Wilson puede entenderse como una constante reflexión en torno a las diferentes prácticas de lectura y escritura asociadas a formatos y contextos de producción, circulación y recepción específicos. En otras palabras, mientras las primeras novelas—de lo que podríamos llamar su serie de ciencia ficción—implicaban un lector digital, en sus siguientes publicaciones este lector ideal también puede rastrearse, pero ahora asociado a otras prácticas diferentes de la digital. En lo que viene quiero detenerme en dos ejemplos: *Scout*, una novela que el mismo Wilson regaló en diferentes librerías de Santiago y *Leñador*, en tanto novela pensada para ser leída como un diccionario o una enciclopedia. Me interesa preguntarme por la elección de dichos formatos o géneros, cómo estos determinan la recepción y circulación de la obra, y la forma en que dicha elección evidencia una reflexión en torno a las diferentes prácticas de lectura que cada texto impone desde su materialidad y su circulación. Por último, me interesa reflexionar en torno a la tensión entre cultura impresa, literatura y mercado editorial que estas novelas presuponen.

Como señala Brown, la “estética digital” de Wilson y otros referentes de la ciencia ficción latinoamericana como Edmundo Paz Soldán (mentor de Wilson) produce “una serie de mashups entre cuentos clásicos de la literatura latinoamericana con obras contemporáneas de varios géneros y varios países” (236). En otras palabras, esta estética se sustentaría en una “cantidad impresionante de referencias a la música postpunk y underground, cine weird y a la ciencia ficción, a las novelas de Philip Dick, y a novelas gráficas de Oesterheld, entre una telaraña de grupos, canciones, películas y literatura” (238). Esto presupone un lector capaz de

moverse dentro de estas referencias, que maneje una serie de códigos implícitos, ya no solo literarios o filosóficos, sino de un rango muchísimo más amplio. Como el mismo Wilson dijera en una entrevista: “en un mundo ideal, *El púgil* vendría con unos de esos viejos walkman que pesaban una tonelada y un cassette TDK con un mix de Joy Division” (sn 2008). La novela presupone la creación de o la relación con un lector digital, “que lee mientras hace ‘multitasking’” (Brown 244). Entonces, una novela que en su producción y su formato parece bastante clásica, gracias a su contenido ya prefigura una cierta forma de leer, o por lo menos una práctica de lectura específica.

Esta presunción de un lector que tiene un modo de leer concreto no es exclusiva de Wilson—podríamos encontrar muchísimos ejemplos contemporáneos que utilizarían esta estética digital. Incluso, se podría argumentar que cada producción literaria presupone un lector específico en su tiempo histórico determinado. Sin embargo, lo que Brown y la entrevista muestran es que en Wilson existe una reflexión en torno al modo en que sus novelas pueden o deben ser leídas. Por eso, plantear que a lo largo de su producción literaria se mantiene esta idea o preocupación es también encontrar una continuidad temática dentro de obras tan disímiles en apariencia.

La carrera literaria de Wilson ha estado marcada por ciertos hitos particulares. En 2013 confesó que estaba escribiendo lo que sería su última novela, ya cansado del mundo editorial. Paradójicamente, esa última novela fue *Leñador*, que le valió el Premio de la Crítica 2014 y el premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura en Chile. Un año más tarde publicó *Ártico: una lista*, en cierto sentido desdiciéndose de su idea de retirarse, y más tarde *Ciencias ocultas* (2019). Pero la relación con las editoriales siempre ha sido tensa para Wilson, *Leñador* y *Ártico* fueron publicadas en Orjikh y Fiordo, respectivamente, cerrando sus tratos comerciales con

Alfaguara—donde había publicado algunas de sus novelas anteriores. Otro ejemplo de esta relación tirante con la producción literaria se puede ver en *Scout*, una pequeña novela de más o menos treinta páginas que el mismo Wilson se encargó de imprimir y repartir por algunas librerías de Santiago. Más que el contenido mismo de la novela—la historia de varios niños que viven en un barrio con una pequeña plaza en el medio—me interesa el método de publicación, y cómo este puede entenderse como una reflexión en torno a la producción literaria y su relación con la cultura impresa.

¿Por qué elegir esta forma de publicación? ¿Qué hay detrás de imprimir tu propia novela y repartirla gratis? Wilson declaraba en una entrevista que “disfruto mucho escribir, me hace bien, es necesario. Pero el proceso que viene después, no tanto. El trabajo con las editoriales y la promoción en los medios no son situaciones en las que me siento muy cómodo.” (sn 2017) Es evidente que su relación con los procesos que actualmente determinan el éxito o el fracaso de una obra literaria ponen incómodo a Wilson. Pero no se trata simplemente de evitar hacer algo que no le gusta, también existe una reflexión en torno a los lugares por donde circula la literatura hoy en día: “el año pasado escribí "Scout", una historia bastante tradicional en su narración. La edité con formato de fanzine y la dejé en algunas librerías para que la regalaran. Fue una forma de no estar en el circuito oficial.” (sn 2017) O cuando declaró que “en una editorial grande hay una maquinaria que te envuelve, expectativas de prensa y ventas, ... me siento atado, restringido, ... Si publico, prefiero hacerlo en contextos que para mí son menos invasivos.” (sn 2017b) Se cruzan entonces dos factores: por un lado, el deseo de escapar a los compromisos de ser un escritor que publica en una editorial transnacional, y por otro lado la convicción de que ese circuito editorial determina tanto la escritura como la lectura.

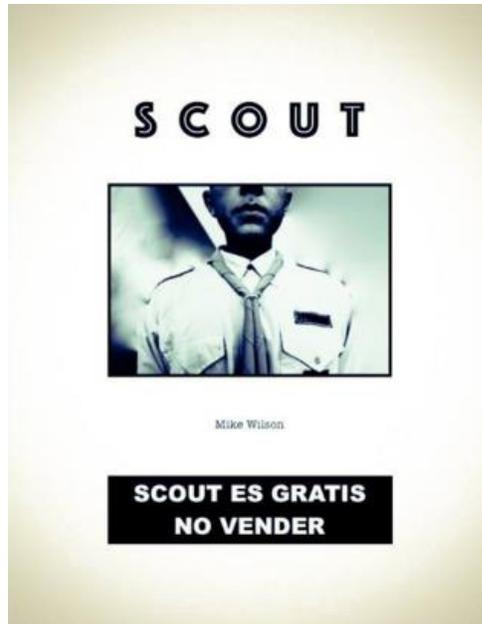


Figura 10: Portada de Scout, que tanto en su versión impresa y repartida en librerías como en las que luego Wilson enviaría por Facebook, se lee la instrucción “No vender”.

En ese sentido, *Scout* es lo que Shane Greene llamó “underproduction” (2016) para describir cómo la escena punk peruana—el Rock Subterráneo—de los años 80’ en Lima representó una forma de resistencia contracultural. Greene argumenta que las bandas y los seguidores que conformaban esta escena luchaban contra el sistema dominante minándolo desde dentro, “[l]earn to underfuck the system in your daily practices. This is the task to which underground punks have long dedicated themselves” (pos. 1062). La subproducción sería esa práctica cultural que busca minar el sistema dominante en base a acciones concretas, diarias y cotidianas, no tanto en la arena política de los grandes debates. Entre esas prácticas diarias Greene identifica, por ejemplo, la forma en que la escena punk se sostuvo materialmente en la tecnología del cassette, que permitía re-grabar encima cuantas veces se quisiera y además era perfecto para hacer grabaciones caseras en un garaje. Así, muchas bandas de punk en los 80’s

vieron sus primeros “discos” correr de mano en mano a través de copias “pirateadas” y grabadas por ellos mismos.

Esta relación con una tecnología particular lleva a Greene a posicionarse dentro del ya clásico debate entre Adorno y Benjamin. Para Greene, “[a] theory of punk as the intent to appropriate a means of underproduction in order to undercut the public discourse clearly finds more support from Benjamin than from Adorno and Horkheimer” (pos. 420). Lo mismo podría aplicarse al caso de Wilson: gracias a la apropiación que el autor hace de una tecnología particular—en este caso Word para escribir y la impresora para producir varias copias—logra minar la hegemonía de un modo de producción y circulación—el de las grandes editoriales. No se trata de un gran relato político anti-capitalista, más bien es dejar en evidencia que ciertas tecnologías de reproducción pueden afectar desde dentro a los medios de producción y a quiénes los controlan. Al igual que las bandas punk y sus seguidores dependían y se sostenían en gran parte en la circulación de cassettes grabados en viejos aparatos Sony, Mike Wilson aprovecha el acceso que hoy en día se puede tener a la impresión y edición gracias a los avances tecnológicos. No creo que sea una coincidencia que Wilson, a través de su página de Facebook, respondiera a quienes no habían alcanzado a conseguir las copias gratis de su novela: “te guardo uno. Pasa a buscarlo cuando puedas”. Como si se tratase de un cassette pirata que corre de mano en mano, *Scout* reproduce la forma en que se puede cuestionar el sistema desde adentro gracias a ciertas tecnologías. La novela entonces es el producto final de una reflexión personal en torno a los modos de escritura (producción), circulación y lectura (recepción) de la literatura.

Equiparar o comparar la circulación de un cassette con una novela impresa en casa inevitablemente debe preguntarse por la materialidad de los objetos. Vuelvo nuevamente sobre el hilo que conduce este capítulo: estudiar novelas en el siglo XXI nos invita a leer, además de su

contenido y su forma, su materialidad. En el caso de Wilson, cada obra está asociada directamente a las prácticas de lectura que dicha materialidad presupone. Además, como señalaré más adelante, la materialidad de *Scout* le permite intervenir uno de los pilares centrales sobre los que se ha asentado la cultura impresa del siglo XX y XXI: el mercado editorial.

La cuestión de las prácticas de lectura está inevitablemente relacionada con el problema de la materialidad, en cuanto el formato determina o presupone una práctica de lectura específica. El formato fanzine que Wilson toma como referencia en *Scout* tiene asociadas ciertas formas de leer, por ejemplo, el pasar de mano en mano con mayor facilidad o convertirse en un objeto de culto por su rareza (dado que su publicación se encuentra fuera de los circuitos de tiraje tradicionales). Pero además contempla una relación diferente con el lector, que ya no solo debe sentarse a leer, sino que debe hacerlo circular de manera activa y participativa, coincidiendo en parte con lo que Carolina Gainza (2015) denominó “estéticas digitales” para referirse a la obra de Jorge Baradit y Carlos Labbé (en una acepción que se aleja en algún punto de la propuesta por Brown). Para Gainza el foco de esta estética digital está menos en el contenido mismo de la obra y más en la forma en que el uso de las tecnologías digitales ha generado cambios significativos en la producción, circulación y recepción de la literatura. Su enfoque está puesto principalmente en cómo estos cambios afectan el proceso creativo, “lo cual es visible en la existencia de obras que dialogan con lo digital en distintos ámbitos de su producción, aun cuando el resultado sea, en algunos casos, su distribución en formato impreso” (224). El objetivo de Gainza es identificar cómo estas prácticas digitales están asociadas a un lector activo y participativo, que sobrepasa el rol del lector propuesto por la teoría de la recepción. Este nuevo lector digital estaría definido por su posibilidad no solo de elegir cómo leer o consumir la obra—como *Rayuela* permitía al lector definir el orden de lectura de los capítulos—sino también—y en especial—por su capacidad de

intervenir el proceso creativo, tanto a nivel material como de sentido. Si bien *Scout* no se caracteriza por ser un hipertexto para ser leído en pantalla ni donde los lectores puedan participar activamente en el proceso de escritura, si afectan directamente en su circulación y recepción. Por ejemplo, una de las formas en que *Scout* circula es a través de la red, en un link que le mismo Wilson se ha encargado de promover. ¿Podríamos asociar esta estética digital con la forma en que la novela de Wilson circula? ¿Qué tanto pueden intervenir o participar de manera activa los lectores si solo pueden influir en los momentos de circulación y recepción? A mi juicio esta novela si presupone un lector más activo, prefigurado precisamente en el formato fanzine.

Además, si hay una condición de posibilidad que subyace a *Scout* es la liberación que la tecnología ha provocado sobre la cultura impresa. Más allá de la liberación que comentaba Piglia al comienzo de este capítulo, la revolución tecnológica ha producido cambios tectónicos en el mercado editorial no solo por la irrupción del libro electrónico, sino también por el abaratamiento de los costos en la producción y especialmente en las posibilidades de autoedición que estas otorgan. Wilson, con *Scout*, nos recuerda que hoy en día el trabajo del escritor está circunscrito por el mercado editorial, sí, pero como señalara Jorge Locane (2020) siguiendo al mismo Wilson, hay modos de *bypasearlo*:

Bypasear: el neologismo me parece adecuado. Se trataría de que, mediante este ‘puenteo’ del régimen heterónimo, que implica ante todo la desmercantilización del texto, el sistema de la literatura todavía seguiría funcionando, es decir que, al contrario de lo que comúnmente se cree, la literatura no necesita del mercado para garantizar su existencia (313)

Quiero detenerme unos momentos en esta reflexión. Si bien concuerdo con Locane en que, en un principio, *Scout* apunta a demostrar que la literatura puede existir sin o fuera del mercado, me parece apresurado considerarlo un hecho consumado o un proceso exitoso. Planteo aquí algunos matices. Primero, el hecho de que Wilson pueda moverse con éxito por fuera del mercado está asociado, indefectiblemente, al propio estatus que el autor tiene dentro del mismo. Ninguna librería aceptaría poner en sus vitrinas un fanzine escrito por un desconocido. No creo que en ningún caso que Locane esté intentando proponer un sistema alternativo del libro, más bien confía en la existencia de nuevos tipos de autonomía relativa, o como prefiere llamarla, (neo)autonomía. El concepto de neoautonomía vendría a explicar una serie de objetos artísticos que no fueron pensados o diseñados como mercancías en un primer lugar, y que se resisten a ser incorporados por el mercado. Como señala Green algunos párrafos más arriba, este tipo de obras nos sitúan de lleno en el debate entre Benjamin y Adorno. Me parece que, para Locane, Wilson se sitúa en una posición adorniana, en la que se intenta resistir al predominio de la industria cultural. Creo, por otra parte, que se trata más bien de una posición mucho más matizada: Wilson, en ningún caso, siguió publicando fanzines. Por otra parte, si bien se alejó de los circuitos editoriales transnacionales, sigue publicando en editoriales independientes y sigue circulando dentro de las formas de prestigio que el mercado conlleva—premios, festivales, entrevistas, un trabajo como profesor en la universidad más prestigiosa del país, entre otros. En ese sentido, creo que lo que a Locane se le escapa es que se trata de una práctica cultural fuertemente arraigada en las posibilidades materiales que la tecnología entrega, no tanto en un relato de resistencia coherente y proyectado hacia el futuro, en otras palabras, mucho más benjaminiana que adorniana.

Conectar *Scout*, una nouvelle de 30 páginas que se imprimió en casa y fue distribuida fuera de los canales clásicos, con *Leñador*, una novela de más de 500 páginas, no es sencillo. Como señalé al comienzo, parecen incluso novelas de autores diferentes. Sin embargo, la reflexión en torno a los procesos de escritura y lectura siguen presentes en esta novela. Ahora no se trata de minar al sistema literario—a pesar de que, como señalé, publicó la novela con una editorial independiente—sino de proponerle al lector un modo de lectura diferente. La novela, como ya varios críticos han señalado, más que una narración clásica tiene la forma de una enciclopedia o un diccionario. La “historia” cuenta el caso de un boxeador fracasado que deja todo y se larga a los bosques del Yukón, Canadá, donde decide hacerse leñador. Como señalara Pedro Pablo Guerrero:

[Leñador] describe minuciosamente herramientas, usos y costumbres de los leñadores del Yukón, en el noroeste de Canadá. La anécdota es mínima. Casi no hay narración, sino una serie de entradas, como en un diccionario, un estudio antropológico de campo o en uno de los manuales de instrucciones, muchas veces obsoletos, que Mike Wilson hojeaba fascinado cuando niño. (s/n)

Así como sus primeras novelas estaban pensadas para ser leídas escuchando el soundtrack que corre detrás de la narración, *Leñador* presupone un lector no de novelas, sino de diccionarios, manuales y enciclopedias. Al dejar la anécdota y la trama de lado Wilson se permite un ejercicio técnico bastante raro: enfrentar al lector con una serie enorme de entradas que parecen tomadas de un manual para cortar leña. La novela no es novela, es más bien una enciclopedia y como tal tiene una forma diferente de ser leída: no debe ser abordada de principio a fin, tampoco implica ser leída en su totalidad ni que se preste atención a todos los pasajes de igual manera. Propongo que la novela de Wilson está diseñada para ser leída de manera parcial, o como señalara

Edmundo Paz Soldán, en diagonal: “[c]onfieso que me salté algunas páginas de *Leñador* y que leí otras en diagonal, pero eso no impide que la admire más que otras novelas que leí enteras y que incluso me gustaron (el libro invita a no ser leído de punta a punta)” (s/n). ¿Quién habrá leído una enciclopedia o un diccionario en su totalidad? Más bien se trata de publicaciones de consulta, donde el lector va en busca de algo específico y particular, en el que la lectura no está pensada para saltar de un lugar a otro sino para ser útil y de fácil acceso.

Podría pensarse que se trata de una codificación del oficio en cuestión: el de cortar leña. Pero el mismo Wilson se encarga de despejar la incógnita, y es que para él este libro podría haberse basado en cualquier otro oficio. La búsqueda es otra, es una experimentación con los alcances del lenguaje y los procesos de lectura:

Para mí, *Leñador* no es una novela sobre la naturaleza, es una novela sobre el lenguaje, sobre los problemas existenciales que surgen del lenguaje y sobre cómo la codificación es paródica. Por eso quise huir de la narrativa en el libro. No buscaba glorificar la naturaleza ni me importaba el conocimiento descrito en sí, ni tengo un interés particular por el oficio del leñador (Entrevista 2017c)

La reflexión, por lo tanto, se concentra en dos ejes: primero, el de la escritura como ejercicio casi automático (lejos del sentido que las vanguardias le otorgaron al término). Wilson ha reiterado en diversas entrevistas que lo que buscaba con *Leñador* era alejarse de la parodia y la intermediación de la forma narrativa. En segundo lugar, hay también una reflexión en torno a la lectura y la recepción, con un lector que debe estar dispuesto a comportarse de manera diferente. ¿Cuántos habrán dejado la novela a medias o habrán leído en diagonal como Paz Soldán? En realidad, no es una pregunta relevante, puesto que la misma novela presupone un modo de

lectura que no es completo, que puede ser parcializado: “la novela, en su obsesivo afán enciclopédico y taxonómico, es consciente de los límites del lenguaje para abarcar el proyecto (Wittgenstein está por ahí); es una de sus grandezas, la misma forma del proyecto tematiza sus búsquedas” (Paz Soldán s/n). Cito a modo de ejemplo la primera “entrada” del libro, el hacha:

Hacha. El hacha es la herramienta por excelencia del leñador. Está compuesta de dos piezas; la hoja y el cabo. La hoja es la pieza de acero templado con forma de cuña que se emplea para cortar. El cabo (o mango) es el largo de madera con el que se sujeta y empuña el hacha. La pieza de acero se compone de la cabeza, el filo y el ojo. El filo es el extremo aguzado de la hoja y la parte que hace contacto directo con el árbol al cortar. La cabeza está al otro extremo de la hoja. Es la sección más gruesa y pesada del acero. Es precisamente la inercia producida por la masa de la cabeza la que permite cortar con fuerza ... (9)

La novela—aunque estoy tentado de llamarla enciclopedia o manual del leñador—continúa con entradas del tipo “Tradiciones”, “Mantenimiento”, “Utilización” y “Poliomelitis”, en un intento por abarcar la totalidad de una realidad particular—objetivo primordial de cualquier enciclopedia. Es, en cierto sentido, un gesto contrario al del Borges de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941). En dicho cuento la tesis primordial es que la ficción puede permear la realidad, en cambio para Wilson la enciclopedia es una forma de agotarla, gesto evidenciado en la progresiva desaparición de la narración. La narración, entendida como un mecanismo que puede agregar algo al mundo, desaparece porque la enciclopedia presume lo contrario: reseñar cierta realidad de manera exhaustiva hasta abarcarla por completo.

En *Leñador* la reflexión en torno a los modos de lectura y escritura es tal vez menos evidente que en *Scout*. Sin embargo, escribir una novela de 500 páginas donde prevalecen las entradas enciclopédicas es en sí un acto de subproducción—o tal vez de sobreproducción. Como en la estética digital, Wilson propone un lector diferente, en este caso lejos del multitasking característico del internet, pero que debe estar preparado para no leer de punta a punta, sino entrada por entrada.

Betina Keizman (2018 y 2019) plantea que *Leñador* activa nuevas formas de lectura y escritura mediante la despersonalización del sujeto y la desaparición del trabajo. En otras palabras, Keizman lee lo poco de anécdota que tiene el libro como una analogía de la forma en que la novela y el trabajo del escritor se sitúan en la era digital. (162b) Keizman lee en el progresivo aislamiento del leñador una metareflexión utópica en la que el trabajo entendido en los términos del capitalismo tardío se desvanece, para ceder lugar a nuevas formas colectivas de trabajar (y escribir): “La resistencia al proyecto postcapitalista es, en este caso, una condena que, no podría ser de otro modo, desemboca en el extrañamiento del trabajo productivo y en el renacimiento forzado de un gesto contemplativo inicial, de alcances vitales y estéticos.” (171b) Esta liberación utópica a través de la resistencia al trabajo productivo incubarían nuevas potencialidades en experiencias de lectura y escritura que excederían un concepto convencional del libro y que inducirían nuevas modalidades de consumo literario (8a). Si bien me parece exagerado considerar *Leñador* un proyecto utópico de resistencia anticapitalista me interesa rescatar la forma en que Keizman considera que la materialidad del formato libro puede proporcionar formas de lectura “terapéuticas” (12a).

La interrogante más interesante, a mi juicio, pasa por entender de qué formas, bajo que tácticas, anclada en qué prácticas específicas, se encuentra la capacidad de estas dos novelas de intervenir el mercado editorial. Parto de otra idea propuesta por Locane:

¿Y en qué tipo de autonomía se sostiene? Desde luego no en la del artepurismo, sino en una que procura reservar para la literatura el examen crítico del lenguaje en tanto materialidad y que, por consiguiente, al indagar ese elemento público por excelencia, asume también una misión política. Leñador, frente a la literatura mundial (hegemónica), se opone al ‘contenidismo’, a la literatura al servicio del mensaje útil y de fácil comercialización; incluso como narración, se desliza hacia la poesía para convertir en objeto de análisis al lenguaje y, finalmente, a la literatura misma, sus límites y posibilidades. (311)

Para seguir esta sugerente propuesta: ¿cómo escapar al contenidismo hegemónico de los análisis culturales? Propongo que, en el caso de Wilson, habría que partir por analizar sus obras en cuanto objetos, libros anclados en soportes físicos particulares, y ver qué nos dicen sobre su ecosistema. El mismo Locane no puede obviar por completo el contenido de la obra, partiendo su análisis de la figura del “leñador haitiano” (314). En cambio, si hay una característica de la obra que violenta el mercado de circulación editorial es la exageración en peso, páginas y descripción, situándose en directa contraposición a un mercado editorial que cada vez más privilegia el minimalismo y la anécdota. *Scout*, por otra parte, intenta llegar al mismo lugar por un camino diferente: una narración en apariencia clásica pero que no ha pasado por los canales clásicos de publicación gracias a las posibilidades que la tecnología digital ha otorgado a su contraparte impresa, cuestionando el valor intrínseco que usualmente le otorgamos a lo publicado. Wilson reflexiona, desde estas dos novelas, que la cultura impresa, después de una revolución digital que

investigó en sus primeras publicaciones, ya no es la misma. Pero ese cambio permite nuevas formas de experimentación, especialmente materiales. Jugar con lo obsoleto—como deja en claro el epígrafe de este apartado—es para Wilson investigar la materialidad de los textos. Tanto en la sobreproducción (*Leñador*) como en la subproducción (*Scout*), dos formas diferentes pero hermanadas de intervenir el mercado editorial.

Conclusiones: leer lo material o cómo escapar del contenido

Al cierre de su notable *Late Book Culture in Argentina*, Craig Epplin nos recuerda que Aira—el factor común a todos los autores que estudia—es, a su juicio, el escritor que mejor encarna la construcción de un medio literario tardío,

In doing so, he articulates a central tension in contemporary literature, a tension best conceived not as a cord but rather as a net, its strands incarnate in the suddenly multiplied channels through which to access literary artifacts. The expansion of digital technologies has been an important catalyst of this multiplication, which is manifested in a promiscuity of textual formats (121)

Un impulso similar al de Aira sustenta las ideas centrales de este capítulo. El libro impreso, un objeto que ha circulado durante siglos y que tuvo, por buena parte de ese tiempo, una hegemonía en torno a la producción literaria, hoy en día se desenvuelve en una red muchísimo más compleja. Ya la televisión, el cine y los *mass media* modificaron el lugar que el libro ocupaba en la producción artística y de sentido, en las mediaciones de lo cotidiano y en las representaciones del presente, pero ahora incluso se ha visto “amenazado” desde dentro por el libro digital, en una transformación que tal vez podríamos comparar con el paso del rollo al códice. El concepto de

“lateness”, entonces, no marca simplemente el fin de algo, sino también nuevas oportunidades, limitaciones y formas estéticas deberían aparecer (122). Algo similar plantea Jessica Pressman en su pequeña pero aguda disquisición sobre el libro como objeto fetiche del siglo XXI. En *Bookishness: Loving Books in a Digital Age* (2020), Pressman plantea que en el siglo XXI ya no *necesitamos* los libros, y por lo tanto esto se han convertido en una necesidad de segundo orden. Queridos, más que necesitados (need vs want, en inglés). Lo que le queda al libro físico, entonces, son una serie de actos creativos que dialogan con la fisicalidad del libro dentro de una cultura digital (11). Las conexiones entre la hipótesis de Pressman y lo que intenté planear en este capítulo son muchas y muy variadas, aunque me parece importante destacar una diferencia: mientras el “bookishness”, en cuanto fetichismo del libro en el siglo XXI, está aparejado a marcas de poder, capacidad de adquisición, clase social, etc., los autores latinoamericanos, por lo menos en una primera instancia, ven el libro impreso como un espacio de lucha, político, cargado de historia y en donde la experimentación tiene como objetivo desestabilizar prácticas establecidas. Desde la fotocopia de Zambra hasta el fanzine de Wilson, el bookishness chileno muestra un rostro diferente al anglosajón, aunque Pressman todavía vea con cierto optimismo una relación individual y privada que solo libro físico permite:

In the end, loving books is about attachment. This is especially true in a digital age because digital culture operates through attachment, through networks of hyperlinks and programmatic connections. But it’s more than that. In our neoliberal times, in which digital corporations invade our private space and reading time, claiming a bookish identity can constitute an act of rebellion, self-construction, and hope within this sphere (25)

En la propuesta de Pressman podemos ver cómo la revolución digital opera de diferentes maneras dependiendo del lugar. Mientras en Chile el libro físico sirve como punto de resistencia colectiva, en el mundo anglo esta resistencia se da en el plano personal, individual, como último espacio de privacidad. El proceso de cambio que está sufriendo el libro, si bien parece poco relevante en comparación a otros procesos de obsolescencia, sí tiene consecuencias prácticas propias de cada sociedad o cultura, puesto que, obviamente, el libro impreso no significa lo mismo para todos.

Estamos hablando de un cambio tecnológico poco observado, pero que tendrá profundas consecuencias. Mientras nos encandilamos con las incesantes innovaciones en los teléfonos de última generación o las aplicaciones y sus nuevos gadgets asociados a redes sociales, el libro, una de las tecnologías que marcó más profundamente la cultura occidental, está pasando por un momento de alta tensión. El libro, por supuesto, no va a desaparecer—recordemos que lo viejo tiene más posibilidades de subsistir que lo nuevo—pero sin duda está viendo cómo a sus pies las bases que lo sostuvieron se están moviendo, y bastante. No llama la atención, entonces, el renovado interés que la historia del libro está teniendo estos días. Un buen ejemplo es el tremendo éxito que está teniendo *El infinito en un junco* (2019), de Irene Vallejo, un ensayo de más de 400 páginas sobre la invención del libro en el mundo antiguo, y que ya cuenta con más de 20 ediciones, traducciones a 30 lenguas y más de 200.000 ejemplares vendidos. Como bien señala Vallejo en el prólogo, “el libro ha superado la prueba del tiempo, ha demostrado ser un corredor de fondo. (...) Como dice Umberto Eco, pertenece a la misma categoría que la cuchara, el martillo, la rueda o las tijeras. Una vez inventados, no se puede hacer nada mejor” (pos. 197). Esta situación paradójica, de intenso cambio y largo aliento histórico, están convirtiendo al objeto libro en un lugar donde confluyen las más variadas influencias, teorías, proyectos e ideas.

Y la producción literaria, como señala Epplin, lejos de pasar a un segundo plano, se convierte en el sitio donde la estética y el trabajo (entendido como mano de obra) confluyen (121).

En este capítulo revisé diferentes obras de 4 autores chilenos o que publican en Chile y que están lidiando con el lugar tensionado que el libro como objeto físico tiene producto de la revolución digital. Por supuesto, no todos estos autores encararon el problema de la misma manera o con el mismo nivel de reflexividad. Costamagna, por ejemplo, usa el libro físico como soporte material para poder profundizar una poética que atraviesa toda su obra: la memoria. Sin embargo, al hacerlo, pone en evidencia de que existen libros que solo alcanzan su mayor potencial al ser leídos en papel. Zambra, por otra parte, sigue en cierto sentido la línea de Costamagna, pero se lo ve más consciente del lugar que el libro como objeto ocupa en la mediósfera contemporánea. En su novela *Facsímil* podemos observar una experimentación mucho más reflexiva sobre la materialidad de libro, en su relación intertextual-material con la fotocopia y el examen de aptitud. La novela de Zambra nos permite dar un pequeño salto hacia otra de las preocupaciones centrales de este capítulo: cómo la literatura puede cuestionar e intervenir prácticas asociadas a la cultura impresa. Siguiendo la idea de artificialidad de Johns, intenté mostrar cómo Zambra y luego Ghigliotto hacían comentarios, reflexionaban o incluso intervenían funciones de la cultura impresa como el autor, la verosimilitud o la práctica editorial. Si bien ya en Ghigliotto podemos encontrar una idea de intervenir el mercado editorial—probablemente una de las funciones más sólidas, decimonónicas y estables de la cultura impresa—me parece que es Wilson quien logra el objetivo de mejor manera, por lo menos a través de su obra. Con dos novelas tremendamente disímiles, Wilson nos muestra que es posible *bypasear* los circuitos editoriales sin la necesidad de un gran relato anticapitalista, más bien

concentrándose en las prácticas asociadas a la cultura impresa: la lectura, la circulación y la publicación.

Además, intenté aproximarme a estos objetos desde una perspectiva materialista. La historia de la cultura impresa y del libro en general ha tenido siempre un ojo puesto en el libro como objeto. Si bien el primero en conceptualizar esta mirada fue Roger Chartier, en la mayor parte de los autores teóricos que componen este capítulo se adivina una mirada más compleja del objeto libro, ya fuese como objeto o como tecnología. En ese sentido, intenté complementar esta mirada traída de la historia de la cultura con una perspectiva más asociada a la teoría de medios. En cuanto a lo que podemos observar sobre materialismos en Latinoamérica, si bien la propuesta teórica de Héctor Hoyos es interesante, todavía es tremendamente contenidista, por lo que me parece necesario complementarla, a futuro, con lo que Jussi Parikka denomina una arqueología/geología de los medios. ¿Qué pasaría si cada vez que nos aproximamos a un libro impreso nos cuestionáramos en qué sentido dialoga con las capas de materialidad que se esconden detrás de él? ¿qué de nuevo podríamos aprender si en vez de solo leer el contenido también fuéramos capaces de contextualizar y cuestionar los medios en lo que esos contenidos están anclados? Como bien señala Parikka, la teoría de medios nos ha enseñado que la tecnología es un agente activo en sentido tanto ontológico como epistemológico, estructurando cómo las cosas son en el mundo y cómo son entendidas en el mundo (1). ¿Qué nos impide, entonces, aproximarnos al libro en cuanto tecnología—una de las más importantes de la historia—y en cuanto medio?

Ahora bien, poner el énfasis en el libro como objeto, su materialidad y su rol como medio y tecnología pone de manifiesto una característica que muchas veces pasamos de largo: el libro es una mercancía y se mueve dentro de un mercado. Esto no quita, por supuesto, que existan en

él experimentaciones estéticas. Como señala Sánchez Prado (2015), “la literatura latinoamericana exige, en contra de muchos presupuestos críticos y afinidades ideológicas del legado intelectual latinoamericanista, una comprensión de estética y mercado como parte del mismo sistema de producción cultural” (20). Esta propuesta implica, me parece, un desafío en torno a los modos en que leemos y analizamos la producción literaria. Si seguimos anclados al contenido como único vehículo del pensamiento crítico o artístico estamos perdiendo de vista las muchas formas en que el libro como mercancía genera disrupciones o continuidades dentro de nuestras sociedades. Si simplemente revisamos números de ventas pasamos por alto las muchas propuestas innovadoras que buscan, precisamente, intervenir de manera crítica ese contexto. En este capítulo intenté mostrar una forma—entre tantas otras—de acercarnos a la producción literaria sin obviar su contenido, pero tampoco su materialidad. Tal vez, si entendemos el libro en cuanto contenido que está anclado a una materialidad particular, o para ser más precisos, un contenido que *dialoga* con una materialidad particular, podremos ver con mayor nitidez cómo determinadas obras circulan en el mercado y al mismo tiempo lo intervienen, modifican o reflexionan sobre él.

El caso chileno es particularmente interesante. Como el mismo Ghigliotto señala, en Chile el mercado del libro está fuertemente marcado por una lógica neoliberal. A riesgo de utilizar un término que en Chile sirve como comodín para cualquier política pública o proceso histórico, sin importar si sus características son realmente neoliberales o no, me parece que sí podríamos señalar con cierta confianza que la lógica neoliberal, en cuanto sentido común—sigo aquí la propuesta de Irmgard Emmelhainz—está instalada en el mercado del libro. Ahora bien, eso no quita que en el seno mismo de ese sistema hayan comenzado a aparecer editoriales independientes que, gracias a un renovado interés por la lectura, estén modificando lentamente el

paisaje editorial nacional. Por un lado tenemos, siguiendo nuevamente a Ghigliotto, un conjunto de editoriales y librerías que solo miden su éxito o fracaso bajo el indicador de las ventas, pero por el otro, una serie de nuevas microeditoriales o editoriales pequeñas que están interviniendo el quehacer literario con bastante ingenio e incluso éxito. No sé si estemos viviendo un boom editorial en el país, pero sin duda que el cuadro de situación ha cambiado. En este contexto se mueven los autores estudiados en este capítulo. Si Zambra, Wilson y Ghigliotto (dejo aquí afuera a Costamagna, puesto que publicó su novela con Anagrama) se dan el lujo de cuestionar, intervenir y reflexionar sobre el mercado editorial y la cultura impresa asociada a él desde sus novelas más experimentales, es porque existen una serie de instituciones que los soportan. Por supuesto, y como señalé en el caso de Wilson, tanto los autores estudiados como las editoriales independientes que los respaldan conviven con las transnacionales en un ecosistema complejo, en una relación que cada día más parece simbiótica: mientras algunas novelas se siguen publicando en las grandes editoriales—tómese el caso de la última novela de Zambra, *Poeta chileno* (2020), hasta el momento su novela más adecuada al canon decimonónico—sus obras más experimentales también circulan en editoriales independientes (Hueders, Sexto piso).

Si comparamos este contexto con el que describe Epplin para el caso argentino, podemos encontrar algunos puntos desde donde marcar diferencias y similitudes. Para Epplin, la cultura del libro tardío en Argentina implica, en la mayoría de los casos, una reflexión en torno al trabajo productivo que está asociado al libro, un cuestionamiento a un trabajo por años invisibilizado y que con el Colectivo Pringles, Osvaldo Lamborghini o Eloísa Cartonera, se pone en un primer plano a través del libro objeto. No creo que este sea el caso chileno. Más bien, lo que podemos avistar entre las obras de los autores estudiados en este capítulo, es una reflexión sobre la práctica individual de publicar libros, sobre el trabajo del escritor en cuanto productor creativo

autónomo, lejos de los colectivos que dan valor a los ejemplos de Epplin. Costamagna, Zambra y Wilson están mucho más cerca de César Aira, en ese sentido—que ha decidido moverse entre diferentes editoriales de manera consciente, generando un paradigma que estos autores siguen— que de los colectivos y editoriales del libro tardío. Incluso Ghigliotto, fundador de una editorial y organizador de un festival, no llega al nivel de reflexión que sus pares argentinos parecen tener. Por supuesto, esto no quiere decir bajo ningún punto de vista que el caso argentino ofrezca propuestas estéticas y teóricas de mayor valor, simplemente que estos autores se ven enfrentados a un mercado editorial diferente, donde tal vez existan posibilidades también diferentes.

Por último, me gustaría mencionar un aspecto de este capítulo que tal vez pase desapercibido. Uno de los desafíos más importantes a la hora de estudiar literatura chilena es no repetir y reutilizar los paradigmas más extendidos de interpretación. A saber, que todo lo que leemos se puede entender como un reflejo del trauma dictatorial. Como señalé anteriormente, la memoria fue y es la principal matriz de interpretación y producción cultural del país. Este capítulo intentó poner de manifiesto una forma de leer la literatura chilena fuera de esos estrechos márgenes de interpretación. Por supuesto, varios de estos autores escriben conscientemente dentro de esos cánones, sin embargo, como crítico, uno puede darse el lujo de leer otras áreas menos exploradas de esas mismas obras. Si en algún momento durante este capítulo intenté expresamente evitar la lectura posdictatorial, fue absolutamente a propósito. Creo firmemente que los sucesos del 2019 a la fecha en Chile nos piden nuevas aproximaciones, alejadas de las dicotomías fosilizadas de los últimos 30 o 40 años. En ese sentido, la pregunta por la tecnología—ya sea la digital o la impresa—me parece una ventana, entre muchas otras, que tal vez ayude a airear una casa llena de polvo.

Obras Citadas

- Amaro Castro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente." En *Literatura y lingüística* 29, 2014, 96-109.
- . "Cartografía de la novela chilena reciente, realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros." En *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 57, 2019, 237-242.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor" En *El susurro del lenguaje*. 1968.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot, 2019.
- Bolter, J. David, Richard Grusin, and Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding new media*. mit Press, 2000.
- Brown, J. Andrew. "Estéticas digitales en" El púgil" de Mike Wilson Reginato." En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2010, 235-245.
- Cinzano, Martín. "Espacio para horrores futuros; Sobre "El Museo de la Bruma", de Galo Ghigliotto." En *La Raza Cómica: Revista de cultura y política latinoamericana*. Disponible en <https://razacomica.cl/sitio/2019/09/23/espacio-para-horroros-futuros-sobre-el-museo-de-la-bruma-de-galo-ghigliotto/>
- Chartier, Roger. *The order of books: readers, authors, and libraries in Europe between the fourteenth and eighteenth centuries*. Stanford University Press, 1994.
- . *Forms and meanings*. University of Pennsylvania Press, 2010.
- Contreras, Sandra. "Prácticas de la larga duración y la extensión. Aproximaciones a Cuadernos de Lengua y Literatura de Mario Ortiz y Leñador de Mike Wilson." *El Taco en la Brea: Revista Semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias* 1.11, 2020, 6-19.
- Comperatore, Juan. "El museo de la bruma" En *Revista Otra Parte*. Disponible en <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/el-museo-de-la-bruma/>

- Costamagna, Alejandra. *El sistema del tacto*. Editorial Anagrama, 2018.
- Data Report, Chile. Web. <https://datareportal.com/reports/digital-2020-chile>
- Díaz Oliva, Antonio. "Hoy telémeta: Mike Wilson (El púgil)." Paniko.cl, 2008.
- Editorial Cuneta. Web. <https://ecoedit.org/editoriales/cuneta/>
- Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. Paradiso Editores, 2016.
- Eisenstein, Elizabeth. *The printing revolution in early modern Europe*. Cambridge University Press, 2005.
- Epplin, Craig. *Late Book Culture in Argentina*. Bloomsbury Publishing USA, 2014.
- Franken, María Angélica. "Entrevista a Alejandra Costamagna." En *Revista Letral* 22, 2019, 317-324.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Ediciones literales, 2010.
- Furia del Libro, La. Web. <https://www.lafuriadellibro.com/>
- Gabrieloni, Ana L. "Imprecisiones a través de la bruma de un museo austral o el sublime paisaje de la memoria." En *I Jornadas Nacionales "Espacios, afectos y nuevas formas de lo cotidiano"* (2019).
- Gainza, Carolina. "Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile." En *Letras Hispanas* 11, 2015, 224-238.
- Ghigliotto, Galo. "Esto es Chile: notas de un editor independiente." En *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 7, 2012.
- . *El Museo de la Bruma*. Laurel, 2019.
- Greene, Shane. *Punk and Revolution: Seven More Interpretations on Peruvian Reality*. Duke University Press, 2016. Edición de Kindle.

- Guerrero, Pedro Pablo. "Mike Wilson y la estética del frío". En *Revista de Libros de El Mercurio*. Domingo, 19 de marzo de 2017.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic literature: New horizons for the literary*. University of Notre Dame Press, 2008.
- Hernández, Biviana. "La reescritura como ejercicio de estilización paródica en Facsímil de Alejandro Zambra y "Curriculum vitae" de Rodrigo Lira." En *Estudios filológicos* 63, 2019, 99-120.
- Hoyos, Héctor. *Things with a History*. Columbia University Press, 2019.
- Johansson, M. Teresa. "Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en El sistema del tacto de Alejandra Costamagna." En *Valenciana* 12.24, 2019, 247-268.
- Johns, Adrian. *The nature of the book: Print and knowledge in the making*. University of Chicago Press, 1998.
- Keizman, Betina. "Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana." En *Estudios Avanzados* 28, 2018, 6-16.
- . "Transmigraciones y desaparición del trabajo en dos novelas latinoamericanas recientes." En *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 16.3, 2019, 161-183.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, 1999.
- Klein, Paula. "Enquêter sur un passé violent: usages du document dans deux romans d' Alejandro Zambra et de Patricio Pron." En *Escritural: écritures d'Amérique latine*, 2019.
- Littau, Karin. *Theories of reading: Books, bodies, and bibliomania*. Polity, 2006.
- Locane, Jorge J. "Los últimos centímetros de un lápiz de grafito". Mercado,(neo) autonomía y la 'operación Mike Wilson." En *Literatura latinoamericana mundial*. De Gruyter, 2020. 305-318.

- Martín Gomez, Jonatán. "Pantallas de papel, remediación y transmemoria en Crónica de viaje de Jorge Carrión". En Gómez Trueba, Teresa y María Martínez Deyros (eds.). *Página y pantalla. Interferencias metaficcionales*. Editorial Trea, 2019.
- McLuhan, Marshall. *Understanding media: The extensions of man*. MIT press, 1994.
- Mora, Vicente Luis. "Visión panorámica de la representación de objetos en la literatura hispánica reciente." En *Cuadernos de Literatura* 20.40, 2016, 294-312.
- Opazo, Jonnathan. "El museo de la bruma de Galo Ghigliotto: un archivo negro de Tierra del Fuego" En *La tercera online*, 2019. Disponible en <https://www.latercera.com/culto/2019/07/25/museo-la-bruma-galo-ghigliotto/>
- Parikka, Jussi. *A geology of media*. U of Minnesota Press, 2015.
- Paz Soldán, Edmundo. "Andanzas de Mike Wilson". En *La tercera*, 26 de marzo de 2017, Blog.
- Peters, Tomás. "Alejandro Zambra: hacia una estética de la contención en el Chile contemporáneo." En *Poligramas* 47, 2018, 137-163.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna cadencia, 2016.
- Pinto, Rodrigo. "'Facsímil', de Alejandro Zambra". En *Revista El Sábado* de El Mercurio, 21 de marzo de 2015.
- , "El museo de la bruma". En *Revista El sábado* de El Mercurio, 3 de agosto de 2019.
- Plaza, Daniel. "La experiencia y la escritura. Entrevista a Mike Wilson." *Taller de Letras* 63 (2018): 245-252.
- Pressman, Jessica. *Bookishness*. Columbia University Press, 2020.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Santiago de Chile: Tajarar Editores, 2004.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.

- Ruiz Ortega, Gabriel. "Mike Wilson: Para mí escribir representa en muchos sentidos la libertad". Web, disponible en *Surblog*, Blog, 18 de enero de 2017b.
- Saavedra, Alexandra. "Examen de las formas en Facsímil, de Alejandro Zambra." *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana* 10.10 (2018): 73-82.
- Saavedra, Joaquín. "‘El museo de la bruma’, de Galo Ghigliotto" En *Fundación la fuente*, 2020. Disponible en <https://www.fundacionlafuente.cl/el-museo-de-la-bruma-de-galo-ghigliotto/>
- Schwenke, Gonzalo. "Crítica libro: "El Museo de la Bruma", Chile espeluznante" En *El mostrador*, 2020. Disponible en <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/08/25/critica-libro-el-museo-de-la-bruma-chile-espeluznante/>.
- Vallejo, Irene. *El infinito en un junco: la invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela, 2019.
- Vargas, Joel. "Mike Wilson: ‘Leñador no es una novela sobre la naturaleza, sino sobre el lenguaje’". Web. Disponible en *Artezeta.com.ar*, 21 de febrero de 2017b.
- Wilson, Mike. *Leñador*. Fiordo Editorial, 2019.
- . *Scout*. Autopublicado, 2016.
- Zambra, Alejandro. "Cuaderno, archivo, libro." En *Revista chilena de literatura* 83, 2013, 243-252.
- . *Mis documentos*. Anagrama, 2017.
- . *Facsímil*. Sexto Piso, 2014.
- Zúñiga, Diego. "Entrevista a Alejandra Costamagna: "Esta novela visibiliza sobre todo el desarraigo, tan urgente hoy" 3 de febrero del 2019. Disponible en: <http://culto.latercera.com/2019/02/03/alejandra-costamagna-el-sistema-del-tacto/>

Capítulo 3: ¿Literatura digital en Chile? Una aproximación a la esfera literaria digital chilena.

Introducción

¿Cuál fue la última hipernovela que leíste? La respuesta, usualmente, va desde *qué es una hipernovela* hasta *ninguna*. A pesar del optimismo que provocaron a finales del siglo XX y principios del siglo XXI las narraciones que utilizaban las plataformas digitales como base, muy pocas lograron generar atención dentro del mundo literario.⁴² Si tomamos como referencia el campo literario hispanoamericano, la proyección de la literatura digital no es mucho más alentadora. Esto podría explicarse de acuerdo a varios factores: la no-linealidad de muchas de estas narraciones, que precisamente intentan experimentar con los recursos de la web—links o multimedialidades, por nombras algunos—y por lo tanto buscan alejarse de la narración clásica con un comienzo y un final establecidos; o bien la falta de un archivo estable—a pesar de lo que pueda creerse, muchas de estas hipernovelas desaparecen rápidamente de la web, a falta un archivo estable proporcionado por instituciones consolidadas; o bien podría argumentarse una total ausencia de mapas y brújulas, ya fuese el mercado, las editoriales o la academia, lo que deja estas narraciones a la merced del boca a boca. No pretendo agotar las razones detrás de la invisibilidad de la literatura digital en español con esta breve enumeración, solo intento mostrar algunas de las causas que han dejado a la *E-Literature* en español en un segundo o incluso tercer plano, tanto en el mercado como en la academia.

⁴² Como señala Yellowlees (2000): “If you survey all the print, both tangible and online, that has been dedicated to interactive narratives, however, both enthusiast and Luddite camps share two features in common. Only a handful of critics on either side have read more than one or two examples of works in the new medium” (2)

Ahora bien, es evidente que la revolución digital ha permeado la producción, recepción y diseminación de la literatura. ¿Por qué, entonces, seguimos estudiándola bajo paradigmas propios de la producción impresa? Como señalé en el capítulo anterior, la cultura impresa sigue estando vigente dentro del campo literario en español, pero eso no quiere decir que la impronta digital no haya transformado sus usos y funciones. En este tercer capítulo intentaré mostrar, utilizando el ejemplo chileno, cómo la revolución digital ha transformado el panorama literario no solo en la experimentación más radical—que existe, por cierto—sino también en sus usos más cotidianos. La hipótesis que guía estas páginas es que no podemos entender la literatura digital o electrónica si no somos capaces de mapear las transformaciones que la tecnología ha provocado en el quehacer literario y la circulación de las obras, ya fuese en el trabajo mismo del escritor, el rol que las editoriales le asignan a la esfera digital, cómo circulan las obras hoy en día y las nuevas instituciones y actores que están, a un tiempo, provocando un cambio y tratando de entenderlo.

Me guío aquí por un concepto poco conocido en los estudios literarios en español, el de *esfera literaria digital*, propuesto por la australiana Simone Murray (2018). Murray plantea que, después de las profecías celebratorias de los años ochenta y noventa o las más oscuras sobre la “muerte del libro”, al final de cuentas, la *hiperliteratura* sigue siendo una mera curiosidad en los círculos literarios y académicos. Esto, argumenta Murray, ha convertido la pregunta sobre la influencia de la revolución digital en la producción literaria en un *passé* cultural. Por supuesto, no es que la pregunta haya desaparecido por completo, simplemente se fragmentó y esparció a través de diferentes disciplinas, que por sí solas no están bien equipadas para ofrecer paradigmas más amplios y que permitan explicar fenómenos transversales. Los historiadores del libro, por ejemplo, ya desde el nombre que lleva su disciplina se sitúan en contraposición al libro

electrónico; o el estudio de las literaturas nacionales, que parecen obviar la profunda veta transnacional de las nuevas tecnologías, son dos ejemplos que nos recuerdan los problemas que tenemos a la hora de entender la influencia que la tecnología digital ha tenido sobre el quehacer literario (Murray 2). La situación actual, en resumidas cuentas, es que una disciplina por sí sola no está bien equipada, por el momento, para abordar cambios tectónicos tan profundos en el circuito literario.

Murray, como señalaba antes, plantea que se requiere de un término más amplio, que permita mapear los cambios y continuidades, las instituciones y las prácticas específicas, las reglas y las resistencias que se generan en el campo literario en relación a las transformaciones digitales. Para eso, parte del concepto de *esfera literaria digital*. Por supuesto, la genealogía del concepto proviene del libro *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1962), del sociólogo alemán Jürgen Habermas. Para Habermas, la proliferación de comunicación e información impresa sustentó el crecimiento de esferas públicas nacionales y burguesas desde el siglo XVIII en adelante. Tanto la literatura, como los periódicos y las cartas, sumados a ciertos espacios concretos donde se desarrollarían intercambios de dichas informaciones, habrían producido una serie de cambios políticos, sociales y económicos que explicaban la aparición de estas nuevas esferas de discusión ciudadana. El concepto, si bien tiene un poder explicativo tremendamente interesante, no fue demasiado utilizado en los estudios literarios salvo contadas excepciones. Si intentamos extrapolar esta idea a nuestros días, notaremos rápidamente que un concepto que permite explicar virajes estructurales en el campo por la interacción de diversos actores, sustentados en un cambio tecnológico que multiplica la información, tiene un parecido notable con la situación actual. Puede que la literatura electrónica no haya derrocado a la literatura impresa; puede también que las narrativas multilineares, sin principio ni final y llenas

de links no hayan reemplazado a la vieja narrativa con principios y finales, ni que el autor haya muerto para siempre producto del anonimato de la red; sin embargo, no podemos negar que las tecnologías digitales han modificado profundamente el campo, como bien explica Murray:

What is required academically to do justice to these developments is a sociocultural conceptualization of the digital-literature interface that is both contextual in focus (rather than belletristic or technocentric) and contemporary in outlook, so we may gain greater insight into digital media's role in fashioning twenty-first century authorial careers, publisher prospects, public understandings of literature, critical judgements, and reader behaviors (3)

El concepto de esfera literaria digital, entonces, intenta hacer confluír diferentes disciplinas y aproximaciones bajo un mismo paraguas. Para Murray, los campos que componen esta esfera son tres: la historia del libro y los estudios de cultura impresa; los estudios de medios; y los estudios de literatura electrónica o digital. Eso a un nivel de disciplinas e instituciones, pero también podemos mapear estas transformaciones a nivel de prácticas específicas. Por ejemplo, Murray pone especial atención en la discusión de los textos literarios—el *book talk*—que se da en páginas web, blogs, páginas de medios tradicionales y las redes sociales. La matriz descriptiva que propone la autora está pensada para la literatura en inglés, por lo que muchas de sus categorías parecen un tanto ajenas a la literatura en español, sin embargo, el concepto de esfera literaria digital nos permite plantear una forma de aproximarnos a la producción digital literaria con una mirada más amplia.

En lo que sigue, intentaré mapear la esfera literaria digital chilena tomando como punto de partida diferentes instituciones, actores, gatekeepers y por supuesto, prácticas específicas. Cada una de estas “entradas” nos ayuda a reflexionar sobre algún elemento de la nueva cultura

impreso-digital que se está construyendo. Parto de la idea, como en el capítulo anterior, de que tanto lo digital como lo impreso conviven, se retroalimentan y también, por supuesto, se disputan espacios de hegemonía dentro del campo. En términos concretos me detendré a observar instituciones, actores, prácticas y autores específicos: en primer lugar, trazaré una pequeña genealogía de la recepción crítica de la literatura electrónica y digital, principalmente porque al ser un campo relativamente nuevo, teoría y práctica han ido casi siempre de la mano. El segundo apartado se detiene en lo que podríamos llamar la única hipernovela chilena: *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001) de Carlos Labbé. En el tercer apartado analizaré el rol que Carolina Gainza—y los proyectos que ha liderado—ha jugado como un actor central dentro de la literatura digital chilena, en lo que llamaré un *gatekeeper digital*. En el apartado final revisaré el caso de Francisca Feuerhake, autora chilena que ejemplifica muy bien los procesos de *legolización* y *plataformización* que están marcando la producción literaria hoy en día. Como mencioné al comienzo de este capítulo, la hipótesis que subyace a mi investigación es que la literatura entendida como narración en prosa, en la era digital, debe ser entendida, primero, dentro de un contexto lo más amplio posible, de lo contrario, corremos el riesgo de entender objetos tecnológicos desde paradigmas que no les son propios.

Antes de pasar a las bases teóricas que sustentan mis lecturas y análisis, me gustaría detenerme en una contradicción esencial que subyace a estas páginas: el hecho de estudiar y leer la producción cultural digital implica, como bien señala Murray, analizar objetos que tienden, producto de su base material digital, a difuminar o superar las barreras nacionales. Si bien el caso de la literatura en español nos recuerda constantemente que las redes por las que se mueven las obras tienen todavía un fuerte arraigo nacional, y que la producción cultural en español sigue entendiéndose en buena medida desde los paradigmas de lo nacional, esto no quita que los

productos digitales viajen con mayor facilidad que sus contrapartes impresas. Tal vez habría que clarificar esta última aseveración: no es que viajen con mayor facilidad, simplemente tienen la potencialidad de hacerlo con mayor facilidad. Una hipernovela casi no tiene barreras de entrada hacia nuevos mercados regionales—o incluso globales—salvo por el idioma. A diferencia de una obra narrativa impresa, que por lo general depende de los canales de distribución determinados por editoriales específicas, la cultura digital tiende a moverse con mayor facilidad. Esto, por supuesto, no quiere decir que lo haga. Entonces ¿por qué estudiar un fenómeno así dentro de Chile y no como un proceso regional o incluso global? En principio, la única justificación válida es el alcance de un proyecto así: me parece que, si mi intención es mapear el campo literario digital, la esfera pública en la que se mueven estos actores y productos digitales, entonces más vale partir por un objeto abordable. Ahora bien, Chile ofrece ciertas ventajas como objeto de estudio. Según la OECD, es uno de los países de la región con mayores tasas de penetración tecnológica, esto es, de uso de tecnologías digitales en la población. Además, siguiendo lo propuesto por Harvey (1990), Hardt & Negri (2000) o Betancour (2015) en relación a las nuevas características del tecnocapitalismo o capitalismo informacional/digital, en Chile la última revolución tecnológica estuvo asociada directamente a la implementación de un modelo neoliberal de texto. En Chile, entonces, la implementación y arraigo de las nuevas tecnologías está muchas veces asociada a procesos de privatización o precarización de buena parte de la población. En el último apartado mostraré una de las formas en que los autores chilenos de la era digital están aprendiendo a sobrevivir o sobrellevar—o incluso triunfar—bajo las condiciones del capitalismo dominado por las plataformas.

Primeros debates teóricos e institucionalización del campo

Como señalé al comienzo, mi intención en este capítulo es entender cómo funciona la producción literaria digital en Chile alejándome hasta cierto punto de las obras mismas—lo que sería un *Close Reading* digital—y concentrándome en cambio en las instituciones y prácticas que la moldean hasta el momento. En ese sentido, mi aproximación dialoga y discute con varias de las corrientes teóricas que hasta el momento han intentado dar cuenta de la literatura electrónica. El estudio de la literatura electrónica—y luego digital—ha pasado, desde los años noventa en adelante, por diferentes etapas que van desde una explosión utópica—y muchas veces ingenua—hasta la institucionalización en departamentos universitarios específicos. En lo que sigue intentaré trazar una pequeña genealogía de cómo la literatura digital y las diferentes aproximaciones que la han definido en los últimos treinta años ha transitado por diferentes caminos hasta llegar a Latinoamérica y en específico a Chile.

Al tratarse de un campo de estudio relativamente nuevo, y que además lidia constantemente con el cambio acelerado que provocan las nuevas tecnologías, el análisis de la literatura electrónica/digital se ha encontrado no pocas veces en callejones sin salida. A finales de los años ochenta y principios de los noventa, el estudio de las nuevas formas literarias que traían consigo las primeras tecnologías digitales accesibles a un público más amplio dieron pie a propuestas teóricas que podríamos denominar utópicas y determinísticas. Por una parte, la versión utópica de esta primera ola de estudios literarios digitales vio en las nuevas tecnologías un desafío importante a las características que hasta el momento habían definido lo literario. La versión determinista de este momento se preocupó, por otra parte, de vaticinar lo que usualmente se ha llamado “la muerte del libro”. El hecho de que ambas hayan fallado estrepitosamente en su momento marcó por bastante tiempo el estudio de la literatura digital, incluso hasta nuestros días.

Probablemente, quien mejor reflejara esta postura utópica es George Landow. Publicado por primera vez en 1992, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* se convertiría en una referencia obligada en el incipiente campo. Landow, atento a la constante renovación en las bases tecnológicas que sostenían sus propuestas teóricas, reeditó el libro en varias ocasiones: en 1997 *Hypertext 2.0* y en 2006 *Hypertext 3.0*. Además, una de las colecciones que editó sobre el tema fue traducida al español en 1997, llamada *Teoría del hipertexto*. Tanto su constante reinención como la llamativa inserción en el mundo hispanohablante—que para ese entonces poco se preocupaba de estos temas por motivos que discutiré más adelante—Landow sentó las bases del debate en los años que vendrían, a pesar de que hoy en día sus postulados parecen poco relevantes.

Si tuviéramos que resumir la propuesta de Landow, podríamos decir que se trata de una aproximación a los nuevos textos desarrollados en base digital desde la teoría posestructuralista. Según Landow, a finales del siglo veinte se habría producido un cambio de paradigma en el que los postulados de la teoría literaria y la teoría computacional habrían comenzado a confluir indefectiblemente. ¿El resultado? Lo que para Barthes o Derridá fueron solo proposiciones teóricas, para la literatura hipertextual serían una realidad: “we must abandon conceptual systems founded on ideas of center, margin, hierarchy, and linearity and replace them by ones of multilinearity, nodes, links, and networks” (1). Mientras las definiciones de lo que *puede hacer* un hipertexto provienen de cierta rama posestructuralista, la definición de hipertexto proviene de la teoría computacional, específicamente de Theodore Nelson: “By hypertext, I mean non-sequential writing—text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways” (Nelson, citado en Landow, 3). Efectivamente, las

coincidencias entre los postulados de, por ejemplo, el Barthes de *S/Z* y esta última definición de Nelson, son llamativas.

Estas confluencias derivan en un formalismo que sería bastante influyente en las próximas décadas del campo. Landow propone una serie de características inherentes al hipertexto que definirían su uso, su potencialidad, su política y su estudio:

Electronic linking shifts the boundaries between one text and another as well as between the author and the reader and between the teacher and the student. It also has radical effects on our experience of author, text, and work, redefining each. Its effects are so basic, so radical, that it reveals that many of our most cherished, most commonplace, ideas and attitudes toward literature and literary production turn out to be the result of that particular form of information technology and technology of cultural memory that has provided the setting for them. This technology—that of the printed book and its close relations, which include the typed or printed page—engender certain notions of authorial property, authorial uniqueness, and a physically isolated text that hypertext makes untenable (52)

Al contrastar las diferentes tecnologías, Landow ofrece una mirada hacia el futuro llena de cambios, algunos de ellos apuntando a las bases de lo que conocemos como cultura impresa. Interactividad versus lectura pasiva, cierre versus apertura, multilinealidad versus unidireccionalidad, entre otras aproximaciones, definen su propuesta teórica y los formalismos según los cuales se estudiarían estos textos en los próximos años.

Ahora bien, no sería justo rescatar solamente el formalismo de Landow. También habría que señalar que tuvo la lucidez para intentar situar al hipertexto en un contexto más amplio. Por ejemplo, al plantear que desde una perspectiva histórica el hipertexto y su base material serían

una más de las tecnologías que hasta el momento han permitido al ser humano comunicar sentido. Por lo tanto, como propondrían unos años más adelante Bolter y Grusin (1999), el cambio mediático se produce dentro de un ecosistema de medios, o mediósfera, donde las diferentes tecnologías interactúan, se resignifican y compiten. Aun así, para Landow, el hipertexto tiene la potencialidad de generar “a major societal change”, aunque los tiempos de estos cambios estarían aún por verse. Landow plantea que, al entender el cambio tecnológico como una constante negociación entre tecnologías antiguas y nuevas, podemos proponer “a fundamental law of media change: no free lunch; or, there is no gain without some loss.”, y que, en el caso del hipertexto, al convertirse en un medio hegemónico, “we lose what Benjamin termed the “aura” provided by the unique object” (29). Landow, si bien todavía se encuentra anclado en un paradigma teórico que lo llevaría a ser demasiado optimista, alcanza a vislumbrar algunos de los debates que dominarían la teoría de medios y la literatura electrónica en las próximas décadas.

Si bien este momento utópico del campo por lo general se asocia con Landow, también existieron otras propuestas teóricas similares. Jay David Bolter (1990) planteó en *Writing Space: The Computer, Hypertext and the History of Writing* que la revolución digital transformaría para siempre la escritura y la lectura. Si bien muchas de sus predicciones se cumplen (llama la atención cómo profetizó la llegada del Kindle), su hipótesis principal, a saber, que el texto electrónico modificaría, entre otras cosas, las funciones del autor y el lector—que terminarían confluyendo—la maleabilidad del texto—en contraste a la fijación que otorga la forma impresa, y la longitud de los textos—que en el futuro serían cada vez más cortos, incluso aforísticos—termina pareciendo demasiado determinística. Algo similar puede decirse de otros pioneros del campo: Jane Douglas Yellowlees planteaba en su ya clásico *The end of books—or Books without*

End? (2000) las principales características de la hiperficción: no-linearidad, resistencia al cierre narrativo, conectividad aumentada, y las situaba como un nuevo realismo, preparado para desplazar para siempre la forma impresa, a pesar de que ya notaba la incapacidad del campo para llegar a consensos en torno a definiciones básicas, como hyper versus cyber literatura o interactividad versus participación en la obra.

Esta aproximación utópica estaría estrechamente relacionada con una segunda hipótesis dominante: la de la muerte del libro. Robert Coover, en dos columnas en el *New York Times* (1992 y 1993) plantearía que:

In the real world nowadays, that is to say, in the world of video transmissions, cellular phones, fax machines, computer networks, and in particular out in the humming digitalized precincts of avant-garde computer hackers, cyberpunks and hyperspace freaks, you will often hear it said that the print medium is a doomed and outdated technology, a mere curiosity of bygone days destined soon to be consigned forever to those dusty unattended museums we now call libraries. Indeed, the very proliferation of books and other print-based media, so prevalent in this forest-harvesting, paper-wasting age, is held to be a sign of its feverish moribundity, the last futile gasp of a once vital form before it finally passes away forever, dead as God (sp)

Sin embargo, estas primeras aproximaciones al texto electrónico y digital, ya fuese desde el formalismo de Landow o la desaparición del libro impreso de Coover, fallaron, como señala Murray, estrepitosamente. Las razones detrás de este error son variadas. Por ejemplo, uno de los pioneros de la teorización y producción de escritura digital, Stuart Moulthrop, señaló que la obsolescencia juega un rol clave en la literatura digital, al igual que en la producción de tecnología digital proveniente de Sillycon Valley, algunos de estos textos están destinados, o

incluso programados, para desaparecer (Moulthrop & Grigar 2017). Mientras los libros impresos descansan en una tecnología pensada para hacerlos durar, la literatura electrónica está soportada por un medio que tiende a lo efímero y reemplazable. Esto nos lleva a un segundo problema: la canonicidad. Astrid Ensslin (2006) nos recuerda que uno de los elementos centrales del éxito de la literatura impresa fue su capacidad de convertirse en clásico, de asentarse en el canon, un canon que luego podría ser discutido, revisado e incluso descartado. Materialidad y canonicidad están, entonces, estrechamente relacionadas. Estas y otras objeciones bajaron en cierta medida el nivel de optimismo casi ingenuo que dominó los primeros años del campo, abriendo el panorama hacia nuevas perspectivas desde donde entender estos productos culturales. Porque, a pesar de los errores y el tono de estas propuestas teóricas, la tecnología digital no dejó, en ningún momento, de colonizar áreas que antiguamente le correspondían a la producción impresa.

Después del *hype* inicial, lo que sobrevino en el campo de la escritura digital fue un proceso de institucionalización. Partiendo de las figuras pioneras citadas más arriba, una serie de colectivos dedicados a la escritura digital o electrónica nacieron al amparo de universidades norteamericanas. El más destacado fue, sin dudas, la ELO, Electronic Literature Organization. La ELO fue fundada en 1999 con el objetivo de promover la lectura, escritura y la enseñanza de la literatura en cuanto se desenvuelve en un ambiente digital. En sus comienzos, entonces, estaba pensando la literatura en su relación con la revolución tecnológica en curso. En sus inicios, La ELO estuvo compuesta por Scott Rettber, Robert Coover (citado un par de párrafos más arriba) y Jeff Ballowee. Esta primera etapa estuvo marcada por la incorporación al corpus de hiperficciones y obras literarias basadas en soportes electrónicos. Ahora bien, la historia de la ELO podría ser contada también en relación a las instituciones que la cobijaban: en los primeros años la mayoría de los aportes venían de las en ese entonces nuevas empresas *puntocom*, y que

con la explosión de la burbuja en las primeras décadas del siglo XXI obligarían a la organización a conseguir respaldos más sustentables.

En 2002, la ELO se mudaría a California, para recaer en UCLA, bajo la guía de la, para ese entonces, connotada teórica de los medios Katherine Hayles, uno de los actores claves en el campo. En estos tiempos aparecieron las primeras publicaciones académicas emanadas de la ELO, como *Acid-Free Bits* (2004), *Born-Again Bits* (2005); y la antología *Electronic Literature Collection, Volume 1* (2006), que marcaría la pauta en la conservación y disseminación de obras de literatura digital y electrónica. En 2006, luego de la partida de Hayles a la universidad de Duke, la ELO se alojaría en la Universidad de Maryland en College Park, y sería dirigida por Matthew Kirschenbaum y Joseph Tabbi. En estos años podemos apreciar un leve giro hacia las humanidades digitales—producto de la dirección de Kirschenbaum—y también una preocupación mayor por la difusión, por ejemplo, en el *Consortium on Electronic Literature* (CELL) promocionado por Tabbi. Ya en 2010, la organización se muda al MIT bajo la presidencia de Nick Montfort. En este periodo se publican los volúmenes 2 y 3 del *Electronic Literature Collection*, junto con el *Pathfinders Project*. Además, y esto es lo más relevante a mi juicio, la organización comienza a mirar hacia otras latitudes, incorporando a sus filas artistas y académicos internacionales, y organizando conferencias en París, Noruega y Canadá. Finalmente, la ELO se trasladaría por última vez a la Washington State University Vancouver, donde podemos ver una producción consolidada de archivos, proyectos de humanidades digitales y congresos.

Me parece interesante leer esta abreviada historia de la ELO como un reflejo del trayecto que la literatura digital y electrónica ha tenido en las últimas dos décadas. Desde la idea de última novedad que podía leerse en los primeros teóricos del hipertexto, a la consolidación en

prácticas institucionales y un campo definido con presencia en muchísimos departamentos universitarios. Además, en esta historia pueden leerse las directrices que marcan el campo: en primer término, el estudio de los textos (hoy día dominado por las DH), pero también una pulsión archivista, en el entendimiento de que la literatura electrónica está diseñada para desaparecer con las nuevas actualizaciones (Gainza 331), y por lo mismo, estas instituciones deben dedicar parte importante de sus recursos a la conservación. Además, la consolidación del campo mediante el anclaje en ciertas instituciones produjo una estabilidad en los debates, que ahora podían dedicarse a discutir definiciones teóricas y no simplemente a constatar las últimas novedades. En el caso de la ELO, su preponderancia en el campo llevaría a la consolidación del término “literatura electrónica” para referirse a los objetos de estudio, entendida esta como un tipo especial de literatura en la que la computadora juega un rol fundamental para su existencia (Rettberg 2014 y Moulthrop 2017). Como señala Gainza (2020), esto deja fuera a los e-books y a los textos digitalizados, y más bien refiere a una estética y forma literaria que solo puede existir en el medio digital. Lo interesante, a mi juicio, es como viajan estas definiciones, y la forma en que se adaptan a nuevos contextos, un tema que tocaré más adelante en este apartado.

Otra conclusión que podemos sacar de este breve repaso es que la historia del campo ha estado fuertemente marcada por algunos pocos gatekeepers. Debido a que la literatura electrónica, digital, hyper o cyber ha sido más popular en los círculos académicos que en el mercado, con frecuencia podemos encontrar académicos que también son autores, o académicos que también son archivistas, o alguna otra combinación entre los diferentes roles que componen el campo. A mi juicio, quien mejor ha articulado los vaivenes y transformaciones del campo es Katherine Hayles, quien ha sido capaz de trazar los caminos que en el futuro podrá recorrer el

estudio de la literatura electrónica y su relevancia en discusiones más amplias. Como la llamó Stuart Moulthrop: “the dean of our invisible college” (47).

En *How We Think* (2012), Hayles propone que entrados en el siglo XXI pensamos a través, con y junto a los medios (1), un concepto que denomina tecnogénesis. Se trata de una actualización de una hipótesis propuesta anteriormente por McLuhan, Kittler o Manovich, entre otros. Para Hayles, el hecho de que las ciencias sociales y las humanidades se estén desplazando irreversiblemente hacia los medios digitales invita a reflexionar la forma en que pensamos con y junto a ellos. En términos simples, Hayles se pone en el lugar de los académicos que, entrenados y educados en formatos impresos, ahora deben desenvolverse en un mundo digital: “When humanities scholars turn to digital media, they confront technologies that operate on vastly different time scales, and in significantly different cognitive modes, than human understanding” (13), por lo tanto, argumenta Hayles, las formas en que nos aproximamos a los productos culturales que se sustentan en los medios digitales deben ser, casi por fuerza mayor, diferentes a los que hemos venido utilizando hasta ahora en la cultura impresa. Esto no significa, por supuesto, que las metodologías asociadas a la cultura impresa deben desaparecer, más bien se trata de una invitación a diseñar nuevas sinergias entre medios impresos y digitales.

A pesar de esta “invitación”, Hayles deja poco lugar a los modos de lectura asociados a la cultura impresa en lo que ella entiende como la práctica académica del futuro. La tecnogénesis—la co-determinación entre las tecnologías que usamos y cómo pensamos—estaría dejando fuera de lugar al *close reading*. Frente a él se erigen nuevas formas de lectura, desde el *Distant Reading* de Moretti hasta el *machine* o *hyper reading*. Se trata, a primera vista, de un problema de *escala*: al relacionarse con medios digitales como soporte, la literatura electrónica se desenvuelve en un ecosistema en el que la escasez está definida en otros términos, y donde la

sobreabundancia parece la norma (algo que las últimas aproximaciones a la literatura digital han puesto en cuestión). Para Hayles, la respuesta a este problema de escala son las *Digital Humanities*, que entiende como un campo diverso de prácticas asociadas con técnicas computacionales y que miran más allá de lo impreso en sus modos de investigar, preguntar, publicar y diseminar (27). Esto implica una construcción de nuevos argumentos, nuevos valores, nuevas formas de mirar y nuevos tecnicismos, entre otros.

Las prácticas que definen al campo, según Hayles, serían: la escala—cuánto somos capaces de abarcar gracias a las tecnologías computacionales—la colaboración—en el entendido que las habilidades necesarias para diseñar e implementar estos proyectos no estarán nunca concentradas en una sola persona o en una sola disciplina—la preponderancia de las bases de datos—asumiendo que la organización de la información nunca es neutral— y la aplicación de lenguajes *otros*—especialmente el código. Además, todas estas prácticas estarían asociadas a una nueva relación con dentro de la sala de clases, ya que enseñar Humanidades Digitales o literatura electrónica implica *hacer* más que *aprender*, utilizando las herramientas que otras disciplinas más “cool” (Lui, 2004) han puesto a disposición de los alumnos, como el diseño gráfico y la programación. Las DH, en la mirada de Hayles, pueden optar por dos estrategias: asimilarse—incorporando las metodologías y conocimientos de las humanidades tradicionales al mundo digital, o bien distinguiéndose—creando una agenda de investigación y un método pedagógico específico de los medios digitales.

Como señalaba antes, la de Hayles es una de las pocas aproximaciones teóricas que logra, a un tiempo, abarcar el campo en su totalidad y señalar la importancia que este tiene en relación a la producción cultural y las sociedades contemporáneas. Es innegable que muchos de los proyectos de DH no hacen más que corroborar en números lo que ya sabíamos de antemano, o

que el *hyper reading* produce serios problemas de comprensión, pero siguiendo a Hayles, los fallos particulares del campo no modifican el hecho de que las tecnologías digitales están transformando las bases materiales de nuestra disciplina, poniendo sobre la mesa preguntas complicadas que a veces preferimos evitar, tales como qué y cómo leer en un mundo digital. Si logramos ampliar la mirada y entender que lo relevante del estudio de las poéticas, las prácticas y los productos culturales digitales no es tanto su valor artístico o estético intrínseco o manifiesto, sino más bien que son un síntoma de algo más profundo que está cambiando indefectiblemente, entonces tal vez podamos encontrar las preguntas correctas.

Esta “apertura” del campo que provocó Hayles se vio reflejada en las propuestas teóricas que vendrían durante la segunda década del siglo XXI. Jessica Pressman (2014), planteó que después del primer momento de experimentación casi puramente formal de la literatura digital y electrónica, después de los 2000 lo que venía era un nuevo modernismo digital. Las obras que componen el corpus del “digital modernism” de Pressman se caracterizan por evitar la obsesión con “lo nuevo” de las sociedades contemporáneas, y en cambio, muestran un compromiso con lo literario y la tradición literaria, obras complejas que *remixaban* y dialogaban con autores modernistas del tipo James Joyce (2). El libro de Pressman muestra que ya en 2014 existían suficientes obras en una línea de tiempo lo suficientemente extensa como para trazar genealogías. Algo que Leonardo Flores continuaría con el ya a estas alturas clásico texto *Third Generation Electronic Literature* (2019). Flores plantea una genealogía que comienza con la literatura electrónica de primera generación, que se caracteriza por la experimentación con herramientas computacionales pre-internet. La segunda se corresponde con el modernismo digital de Pressman: mucho más anclada en la tradición literaria y basada en la web. El cambio de paradigma, para Flores, plantea la existencia de una literatura electrónica de tercera generación,

“starting from around 2005 to the present, uses established platforms with massive user bases, such as social media networks, apps, mobile and touchscreen devices and Web API services (2). Tanto la genealogía de Flores como el Modernismo Digital de Pressman evidencian que la discusión ha girado más hacia preguntas del tipo “cómo es la literatura digital/electrónica” y su significación en el campo literario, alejándose de la discusión normativa que batalló durante décadas con la definición de literatura electrónica, dejando siempre fuera obras relevantes por una u otra razón, como bien nos recuerda Stuart Moulthrop en la introducción al libro que editó junto a Dene Grigar, *Traversals* (2017).

Si me tomo tanto tiempo en describir el estado de la cuestión de la literatura electrónica/digital en Estados Unidos, es porque en Latinoamérica estos debates se ven reflejados, muchas veces de manera casi inconsciente, en el quehacer de los académicos y autores. En primer lugar, cabría discutir las bases materiales en las que se desenvuelve la literatura electrónica en Latinoamérica: si bien los niveles de penetración tecnológica no son tan altos como en el mundo industrializado, países como Chile o Argentina tienen tasas de uso tecnológico bastante similares a Europa, por ejemplo. Tal vez, como señalé en el primer capítulo de esta tesis, lo que diferencia a Latinoamérica del norte global es la relación con la tecnología, en cuanto esta muchas veces se manifiesta como una idea fuera de lugar (Schwarz), como falsa consciencia, como un producto foráneo en su génesis o en otros casos como una nueva forma de acumulación capitalista. En cualquier caso, la relación con la revolución tecnológica es, cuando menos, compleja. Además, podríamos incluir aquí un componente temporal: la literatura electrónica de primera generación—aquella que experimentaba con recursos computacionales pre-web—es prácticamente inexistente en Latinoamérica puesto que en los años ochenta y noventa el acceso a esas herramientas era bastante limitado. En cambio, para la tercera

generación, podríamos constatar con facilidad que las innovaciones ocurren a un nivel global y contemporáneo (en el sentido de que no tardan en ser implementadas al mismo tiempo en todos los lugares), por lo que las apps o plataformas están disponibles casi al momento, algo que quedará de manifiesto en el último apartado de este capítulo.

Esta convergencia temporal marca, por ejemplo, que en español el uso del término *literatura electrónica* haya sido casi totalmente desplazado por el de *literatura digital*, a pesar de que en la práctica ambos se refieren prácticamente a lo mismo (Pressman 2014, Gainza 2020, Flores 2019, Saum-Pascual 2018). Si tomamos como ejemplo el trabajo de Carolina Gainza, podemos constatar que las principales líneas de investigación que sigue están muy a tono con las últimas propuestas de la teoría proveniente del norte global.⁴³ En primer lugar, la “ampliación del campo” es casi una condición básica a la hora de abordar los textos. Gainza siempre fija su atención en los editores, los modos de circulación y el lugar del lector en la literatura digital. Difícil es encontrar entre sus publicaciones un ejercicio de *close reading*. Otro concepto que elaboran ella y otros académicos latinoamericanos es el de obsolescencia, que podríamos argumentar a priori, tiene una relevancia aún mayor en el contexto latinoamericano. Gainza propone que las dinámicas de la literatura digital latinoamericana se sostienen en los procesos de “destrucción creativa” acuñado por Schumpeter (1950), que derivan en constantes olas de innovación y obsolescencia, dejando a muchas de las obras de literatura digital sin su soporte material. De este incesante proceso de renovación y descarte parte el proyecto más importante de la académica chilena: la “Cartografía de la literatura digital latinoamericana”, que analizaré en más detalle en el tercer apartado de este capítulo. Se trata, en breve, de un trabajo de archivo enorme que busca recopilar, restaurar y resguardar muchas de las obras de literatura digital

⁴³ Otro punto de comparación interesante es el trabajo de la profesora de Berkeley Alex Saum-Pascual, quien estudia la literatura digital peninsular desde el concepto de PostWeb..

latinoamericanas bajo el paraguas de instituciones académicas que permitan mantener y renovar los soportes materiales para que estas obras puedan ser reproducidas y estudiadas en el futuro.

Otro punto interesante que se desprende del trabajo de Gainza son las definiciones con las que trabaja. Como señalé más arriba, sus definiciones descansan en la consolidación de los trabajos académicos de la ELO y otras organizaciones. Por ejemplo, la definición de literatura digital que utiliza Gainza es aquella “en la que podemos observar un cambio estructural, no solo en las formas de escritura, sino que también en las maneras en que circula y se lee” (332). A las definiciones más tradicionales de literatura digital que se concentran en “lo literario”, Gainza agrega miradas provenientes de los estudios culturales, la sociología—su disciplina original—y la historia del libro (especialmente la obra de Roger Chartier). Además, estas definiciones están en diálogo con otras académicas que han abordado el problema, por ejemplo, Claudia Kozak (2018), quien señaló al respecto de estas variaciones normativas que la literatura digital “es entendida aquí como un conjunto de prácticas artísticas y obras por lo general multimediales, pero que evidencian una función poética relevante en diálogo reconocible con la literatura en su sentido convencional”, y que están intervenidas por dispositivos digitales y el uso del código (4). Las prácticas que definen la literatura digital en Latinoamérica están ligadas al uso político que puedan mostrar, ya sea desde el “hackeo cultural” (Gainza 2018) o las “tecnopoéticas” que asumen el fenómeno técnico en cuanto político (Kozak 2012) y sus materialidades (Kozak 2019), o la literatura digital de tercera generación propuesta por Flores (2019). En estas definiciones podemos ver cómo han cristalizado ya los debates de la década anterior en cuanto a qué consideramos literatura digital y cómo es más productivo estudiarla. En ese sentido, ampliar el campo y los objetos de estudio parece casi un mantra aprehendido y asimilado.

Si ese es en efecto el objetivo o el mejor camino a seguir, es necesario expandir o tal vez suspender por un momento nuestro entendimiento de “lo literario”, en términos estéticos, como el componente principal de nuestros objetos de estudio. Aunque, cabría preguntarse, ¿no es esto lo que hacemos cuando consideramos best-sellers o libros de dudosa calidad en nuestros artículos y libros? En el caso de la conexión entre literatura y revolución digital, debemos hacer un ejercicio similar: suspender el (pre)juicio por un momento para abrir el campo hacia objetos diferentes pero que pueden entregarnos un conocimiento incluso más relevante de los objetos “literarios” en sentido clásico. Cito en extenso a Alan Liu (2004)

But some, in league with everyday hackers in the technical, managerial, professional, and clerical mainstream of knowledge work itself, may break through the ice to help launch the future literary. For it is the future literary—or whatever the peculiarly edgy blend of aesthetics and critique once known as the literary (and its sister arts) will be named—that can serve as witness to the other side of creative destruction: not the boundless “creation” that has powered the market rallies of the New Economy, but the equally ceaseless destruction that produces historical difference. (Liu 8)

Entiendo entonces que es menester comprender que la literatura electrónica no se produce en un vacío; al contrario, la creación de literatura electrónica está fuertemente ligada al capitalismo informacional o la sociedad del conocimiento de Castell. Por lo tanto, podemos intentar seguir haciendo *close readings* de estas extrañas hiperficciones o podemos, por otro lado, tratar de entender estos objetos como evidencias de la forma en que funciona esta nueva economía (o incluso como su crítica). Si Sarah Brouillette (2020) ve en una serie de escritores británicos una estrecha relación entre literatura y el concepto de “creative economy” dominante en los gobiernos de izquierda de finales de siglo XX, pues también debemos ser capaces de leer la

literatura electrónica y digital vis-a-vis conceptos como la destrucción creativa schumpeteriana, la obsolescencia programada, la legalización, la plataformización o incluso al patreonismo, ya sea como su confirmación o su problematización.

No es esta, en cualquier caso, una aproximación demasiado rupturista. En el recientemente publicado *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature* (2017), editado por Joseph Tabbi, el último apartado, titulado “Economies, Precarietes” (359), está compuesto de artículos que se enfocan precisamente en las economías que sostienen (y otras veces no tanto) y con las que dialogan estas obras. Por ejemplo, Martin Paul Eve se cuestiona algunos de los supuestos más arraigados en la literatura digital y electrónica: la relación entre abundancia y escasez. ¿Por qué—se pregunta Paul Eve—si los costos asociados a diseminación, edición o producción han bajado considerablemente producto de la revolución digital, las obras de literatura digital igualan, e incluso a veces superan las de su contraparte impresa? En teoría, la literatura digital debería ser capaz de diseminarse *ad infinitum*, pero en la práctica sabemos que esto no es así. Paul Eve nos recuerda que “However, when such works come into contact with our systems of finance labor, which are socially scarce (by definition), we then see the restriction as “artificial”, even if, at heart, we know that all our systems of currency must be artificially scarce and limited in order to function” (387). La economía necesita de recursos escasos para funcionar, y, por lo tanto, la literatura digital no puede ser la excepción. Me parece que esta hipótesis es sugestiva por varios motivos: en primer lugar, va en contra de las percepciones inmediatas que muchas veces tenemos frente a lo digital. En segundo lugar, nos recuerda hasta cierto punto que detrás de una obra de literatura digital puede haber incluso más trabajo, aunque los canales de distribución tengan un costo dramáticamente menor a los del libro impreso. En tercer lugar, le otorga una función social bastante interesante a la literatura digital, a saber, el de

criticar, poner de manifiesto, revelar y cuestionar, las bases de la economía digital en su conjunto, algo similar a lo que ha producido el *boom* de bitcoin entre los analistas culturales.

Como alguna vez señaló Jameson sobre la arquitectura, parece que la producción digital en nuestros días tiene una relación muy estrecha con las rutas del capitalismo informacional. Tomo, por ejemplo, la cruzada contra la literatura electrónica que emprendió el investigador y poeta mexicano Eugenio Tisselli en 2011, quien después de un viaje a Tanzania notó la tremenda huella ecológica que tiene la literatura digital:

But have we, as an academic community, realized what electronic devices are doing to the **environment**? Do we know where the minerals that are necessary to manufacture computers come from, and under what conditions they are extracted? What about the **slave labor** involved in the manufacturing process? Have we deeply studied the economic implications of using computers as literary tools, in a time in which **all our economic systems are collapsing**? In one word, are we being **responsible**? I have seriously asked these questions to myself. (énfasis en el original, sn)

¿Quién iba a decir que existía una relación importante entre medio ambiente y literatura electrónica? ¿no era, precisamente, una de sus ventajas el “dejar de cortar árboles”? Ante un capitalismo que se nos presenta cada vez más opaco, la literatura digital tiene la capacidad de revelar sus modos. Lo mismo podríamos decir de otros tópicos relacionados con el funcionamiento de la economía digital: plataformización, patreonización, legolización o el lugar de los medios análogos en la mediósfera digital.

Ahora bien, a mi juicio, las definiciones de literatura digital que se han manejado en instituciones académicas como la ELO tienden a enfocarse en una determinada serie de obras, o un tipo específico, guiados por las definiciones restrictivas que repasábamos más arriba. Si bien

entendiendo la utilidad práctica e incluso pragmática de guiarnos por definiciones—sino el material sería inabarcable—creo que lo que nos ha mostrado la investigación en Latinoamérica, sumado a las últimas aproximaciones—como del libro editado por Joseph Tabbi—nos muestran un camino diferente: en una era post-digital (donde lo digital ya es norma), debemos ser capaces de entender los fenómenos y obras de la manera más amplia posible (Kramer, 2018), donde seamos capaces de “leer” el Net Art o E-Lit de segunda generación, mano a mano con la literatura que se expande a través de plataformas como Twitter o YouTube, o incluso la relación entre diferentes sistemas de financiamiento y cómo estos son leídos por las editoriales establecidas. Si tuviéramos que hacer una historia material de los escritores, como alguna vez nos sugirió Piglia, en la era digital, ¿cómo diríamos que se ganan la vida, vendiendo twitts o posts de Instagram, libros impresos o trabajando en algún centro universitario como investigadores? Recurriendo nuevamente a la sabiduría de Roger Chartier: “La revolución digital modifica todo de una vez: los soportes de la escritura, la técnica de su reproducción y diseminación y las maneras de leer. Tal sincronía resulta inédita en la historia de la humanidad” (2013, 34), por lo tanto, ¿qué podemos hacer más que estudiar esta sincronía de la manera más amplia posible? ¿qué sentido tiene crear definiciones para dejar obras “afuera” de ellas si en realidad todo forma parte del mismo ecosistema? Vuelvo entonces a la hipótesis que empujaba los primeros párrafos de este capítulo: estudiar la literatura digital es por fuerza estudiar la relación entre la literatura y otros elementos que la rodean, como las plataformas, los algoritmos, la programación, la diseminación en línea, la curatoría y el archívismo, incluso si estos se entroncan con libros que luego circularán en forma impresa. En otras palabras, intentar entender la esfera literaria digital en su conjunto.

En lo que sigue de este capítulo intentaré leer el campo de la literatura digital en Chile, como señalaba, de la manera más amplia posible. Además, el lector notará que este extenso repaso histórico y teórico tiene una correlación bastante marcada con las obras, proyectos y discusiones que subsisten en Chile hoy en día. En primer lugar, me detendré a leer lo que podríamos llamar “la única hipernovela chilena”, *Pentagonal* (2001), de Carlos Labbé. Esta obra es, hasta el momento, la única que ha generado interés académico y editorial, suscitando artículos tanto en Chile como en la academia estadounidense. En cierto sentido, marca un hito en relación a las primeras teorías del hipertexto, y las lecturas que la siguieron rara vez lograron pasar de un *close reading* digital. En el siguiente apartado me detendré a analizar cómo la institucionalización del campo en Norteamérica y Europa se manifestó en Chile. Planteo que para entender el proceso debemos seguir el recorrido académico de Carolina Gainza, quien no solo se ha desempeñado como investigadora y profesora, sino también como difusora y, más importante aún, archivera. En Gainza podemos detectar las prácticas que le han permitido a la literatura digital mantenerse vigente, y cómo estas dialogan con el contexto latinoamericano, chileno, y también el global. Por último, estudiaré un caso de producción artística digital que no es exclusivamente literario. Me refiero a proyectos que tienen una salida literaria, pero que han comenzado o se han potenciado gracias a su relación con plataformas digitales asociadas a visibilidad/sonoridad y no literariedad, y que además han sabido moverse bajo las nuevas reglas de la economía digital del (auto)(co)financiamiento. En otras palabras, intentaré reconstruir la esfera literaria digital chilena.

Pentagonal: incluidos tú y yo, la primera (¿y última?) hipernovela chilena

Entregado a las maneras divagatorias tan propias del hipertexto, no quiero hacer una definición científica de un fenómeno que—creo—la mayoría de ustedes conoce y practica a diario: intentaré dar saltos entre las diferentes versiones que ha adquirido mi atención a la narrativa hipertextual, saltos en el tiempo y en el espacio

Carlos Labbé – *No es el tiempo quien decide si existe una narrativa hipertextual*

Para estudiar la literatura digital chilena debemos partir por constatar un hecho tremendamente relevante: a más de 20 años de la publicación de *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001), la primera hipernovela chilena, todavía seguimos estudiándola como si fuese la única. Parece una hipótesis controvertida: ¿cómo puede ser posible que en más de dos décadas—en las cuales la tecnología digital ha pasado de ser relevante a totalmente hegemónica—la narrativa literaria digital chilena esté compuesta por solo una novela? Si bien no es la única en estricto rigor sí lo ha sido en recibir atención editorial y académica. Hasta la fecha, los pocos artículos académicos que existen en torno a la literatura—y en especial la narrativa—digital chilena usan la novela de Labbé como objeto de análisis. Lo mismo en el circuito editorial, que por regla general tiende a ignorar este tipo de obras, el único nombre que sobresale es el de Labbé. Esto podríamos explicarlo en términos contingentes: *Pentagonal* supo insertarse en un momento y en un debate específicos, utilizando los recursos tecnológicos disponibles de manera novedosa, y por otra parte marcando un punto teórico respecto al quehacer literario. El problema fue—y es—que el camino que marcaba la novela no lo recorrió nadie más, ni el mismo Labbé. En este apartado intentaré indagar las razones detrás del cierre del campo narrativo digital chileno.

Dos hipótesis de trabajo guían mi lectura: en primer lugar, el hecho de que la novela de Labbé haya logrado incorporar de gran manera los debates teóricos en torno al hipertexto marca también su mayor problema, ya que no logró abrir nuevas posibilidades artísticas para los futuros escritores digitales. En otras palabras, la misma novela se queda en un formalismo propio de los primeros años del siglo XXI. Propongo que si leemos la novela a la luz de la producción académica que ha surgido en torno a ella *vis a vis* las entrevistas al respecto que dio Labbé, podemos entender por qué *Pentagonal* fue, a fin de cuentas, un mero experimento formalista que no ofreció nunca líneas de fuga que pudieran transitar él u otros escritores en el futuro. La segunda hipótesis se desprende en cierto sentido de la primera: el optimismo de Labbé en torno a la literatura digital y sus potencialidades estaba dado por el concepto de la literatura en el espacio público. Planteo que Labbé le asigna una función social a la literatura muy marcada, y que en su momento consideró que la tecnología digital podía ayudar a cumplir esa función de mejor manera, pero que a la vista de los resultados optó por plegarse hacia formatos de escritura más clásicos. Pero no todo debe ser pesimismo en torno a la narrativa digital: si bien el hipertexto y las posibilidades que ofrecía perdieron el brillo que tuvieron a principios de siglo, esto no quiere decir que la relación entre tecnologías digitales y literatura deba por fuerza cortarse. Al contrario, creo que del caso *Pentagonal* podemos extraer las bases para una narrativa digital que sí sea relevante en el tiempo.

Como señalaba anteriormente, *Pentagonal* tuvo un efecto muy notable en la academia. Sin duda, esto se debió a algunos factores coyunturales: el más relevante de todos, el hecho de que una hipernovela se publicara en el 2001, cuando en Chile la tecnología digital estaba apenas comenzando a asentarse en los hogares y empresas, marcaba una novedad imposible de soslayar. Además, por primera vez estábamos entendiendo qué era un hipertexto y cómo podíamos

estudiarlo. Las primeras traducciones del texto de George Landow llegaron en 1997, y como el mismo Labbé señala, se trataba de una teoría tremendamente novedosa, que captó su atención de inmediato. Cuenta Labbé:

Me siento a escribir sobre las posibilidades literarias del hipertexto como de cualquier otra escritura de internet y me acuerdo del año 2000. Yo estudiaba un magíster en la Universidad Católica de Chile, me encontraba buscando bibliografía sobre el fragmento como estrategia textual y di con el libro de George Landow, *Hipertexto*. Pronto me encontré estudiando el fenómeno de la literatura en internet más allá de la discusión teórica: como una posibilidad de experimentar con la narrativa (s/p)

A ese momento casi epifánico lo seguiría la idea de escribir/programar una hipernovela. El resultado sería *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001), una narración alojada en internet que consta de cinco historias que se vinculan a través de un texto base: una página del diario *El Mercurio* donde se relata una accidente (fig 1).



Figura 11. Página principal de Pentagonal: incluidos tú y yo

En esta primera página se pueden ver ya las características principales de la obra: en primer lugar, la relación entre los formatos análogos y los digitales, algo que marcará buena parte de la producción de narrativa digital, a saber, los procesos de mediación y remediación (ver capítulo II). Si en el capítulo anterior me centré en la forma en que la cultura impresa remediaba a la digital, esta novela de Labbé muestra la relación desde el nodo contrario: la cultura digital toma prestada de la cultura impresa una serie de normas, usos, funciones y características, apropiándose de ellas de diferentes maneras, recordándonos que ningún medio construye sus usos sociales en el aire. En segundo lugar, vemos ya el modo en que Labbé plantea el uso del hipertexto: las palabras y frases en negrita marcan los hipervínculos que el lector podrá seguir para ahondar en la historia e ir tomando diferentes caminos. Este doble juego—el del diario análogo y el del hipertexto digital—muestran que Labbé estaba muy consciente del momento en el que su novela se insertaba. Como señala Carolina Gainza en su libro *Escrituras Electrónicas*

en América Latina (2018), la publicación de *Pentagonal* aparece justo en el momento en que en Latinoamérica se comenzaban a dar los primeros experimentos con este formato, tanto en poesía como en narrativa. Además, el gesto del diario análogo puede entenderse también como una forma de atraer lectores a un tipo de narrativa al que no están acostumbrados mediante una interfaz familiar, como empaquetar algo tremendamente novedoso en un envoltorio clásico para no asustar a nadie de entrada.

Además, este posicionamiento de Labbé refleja un movimiento más profundo, el de las transformaciones en las estéticas que gobiernan la producción cultural. Justo en los momentos en que Labbé subía su novela a la red, una serie de productos culturales marcaban un giro en la forma en que entendíamos la realidad. ¿Qué tienen en común *Pentagonal* con, por ejemplo, series de televisión como *The Wire* o los videojuegos de rol en línea? Pues una estética de la red, en donde el *network*, con su organización mediante nodos y conexiones domina la forma en que entendemos el mundo, o en palabras de Jameson, la red constituiría el nuevo *mapa cognitivo*. El concepto de mapa cognitivo desarrollado por Jameson en los ochenta y en especial en sus escritos sobre el posmodernismo se entiende como una forma que tienen los sujetos de representarse frente a la totalidad que los rodea. Si bien Jameson no llega a explicar qué tipos de mapas cognitivos nos gobiernan hoy, otros autores tomaron la posta. Por ejemplo Patrick Jagoda, quien en su libro *Network Aesthetics* (2016) plantea que la red es el nuevo mapa cognitivo del sujeto posmoderno debido a tres cambios fundamentales: el primero, una serie de avances y descubrimientos matemáticos y científicos que han creado un marco teórico que nos permite pensar las redes; en segundo lugar, el internet, que consolidó a nivel global una arquitectura informacional descentralizada (que ya podía adivinarse en la expansión del ferrocarril en algunos lugares del mundo), instalando un modelo de red a nivel metafórico y material; y en tercer lugar,

el neoliberalismo y la economía postindustrial—y también las resistencias a estos procesos—que adoptaron la red como modelo organizacional y conceptual (11). Según Jagoda, no podemos entender el problema tecnológico y la conectividad global sin las características formales de un imaginario en red: “by network imaginary I mean the complex of material infrastructures and metaphorical figures that inform our experience with and our thinking about the contemporary social world” (3). Para Jagoda, la estética de las redes es uno de los lenguajes más aptos—sino el más—para aprehender parte de las experiencias que el capital financiero, la sociedad del control, el capitalismo multinacional y la revolución tecnológica imponen al sujeto.

Doy este rodeo para intentar contextualizar el momento y el lugar en donde se sitúan Labbé y *Pentagonal*. La red como nueva forma de narrar nos ofrece mejores perspectivas a la hora de atrapar el *zeitgeist* de nuestros tiempos. No es extraño, entonces, que la producción académica que intentó leer esta novela estuviera también muy marcada por la estética de redes. Tómese, por ejemplo, el siguiente párrafo de Carolina Gainza (2016)—sin duda quien más ha escrito sobre *Pentagonal*—hablando sobre la transmedialidad

La transmedialidad y la estructura de red navegable a partir de enlaces opcionales que potencian una escritura y lectura fundamentalmente digresiva, no lineal, le confiere a la literatura digital una hipertextualidad que despliega todo su potencial conectivo a partir de los usos de las tecnologías digitales en la creación literaria. Si estas textualidades digitales son trasladadas al formato impreso pierden su singularidad, ya que se rompen sus hipervínculos, sus imágenes se vuelven estáticas y sus oralidades son silenciadas sobre la planilla lineal del texto impreso y la paginación secuencial del libro. (s/n)

La red, en cuanto mapa cognitivo que nos permite representar (y representarnos en) el capitalismo tecnocéntrico, se ha vuelto una metáfora dominante tanto en la creación como en la

lectura y la interpretación de los textos. Y *Pentagonal* no fue la excepción: creada y entendida por y desde la red, tanto su producción como su recepción estuvieron profundamente marcadas por este cambio en nuestros mapas cognitivos.

La novela está compuesta, como señalaba, de 5 entradas dispuestas dentro de una página del diario. Todos los hipervínculos están ordenados dentro de una nota de prensa que narra un accidente de tránsito, en el que un problema con los frenos de un auto provocó la muerte de Miranda Vera, astrónoma que conducía el coche y una estudiante no identificada. Cada una de las frases en negrita es un hipervínculo que llevara al lector a alguna de las múltiples “lexias” o bloques de texto que componen la novela. Las cinco entradas nos llevan por caminos aparentemente diferentes, pero que eventualmente terminan cruzándose en la gran mayoría de los casos. Mientras que para Carolina Gainza (2016) *Pentagonal* es un claro ejemplo de una narración en la que el azar—un elemento central de la hipernarratividad para ella—juega un rol preponderante, Claire Taylor (2019) considera que más bien se trata de un texto multiseccional donde el azar no juega un rol central, ya que no es parte de su mecanismo interno. Esta discusión sobre la clasificación del texto me parece, a priori, poco relevante, y creo que si realmente fuera importante determinar qué tipo de hipernovela es, diría que lo mejor sería partir por el concepto de red, donde las conexiones son igual de importantes que los nodos, ya sean hechas estas por azar o bien predeterminadas.

Los bloques que componen el texto contienen diferentes temáticas y estilos. Podemos encontrar desde una suerte de actualización de la novela epistolar en su versión correo electrónico hasta citas textuales de la biblia o la *Memoria Histórica de la Revolución de Chile* (1848), de Fray Melchor Martínez. Cada una de las entradas nos refiere a una página nueva donde otras palabras o frases están marcadas por hipervínculos. Al final de cuentas, el lector se

mueve dentro del pentagrama generando relaciones más o menos azarosas, en el que los bloques o textos independientes van formando historias tremendamente fragmentarias. Si bien podríamos hacer una lectura de cada uno de estos bloques⁴⁴, me parece que los textos en sí mismos no ofrecen demasiadas pistas sobre el experimento de Labbé y la razón por la que el autor no siguió experimentando con la narrativa digital (la principal pregunta que guía este apartado). A grandes rasgos, diría que los diferentes textos que componen *Pentagonal* sugieren un tipo de lectura que, gracias al internet, es capaz de dar saltos en el tiempo y el espacio—como marca el epígrafe citado más arriba—y que estos se ven reflejados temáticamente (en los saltos entre correos electrónicos y textos históricos que van desde la fundación de la nación a la consolidación de la prensa escrita en Chile) y también “espacialmente”, en cuanto existe una figura—la del pentágono—que guía la lectura, así como el juego de la rayuela fue la metáfora espacial que ordenaba la novela de Cortázar.

Un repaso por las lecturas críticas en torno a la novela nos permite notar rápidamente que la recepción de la misma en los círculos académicos fue, como casi toda la narrativa digital, bastante acotada, pero que, en comparación con otras obras latinoamericanas y en especial chilenas, fue (y es) bastante abundante. Carolina Gainza realiza, en una serie de artículos, algunas lecturas de la novela en términos formalistas y normativos. Como señalaba al comienzo del capítulo, *Pentagonal* va de la mano con el primer momento de producción crítica, que veía con optimismo la aparición de textos hipertextuales sustentados en las nuevas posibilidades que ofrecía la computación y el desarrollo web. Gainza busca generar una serie de definiciones de la literatura digital, hipermedial, transmedial o hipertextual usando como ejemplo la obra de Labbé. Encontramos, entonces, a *Pentagonal* como: un texto hipermedial, en cuanto el relato es

⁴⁴ Para una lectura acaba de cada lexía o texto incluido en la novela, recomiendo el capítulo “Revitalizing legacy media: Carlos Labbé’s *Pentagonal*”, incluido en el libro *Electronic Literature in Latin America* (2019), de Claire Taylor.

acompañado con una imagen central que evoca el escenario del accidente, en donde la obra adquiere significado “a partir de la activación de textualidad escritas y visuales que se entrelazan en la construcción del sentido” (2016, 240); como un hipertexto clásico donde el azar juega un rol preponderante (2016, 239); un ejemplo de lo que Gainza denomina “estéticas digitales”, a saber, una nueva estética sustentada en la innovación técnica de lo digital, que permite la interacción posibilitada por la materialidad de las nuevas tecnologías (2015, 234); o bien un caso de hackeo cultural, como práctica cultura que busca la subversión de los significados de las tecnologías digitales operada por esta forma incipiente de producción (2014, 82), o ahora último, como un ejemplo del efecto que los nuevos medios y lenguajes han tenido en la literatura (2021, s/n).

En el ámbito de la academia norteamericana, hay que resaltar el texto de Claire Taylor “Revitalizing Legacy Media: Carlos Labbé’s *Pentagonal: Including You and Me* (2001) (Chile)”, parte de su libro *Electronic Literature in Latin America* (2019), uno de los esfuerzos más notables de leer la producción digital en la región. Taylor lee la obra de Labbé desde varios ángulos, la mayoría de ellos relacionados a las genealogías literarias y artísticas que el autor habría reescrito y reutilizado en *Pentagonal*. Menciono, a modo de ejemplo, la utilización de la técnica del collage, que Labbé habría tomado de los surrealistas europeos—obviando que existió una importante corriente surrealista en la poética y pintura chilena de principios de siglo XX—en la que el cortar trozos de realidades ajenas a la obra de arte para incluirlas en ella sería una versión pre-digital del copy+paste ahora tan tradicional; o bien una reestructuración de los llamados *Legacy Media*, en este caso, el diario impreso, con el que Labbé haría una relectura de la nota roja en tiempos digitales; o incluso una relectura de la novela epistolar en tiempos digitales. Taylor, además, sostiene que la novela de Labbé es un ejemplo más de los procesos de

resistencia al capitalismo tardío que podemos encontrar en la literatura digital en América Latina:

His reworking of excerpts from pre-existing texts as they are repurposed and repositioned in his novel, draws out for us their relevance for our contemporary era, and their metaphorical links to the structure of his own novel. Similarly, his employment of the email conceit provides an updated version of the epistolary novel, taking the troubling of the identity that these novel enact to new levels, and also undertaking an implicit critique of the digital (...) Labbé encourages us to understand the email format as representative of the communicative capitalism of our present day. In Labbé's work, thus, the radical and innovative potentials of his practice lie not in the use of contemporary digital media per se, but in the active and critical reworking of this media (81)

El análisis de Taylor muestra una de las fallas más frecuentes en las lecturas académicas sobre literatura digital: la idea de que todo lo nuevo—en este caso lo digital—contiene dentro de sí una crítica al sistema capitalista digital y sus bases materiales. No quiero negar, por supuesto, que la obra de Labbé juegue con los textos análogos y digitales, mezclándolos y poniéndolos en diálogo, pero me parece difícil dar el salto lógico hacia una crítica al mundo digital, especialmente si tenemos en cuenta que la novela fue escrita el 2001, cuando el mundo de las plataformas y lo digital todavía no tenía el nivel de penetración en el día a día que tiene hoy (de hecho, el mismo Labbé cuenta en una entrevista que *Pentagonal* fue diseñada y leída en la universidad, donde había conexión a internet, algo que no sucedía en su casa). Tal vez podríamos argumentar que, en retrospectiva, la obra de Labbé supo detectar algunas de las características principales del mundo digital por venir, pero me es difícil aceptar que una hipernovela desarrollada a principios de siglo en un país que solo veía la masificación del servicio de

internet hacia finales de la década contuviera dentro de sí una crítica de la economía digital, especialmente si tenemos en cuenta que en el año 2000 solo un 16% de la población tenía acceso a la red.⁴⁵

Hay una tercera aproximación que me parece importante traer a colación. También viene de Carolina Gainza, en este caso en un artículo publicado en conjunto con Paloma Domínguez: “¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura digital” (2017). Probablemente debido a la formación sociológica de Gainza y lingüística de Domínguez, este artículo se centra en un experimento de lectura digital e hipertextual: 45 estudiantes de primer año de literatura crearon una bitácora de experiencia lectora basada en sus aproximaciones a *Pentagonal*. Se trata de un experimento más asociado a las ciencias sociales que a la literatura, a pesar de que se encuentra a medio camino (no hay, por ejemplo, grupos de control para contrastar resultados), y más bien funciona como un punto de partida para establecer futuras hipótesis de trabajo. Lo interesante, me parece, es que por fin alguien se hace cargo de uno de los cambios más fundamentales producido por la literatura digital: la forma en que nos relacionamos con estos textos. Por lo general, el estudio de la literatura digital parte de un supuesto difícil de sostener: cuando leemos un texto digital lo hacemos de la misma forma que si tuviéramos al frente uno impreso. La pregunta por los modos de lectura es, sin duda, muy difícil de abarcar, especialmente si tenemos en cuenta la cantidad de factores que intervienen en el proceso, desde los efectos neurológicos y físicos que se producen cuando leemos desde una pantalla, hasta las convenciones culturales que son trastocadas. Conceptos como “placer de la lectura”, “narratividad”, “flujo narrativo”, “multisecuencialidad” o incluso el valor y la definición de “lo literario”—todos conceptos relegados a un segundo plano en los estudios culturales y literarios

⁴⁵ Scangoli, Norma: “A Review of Online Learning and its Evolution in Latin America” (2009).

clásicos—son invocados nuevamente en el intento de re-definir una práctica específica que es y no es un derivado de la lectura tradicional. Los resultados del experimento de Gainza y Domínguez plantean que los lectores encontraron cuatro categorías fundamentales que definían la lectura de un texto digital: la hipertextualidad, la materialidad, el género y el rol del lector. Si bien, como señalaba antes, faltarían una serie de pasos para darle validez científica a este experimento, me parece sin duda una aproximación tremendamente interesante, ya que nos obliga a pensar una serie de preguntas que desde los estudios literarios clásicos tendemos a obviar: cómo funcionan las prácticas de lectura específicas de los textos. Por otro lado, si hay un artículo que se aproxima a la idea que Labbé tiene sobre el texto hipertextual y la literatura digital, este último de Gainza y Domínguez parece ser el más cercano. Como señalaba al comienzo de este apartado, Labbé le asigna una importante función social a la literatura, y el caso de la literatura digital no es una excepción, y aquí es donde tal vez se encuentre la clave para entender por qué *Pentagonal* fue solamente un experimento aislado de principios de siglo.

Para entender la poética que subyace a la obra de Labbé podemos remontarnos a su participación en un proyecto, en apariencia, totalmente diferente. Me refiero al concurso de microcuentos *Santiago en 100 Palabras*. Este proyecto se inició el año 2001, bajo la colaboración de la revista *Plagio*—que hoy se ha convertido en una fundación—con Minera Escondida—una de las compañías mineras más grandes del país, parte del conglomerado multinacional BHP. El concurso invitaba a los autores a que entregaran un cuento de 100 palabras o menos, en el que los ganadores serían expuestos en las paredes y vagones del metro de Santiago. Fue—y sigue siendo—todo un éxito: si en su primera versión recibieron 3.000 cuentos, en las últimas ediciones reciben un mínimo de 50.000. Constantemente se publican antologías de los mejores cuentos, hay premios del jurado y del público, categorías para menores de 18 años e

infantiles, entre otras muchas iniciativas. Se trata, sin lugar a dudas, de un producto cultural que busca intervenir el espacio público mediante la literatura, en línea con otros proyectos de desarrollo de capital cultural pensado como método de atracción de capitales en grandes ciudades.⁴⁶

Carlos Labbé participó en el proyecto en sus inicios, mostrando un interés especial por la visibilidad que se le daba a la literatura en uno de los espacios más cargados simbólicamente en Chile:

Yo como todos los santiaguinos me quedé impresionado, porque el Metro de Santiago es algo muy limpio, higiénico, extremadamente controlado. Es una especie de panóptico el Metro de Santiago: en el metro no cabe ningún tipo de marginalidad social, no te encuentras nunca un vagabundo en el metro, aunque sí hay en toda la ciudad. ... El metro es un símbolo del neoliberalismo. No es un lugar público (169).

Se juntan en el metro varias situaciones: por un lado, el chovinismo propio del santiaguino y su orgullo por tener un metro limpio, “no como el de Buenos Aires”, como señala jocosamente Labbé; además, su relación con el desarrollo neoliberal chileno, en cuanto este se expandió considerablemente durante los últimos años de la dictadura y los gobiernos de la Concertación. Al mismo tiempo, el metro cumple una función pública importantísima, transportando más de un millón de santiaguinos al día. En ese sentido, podemos notar que, para Labbé, el metro de Santiago es un lugar cargado de capital simbólico, aunque este sea muchas veces contradictorio. Por eso, para el autor, *Santiago en 100 Palabras* marca un hito: se trata de la primera vez que se da una apertura del espacio semi-público hacia formas de intervención artística directa: “Entonces, cuando apareció *Santiago en 100 Palabras* inmediatamente llamó la atención porque

⁴⁶ Santiago en 100 Palabras podría entenderse, a mi juicio, desde dos puntos de vista: por un lado, una mirada más benigna que parta del concepto de capital cultural de Yúdice, o bien desde una mirada más crítica en torno al uso y valor de la literatura en los grandes centros metropolitanos (Brouillette).

alguien había logrado romper el cerco de las empresas chilenas, que no tienen ningún tipo de responsabilidad cultural” (169). Posteriormente Labbé criticaría duramente el concurso, afirmando por un lado que la posibilidad de convertir a todos en autor—una de las promesas más habituales de la revolución digital—había decantado en una especie de “autor por 6 meses”, en un formato que más parecía un *reality show*; y por otro lado señalando que la propuesta literaria de los cuentos ganadores estaba siempre alineada con formas narrativas clásicas o conservadoras: principio-medio-fin; narrador omnisciente; autor siempre presente en modo confesional, entre otras.

Labbé propuso, en cambio, que la siguiente etapa de *Santiago en 100 Palabras* estuviera mediada por la tecnología digital. Lo que le faltaba al proyecto, a su gusto, era seguir profundizando las capacidades de intervenir el espacio público mediante lo literario, respaldando propuestas narrativas más arriesgadas—fragmentarias, si su propia obra nos da una pista—que descolocaran al lector o que lo invitaran a intervenir, por ejemplo, mediante los teléfonos inteligentes y pantallas interactivas dentro de los vagones (174). El neoliberalismo, para el autor, permite a los ciudadanos santiaguinos intervenir el espacio semi-público del metro, pero solo hasta cierto límite, más allá del cual—en donde comenzarían a formarse nuevas formas de asociación, por ejemplo—estaría vedado el paso: “no puedes pasar más allá de eso. No te vamos a permitir mayor asociatividad, porque mayor asociatividad puede volverse un fenómeno peligroso, subversivo o incontrolable” (170). Si bien el proyecto, al final de cuentas, podría considerarse un éxito, no logra incorporar o consolidar una intervención crítica en el espacio público: “yo a la literatura le asigno una función crítica, y esa función crítica no está” (171), “el arte en el espacio público tiene que provocar un diálogo” (177). Si lo que señala Labbé en esta

entrevista marca un punto de referencia en su poética—fue dada casi 10 años después de la publicación de *Pentagonal*—podríamos entonces leer su propia obra a la luz de estos postulados.

¿Qué rol puede jugar una hipernovela en el espacio público? En términos potenciales, muchísimos: como recuerda Labbé, hoy en día la gran mayoría de los escritores occidentales se sirve del computador para trabajar, tanto en términos de escritura como de investigación o comunicación. Esto tiene como consecuencia que exista una constante experimentación y reflexión en torno a “la creciente multiplicidad, fragmentación, cooperatividad y comunidad interpretativa que el hábito electrónico provoca en nuestras maneras de estar en el mundo”, y en la que su práctica concreta sería la hipertextualidad, “el campo de pruebas de esta toma de conciencia de cómo la herramienta afecta a la mano y al proceso cognitivo” (2018 s/n). En otras palabras, todos los cambios cognitivos y sociales producidos por el cambio tecnológico podían verse en el hipertexto. Sin duda podemos corroborar esta hipótesis de Labbé en *Pentagonal*. La pregunta, entonces, es qué vino después de esa primera experimentación. Si seguimos la obra del autor, podemos darnos cuenta de que la fragmentación y la multiplicidad, lo críptico y la participación activa de lector son parte fundamental de su obra impresa, que como él mismo señala, ha jugado con la estética del videojuego, con las lexías múltiples, o con narraciones que no siguen el monologismo o los parámetros clásicos del principio-medio-fin. Parece ser que la función social y crítica que el hipertexto podía tener en sus inicios se fue desplazando, en la narrativa de Labbé, hacia el formato impreso clásico.

Cuando Carolina Gainza le pregunta a Labbé—en una entrevista realizada el 2017—por qué no siguió publicando en formato digital, el autor confiesa que, por una parte, las mismas funcionalidades de lo digital podían ser traspasadas al texto impreso, y por otro, el texto digital tiene ciertas desventajas que pasa a enumerar:

Entonces, si yo ponía esa reflexión sobre la narrativa dentro de un objeto hipertextual, en cierta manera tenía el riesgo de quedarme en un ghetto. El problema de lo digital—no solamente en la literatura, también en el animé o en la música—es que tiende a crear tal fascinación que elimina la crítica y hace que todos sean fans, que todos sean groupies de lo digital. Por eso existen estos foros donde la gente escribe todo el día, pero que sin embargo borra toda distancia crítica —no física, sino crítica. Está la idea del ‘efecto de distanciamiento’ de Bertolt Brecht; Eso produce fans, groupies. ... A mí como escritor me da igual, pero desde un punto de vista intelectual eso provoca una especie de ciclo que lo único que hace es enaltecer la figura del autor, donde abajo están los lectores, el pueblo que lo alimenta. Es una aristocracia. Lo digital, para mí, corre ese riesgo (2017 s/n)

En los más de quince años que pasaron de la publicación de *Pentagonal* al momento de las últimas dos entrevistas citadas, podemos rastrear un movimiento que podríamos adjudicarle al campo completo: del optimismo más utópico al desencantamiento más brutal. Labbé critica precisamente lo que más se le valoró en su momento a la narrativa digital: a la capacidad de llegar a más lectores, Labbé opone la idea de un ghetto; a la idea de que todos seamos autores, Labbé plantea que somos groupies; a la sensación de democratización, Labbé nos recuerda la falta de distanciamiento; y así sucesivamente. Un relato similar al que la tecnología digital en general ha tenido: del utopismo democrático a las nuevas formas de acumulación capitalista en los datos; de los prosumidores a las megacompañías que regulan los aspectos más nimios de nuestras vidas; de la onda *cool* de Silicon Valley a Mark Zuckerberg declarando ante el Congreso.

Tal vez, el caso de Labbé nos sirva para ilustrar algunos puntos conflictivos que rodean a la literatura digital y al hipertexto, y que rara vez son discutidos. Me refiero a la cuestión del control sobre la narrativa. Da la sensación de que, a más de 30 años de publicado el primer hipertexto, los autores siguen optando por el formato impreso (aunque este sea publicado en un e-book). Esto se debe, a mi juicio, a un punto que Labbé toca solo tangencialmente, pero que subyace a casi todos los autores que en su momento exploran el hipertexto y usualmente terminan volviendo al modelo clásico. Lo planteo directamente en forma de pregunta: ¿por qué un autor habría de ceder control sobre su propia narrativa? A veces, enceguecidos por las promesas del tipo “todos seremos autores”, olvidamos que esto rara vez se da en la realidad, y que la mayoría de las veces sucede en ambientes de fandom que siguen el formato fanzine— como bien sabrá cualquiera que haya estudiado el campo de la ciencia ficción y la fantasía. Salvo contadas excepciones, en donde los autores o dueños de la narrativa aceptan perder control de esta pensando en aumentar el radio de influencia, por lo general los autores prefieren mantener el control de lo que escriben. Por supuesto, mientras nos mantengamos dentro de la teoría, siempre existe una voluntad de movernos hacia la “novela colectiva”, como la llama Labbé, pero si nos remitimos a los textos, la única hipernovela chilena que cedió poder, o control, a los lectores, se escribió hace más de 20 años.

Vuelvo entonces sobre la cuestión planteada al principio de este apartado: si la única novela digital escrita en Chile, con cierto reconocimiento y relevancia, fue escrita hace más de 20 años, esto se debe a que las potencialidades que la literatura digital y el hipertexto ofrecían a principios del siglo XXI se vieron agotadas rápidamente. Ahora bien, todavía queda abierta la pregunta sobre la función social que puede cumplir la literatura digital. Y es que si bien la narrativa digital no parece haber cumplido con las expectativas que existieron en un principio, no

por eso es irrelevante. El hecho de que las condiciones materiales sobre las que se mueven escritores y lectores hayan cambiado de manera radical tendrá consecuencias, solo que tal vez debemos buscarlas en otros lugares y considerar espectros temporales más amplios, puesto que la promesa del autor colectivo de la teoría transmedia parece no haber tomado vuelo, *todavía*. En ese sentido, en el siguiente apartado intentaré dibujar una panorámica del trabajo relacionado al archivo digital, que a diferencia del caso de Labbé, se proyecta dentro de tiempos más extensos, a sabiendas de que lo digital llegó para quedarse, y por lo tanto su verdadera influencia podrá recién verse en el futuro.

Los Gatekeepers Digitales: Carolina Gainza

“New media live and die by the update: the end of the update, the end of the object. Things no longer updates are things no longer used, useable or cared for, even though updates often save things by literally destroying—that is, writing over the things they resuscitate”

Wendy Chun – *Updating to remain the same. Habitual New Media* (2016)

Continuando con la idea de mapear una esfera literaria digital se hace necesario abordar algunos de los actores que componen el campo pero que no son ni autores ni lectores. Desde que existe algo que podríamos llamar un mercado del libro también han existido, en diferentes formas y contextos, lo que en español podríamos llamar mediadores y que en inglés se ha dado a denominar *gatekeepers*. En este apartado intentaré mostrar, usando el ejemplo de Carolina Gainza, el rol y la forma que los gatekeepers digitales tienen—o podrían tener en el futuro. En primer lugar, trazaré una pequeña genealogía del término, entendiendo que existen diferentes

acepciones del concepto y que se ha utilizado la idea para abarcar diversas funciones dentro del campo literario. Partiendo de esta genealogía mostraré las continuidades que los gatekeepers digitales tienen con respecto a sus pares análogos/impresos, pero más relevante aún, me parece resaltar las divergencias que presentan. Esto, planteo, ilumina en buena medida los desafíos y potencialidades que la literatura digital tiene, o podría tener en el futuro cercano, en un campo latinoamericano como el chileno. Tal vez, alguien podría plantear la idea de que para la literatura digital el mismo concepto de gatekeeper no es aplicable, y que por fuerza deberíamos pensar la circulación—y los actores que propician, regulan y determinan esa circulación—de la literatura digital, desde un nuevo marco teórico. En segundo lugar, me enfocaré en algunos de los proyectos académicos de Gainza y que han definido el campo hasta hoy. Principalmente, analizaré el proyecto que llevó a cabo junto a Carolina Zúñiga: “Cartografía de la Literatura Digital Latinoamericana” (2019-2022), lo que podríamos considerar su obra más importante, en cuanto en este proyecto convergen las líneas teóricas que ha trasado a lo largo de su carrera académica. En este proyecto podemos encontrar, como señalaba, los conceptos y preocupaciones que delimitan el proyecto académico de Gainza, y que echan luces sobre el estado de la literatura digital, su rol en la producción y el consumo cultural y las prácticas que la definen. Me propongo leer este proyecto a la par de muchos de sus artículos académicos, ya que estos dialogan constantemente, mostrando cómo eventualmente decantaron en un proyecto tan amplio y tan bien logrado.

Si bien la literatura digital en Chile, como he intentado mostrar a lo largo de estas páginas, es apenas incipiente, irónicamente esto proporciona ciertas ventajas metodológicas a la hora de estudiarla, siendo los mediadores una de ellas. Y es que no existen demasiados mediadores, lo que facilita en cierto sentido estudiarlos. Por esta razón, enfocarme en solo una

figura en este apartado no me parece reduccionista, sino más bien una evidencia del tamaño y alcance del campo literario digital chileno. Como en los comienzos de casi cualquier campo artístico determinado por una nueva tecnología, pocos actores cumplen muchos roles. En el caso de Carolina Gainza, ser la principal promotora de la narrativa digital chilena no le impide ser al mismo tiempo la principal académica del campo e incluso su principal archivera o conservadora—una función no menor, como mostraré en breve. Por cierto, no deja de ser llamativo que, como ya señalé en la introducción, Carolina haya sido nombrada como subsecretaria del Ministerio de Ciencia y Tecnología, el segundo rol más importante en el país (después del Ministro). Hasta cierto punto, el nombramiento de Gainza muestra la centralidad que para los gobiernos del siglo XXI tiene lo digital. Ya no solo en términos productivos, sino también artísticos, como parte fundamental de la producción cultural y su consumo. Queda abierta la pregunta, para ser contestada después de que Gainza haya realizado su rol en el Ministerio, del rol que los gatekeepers digitales pueden tener en relación a la literatura electrónica, pues ¿quién podría tener un rol más preponderante a la hora de definir prácticas culturales incipientes en estos momentos?

El concepto de gatekeeper, como señalaba, tiene varias acepciones y se ha transformado en uno de esos conceptos que permiten adentrarnos en diferentes ámbitos de la producción cultural y literaria. Si bien concuerdo hasta cierto punto con Annick Louis (2020), quien señala hasta qué punto el término se ha usado de manera indiscriminada para referirnos a procesos y funciones variadas (275), esto no quita que siga siendo una forma interesante de acercarnos a ciertos “personajes” que median entre autores y audiencias. Precisamente fue ese el punto de partida del concepto en la primera definición que dio de él Loren Glass (2008): la relación entre los autores y sus públicos no es, como muchas veces se piensa en los estudios literarios, tan

directa como parece. Existen instituciones y mediadores, expertos literarios que juegan un rol preponderante en la circulación y recepción de las obras. A esto llamó Glass un gatekeeper. En español, como señalaba anteriormente, esto fue traducido como mediador. Creo importante señalar que la traducción al español tiene un cierto aire de pasividad comparada con la situación de poder que denota su versión inglesa. Quien posee una llave no es simplemente alguien que media, y me parece que esa situación de poder relativo no queda del todo clara en su versión en español, por lo que prefiero utilizar el término anglosajón. Ahora bien, desde Glass en adelante, el término ha servido para referir y señalar no solo personas que cumplen una función, sino también instituciones y arquitecturas. La crítica—y aquí simplifico tal vez de manera exagerada—se mueve entre dos polos. Por un lado, ponen el acento de las personas: agentes literarios, traductores, editores (Marling 2016, por ejemplo); o bien en las instituciones: agencias literarias y editoriales, como Thompson (2012). Para el mundo hispanoparlante, me parece importante destacar el trabajo de Ana Gallegos (2018), que, si bien se posiciona más cerca de Thompson que de Marling, utiliza el concepto de dispositivo foucaltiano para explicar una compleja red de grandes y pequeñas editoriales, reglas, leyes, capitales y también personas que median el gusto literario y la circulación de las obras.

En el caso de la literatura digital (y en especial la latinoamericana) se ha escrito poco y nada respecto de los gatekeepers. Hay, me parece, una razón bastante obvia detrás de esto: la presuposición de que para la existencia de un gatekeeper debe existir por fuerza un mercado literario. En otras palabras, si no vemos demasiadas figuras o instituciones ejerciendo roles alrededor y dentro de la literatura digital es porque, en su gran mayoría, no hay *capital económico* asociado. Tal vez, y en márgenes muy acotados, podríamos argumentar que existe un *capital simbólico* asociado a estas obras digitales. Por ejemplo, alguien podría argumentar que si

Labbé pudo publicar sus obras con importantes editoriales independientes (Periférica, por ejemplo), se debió a que había adquirido cierto renombre gracias a *Pentagonal*. No me encuentro en condiciones de descartar esta hipótesis, sin embargo, prefiero remitirme a las mismas entrevistas a Labbé citadas más arriba. En una de ellas, señala que sus primeras publicaciones se dieron gracias a su relación personal con el Grupo Plagio y su revista literaria, en otras palabras, gracias a lo que en Chile llamaríamos un “pituto”:

Creo que eso ha mejorado en los últimos años, pero en el ámbito literario chileno funciona mucho el “yo te voy a pasar el dato de no sé qué”, el conocer a alguien. Es lo que se llama “pituto.” Este amigo en común me dijo: “oye, tú eres escritor, por qué no mandas un cuento a estos amigos que tienen el grupo *Plagio* y una revista pequeña. (168)

Volviendo entonces sobre el tema del inexistente mercado literario digital latinoamericano, creo que podríamos comprobarlo desde los dos puntos de vista enunciados anteriormente. Si lo miramos desde la *ritualística* de Marling, podríamos señalar que apenas existen personas interesadas en hacer circular estas obras. No hay, al parecer, un Max Brod o un Johann Eckermann para Carlos Labbé. Menos aún editores que vean un potencial económico en internacionalizarlas. Desde el punto de vista de Gallego y Thompson, parece que tampoco los grupos editoriales están demasiado interesados, por el momento, en promover estas obras. Ahora bien, esto no significa que no existan personas y grupos que medien entre estas obras y los públicos. Simplemente son *diferentes*. Pienso, por ejemplo, que el rol que antes cumplía un traductor o un editor, ahora lo cumple el programador, tal vez el mediador esencial dentro de la literatura electrónica. Lo mismo sucede con los grupos que sustentan materialmente estas obras: si para la literatura impresa se trata, por lo general, de editoriales (grandes, medianas, pequeñas, independientes o transnacionales), para el caso de la literatura digital en español más bien se trata

de universidades que pueden permitirse la creación de repositorios donde alojar las obras sin gastar demasiado dinero. Debido a estas diferencias en las condiciones de producción y circulación de las obras, y especialmente a la falta de un mercado que las sostenga, es posible que el concepto de un gatekeeper casi carezca de sentido. Sin embargo, si atendemos al rol que ha jugado Gainza en la disseminación, preservación y estudio de la literatura digital, podríamos decir tal vez que para este campo específico de la literatura, los gatekeepers no desaparecieron, sino que se transformaron. Esta transformación la podemos ver principalmente en los roles y funciones que cumplen ahora, y cómo estos difieren de los establecidos en la cultura impresa.

Para la cultura impresa los gatekeepers son, a grandes rasgos, mediadores del gusto literario. Los gatekeepers protegen, seleccionan, controlan y editan (Louis 264). Además, determinan la forma, el tiempo y las razones por las cuales un determinado autor o texto circula fuera de su ámbito nacional (Marling). Si tomamos como referencia estas funciones—entendiendo que son acotadas, pero no es este lugar para discutirlo—entonces podríamos decir que los gatekeepers digitales están abocados, principalmente, a *conservar, clasificar, visibilizar y analizar* las obras digitales. En algunos puntos sus funciones se asemejan bastante a las de un gatekeeper tradicional, pero, nuevamente, las precariedades del mercado—o su lisa y llana inexistencia—plantean una serie de problemáticas totalmente diferentes. Me aventuro a proponer una explicación: los gatekeepers o mediadores de cualquier práctica cultural incipiente, que esté sustentada en una tecnología nueva, se ven obligados a lidiar con asuntos relacionados a la precariedad, la falta de audiencia, la obsolescencia o la fragilidad material, entre otras. Pienso, por ejemplo, en los comienzos del cine. En el caso de la literatura digital chilena, el trabajo de Gainza resume bastante bien la gran mayoría de las funciones que un gatekeeper digital debería o

podría tener. Si bien su trabajo se enfoca en un área bastante más extendida—Latinoamérica— podemos abordar el rol que ha tenido para y desde Chile.

Lo primero que llama la atención al revisar las publicaciones y los proyectos de Gainza es que resaltan, de inmediato, la principal problemática asociada a la literatura digital: su conservación. Este punto me parece especialmente interesante, ya que va—como mucho de lo asociado a lo digital—a contrapelo de la intuición. Uno tendería a pensar que si hay un problema que lo digital no tiene, es el de la conservación. Teniendo, como tenemos hoy, espacios aparentemente infinitos en la web, o en las nubes—uno de los principales negocios de las Big Tech—parece casi descabellado pensar que los productos digitales se pierdan o desaparezcan. El problema está, como bien explica Gainza, asociado a la obsolescencia. Un texto digital está, obviamente, construido sobre uno o varios tipos de soportes digitales. Ya sea un lenguaje de programación (Python, R, Java, html) o bien un programa que ayude a “correrlo”, Flash, Word, Paint, etc. Debido a la lógica Schumpeteriana con la que funciona el mundo digital, en donde nos movemos bajo una constante necesidad de crear nuevas formas que transformen a las antiguas en viejas u obsoletas, también estos soportes quedan anclados en el pasado.

La obsolescencia, producto de este movimiento innovador, afecta el desarrollo tecnológico en cuanto existe una cadena en que los objetos tecnológicos deben ser cambiados continuamente, lo que obliga a las personas a actualizar el software con la misma frecuencia. Nuevos modelos y versiones de todo tipo se suceden en el mundo tecnológico. En este cambio, lo que no es capaz de “actualizarse” se pierde en el mar de información. La aplicación ya no es posible de ejecutar, desaparece, se pierde, y con esto, se esfuma una memoria. (Gainza 331)

Gainza plantea, acto seguido, que su proyecto “Cartografía de la literatura digital latinoamericana” parte, precisamente, de la pregunta de qué sucederá con estas obras en el futuro. Valga mencionar un ejemplo, que debido a su extensión puede ser fácil de comprender: el software Flash (donde están alojadas una buena parte de las obras digitales de los últimos años) fue considerado obsoleto a los navegadores de internet desde el 2020 (332). ¿Qué sucede entonces con las obras digitales que habían sido creadas sobre aquel soporte? Dejan de ser legibles, y en cierto modo, desaparecen.

El rol que cumple Gainza es, a todas luces, más complejo que el de un académico tradicional, que se dedica en primer lugar a entender y analizar una serie de obras. La ex profesora de la Universidad Diego Portales, tal vez debido a su formación en sociología, comprende que en primera instancia lo necesario es archivar. Ahora bien, paradójicamente, el afán por archivar nos lleva, en un giro tal vez foucaultiano, a preguntarnos qué vale archivar y qué no y, por lo tanto, la pregunta previa debe ser por fuerza la de cómo definimos la literatura digital. No voy a extenderme nuevamente en las definiciones que la academia ha dado de la literatura digital o electrónica, que ya he resumido anteriormente. Simplemente retomaré lo que Gainza considera literatura digital. En primer lugar, reconoce de entrada que las definiciones han ido cambiando, ya que los usos y las intensidades asociadas a esos usos, de las nuevas tecnologías, han ido modificando también sus prácticas y relaciones con el quehacer literario. En la diferencia entre digital y electrónico, Gainza prefiere situarse en el polo digital por representar este término una relación más estrecha con el mundo de las aplicaciones, las plataformas y la manipulación del código como lenguaje básico. Teniendo en cuenta estos movimientos constantes, Gainza define la literatura digital como aquella que “fue concebida en un formato digital destinada, generalmente, a ser leída en la pantalla de un dispositivo electrónico, tales

como la pantalla de una computadora, un libro electrónico, una tablet o un celular” (335). Esta definición es lo suficientemente amplia y al mismo tiempo específica para determinar con facilidad un número de obras a conservar y estudiar, sin dejar de lado nuevos formatos, experimentaciones o soportes materiales que puedan aparecer en el futuro. Incluso, este tipo de definición podría considerar un texto generado de manera algorítmica o sustentado en experimentación con código que tuviera como formato final un libro impreso. Además, el concepto de lo digital, asociado principalmente a la última generación de innovaciones en redes sociales, es capaz de comprender experimentos en Twitter, Facebook u otras plataformas específicas.

Ahora bien, la pulsión archivista tiene algunos límites. Por un lado, las bases materiales tienden a cambiar tanto que tal vez la conservación de una obra implique esfuerzos demasiado amplios y para los que se requieren conocimientos técnicos que muchas veces escapan a un archivista literario. Por otra parte, la obsolescencia y el cambio constante son dos ideas o conceptos que están contenidos de antemano en muchas de las obras digitales a las que Gainza y Zúñiga se vieron enfrentadas:

En efecto, cuando planteamos a algunos autores la posibilidad de preservar sus obras, algunos han señalado que parte de su propuesta estética es la desaparición, en cuanto existen en un formato tecnológico cuya característica principal es el cambio constante. Si los libros surgieron para preservar y fijar las historias a través de la escritura, pues los formatos digitales parecen operar en una forma totalmente diferente. (337)

El archivismo digital debe lidiar con conceptualizaciones y experimentaciones que dentro de sí cuestionan el concepto mismo de archivo, ya sea su utilidad y su capacidad para fijar obras en el tiempo, cuando estas muchas veces funcionan en direcciones totalmente opuestas. Ahora bien,

no todo es desaparición programada en el mundo digital. Consideremos, por ejemplo, lo que propone Erika Ortega (2018), cuando plantea que dentro de las obras digitales existe una gran cantidad que precisamente se aboca a desacelerar los procesos de obsolescencia programada y desaparición producto de la innovación descontrolada (134). El archivismo y la preservación de la literatura digital, entonces, se mueve dentro de una serie de definiciones que contemplan la obsolescencia programada, el cambio constante de las bases materiales de producción y las definiciones en permanente adaptación sobre qué es y qué puede llegar a ser la literatura digital. Por supuesto, hay que comprender también que en estas definiciones se juega lo que algunos han llamado la “violencia del archivador” (Tello 2018), y es que por fuerza algo debe quedar fuera. En este caso, como señala la misma Gainza, lo que no cabe en este proyecto son las narrativas multi y transmedia, más por un problema de recursos, tiempo y espacio, que por cuestiones de definición (340).

El siguiente paso, lógicamente, es el de visibilizar. El primer impulso de visibilización está marcado por el afán cartográfico. Construir cartografías es, en palabras de Gainza, una forma de crear mapas para que los futuros lectores e investigadores puedan navegar el incipiente mundo de la literatura digital con mayor facilidad (341). Esto implica que Gainza y Zúñiga evitan acercarse demasiado a cada obra, mirándolas solo desde lejos. Esa tarea quedará reservada a otros. Lo que tal vez las coordinadoras del proyecto no reconocen explícitamente, es que los procesos de archivación y visibilización constituyen prácticas que a la larga repercuten en otro proceso, más lento pero tal vez igual de relevante: la canonización. Es aquí donde las funciones del gatekeeper tradicional y su contraparte digital se tocan. Como ya mencioné más arriba, las características intrínsecas de la literatura digital hacen difícil entender y producir procesos de canonización, por lo menos en la forma en que lo entendemos en la cultura impresa. Sin

embargo, esto no quiere decir que no suceda. El proyecto cartográfico de Gainza y Zúñiga será, ya sea por su forma o por ser el primero, una de las piedras fundantes de lo que en el futuro llamaremos el canon digital latinoamericano. Teniendo en cuenta que la literatura digital tiene una precaria relación con el mercado y sus procesos de canonización, probablemente el otro motor detrás del canon digital está en la academia, y no tan solo en las cartografías, sino en la publicación de artículos. En ese sentido, creo que podemos tomar el ejemplo de *Pentagonal* como un caso paradigmático: si es—o por lo menos parece—la única hipernovela chilena, es porque Gainza ha publicado una serie de artículos e incluso ha realizado entrevistas que la han posicionado como la piedra fundante del canon digital chileno. Ya veremos en algunos años más, cuando otros proyectos cartográficos similares a este, y tal vez alguna incursión editorial, revise estas obras, qué tanto influyó en la conformación de un canon digital. Por el momento, vale mencionar que Gainza y Zúñiga seleccionaron 131 obras, de las cuales una notoria mayoría proviene de México y Argentina y fueron publicadas entre 2015 y 2018 (rápidamente asalta la duda: ¿por qué el crecimiento se detiene en 2018?). Por último, creo importante destacar uno de los aspectos en que las coordinadoras hacen mucho hincapié: el copyright. Se da, en la literatura digital, un caso bastante peculiar. Si un autor no explicita su licencia, esta queda automáticamente protegida por leyes de copyright. Esto explica por qué una gran mayoría de estas obras (117) está protegida.

Otro punto interesante del trabajo de Gainza que me gustaría resaltar es el horizonte temporal que subyace a su trabajo. De nuevo, parece ir contra la intuición más extendida en el mundo digital. Mientras lo digital parece el reino de lo actual, lo constantemente nuevo, la última innovación, Gainza entiende que la literatura, aunque sea digital, se desarrolla bajo un horizonte temporal más amplio, obviamente hacia el futuro, pero también hacia el pasado. Gainza, en una

actitud propia de la ciencia ficción, entiende que las obras actuales serán la condición de posibilidad de un futuro no demasiado lejano y, por lo tanto, su preservación será parte fundamental de los análisis y estudios que realicemos con las obras digitales que marquen el camino en algunos años más. De nuevo, lo que marca el rumbo es un entendimiento de las lógicas que subyacen no al quehacer literario, sino más bien al quehacer digital en general: lo que se ha denominado “destrucción creativa”. El trabajo de Gainza intenta distanciarse lo más posible de este proceso que, mirado de cerca, tiene a obnubilar el análisis, ya que parece imposible analizar cualquier innovación tecnológica puesto que su periodo de uso puede ser tremendamente breve. No es coincidencia que Gainza, a la hora de pensar su archivo, recurra a la lógica derrideana, donde las preguntas correctas las puede hacer quien accede al archivo desde cierta distancia temporal. Como señalan las coordinadoras del proyecto,

... en este trabajo nos hemos dado cuenta de que el mapa que estamos construyendo se inserta en un contexto de desterritorialización que pone en cuestión no solo los territorios físicos, sino que también los límites de lo humano, los límites de las disciplinas, y, dentro de ellas y pensando en la literatura, su propia definición anclada en sus géneros, textualidades y prácticas de creación, circulación y recepción (346)

Vuelvo sobre la misma idea: frente a la destrucción creativa, la innovación constante y la obsolescencia programada, Gainza y Zúñiga proponen un archivo que no intenta responder, todavía, las preguntas más apremiantes que nos plantea la literatura digital. Ahora bien, esto no quita que Gainza, en otros formatos—sus publicaciones y conferencias—haya planteado ciertas hipótesis respecto de las obras recopiladas. En este apartado me referiré a dos que me parecen las más llamativas, o cuando menos más productivas.

En primer lugar, la idea de una estética digital (2015). Para Gainza, las tecnologías digitales han permeado a tal punto la producción cultural contemporánea que ya podemos distinguir una cierta estética común a varias de las obras y proyectos literarios chilenos. Gainza estudia dos ejemplos—*Synco* (2005) de Jorge Baradit y *Pentagonal*, de Labbé—en apariencia provenientes de diferentes culturas tecnológicas, para mostrar cómo tanto en la cultura impresa como en la digital, existe una estética subyacente. La autora considera que esta estética está asociada principalmente a la capacidad de los públicos de acceder y apropiarse del contenido o la forma, en diferentes grados, ya sea en las fases previas de la escritura (como en el caso de Baradit), donde los blogs, canales de Youtube y las páginas web permitían un cierto diálogo entre autor y su público objetivo; o bien en el caso de Labbé, donde si bien no hay un ida y vuelta con el autor, el lector sí puede influir en la forma del relato. Como mencionaba anteriormente, la carrera académica de Gainza se ha visto fuertemente marcada por la necesidad de generar definiciones funcionales a su proyecto cartográfico, pero es en este artículo donde plantea una concepción de lo literario digital más amplia, ya que es capaz de comprender uno de los puntos centrales que ha propuesto, por ejemplo, la crítica norteamericana a través de Hayles: que todo texto, incluso el que ve la luz en forma impresa, tiene hoy en día una raíz digital, y que precisamente por eso, debemos ser capaces de expandir nuestros horizontes normativos a la hora de estudiar el campo literario digital.

Otra hipótesis que ha planteado Carolina Gainza con respecto a la literatura digital latinoamericana es que estas obras tienen, en general, una pulsión decolonial. Si bien se trata de una idea poco elaborada dentro de sus textos, sí la ha planteado en varias conferencias y presentaciones. ¿Qué podemos decir al respecto si atendemos a las obras seleccionadas dentro su cartografía? Es difícil respaldar una hipótesis tan extensiva para textos, obras y autores tan

fragmentados, tanto en el tiempo como geográficamente. Lo que podemos observar es que, efectivamente hay algunas obras que tienen lo colonial como una temática central, pero difícilmente se podría extender esta condición a la mayoría de las obras. En las pocas narrativas que corresponden a Chile, estas tienen como eje central la precariedad de la vida bajo el neoliberalismo chileno o alguna tragedia social o natural (como el terremoto, en el poemario *Poema del terremoto*). Tómese, por ejemplo, *Nanopesos* (2020), un juego que simula el manejo del dinero mensual en Chile, y que invita a reflexionar sobre la tremenda desigualdad que aqueja al país hace años. El usuario debe tomar una serie de decisiones basadas en el elevado costo de la vida y una serie de problemáticas laborales, sociales o familiares, que sin duda hacen sentido en un amplio porcentaje de la población. Luego de testear estos parámetros se comienza a desarrollar la historia del personaje, y el lector deberá tomar decisiones financieras hasta llegar a fin de mes. El juego obtuvo el Premio de Publicaciones Digitales que entrega el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, en el marco de los Premios Literarios 2020. El resto de las obras consideran una novela a la que se accede por códigos QR y que puede leerse en cualquier orden, y que trata sobre las desavenencias de una pareja (*Códigos*, César Lobos, 2015), el proyecto multimedia de Eugenia Prado *Hembros* (2004) que discurría sobre la condición poshumana y la misma *Pentagonal*.

Quien se adentre en la obra de Gainza y especialmente en su proyecto cartográfico podrá notar que su trabajo como gatekeeper parece incluso determinar su trabajo académico. Como señalaba al comienzo, un gatekeeper digital no cumple las mismas funciones que uno habitual, principalmente porque no existe un mercado al que haya que regular el acceso, sino más bien que hay que diseñar los soportes técnicos y materiales para que, si alguna vez existe un mercado, estas obras tengan un lugar donde ser leídas. Si consideramos la primera definición del concepto

que propuso Loren Glass, podemos notar rápidamente que la literatura digital está lejos de ser regulada por un “gusto literario”, y que más bien las prácticas de acceso están dadas por conocimientos de programación y escritura de código, o de actualizaciones del sistema y obsolescencias programadas. Si atendemos a la definición de Marling, en cuanto que un gatekeeper es esa figura que le permite a los autores circular en otros mercados, pues aquí nuevamente debemos notar la falta de un mercado, pero al mismo tiempo es innegable que el proyecto de Gainza y Zúñiga permite a los lectores latinoamericanos un acceso fácil, actualizado y bien curado a las obras de toda la región. Por último, si consideramos el gatekeeper como una función o un dispositivo que incluye una serie de personas, pero también de instituciones, en este caso la falta de editoriales y editores que estén en la búsqueda de los nuevos talentos literarios cambia el panorama, aunque no deja ser interesante considerar qué instituciones son las que promueven este tipo de obras. En Chile, buena parte de los proyectos e investigaciones de Gainza están patrocinados por el gobierno de Chile, al igual que algunas de las obras cartografiadas. El gatekeeper digital, entonces, debe moverse entre autores, universidades que acceden a fondos gubernamentales y los académicos que ven en estas obras un valor importante para el campo. Si bien todavía queda tiempo para que el gusto literario digital entre en juego, por lo menos las bases materiales para el acceso y la lectura están sentadas. Esto, nuevamente, nos permite ampliar la definición de lo digital, ya que las definiciones que son funcionales a un proyecto cartográfico no tienen por qué ser las que determinen un análisis del campo. La misma autora y coordinadora nos recuerda que, si no fuese por una cuestión de tiempos y recursos, en su proyecto tendrían lugar una serie de obras que, si bien tienen un output impreso, provienen de procesos (estéticas) digitales. En el siguiente apartado intentaré usar un ejemplo de una novelista impresa que tiene sus raíces en una serie de prácticas digitales y que me permitirán analizar

cómo las lógicas subyacentes a la economía digital determinan también la creación literaria digital.

Francisca Feuherhake y la *legolización* de la literatura chilena.

Buena parte de las conclusiones del apartado anterior provienen de un hecho que, aunque evidente, no deja de ser controvertido: la inexistencia de un mercado que sostenga la creación de narrativa digital. Este hecho, sin embargo, se encuentra en aparente contradicción con muchas de las tendencias que rodean el quehacer artístico hoy en día. Como ha señalado Jack Conte, fundador y CEO de Patreon, “There’s never been a better time in the history of humanity to be a creative person. The creator economy is booming and it's just the start.” En este último apartado intentaré mapear algunas de las tendencias que la tecnología digital está provocando en la creación artística en general y cómo éstas se adaptan y transforman la producción literaria. Por último, mostraré con algunos ejemplos cómo estas tendencias pueden ya verse en el campo literario chileno.

En primer lugar, habría que señalar que dentro de las diferentes modalidades artísticas, la literatura ha tenido una de las relaciones más complejas con la revolución digital. Como planteé en el capítulo anterior, la literatura está fuertemente asociada a su soporte tecnológico análogo, a lo que podríamos denominar la cultura impresa. Obviamente, otras modalidades o modos artísticos, como la música, la pintura o el cine, han estado también anclados en soportes análogos, pero en general han tenido un paso menos friccionado hacia el mundo digital. La plataformización de la música en aplicaciones como Spotify, o la explosión de los NTF en los últimos años, nos recuerda que cada tipo de creación artística debe convivir con sus propias

ventajas y desventajas comparativas a la hora de incorporarse a la revolución digital. Esto no quita que se trate, como ya sabemos desde Kittler, de un proceso conjunto, en el que la multimedialidad parece ser cada vez más la norma de cualquier producción cultural. De todas formas, un breve repaso de algunas de las características del capitalismo en el mundo digital nos puede ayudar a entender mejor cómo la literatura pasa por este proceso de digitalización.

Si bien son muchos y muy variados los intentos de definir esta nueva etapa del capitalismo en la era digital, partiré aquí de una de las definiciones más simples, pero no por eso menos acertadas: la sociedad de la información que Manuel Castells teorizó en 1997. Castells considera la revolución tecnológica como un cambio en el modelo de desarrollo capitalista (lo que él llama la “sociedad de la información”), que hasta mediados del siglo XX estuvo sostenido por la producción industrial y que ahora, en cambio, se basa en la producción de información sobre información:

The source of productivity lies in the technology of knowledge generation, information processing, and symbol communication. To be sure, knowledge and information are critical elements in all modes of development, since the process of production is always based on some level of knowledge and the processing of information. However, what is specific to the informational mode of development is the action of knowledge upon knowledge itself as the main source of productivity (17)

Me interesa esta definición como punto de partida, ante todo, ya que la pregunta por la información es también la pregunta por la cultura. Hay una estrecha relación entre la producción cultural, la extracción de datos y el procesamiento de la información. No es coincidencia que muchas de las plataformas que dominan el mercado sean también productores culturales. El ejemplo más obvio es Netflix, pero también Alphabet, Amazon y Facebook tienen un fuerte

componente cultural, tanto si entendemos sus plataformas como objetos culturales en un sentido laxo—por su estrecha relación con el diseño, por ejemplo—o bien en un sentido estricto, en cuanto financian o propician la creación artística en general. Con los años, la definición de la sociedad del conocimiento daría pie a lo que hoy en día se denomina el capitalismo cognitivo, donde la centralidad de la producción de valor está en el conocimiento.

Más cerca en el tiempo, otros análisis han partido de alguna u otra manera de la definición de Castells para iluminar algún aspecto del capitalismo cognitivo. Por ejemplo, Claudio Celis Bueno, en su libro *The Attention Economy: Labour, Time and Power in Cognitive Capitalism* (2017) propone la hipótesis de que, ante la excesiva proliferación de información producto de la explosión y consolidación de internet, la atención se ha convertido en el bien escaso por excelencia, situándose al centro de la producción económica en el capitalismo cognitivo. Usando una reactualización de varios conceptos del marxismo, pero en especial el del valor del trabajo, Celis Bueno plantea que la atención no debe ser considerada solo como un *commodity* valioso, sino más bien como una forma de trabajo que produce valor y por lo tanto está asociada a procesos de explotación y relaciones de poder. La producción de valor (*surplus value*) está determinada por cómo las grandes compañías tecnológicas son capaces de captar nuestra atención y venderla en forma de tiempo-audiencia a compañías expertas en marketing y avisamiento. La hipótesis de Celis Bueno podría entenderse como una re-lectura en clave marxista de la sociedad del conocimiento de Castells, hasta cierto punto menos ingenua, y que siguiendo a Moulier Boutang (2011) nos recuerda que,

The análisis of cognitive capitalism must not forget that, despite its radical transformations of the productive processes, cognitive capitalism remains a capitalist mode of organizing production (59). This means that cognitive capitalism is not a moder

of production oriented towards the production, valorization and accumulation of knowledge for knowledge's sake but rather a mode of production in which knowledge becomes an active element for the production, valorization and accumulation of capital (5)

Hoy en día es difícil obviar el hecho de que las grandes compañías tecnológicas están precisamente buscando extraer y procesar nuestros datos constantemente. Sin embargo, también se hace complejo diferenciar hasta qué punto somos agentes pasivos frente a esta producción de valor, y si efectivamente todo lo que hacemos dentro de estas plataformas es necesariamente un trabajo, aunque produzca una valorización usualmente cooptada por las Big Tech.

Un camino similar al de Celis Bueno es el que siguió Nick Srnicek en su libro *Platform Capitalism* (2017). Mientras Celis Bueno se enfoca en el rol que nuestra atención tiene para la producción y acumulación de valor, Srnicek va hacia un elemento más concreto: los datos. Más que atención, lo que las grandes compañías tecnológicas intentan conseguir son *datos*. Parece una pequeña diferencia semántica, pero si entendemos, con Srnicek, que la forma de producir valor actualmente está centrada en las plataformas, entonces son los datos, más que nuestra atención en sentido abstracto, lo que genera valor. Las plataformas son:

In sum, ... a new type of firm; they are characterized by providing the infrastructure to intermediate between different user groups, by displaying monopoly tendencies driven by network effects, by employing cross-subsidisation to draw in different user groups, and by having a designed core architecture that governs the interaction possibilities (48)

Mientras la extracción de atención en los términos de Celis Bueno puede ocurrir tanto en internet como en, por ejemplo, la televisión, para Srnicek esta ocurre en un lugar específico que tiene características específicas. Las plataformas son el lugar donde están ocurriendo los principales

procesos de extracción y producción de valor hoy en día. Basta mirar el esfuerzo que está haciendo Facebook para renovar su plataforma y convertirla en una hegemónica. Lo interesante, a mi juicio, es que como mencioné al comienzo del apartado, las plataformas tienen un fuerte componente cultural, pensado en general para atraer usuarios, pero también como un lugar donde la cultura se *produce*.

Por esto, propongo, debemos observar cómo la literatura y la narrativa se inserta dentro de este fuerte proceso de plataformización. Entiendo las plataformas como infraestructuras digitales que permiten interactuar a dos o más grupos. Son intermediarios que propician la interacción bajo ciertas reglas y al mismo tiempo la producción y el ofrecimiento de servicios y productos (Srnicsek 43). Siguiendo esta definición amplia, podemos considerar plataformas tanto las de tipo Marketplace (Amazon), de servicios (Uber, Airbnb) o incluso las redes sociales (Instagram, Facebook, Twitter), lo importante, es que se trate de un espacio digital donde se encuentren dos o más grupos, en diferentes roles. Por supuesto, cada plataforma tiene afinidades diferentes con respecto a cada modalidad artística. Por ejemplo, Netflix es un lugar donde productores audiovisuales encuentran usuarios, a pesar de que el flujo está muchísimo más controlado que en Tik-Tok, donde usuarios/productores se encuentran con otros usuarios/productores en una situación mucho más horizontal. Me desvíó aquí de la definición de Srnicsek—y en cierto sentido también de la línea de Celis Bueno—que considera una infraestructura digital una plataforma siempre y cuando esta esté controlada por la clase capitalista (49). Si bien en la mayoría de los casos esto se cumple, corre el riesgo de dejar afuera muchas de las iniciativas no comprendidas dentro de las Big Tech y que buscan apoyar iniciativas culturales.

El hecho de que la producción cultural esté sucediendo, cada vez más, dentro de infraestructuras digitales que propician los encuentros entre usuarios y productores, implica que son precisamente esta serie de “reglas”, las que cobran cada vez más importancia. Los algoritmos que delimitan las infraestructuras digitales no solo definen lo que se nos muestra y ofrece dentro de cada plataforma—e incluso *entre* ellas—sino también cómo creamos *dentro* de las plataformas. Los algoritmos, como señala Ed Finn en su libro *What Algorithms Want* (2017), se han convertido en parte fundamental de todo lo que hacemos, y la producción y el consumo cultural no son la excepción. Ahora bien, los algoritmos que hoy en día gobiernan buena parte de nuestras vidas basan su eficiencia en cierta opacidad propia del desconocimiento técnico de los usuarios, conformando, en palabras de Finn, una nueva forma de teocracia. Esta teocracia implica que depositamos toda nuestra confianza en una serie de sistemas matemáticos que prometen hacer el trabajo de racionalización por nosotros, sin entenderlos del todo. Los algoritmos, en cuanto sistema que promete una racionalización constante—que insisto, la mayoría de las veces no entendemos cómo sucede—renuevan el ideal de la ilustración, en cuanto prometen un sistema universal de conocimiento (10). Los algoritmos, entonces, están allí, lo sabemos, pero no entendemos bien su funcionamiento, aunque confiamos en ellos ciegamente para tomar una serie de decisiones por nosotros. Por eso Finn considera a los algoritmos una nueva especie de máquina cultural, que constantemente hace un trabajo de selección y raciocinio que determina nuestro acceso y consumo cultural.

Obviamente, cada vez que se utiliza este argumento es importante recordar que no se trata de una nueva forma de control mental a la que nos exponemos de manera totalmente ingenua. Los algoritmos, si bien todavía funcionan bajo un velo de opacidad, se han hecho tan dominantes que poco a poco somos capaces de detectarlos o, por lo menos, pensarlos e

imaginarlos. Si pensamos en las plataformas como el nuevo lugar de encuentro entre personas, y en los algoritmos como la infraestructura que sostiene estos lugares, entonces cada vez más los usuarios somos conscientes de aquella infraestructura, cada vez más somos capaces de comprender que existen una serie de cimientos y reglas que dominan el uso de cada plataforma, y que dichas reglas no son inocuas. Tal vez, podríamos considerar la producción cultural dentro de las plataformas como una constante tensión entre la infraestructura algorítmica y las prácticas culturales que los usuarios y productores hacen dentro del espacio digital. Si hay un lugar donde esta tensión se manifiesta constantemente en la literatura, es en Amazon, algo que explora Mark McGurl en su reciente libro *Everything and Less: The novel in the Age of Amazon* (2021). Para McGurl, Amazon es el espacio definitorio de la literatura contemporánea, o al menos la literatura contemporánea norteamericana, argumentando que la hegemonía de la empresa de Jeff Bezos es la novedad más significativa en la historia literaria reciente, “representing an attempt to reforge contemporary literary life as an adjunct to online retail” (xii). En otras palabras, la hegemonía de Amazon en el mercado literario—ya sea vendiendo libros físicos, publicando nuevos libros impresos mediante sus variadas editoriales o modelando el mercado del e-book desde el Kindle o la auto-publicación mediante la plataforma Kindle Direct Publishing—ha modificado la producción literaria de manera sustancial, ofreciendo una experiencia de lectura determinada por el lema “el cliente siempre tiene la razón”, en la que los géneros—ciencia ficción, thrillers, romances, romances paranormales, zombies, etc—dominan lo que se escribe y se publica. Una especie de generificación de la literatura; en donde incluso la literatura “seria” o “literaria” tiende a acoplarse a las definiciones genéricas que ofrece Amazon.

La hipótesis de McGurl, sin duda muy interesante aunque posiblemente acotada a lo que sucede en los Estados Unidos, nos plantea una nueva forma de acercarnos a la literatura: por un

lado, tenemos a los escritores, que ahora parecen liberados de las imposiciones que el mercado editorial les planteaba—altísimas barreras de entrada, ganancias mínimas por libro vendido, accesos restringidos a la publicación, mediación cada vez más importante de los gatekeepers, etc.—pero en el otro extremo, se encuentra la plataforma, que si bien intenta mostrarse como un mercado sin fricciones, donde cada uno puede publicar lo que quiera y los lectores (clientes) decidirán quién es el mejor de manera libre, en realidad impone otra serie de restricciones con las que los nuevos autores deben lidiar. Esto nos muestra una nueva realidad que, sin embargo, nos obliga a hacernos las mismas viejas preguntas: ¿es la plataformización de la literatura una nueva forma de autonomía de la esfera literaria o más bien una nueva forma de transformar las novelas en *commodities*? ¿es la auto-publicación un vehículo para que la experimentación literaria se expanda o más bien, como argumenta McGurl, el espacio donde el cliente busca un *servicio* a su medida? Como intentaré mostrar a continuación, probablemente debemos evitar sentencias definitivas, especialmente en Chile, donde las editoriales transnacionales conviven con un ecosistema de editoriales independientes bastante sano y con un robusto mercado de e-books, aunque, sin embargo, Amazon todavía no tiene una hegemonía del mercado del libro como sí tiene en los Estados Unidos.

Para cerrar este apartado, tomaré el caso de la autora chilena Francisca Feuerhake como un ejemplo de la autonomía relativa que la plataformización de la producción literaria provoca. Feuerhake ha publicado, hasta el momento, la novela *Tres semanas* (2018) y el libro de cuentos *Nenúfar* (2019), la primera con la editorial Hueders y el libro de cuentos con Plaza Janés, parte del grupo Random House. El contenido de ambos libros podría resumirse como una disección de las miserias y frustraciones de la clase acomodada chilena, en especial las de una nueva generación que no conoció la dictadura y que ve su mundo acomodado sacudido por problemas

que la generación anterior apenas contemplaba, como el género, la identidad o la desigualdad. Se trata de un realismo bastante clásico, que comparte el minimalismo de la generación de los hijos, pero que se separa del mismo tanto en la clase social que retrata como en la casi total ausencia del pasado dictatorial que, para alguien nacido en 1990, parece quedar demasiado lejos en el tiempo. Más allá del contenido mismo de la novela y los cuentos—que la mayoría de las veces fueron criticados precisamente por hablar solamente de una clase social acomodada—me interesa mostrar cómo Feuerhake construyó un—incipiente—proyecto literario desde un lugar cada vez más común: las redes sociales.

Feuerhake, si bien estudió Literatura en el pregrado, se hizo conocida a nivel nacional por una serie web llamada “La Vieja Cuica”, que usando diferentes filtros de Instagram creó una serie de personajes que satirizaban la clase alta chilena. La serie web—que cuenta con miles de seguidores y millones de visualizaciones en total—le dio una visibilidad insospechada. Feuerhake tomó esta inesperada fama como un punto de partida para expandir su proyecto creativo hacia otros espacios: mientras hacía videos de Instagram y YouTube aprovechó de publicar la novela y los cuentos antes mencionados, en cierto sentido, una versión “seria” y “literaria” de las mismas sátiras y parodias que conforman el contenido de su serie web. Además, el éxito de la serie le permitió continuar con su carrera de ilustradora, haciendo algunas pequeñas exposiciones y trabajando como ilustradora para proyectos literarios (sin ir más lejos, la portada de *Nenúfar* es de su autoría). Lo que en un principio era una forma de trabajar más o menos instintiva—conectar diferentes proyectos artísticos mediante una serie de plataformas diferentes que otorgan diversos niveles de visibilidad, y que permiten sostener otras actividades, tal vez, menos rentables—tomó una forma conceptual con la aparición de Patreon.

Como se describe en su misma página web, “Patreon is an American membership platform that provides business tools for content creators to run a subscription service. It helps creators and artists earn a monthly income by providing rewards and perks to their subscribers”, ya aquí encontramos algunas de las ideas que definirán el quehacer artístico en la era digital. Por ejemplo, vemos que, como bien señala McGurl, el “lector” es ahora un cliente, en cuanto busca un contenido específico, sin demasiados mediadores, y en tiempo real (esto es, lo más rápido posible). Eso por parte del usuario, mientras que desde el polo opuesto, el del creador, lo que la plataforma ofrece a grandes rasgos es una promesa de independencia asociada al artista como emprendedor, en una nueva vuelta de tuerca a lo que estudia Sarah Brouillette en *Literature and the creative economy* (2018). Feuerhake, al referirse al rol que Patreon ha tenido en su carrera, hace un balance positivo de la plataforma, pero no es ciega a las nuevas dinámicas que impone⁴⁷. En primer lugar, señala que es una plataforma que se adapta muy bien a la multimedialidad, o lo que ella prefiere llamar *legolización*—una idea que el mismo fundador de Patreon pregona—la capacidad que tienen los creadores hoy en día de utilizar una serie de plataformas, aplicaciones y herramientas online disponibles para crear, editar y hacer circular su contenido, hasta cierto punto bypasseando los circuitos clásicos. En ese sentido, habría que marcar que los artistas/emprendedores, hasta cierto punto, consideran la multimedialidad como una base, un punto de partida ineludible. Los creadores de contenido, si bien se manejan mejor o peor en diferentes modalidades, no pueden descartar ningún outlet de antemano. Feuerhake, como mencionaba anteriormente, comenzó con una serie web, que luego dio pie a dos libros además de

⁴⁷ Esta y las siguientes ideas de Feuerhake provienen de una entrevista que le realicé durante Diciembre de 2021 por Zoom. Si bien muchas de estas ideas pueden encontrarse en su podcast reciente o algunos de sus post en su Patreon, esta fue—en palabras de ella—la primera vez que elaboró su pensamiento sobre estas plataformas de forma consistente. Agradezco enormemente la disposición de Francisca para conversar y cuestionarse las condiciones materiales de su trabajo, que en general para los escritores parece ser un espacio privado y que son reacios a compartir.

una serie de ilustraciones, y hoy por hoy ofrece en su Patreon podcasts, newsletters y contenido audiovisual. Ahora bien, lo que en un principio parece pura ganancia, con el tiempo toma otro cariz, esencialmente debido a la relación que se genera entre los “patrones” y el artista. Feuerhake señala que ha tenido que replantearse varias veces qué es y cómo va a utilizar Patreon. Al comienzo, la cantidad de contenido que producía estaba directamente determinado por la cantidad de dinero que ingresaba a su cuenta, y por lo tanto, a medida que subían sus mecenas, se sentía obligada a producir cada vez más. En palabras de Feuerhake: “si tienes X seguidores, todos saben cuánta plata estás ganando al mes, y empiezas a pensar que tus ‘patroncitos’ están sacando cuentas del tipo ‘esta mina tiene 700 seguidores y saca tres videos al mes, o sea se está ganando mil dólares por cada video y trabaja tres veces al mes’” (s/n).

Se trata, en cierto sentido, de un proceso análogo al que describe McGurl, en cuanto lo que podríamos llamar una des-intermediación entre los creadores y los consumidores tiene efectos directos en lo que se produce y en qué medida se produce. Por ejemplo, Feuerhake comenta que durante la pandemia, agobiada por la cantidad de trabajo que se autoimponía producto de la popularidad de su Patreon, decidió dejar de entregar contenido de “La vieja cuica”. Escribió un post en donde comentaba su decisión de dejar el personaje por un tiempo para dedicarse a otras actividades. Su número de patrones bajó aproximadamente un 50%. Esto muestra cómo hoy en día nos comportamos como clientes, acostumbrados a recibir por lo que pagamos en los términos y condiciones que consideramos apropiados, como si estuviéramos contratando un servicio de *streaming* tipo Netflix. En otra ocasión, Feuerhake realizó una serie de encuestas para ver qué opinaban sus subscriptores de que el contenido audiovisual fuera también subido a plataformas gratuitas como YouTube. Se encontró con diversas opiniones: mientras algunos patrones creían que el contenido debía ser exclusivo para ellos, otro

consideraban que su rol era de mecenazgo, y por lo tanto solo estaban apoyando a un creador para que pudiera mantener su independencia financiera y seguir produciendo, sin importar quién podía acceder a esos contenidos.

En resumidas cuentas, el caso de Feuerhake nos permite iluminar uno de los procesos que más me interesó resaltar en este capítulo: si entendemos el estudio de la literatura en la era digital como un análisis acotado solo a la literatura electrónica o digital perderemos de vista una serie de prácticas y procesos que están ocurriendo *alrededor y dentro* de la creación y circulación literaria. Feuerhake es, a primera vista, una autora que no podría estar más lejos del hipertexto o la literatura digital. Sin embargo, es evidente que su proyecto artístico, entendido de manera general, está sostenido por las plataformas que hoy en día propician la creación y distribución de los contenidos que crea. Es necesario notar que ella misma se refiere a sus obras como “contenidos”, para evitar así tener que explicar una y otra vez qué tipo de modalidad artística está trabajando, ya que fuese un podcast o una ilustración. Conceptos como plataformización o legalización serán cada vez más relevantes a la hora de entender las realidades materiales concretas de los escritores, y seguramente esto tenga un efecto en el contenido, aunque todavía está por verse.

Para una esfera literaria digital chilena. ¿Cómo leer en los tiempos de Amazon?

Este capítulo intentó poner en perspectiva toda una serie de prácticas culturales que componen la esfera literaria digital. Partí de la hipótesis de que, si queremos entender los efectos de la digitalización de nuestra realidad en la literatura, debemos ser capaces de ampliar nuestro objeto de estudio o, mínimamente, ser capaces de entenderlo dentro de un contexto más complejo. Para

eso tomé como punto de partida el concepto de Esfera Literaria Digital, que intenta poner en perspectiva el hecho de que la literatura no sucede en un vacío material y tecnológico, y por lo tanto las prácticas digitales que rodean incluso el libro impreso más clásico, también tendrán un efecto sobre su contenido y su forma. De igual forma, el primer apartado del capítulo estuvo dedicado a la literatura digital y la serie de teorías que respaldaron su quehacer—o más bien lo profetizaron—y cómo esa genealogía aterrizó en Chile de la mano de ciertas figuras tremendamente relevantes para el campo. Por eso los dos apartados siguientes se enfocaron en una hipernovela escrita en y para un computador, con vínculos y lexías que se adaptaban perfectamente a la teoría en boga en esos años; y luego a quien ha sido hasta cierto punto la articuladora de la literatura digital en Chile desde la academia, Carolina Gainza. Por último, tomé el caso de una artista joven que ha utilizado como pocos en Chile las plataformas—lo que podríamos considerar el componente central del capitalismo de las últimas décadas—siendo también consciente de sus alcances y problemas.

Si intenté concentrarme lo más posible en las prácticas concretas que estas figuras tienen dentro del campo digital chileno, dentro de su Esfera Digital, es porque los mismos objetos de estudios piden una forma de leer diferente a lo que estamos acostumbrados en el estudio de la literatura. Después de enfrentarme con los textos, la primera pregunta que cae por su propio peso es la idoneidad del *Close Reading* para este tipo de narrativas o fenómenos culturales. Si bien no es un método que deba descartarse de antemano en el mundo digital, es innegable que acercarnos al texto con las herramientas tradicionales nos entrega poca información de lo que parece estar cambiando: no tanto los contenidos de las novelas, sino más bien su forma de circulación, de gestión, de publicidad, dónde están siendo leídas, cuántas personas están involucradas en su creación y en qué roles, cómo son clasificadas y sobre qué infraestructuras digitales se sostienen

y cómo éstas las afectan. Solo una vez que hayamos resuelto estas interrogantes seremos capaces de dar el siguiente paso, hacia el contenido mismo, para analizar cómo las nuevas capacidades del capitalismo digital están afectando las historias que estas novelas cuentan.

Como queda de manifiesto en el apartado que recorre la genealogía de la teoría del hipertexto, esta forma de acercarnos a la literatura digital que definiendo va a contramano de lo que se ha hecho históricamente (salvo contadas excepciones). Eso no quiere decir que debamos obviarla por completo. Al contrario, el caso de Katherine Hayles nos recuerda que la revolución digital ha transformado tan profundamente nuestra manera de escribir y leer que, si bien esto complejiza también nuestros objetos de estudio, también nos da la opción de elaborar hipótesis de lectura que sean capaces de salir del contenidismo, o por lo menos entenderlo como un punto de llegada. Algo similar sucede con la teoría que se enfocaba principalmente en las capacidades formales que entregaba la tecnología, que hoy en día se ha transformado en una forma nueva de leer, incluyendo el código como un texto más, lo que Ed Finn llama una lectura algorítmica. Por supuesto, este es un tipo de lectura que pide una serie de habilidades que los estudiosos de la literatura rara vez tenemos, lo que obliga a aprender nuevos recursos o formar equipos de trabajo realmente interdisciplinarios. Y es que si la literatura misma se está creando desde nuevas condiciones materiales y tecnológicas, lo más probable es que esos mismos objetos nos pidan nuevas formas de leer, o por lo menos una combinación de ellas.

Obras Citadas

Betancourt, Michael. *The Critique of Digital Capitalism: An Analysis of the Political Economy of Digital Culture and Technology*. Punctum books, 2016.

- Bolter, Jay David. *Writing space: Computers, hypertext, and the remediation of print*. Routledge, 2001.
- Bueno, Claudio Celis. *The attention economy: labour, time and power in cognitive capitalism*. Rowman & Littlefield, 2016.
- Brouillette, Sarah. *Literature and the creative economy*. Stanford University Press, 2020.
- Castells, Manuel. *The information age: Economy, society and culture*. Blackwell, Oxford 1997.
- Chartier, Roger. *The Authors Hand and the Printers Mind: Transformations of the Written Word in Early Modern Europe*. Polity, 2013.
- Chun, Wendy Hui Kyong. *Updating to remain the same: Habitual new media*. MIT press, 2016.
- Coover, Robert. "The end of books." *New York Times Book Review* 21.6 (1992): 23-25.
- Douglas, J. Yellowlees. *The End of Books--or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*. University of Michigan Press, 2001.
- Ensslin, Astrid. "Hypermedia and the Question of Canonicity." *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien* 8.1 (2006): 1-23.
- Feuerhake, Francisca. *Tres semanas*. Hueders, 2018
- Feuerhake, Francisca. *Nenúfar*. Plaza Janés, 2019
- Finn, Ed. *What algorithms want: Imagination in the age of computing*. MIT Press, 2017.
- Flores, Leonardo. "Third generation electronic literature." *Electronic Literature as Digital Humanities* (2019): 27.
- Gainza, Carolina, and Paloma Domínguez Jeria. "¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital." *Revista de Humanidades* N°35 (ENERO-JUNIO 2017): 43-74 (2017).

- Gainza, Carolina. "Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones." *Revista chilena de literatura* 94 (2016): 233-256.
- . "Sociedad, Estado y Tecnología: ¿Qué pasa hoy con nuestras sociedades?" *Revista de sociología* 17 (2003).
- . "Networks of collaboration and creation in Latin American digital literature." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 19.1 (2017): 1.
- . "Prácticas académicas de producción y distribución del conocimiento en la era digital. (Y una reflexión sobre cómo transformarlas desde América Latina)." *Atenea (Concepción)* 514 (2016): 263-278.
- . "Campos literarios emergentes: literatura digital en América Latina." *Estudios Avanzados* 22 (2014): 29-43.
- . *Escrituras Electrónicas en América Latina. Producción Literaria en el Capitalismo Informacional*. Dissertation. University of Pittsburgh, 2012.
- . "Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile." *Letras Hispanas* 11 (2015): 224-238.
- . "Código, lenguaje y estéticas en la literatura digital chilena." *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 10.20 (2019): 117-130.
- . *Narrativas y poéticas digitales en América Latina: producción literaria en el capitalismo informacional*. Centro de Cultura Digital, 2018.
- Glass, Loren. "Markets and "Gatekeepers"." *A Concise Companion to American Fiction 1900–1950* (2007): 77-93.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press (1962) 1989.

- Hayles, N. Katherine. *How we think: Digital media and contemporary technogenesis*. University of Chicago Press, 2012.
- Hardt, Michael, & Antonio Negri. *Empire*. Harvard University Press, 2020.
- Harvey, David. *The condition of postmodernity an enquiry into the origins of cultural change*. Wiley-Blackwell, 1991
- Jagoda, Patrick. *Network aesthetics*. University of Chicago Press, 2016.
- Kozak, Claudia. "Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica." *Virtualis* 9.17 (2018): 9-35.
- . "Tecno-poéticas argentinas." *Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires: Caja Negra* (2012).
- . "Poéticas/políticas de la materialidad en la poesía digital Latinoamericana." *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 10.20 (2019): 71-93.
- Labbé, Carlos. *Pentagonal: incluidos tú y yo*. 2001.
- . "NO ES EL TIEMPO QUIEN DECIDE SI EXISTE UNA NARRATIVA HIPERTEXTUAL." *Revista Laboratorio* 6 (2020).
- Landow, George P. *HyperText: the convergence of contemporary critical theory and technology (parallax: re-visions of culture and society series)*. Johns Hopkins University Press, 1991.
- Liu, Alan. "The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information." *Technical Communication Quarterly* 17.1 (2007), University of Chicago Press, 2004. 136-138.pp
- Louis, Annick. "La construcción de un gatekeeper." (2020), 263-277.

- Murray, Simone. *The digital literary sphere: reading, writing, and selling books in the internet era*. Johns Hopkins University Press, 2018.
- Moulthrop, Stuart, & Dene Grigar. *Traversals: The use of preservation for early electronic writing*. MIT Press, 2017.
- Moulthrop, Stuart. "Entity and Event: Electronic Literature in Context." *Traversals: The Use of Preservation for Early Electronic Writing* (2017): 21.
- Montfort, Nick, and Noah Wardrip-Fruin. *Acid-free Bits: Recommendations for Long-lasting Electronic Literature from the ELO's Preservation, Archiving, and Dissemination (PAD) Project*. Electronic Literature Organization, 2004.
- McGurl, Mark. *Everything and Less: The Novel in the Age of Amazon*. Verso Books, 2021.
- Ortega, Érika. "La Editorial del Centro de Cultura Digital: de la experimentación en práctica a la creación de nuevos públicos." *Bibliographica* 3.1 (2020): 157-184.
- Pressman, Jessica. *Digital modernism: Making it new in new media*. Vol. 21. Oxford University Press, 2014.
- Rettberg, Scott. "Collaborative Narrative." *The Johns Hopkins guide to digital media* (2014): 78-79.
- Saum-Pascual, Alex. "# Postweb!: crear con la máquina y la red." *# Postweb!* (2018): 1-212.
- Schumpeter, Joseph A. "The march into socialism." *The American Economic Review* 40.2 (1950): 446-456.
- Schwartz, Marcy. "La literatura en el espacio público: Un diálogo con Carlos Labbé." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 30.2 (2015): 168-178.

Scagnoli, Norma. "A review of online learning and its evolution in Latin America." *Policy Futures in Education* 7.5 (2009): 555-565.

Srnicek, Nick. *Platform capitalism*. John Wiley & Sons, 2017.

Tabbi, Joseph, ed. *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. Bloomsbury Publishing, 2017.

Taylor, Claire. *Electronic literature in Latin America: From text to hypertext*. Springer Nature, 2019.

Epílogo: literatura, tecnología y la renovación del campo literario chileno.

Si hay un autor que cruza la mayoría de los temas de esta disertación, es Jorge Baradit. No solo por ser uno de los referentes ineludibles de la nueva ola de ciencia ficción en Chile, también porque podría ocuparse su obra como ejemplo para cualquiera de los otros dos capítulos. Baradit, si bien no ha experimentado con la cultura impresa como lo hicieron Zambra o Wilson—desde su materialidad más evidente—sí ha sabido incluir otros medios dentro de sus novelas impresas o novelas gráficas. En ese sentido, es un autor tremendamente consciente de los procesos de remediación que se dan dentro de la última revolución tecnológica. Lo que Carolina Gainza denomina una estética digital (2016), en la que incluso las obras impresas son producto de un trabajo que se da *dentro del y con el* mundo digital. Baradit, además, ha sabido moverse dentro de la esfera literaria digital como pocos: sus redes sociales—Twitter y Youtube, principalmente—le han servido como plataformas para conectarse y conversar con sus lectores, haciéndolos parte—hasta cierto punto—de sus futuras publicaciones; o bien ha sabido utilizar otras plataformas como una manera de articular una serie de escritores que publican temas similares.

La centralidad de Baradit dentro de los temas que estudio no es una casualidad: podríamos argumentar que los autores de ciencia ficción están mejor equipados—o por lo menos vienen equipándose hace más tiempo—para enfrentar los desafíos que el mundo digital impone sobre la producción literaria. Tanto temáticamente—pensando y escribiendo la tecnología—pero también sirviéndose de ella en cuanto medio. Piénsese, por ejemplo, en el fandom y los fanzines,

que desde hace décadas ya consideraban la relación fluida entre escritores, obra y lectores como un punto fundamental de su quehacer. El paso de una realidad impresa y análoga, a una digital, para los escritores de ciencia ficción, es a veces un proceso natural, lógico, que tiene idas y vueltas, sin duda, pero al que no hay que resistirse ni al que hay que mirar como una amenaza.

A esto habría que sumar una condición transversal a casi cualquier escritor de ciencia ficción: una tendencia a imaginar el futuro, o bien entender el presente desde algún futuro posible. Esta relación con diferentes tiempos temporales, por lo menos en el caso de Baradit, produce algo que me parece tremendamente novedoso en el campo literario chileno: la capacidad para pensar el pasado desde la historia y no solo desde la memoria. La ciencia ficción chilena—y Baradit en particular—han producido un juego constante entre futuros, presentes y pasados que ha traído a la literatura chilena un aire fresco, distinto a lo que se había hecho hasta ahora. El primer proyecto donde podemos observar este cambio de paradigma es en la colección *Chil3: relación del reyno* (2010). Este libro está compuesto por un conjunto de relatos, en su mayoría provenientes del blog *UcroníaChile.cl*, proyecto en el que Jorge Baradit convocó a una serie de productores culturales de diversas disciplinas, a torcer la historia de Chile sin ningún criterio previo. Más tarde invitaría a Francisco Ortega, Álvaro Bisama y Mike Wilson para trabajar como coeditores y colaboradores del proyecto. Con el tiempo se sumarían otros escritores que sobrevuelan temas y formas similares: Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Fresán —en el contexto internacional— Carlos Labbé y Claudia Apablaza, entre otros, desde Chile. La propuesta y el resultado final del proyecto pueden leerse como una hoja de ruta o manifiesto artístico detrás de buena parte de la ciencia ficción publicada en Chile durante el siglo XXI: el género permite a los productores culturales acercarse a la historia reciente —o no tan reciente— del país, desligada de las ataduras y compromisos que la literatura de la memoria impone. El problema del trauma

dictatorial puede ser abordado, entonces, desde puntos de vistas novedosos, incluyéndolo como parte de otros momentos históricos. Si la literatura de la memoria aborda el pasado desde la subjetividad, la ciencia ficción lo hace desde los grandes personajes y eventos de la Historia.

En esta serie de relatos se encuentra la semilla que luego brotaría en la obra más exitosa del autor: la serie de historia divulgativa *Historia secreta de Chile* (2015). En una serie de relatos cortos o incluso microrrelatos, Baradit propone una historia de Chile líquida, moldeable, basada en hechos y textos históricos, por supuesto, pero alejada del método de investigación histórica—lo que le generó bastante problemas con el gremio. El resultado queda bien descrito en la contratapa:

¿Arturo Prat fue un apasionado espiritista? ¿Por qué murió asesinado Manuel Rodríguez y donde se encuentran sus restos? ¿Hubo en la Patagonia una monarquía dirigida por un francés cuyos súbditos eran un grupo de mapuches? ¿La estrella solitaria de nuestra bandera en un símbolo luciferino? ¿La clase política del siglo XX tenía entre sus principales asesores a un médium? (contratapa)

De este resumen podemos extraer ya un par de conclusiones: primero, que los temas más recurrentes del conjunto de relatos de *Chil3: relación del reyno* vuelven aquí a repetirse: esoterismo y vidas espirituales heterodoxas de las principales figuras de la historia de Chile, la relación entre las naciones mapuche y los europeos, los símbolos patrios, etc., pero ahora relatados desde un paradigma más cercano al realismo; y segundo, que la materia prima de la cual se alimenta la producción literaria ya no es únicamente la dictadura y su trauma, sino los largos años que van desde la conquista hasta nuestros días. Es, en cierto modo, un intento por

llevar al extremo los postulados del Hayden White de *Metahistoria* (1973), tomando como punto de partida las semejanzas que el discurso histórico y el literario, comparten.

Más interesante aun, me parece el gesto—tal vez inconsciente—que hace Baradit al ampliar la mirada temporal, invitando a sus lectores a observar la historia de Chile bajo el paradigma de la larga duración. El retorno de la larga duración en las investigaciones historiográficas ha vuelto a la palestra desde hace algunos años. Recuerdo especialmente la polémica que levantó el *History Manifesto* de David Armitage y Jo Guldi en el 2014, que en resumidas cuentas planteaba que los historiadores profesionales habían dejado de preocuparse por problemas de larga duración, olvidándose de los postulados braudelianos y fijando su atención en procesos cada vez más cortos (citando un famoso estudio de Benjamin Schmidt que cuantificaba la contracción de estudios de largo plazo en investigaciones doctorales en Estados Unidos). Esto, según los autores del manifiesto, ponía a los historiadores en un segundo plano, alejados de la toma de decisiones—reemplazados por economistas expertos en la contingencia—y al mismo tiempo lejos del gran público (Aceituno Silva 7). *Historia secreta de Chile*, como decía, probablemente sin ser consciente de estos debates, hace un gesto hacia la larga duración desde la ciencia ficción y los géneros menores. Para Baradit, el hilo que conduce la historia de Chile es uno rojo, coloreado por la sangre del pueblo, y que se revela cada cierto tiempo en terremotos, dictaduras y guerras. En palabras de Macarena Areco, la obra de Jorge Baradit es “un dispositivo que procesa fragmentos de sujeto-cuerpo, espacio y tecnología para construir el mito de la historia de Chile” (232). Como señalaba en la introducción de esta investigación, un pequeño paso de la memoria hacia la historia.

El éxito que tuvo esta primera entrega y sus posteriores variantes muestra que se están abriendo nuevos espacios en la producción literaria chilena. No sin resistencia, por supuesto

(baste repasar las reseñas que tanto historiadores como críticos literarios hicieron de los libros). Y es que, hasta cierto punto, una parte importante del campo literario chileno se resiste a perder los espacios de poder que han ocupado por bastante tiempo, y que van desde los museos (el Museo de la Memoria inaugurado por Michelle Bachelet), la literatura (la relevancia de la generación de los hijos) o el cine (Pablo Larraín, uno de los cineastas más importantes del país, dirigió tres películas que tratan el tema). Ahora bien, los caminos que la ciencia ficción y otros géneros menores abrieron también los han tomado quienes antes solo trabajaban con la memoria. Pablo Larraín, por ejemplo, comenzó a dirigir películas que nada tenían que ver con la dictadura y sus efectos y en literatura, hemos visto cómo algunos autores han intentado narrar espacios transnacionales o por lo menos foráneos, como Benjamín Labatut. Si bien todavía son minoría, los autores y las obras que se alejan de la memoria hasta cierto punto renuevan el campo literario chileno, de la mano de un proceso político que precisamente busca enterrar el último vestigio de Pinochet: su constitución. Ya veremos en los años que siguen si este nuevo ciclo político marcado por la renovación de los cuadros militantes y sus representantes permite también insuflarle nuevos aires a la literatura. El camino, por lo menos, ya está señalado, y ha venido desde el lugar menos probable: la ciencia ficción.

Obras citadas

Areco, Macarena. "Espacio, cuerpo-sujeto, tecnología. La construcción del mito de la historia de Chile en la obra de Jorge Baradit." *Universum (Talca)* 35.1 (2020): 232-248.

Baradit, Jorge. *Historia secreta de Chile*. Sudamericana, 2015.

Silva Aceituno, David. "¿El retorno de la larga duración?: reflexiones desde Latinoamérica a partir del 'History Manifesto of Cambridge'." *Historiografías: revista de historia y teoría* 17 (2019): 4-26.

White, Hayden. *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. JHU Press, 2014.

