

THE SHOW MUST BE TOLD
LA VERBALIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO EN LA
NARRATIVA HISPANOAMERICANA RECIENTE

*THE SHOW MUST BE TOLD. THE VERBALIZATION OF
THE SHOW IN RECENT SPANISH-AMERICAN NARRATIVE*

Daniel MESA GANCEDO

Universidad de Zaragoza

Resumen: El presente artículo consiste en la exposición de una hipótesis que pretende contribuir a la discusión del paradigma transmedial de los estudios culturales: la pertinencia y relevancia del concepto de “relato de espectáculo” para comprender una cierta tendencia en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Partiendo de una muestra constituida por una quincena de obras hispanoamericanas de las últimas dos décadas, considerada como campo de muestra y no como “casos” específicos de análisis, se busca detectar cómo pasa al régimen verbal la representación de ficciones audiovisuales, *performances* artísticas o videojuegos. El ensayo procura un acercamiento literario al mencionado paradigma transmedial y para ello se sirve de categorías narratológicas probadas por la crítica, pero particularmente relacionadas con la hipótesis de partida, como es la oposición *showing / telling*. Al proponer que la verbalización del espectáculo conduce necesariamente a una espectacularización de la palabra, lo que se sugiere es la consideración de este tipo de narraciones como una estrategia (quizá epocal) para poner en cuestión —una vez más— el realismo en literatura.

Palabras clave: Narrativa, Hispanoamérica, Siglo XXI, espectáculo, narratología, *showing / telling*, transmedia, televisión, cine, series, arte, videojuegos.

Abstract: This article proposes a hypothesis to the discussion of the transmedial paradigm in cultural studies: the relevance of the concept of "narrative of the show" to understand a certain trend in contemporary Spanish-American literature. The study is based on a *corpus* of about fifteen Hispanic-American works from the last two decades, considered as a sample field and not as specific "cases" of analysis. The aim is to detect how the representation of audiovisual fictions, artistic performances or video games passes into the verbal regime. The essay seeks a literary approach to the aforementioned transmedial paradigm and, for this purpose, it uses critically proven narratological

categories, particularly related to the starting hypothesis, such as the *showing / telling* opposition. Proposing that the verbalization of the show necessarily leads to a spectacularization of the word, what is here suggested is the consideration of this type of narration as a (perhaps epochal) strategy to question - once again - realism in literature.

Key words: Narrative, Latin America, XXIst century, show, narratology, *showing / telling*, transmedia, TV shows, film, art, video games.

TROPELIÁS

Showtime

Se dice que la esencia del espectáculo es su obligación de continuar, de no verse interrumpido bajo ninguna circunstancia. Se me ocurre considerar que la manera en la que el espectáculo cumple con esa exigencia de continuidad infinita puede ser adoptar la forma de un relato. Y el tipo de relato que siempre está más a la mano es el relato verbal. Por otra parte, contar aquello que se ha concebido (y ha sido recibido) como espectáculo es la forma de llevarlo hasta su cumplimiento: ¿qué significaría ver o hacer algo, si después eso visto, hecho (o actuado) no se lleva más allá transformado —generalmente— en palabras? O aun más: ¿qué realidad tiene eso visto, hecho (o actuado) antes de encontrar la forma de un relato? Como ocurre con el trauma o el accidente (que acaso sean su reverso), para resolverse, para desplegarse, y por tanto incorporar una posibilidad de sentido, lo no verbal del espectáculo debe ser susceptible de reducirse a palabras.¹ Si además tenemos en cuenta que, desde hace ya algunas décadas, la sociedad, la civilización (o incluso la realidad o la intimidad) contemporánea vienen considerándose bajo la especie del espectáculo (Debord, Vargas Llosa, Laddaga, Sibilia), comprender ese proceso de identificación pasa —a mi juicio— por entender cómo el espectáculo alcanza a ser verbalizado.

Como últimas notas de este preludio, es preciso añadir algunas variaciones específicas: en primer lugar, hay que subrayar que el espectáculo es, en un sentido, sinónimo del *show*; y que el *show* es, a su vez, exhibición-exposición, pero también *performance*, *happening*, acción y acontecimiento (quizá “evento”). En segundo lugar, el *show* es una forma de llamar —cada vez más extendida en el español globalizado— a ciertas ficciones audiovisuales, hoy en incuestionable apogeo, también como conocidas como “series” (antiguamente seriales, teleseries, telenovelas o incluso “culebrones”).² Por último, no hace falta recordar que el *show* es en el ámbito específico de la narratología, uno de los términos básicos que define los modos de organizar un relato, opuesto al *tell*, en la dicotomía al parecer popularizada —pero no inventada— por Henry James.³ Esa oposición es análoga a la existente entre

¹ En relación con el arte conceptual, son muy interesantes las observaciones de Del Río: “Así como las cosas expuestas nos parecen triviales, su relato, en el mejor de los casos, se recarga de sentido” (Del Río 27). Esa tendencia del arte contemporáneo está en la base de su confluencia con la literatura: “una nueva generación de artistas ha confirmado la clara apuesta por un trasvase directo entre la acción y el relato, situando la formalización de las obras en novelas o compilaciones narrativas. Desde el género autobiográfico, las sinopsis cinematográficas, las formas archivísticas o los ensayos visuales, la tendencia establece progresivamente una mayor identificación entre la práctica artística y la literaria” (Del Río 31). También interesa la perspectiva de Pradier, que subraya la “narrabilidad” consustancial al espectáculo, en tanto en cuanto constituye un “acontecimiento”.

² Conviene recordar unas palabras de Aira: “El placer de leer las novelas de aventuras que teníamos en la infancia, hoy lo buscamos en el cine, en las series de moda, las telenovelas y todos estos culebrones venezolanos, mexicanos y argentinos. Todos van a un punto central que es la identidad, [...] y algún sociólogo o científico tendrá que explicar por qué es así, pero la telenovela también es fuente para la literatura” (Figuroa).

³ “S. Ringler ha estudiado el origen del par *telling* / *showing*, que todo el mundo atribuye, explícita o [...] implícitamente, a la escuela jamesiana. Ella demuestra que, en realidad, no está presente en James, Lubbock ni Beach, y supone que sus introductores pudieron ser Wellek y Warren” (Genette 1998, 32n.). Para los vínculos de esa oposición con la teoría narratológica, puede verse la síntesis de Klauk y Köpke.

“descripción” (o “diálogo”) y “narración”, entre “escena” y “sumario” o, en términos aristotélicos, entre *mímesis* y *diégesis*.

En mi propuesta, entonces, la verbalización (*tell*) del espectáculo (*show*) podría suponer una puesta en crisis de los modos tradicionales de articular una narración, en la medida en que en el “relato de espectáculo” —tal como aquí lo presentaré— esos modos se solapan, para confundirse o anularse o, eventualmente, potenciarse.⁴ Dado que me parece una característica de la narrativa hispánica más reciente la atención a las diferentes manifestaciones del *show* (espectáculo), mi hipótesis es que ese interés temático (quizá epocal) puede encontrar un reflejo en las estrategias narrativas, y que, por tanto, estudiar la modulación transmedial de la cultura⁵ exige no sólo atender a la incorporación de códigos no verbales al texto (o la combinación de este con aquellos) sino analizar la *inscripción-transcripción* verbal de esas representaciones no verbales. No se trataría, entonces, de buscar o teorizar cómo se relacionan la imagen (u otros códigos) y el texto (en copresencia), sino de explorar secuencias que verbalizan (ponen ante los ojos en forma de palabras) espectáculos o *shows*, en el sentido amplio antes descrito.

En lo que sigue, mi hipótesis buscará confirmación en el cotejo con una muestra amplia, pero en absoluto exhaustiva, de relatos hispanoamericanos (novelas o alguna colección *sui generis* de cuentos), publicados entre 1999 y 2018, y que, al margen de la historia que relatan (y hasta del tono o enfoque elegidos), incorporan a su diégesis ficciones audiovisuales, *performances* artísticas o videojuegos: de la creación de una serie sobre la guerra cristera (Villoro) u otras más o menos metaficcionales (Aira 1999, Chiappe), a una colección de películas inventadas en una lengua inventada en un mundo inventado (Cohen); de la organización de una exposición sobre Cortázar (Becerra), a la programación de un videojuego *snuff* (Ojeda) u otro ecologista, entre lírico y siniestro (Labbé); de la producción (o deconstrucción) de *reality shows* más o menos paródicos (Aira 2004; Barrera Tyszka; Bizzio), a la conceptualización como obra de una revista sobre arte (Aira 2014); de una instalación con *sosias* de escritores (Bellatin), a un inquietante juego con muñecos teledirigidos (Schweblin); de una videoinstalación que acompaña a una *performance* que implica manipulaciones genéticas —mientras se espera un desahucio— (Chiappe), a la autoexposición de un cuerpo incinerado y re-formado (Cabezón Cámara), pasando por la simulación de un *role-play* cibernético y primitivo, en el que se esconde un post-adolescente melancólico (Peveroni)... En esta ocasión, no será posible entrar en análisis o presentaciones detalladas de cada uno de esos textos, que merecerían de por sí un minucioso

⁴ En una de las entradas de *Los diarios de Emilio Renzi*, tras proponer una “historia de la pintura a partir de los títulos de los cuadros”, Ricardo Piglia reflexiona: “La clave, desde luego, es que el título depende del cuadro; en un sentido lo describe, en todo caso lo nombra. La tensión entre mostrar (*showing*) y decir (*telling*), sobre la que Henry James fundaba su teoría de la novela, decide la tensión entre las palabras y la imagen. Definen un particular uso del lenguaje: lo que se nombra está ahí. (En la literatura, lo que se nombra ya no está.) Algo se fija en el lenguaje; mejor sería decir: el lenguaje se fija en una imagen. Depende de ella aunque la desmienta, como en el célebre *Esto no es un pipa*, de Magritte. Describir aquello de lo que trata la obra no es decir lo que significa, y lo que significa no depende del título” (Piglia 2017, 264-265).

⁵ Para corroborar la importancia de ese paradigma, pueden verse, entre otros: Besson; Cordone y Béguelin; Mora 2012; Müller y Felinto; Rajewski; Sánchez-Mesa y Baetens; VV.AA. (2014, 2017, 2019); Wolf.

estudio “de caso”.⁶ Añadiré, no obstante, como coda y complemento a este arranque, que, en la medida en que la imagen está implicada en esos *shows* que aquí me interesan,⁷ su verbalización debe relacionarse, necesariamente, con el recurso de la *écfrasis*, cuya potencia explicativa para el denominado giro pictorial de la cultura (y de los estudios humanísticos) ya fue destacada por Mitchell. En ese marco, inter- o transmedial,⁸ son operativos los conceptos híbridos de “textoimagen” (Mitchell) o de “lectoespectador” (Mora 2012); pero en mi planteamiento cabría más bien preguntarse qué tipo de objeto es y qué destinatario espera un relato de espectáculo. Mi propuesta explora la *re-presentación* verbal de discursos pre-existentes que utilizan otros códigos: de ahí, su relación con la *écfrasis*, y el aprovechamiento posible de análisis clásicos del recurso, que postulan, por ejemplo, la ambición ecfástica como aspiración a representar lo literalmente irrepresentable (Krieger) o la concepción de la *écfrasis* comporta una mimesis doble e ilusoria (Riffaterre).

Más difícil todavía (la “hazaña metaléptica”)

Mi interés por las relaciones entre literatura y espectáculo no persigue, sin embargo, realizaciones concretas de fusión transmedial (digamos, *Gesamtkunstwerke* postmodernas)⁹ ni textos que exhiben su condición de *show* o *performance* narrativa (al modo de las “improvisaciones” vanguardistas de César Aira, que ha estudiado Laddaga desde esa perspectiva), sino apenas secuencias que narran o interpretan (y a menudo las dos cosas simultáneamente) el espectáculo, con la expectativa de encontrar en esas escrituras alguna clave de la literatura contemporánea: el concepto de “relato de espectáculo” que vengo usando está relacionado, en cierto modo, con el concepto de “narrativa de la imagen”, que Foster Wallace utiliza para analizar el influjo de la televisión sobre la ficción norteamericana que él considera “pos-posmoderna”.¹⁰ Mi enfoque es, no obstante, más amplio, y está más cercano a una idea de Ricardo Piglia, expuesta en varios lugares:

[...] Vivimos en una cultura en la que la interpretación define las imágenes. La hiperexplicación es la marca de la cultura actual, circula por los medios, en los blogs, en el facebook, en los tuits: todo debe ser aclarado. Las series en Estados Unidos, *Lost*, *The Corner*, se interpretan y se discuten casi en el momento mismo en que se emiten los capítulos, los receptores tienen un conocimiento completo de lo que están por ver. Lo mismo ha sucedido siempre en el fútbol, gran espectáculo narrativo de masas, el relato de los partidos

⁶ Los textos aludidos aparecen como *corpus* primario en la bibliografía final y se citarán siempre por el número de página en la versión utilizada (que en ocasiones puede ser electrónica, identificada como [epub]: la paginación obedece entonces al formato generado por la aplicación Mantano eReader para Android).

⁷ Dejo fuera —además de otros textos que incorporan esas mismas variantes del *show*— muchas vertientes del espectáculo (el circo, los conciertos, la ópera, el ballet, el deporte, la fiesta...). Para un *corpus* de textos y problemas (en general con enfoques distintos del mío), puede verse Alemany Ferrer y Chico Rico. Para la relación contemporánea entre literatura y ficciones audiovisuales, Carrión, Gómez Trueba o Prieto. Para literatura y arte actuales, Almárcegui y Mora, De la Nuez, Hernández, Oñoro, Ríos o Speranza.

⁸ Montoya y también Prieto, en trabajos muy interesantes e informados, se centran en la tecnología de la imagen como mecanismo narrativo en el ámbito específicamente hispanoamericano.

⁹ El vínculo con el concepto romántico-wagneriano es explícito en obras del *corpus* como *Tiempo de encierro*: “Bi habla de arte total a partir de una obra suya, una *performance* que no puede revelarme todavía. Escribe que quiere ir más allá de Wagner. Necesita un editor que le ayude a estructurarla, que coordine la programación y el diseño” (Chiappe 16).

¹⁰ Mora (2006) lo ha aplicado a la narrativa española —en la que incluye también al argentino Rodrigo Fresán—. La misma idea se reitera en *Los diarios de Emilio Renzi*, como colofón al antes mencionado proyecto de la historia de la pintura basada en los títulos de los cuadros:

está acompañado por un análisis muy sofisticado, que explica las tácticas y el sentido de juego. Se narra y se interpreta al mismo tiempo. (Piglia 2017, 265).¹¹

Para empezar a entender el tipo de problemas con los que hemos de enfrentarnos en este contexto de cultura de masas hipertecnológica puede ser de ayuda, sin embargo, reactivar algunas observaciones de narratólogos como Gérard Genette:

[...] “contar” una obra de teatro (o una película o una novela o un relato histórico) no es exactamente un acto narrativo, sino más bien el apoyo descriptivo de un acto de comentario. La película, la obra de teatro, la novela, el relato histórico que evoco en una conversación, una reseña o una obra crítica, no pertenecen, a su vez, al “mundo contado”, sino al “mundo comentado” (2006, 45).

Resulta obvio que a esa serie de objetos “contados” podría añadirse —además del partido de fútbol, como recuerda Piglia— una serie de televisión, una *performance* artística cualquiera, un videojuego. En suma: cualquier tipo de espectáculo. Y en la serie de discursos “evocadores” de esos objetos habría que incluir —obviamente— cualquier otra forma de relato (no sólo crítico, histórico o cotidiano, sino también de ficción). Si entendemos bien a Genette, “evocar” esos espectáculos no supone, pues, “contarlos”, sino incorporarlos al discurso, *mostrarlos* como objetos (más que como acciones o acontecimientos): contar un espectáculo sería, entonces —para seguir explotando la anfibología que orienta mi propuesta inicial— *to show a show*. Y, sin embargo, quizá paradójicamente, en esa operación la tensión entre “mundo contado” y “mundo comentado”, que Genette también pone en juego, no se reduce, sino que parece potenciarse. Mostrar (verbalmente) un espectáculo —que, por desarrollarse en el tiempo, ya comporta una estructura narrativa— supone poner en crisis la relación entre *showing* y *telling*, entre escena y sumario, entre *mímesis* y *diégesis*. De hecho, “mostrar verbalmente” no puede ser sino “contar” (por lo que *show* y *tell* se identifican); no hay escena narrativa si no es verbal (y nunca será completa); la *mímesis* literaria sólo puede serlo —estrictamente— de palabras.¹² Por otro lado, la narratología suele convenir que es el primer término de esas tres parejas de conceptos (el *show*, la escena, la *mímesis*) el que procura un “efecto de realidad” (Genette 1989, 223), en la medida en la que se apoya en la descripción, en la mención de detalles no funcionales y en la (supuesta) desaparición del narrador. Pero podríamos suponer que, cuando lo que se muestra verbalmente es un “espectáculo”, algo que se produce y circula —en principio— al margen de (cierta concepción de) “lo real”, la estética del realismo entra en crisis a partir de sus propias estrategias

¹¹ La idea es el colofón al antes mencionado proyecto de la historia de la pintura basada en los títulos de los cuadros. Anteriormente, Piglia ya la había expuesto casi con los mismos ejemplos en *El último lector*: “[...] vemos series de televisión, como *Lost* o *The Wire*, y al día siguiente hay una cantidad absoluta de interpretaciones que hace que cuando se vea el segundo capítulo uno ya es un lector preparado [...]. la otra forma que veo como relación entre narración e interpretación es el fútbol, que sería el relato de masas por excelencia. Hay un tipo que cuenta el partido y otro que lo interpreta, al mismo tiempo. Es decir, que la cultura de masas tiende a establecer una relación entre un relato y su interpretación. “El partido viene así” y el otro dice “no, es que están jugando 4-3-3 y luego viene el *wing* por el medio”. El partido viene interpretado. Entonces, esa voluntad de ser interpretado hay que pensarla en relación con las nuevas tecnologías” (Piglia 2015, 120).

¹² De nuevo Genette: “digan lo que digan las definiciones, un poco ilusorias o hiperbólicas, a su vez, que los retóricos clásicos daban de la hipotiposis, ese texto nunca puede en realidad “poner ante nuestros ojos” lo que sólo sabe representar verbalmente ... a menos que lo que “representa” sea ya un discurso, producido oralmente, por escrito o *in petto*” (2006, 116).

retóricas. Y esa crisis es, tal vez, una forma particular de metalepsis: la que ofrece como *mímesis* (o como *show* o como “espectáculo”) aquello que sólo puede ser *diégesis* (esto es, *telling*, relato). La *mímesis* de palabras es la verdadera esencia del relato (la asunción de que sólo puede poner ante los ojos palabras). La *mímesis* de acontecimientos (la supuesta *diégesis*), como dice Genette, es una mera “ilusión de *mímesis*” (1989, 223). El espectáculo (literario) es sólo (sólo puede ser) de palabras, y adopta algunas formas codificadas, entre las cuales la más frecuente es el uso del tiempo verbal del presente (descriptivo). Por eso, cuando alguno de los espectáculos (de las películas a las *performances* o los videojuegos) son mostrados en pretérito (tiempo narrativo por excelencia) se produce lo que Genette llama una “hazaña metaléptica” (2006, 45), que consiste en que ese espectáculo es llevado del régimen del mundo (comentado, *i.e.* la realidad) al régimen de la ficción (*i. e.*, del mundo contado, del relato) y, por tanto, teniendo en cuenta la condición temporal-narrativa previa de ese espectáculo, además de poner en crisis la oposición entre mostrar y contar, y de cuestionar la estrategia retórica del realismo, el relato de espectáculo construye —necesariamente— una metaficción.¹³

De la verbalización del espectáculo a la espectacularización de la palabra

El marco de la representación verbal

Por eso, a la hora de sugerir herramientas concretas para analizar el relato de espectáculo, aparecen en primer lugar algunos índices gramaticales precisos que establecen la distancia entre los sujetos entre los que circula ese relato. En la mayoría de los casos, ciertamente, el tiempo verbal es descriptivo-comentativo (a menudo el presente; más raramente el imperfecto). Se reproduce así, tal vez, el efecto de arte efímero que es consustancial al espectáculo. También puede aparecer el futuro —o el condicional—, si la *performance* aún se encuentra en desarrollo, como en el principal proyecto de *Tiempo de encierro* (“[...] en mi obra *nacerán* niños de verdad, con los genes de enanas albinas, gracias a la inseminación”, Chiappe 157) o en las notas al guión del videojuego de *Piezas secretas contra el mundo* (“Obviamente nadie *contestaría* en los teléfonos noruegos”, Labbé 74 y ss.; las cursivas son mías en ambos ejemplos). Sin embargo, cabría decir que ese uso del futuro supone ya una metalepsis, en la medida en la que “pone ante los ojos”, si no el espectáculo, sí las palabras del espectáculo —que ya está en marcha—, y en el orden del relato no difiere tanto de la presentación de una *performance* ya ocurrida. La verdadera “hazaña metaléptica”, sin embargo, derivada del uso del pretérito narrativo, ocurre, por ejemplo, en unos pocos cuentos-películas de *La calle de los cines*, de Marcelo Cohen. Contar una película en pretérito indefinido la difumina como película, porque se disuelve la frontera entre (digamos) discurso narrante y discurso narrado,¹⁴ y se incrementa la “ilusión

¹³ Quizás sea este tipo de relato el que permite superar uno de los límites que coartan la “contemporaneidad” de la literatura (en relación con el arte), según Aira: “A la literatura le es más difícil establecer la duplicidad de obra y discurso porque ella ya es discurso” (2016, 47).

¹⁴ Y aun así, cuando en la obra de Cohen la película se cuenta en pasado, suele establecerse un marco o una aclaración (“El sexto dedo”, “La noche de los rabanitos”) o la transcripción se ofrece con un *plus* de ficcionalidad, como la simulación del verso (“Mujer cuántica”). Son raros los casos de uso del pretérito “puro” (“Una puerta a la igualdad” o “Simidolia”).

de mimesis”, pues sólo el marco más general de la obra que lo incluye revela que es un relato de espectáculo y no un cuento “tradicional”.

En cuanto a la relación entre los sujetos del relato de espectáculo, otro índice gramatical relevante es la utilización de la primera persona del plural. Este recurso, no obstante, es más frecuente cuando se trata de espectáculos audiovisuales que cuando se presenta una *performance* artística. Así, no sorprende comenzar la “lectura” de una película con la frase “Desde los primeros minutos la historia nos hace pensar que [...]” (Cohen 247) o la explicación de un videojuego con sentencias como “Nos dan ganas de dejar el mando de control” (Labbé 11). La primera persona del plural en el relato de espectáculo representa, quizá, lo que este tiene de experiencia socializante o propiciadora de un marco comunicativo en el que es crucial la relación entre emisor y receptor.¹⁵ Como dijimos al principio, haber presenciado (o haber participado de) un espectáculo constituye una experiencia inconclusa si no se puede poner en palabras; por eso, la condición y caracterización de quien lo cuenta y del que lo recibe será muy importante. Quien cuenta un espectáculo —sea su propio creador o un espectador; se produzca el relato dentro de la historia o se dirija hacia el lector— pretende seducir (o quizá de algún modo educar) al receptor, desde una posición privilegiada: el que cuenta sabe más, y por tanto controla la historia. Tiene poder y está marcado por la pulsión narcisista —exhibicionista—.¹⁶ De ese modo, juega con una serie de estrategias retóricas que pueden ir desde la humildad tópica o cínica (las palabras no son suficientes para dar cuenta del espectáculo, siempre maravilloso), hasta la amenaza de revelar la intriga (el consabido *spoiler*). Los narradores de espectáculos no son escritores “en el sentido convencional”, sino creadores de —literalmente— “espectáculos de realidad” (como se dice en *Las noches de Flores*; Aira 2004, 72). El “realizador”, justamente, es una figura clave del espectáculo televisivo, y quizá la máxima expresión de su relación con el poder la encontramos en el terrorista-realizador de una novela como *Realidad*, donde el jefe de una célula yihadista termina conduciendo la acción “con mano de hierro” (Bizzio 2009, 30), “tirándoles de la lengua” a los concursantes, usando, en definitiva, el programa “como un arma” (88). En *El testigo* la autoridad de un guionista procede, inversamente, de su capacidad de hacer frente a la violencia: “¡Es el único escritor al que la DEA y la PGR identifican de inmediato! Su poética podrá ser inexistente, pero se ha jugado la vida. Sobrevivió a dos atentados” (Villoro 258). Al emisor terrorista y al emisor superviviente (todos transformados, sujetos de una metalepsis identitaria, podría decirse), cabe añadir el emisor mártir, como en *Romance de la Negra Rubia*, cuya protagonista, tras quemarse a lo bonzo, se convierte en artista y obra de arte en sí misma, y su perspectiva híbrida es, explícitamente, “la que organiza el relato” (Cabezón Cámara 21).

Del lado del receptor, el relato de espectáculo suscita siempre la reflexión sobre el público o la audiencia, y, así, plantea la cuestión del lugar de la cultura de masas, la alienación del sujeto y la neutralización (o no) del poder subversivo del arte. No es rara la actitud despreciativa hacia ese

¹⁵ Algo que también Genette señaló como garantía de la “ilusión de mimesis” en que consiste el relato de acontecimientos (1989, 223). Desde esta perspectiva, el relato de espectáculo podría, pues, considerarse una “metailusión de mimesis” (en la medida en la que el espectáculo consiste ya en una representación a la que subyace la estructura de un relato).

¹⁶ Para la relación entre espectáculo, seducción y poder, puede verse González Requena.

público: el escritor exitoso de telenovelas se imagina a su destinatario ideal como “una mujer que sólo estudió hasta tercer grado de primaria; una mujer que vive en el tercer terraplén de un barrio popular; una mujer que tiene tres hijos y tres dientes” (Barrera Tyszka 99); el “curador” de una exposición sobre Cortázar se somete al “gusto de mierda de las multitudes a las que apunta esta muestra” (Becerra 152). Muy pocos son capaces de detectar lo que otros no ven, de “descubrir los fenómenos invisibles que ocurrían en las pantallas” (Becerra 177) o de dar interpretaciones que no están al alcance de todos: “un francés que no dejó pasar la ocasión de interpretar el hecho de que los terroristas hubieran dejado que el programa siga su curso —aunque manipulándolo a su antojo— como una forma de mostrarle al mundo la decadencia de Occidente” (Bizzio 58). Esa decadencia alcanza, quizás, su ápice cuando el espectáculo es la vida ajena y anónima intervenida directamente en virtud de una tecnología sofisticada: los “kentukis”, por ejemplo, esos muñecos movidos a distancia que dan título a la última novela de Schweblin. Alguien *es* un kentuki y contempla libremente a quien lo *posee*, sin que ninguno de los dos pueda elegir al otro. Y, sin embargo, pronto surgirá el negocio clandestino de la intermediación, que domestica lo más experimental y arriesgado de la experiencia, permitiendo capitalizarla: “A veces los clientes no tenían tan claro qué era lo que buscaban, y Grigor les mandaba dos o tres planillas con registros de imágenes y video” (Schweblin 46).

El receptor de un espectáculo (en el relato que lo cuenta) puede ser víctima de un malentendido, creer que tiene un poder del que en realidad carece. Cohen, por ejemplo, atribuye la decadencia del cine a la errónea convicción del “público moderno” “de que una gestión estricta de sí mismo puede darle una bonanza sin baches” (Cohen 9). Por eso, su propósito es restitutivo, amable, incluso eufórico, al recuperar y hacer explícito el poder de seducción del narrador de espectáculos: “Soy un empedernido contador de películas. Creo que es una forma incomparable de comunicación y difusión, si uno lo hace procurando transmitir entusiasmo, dudas, efectos, pero sin estropearle la intriga a los que invita a verlas ni atropellar la versión de otros que las hayan visto” (15); “la meta es suscitar en el lector ganas de ver la película o la impresión de haberla visto; mejor aún lograr que pueda recordarla y contarla de primera mano” (17). El recurso a la primera persona, del que habíamos partido, parecería representar verbalmente la solidaridad entre emisor y receptor, casi una identificación, pero, en el relato de espectáculo es, inevitablemente, también un artificio, una estratagema, una simulación, una mimesis, un *show*.

La materia de la que está hecho el relato de espectáculo

Después de preguntarnos por el marco comunicativo representado en los relatos de espectáculo, hay que atender a la sustancia de la que dichos relatos están hechos: esto es, podríamos interesarnos por sus contenidos y, finalmente, por las propias palabras que los vehiculan. Podríamos postular que la descripción del contenido de esos espectáculos narrados oscila entre la denuncia de su insignificancia o el escándalo por su excepcionalidad. Ejemplo de lo primero son las telenovelas o los *reality shows* (en *Rating*, *El testigo* o *Realidad*). En esos productos audiovisuales, el contenido es lo

de menos: “Una telenovela es, en el fondo, un relato que puede contarse en una línea y que siempre termina igual. Cuando llega la felicidad, se acaba cualquier historia” (Barrera Tyszka 144). Y a una de las protagonistas de *Kentukis* le parece asombroso que una tecnología avanzada como la que rige a esos muñecos sólo sirva para acceder a historias “tan pequeñas, tan minuciosamente íntimas, mezquinas y previsibles [...]. Tan desesperadamente humanas” (Schweblin 147).

El equivalente de esos *shows* de la insignificancia en el mundo del arte podrían ser las obras conceptuales, como los cuadros “mal pintados” de alguna novela de Aira, que representan “esculturas imaginarias”, y en realidad son cuadros “inventados” que sólo cobran cierta entidad cuando se ubican —literalmente— en el ámbito de la televisión (Aira 2004, 93). La verdadera obra es esa vertiginosa *performance* transmedial (que, en realidad, sólo es *contada*). No menos irrelevante es la exposición cortazariana que sirve de pretexto al protagonista de *¡Felicidades!*, compuesta por “frases de Cortázar en formato de aforismos” (Becerra 182) y en “fotos acumuladas [...] sin ningún contacto con el concepto de narración” (182). La deriva del curador de ese proyecto le lleva casi a la indignación, y a conocer —en ese estado de precariedad— a artistas “que no hacen nada” (197). Sólo palabras, entonces, son los restos de esos espectáculos de la insignificancia, dignos de figurar en los dos Museos que imagina otro personaje airiano —y que recubren, necesariamente, todo el campo de lo real—: el “Museo de Todo lo que ha Dejado Huella” y el “Museo de Todo lo que No ha Dejado Huella” (Aira 2004, 78).

A la protagonista de *Kentukis*, no obstante, le parece increíble toda esa irrelevancia: que no se utilice esa sofisticada tecnología mediática para vehicular “tramas realmente brutales”, algo que parecería ir ligado a la concepción del espectáculo audiovisual posmoderno, según reconoce también el narrador de *¡Felicidades!*, quien, por su parte, percibe en el llanto y la violencia el “valor supremo del escalafón televisivo” (Becerra 146). Ese sería el otro extremo del relato de espectáculo: el de la excepcionalidad escandalosa, que sí recorren otros textos. La incineración de la protagonista del *Romance de la Negra Rubia* es retransmitida en directo y luego su propio cuerpo lacerado se exhibe en Venecia, en una instalación titulada “Sacrificio”:

Yo era la sacrificada. Me quedaba ahí sentada de la mañana a la noche los cuatro meses de muestra. Atrás estaba Jesús agonizando en su cruz, un holograma mojado que lloraba agua y sangre. A los costados, videos. Y por todos lados fotos de militantes caídos. Los críticos se coparon, a todos les parecía que habíamos superado a la loca de Abramovic [...] (Cabezón Cámara 28)¹⁷

En *Tiempo de encierro*, la serie *Los caníbales* es una distopía *gore*, que pretende reflejar las condiciones de vida actuales, y la *performance* “Los hijos de Bi” busca “crear un matriarcado” para liberar el mundo de “las manos de conciliábulos privados en ese mundo de machos cocainómanos” (Chiappe 157). El videojuego de *Piezas secretas contra el mundo*, titulado “Albur”, traduce una trama

¹⁷ La descripción de “Sacrificio” incluye referencias a otros artistas y obras reales que se terminan incorporando al producto-libro: “con la luz entrando en haces desordenados por todas partes, atravesada de rayos, una catedral agujereada como una obra de Marcela Astorga” (Cabezón Cámara 36). Esa imagen será la portada de la novela en su primera edición (y en los créditos finales se remite a un vídeo que documenta una acción semejante a la de esa imagen). Abramovic también es mencionada en *Tiempo de encierro* (Chiappe 151), y alguna de las *performances* de Bi en esta novela (20-22) parecen réplicas de proyectos de la artista serbia.

de desastre ecológico; y, finalmente, el que da título a *Nefando* se subsume directamente en la abyección de la pedofilia, sin filtros alegóricos: “una representación de la mierda que nos rodea todos los días, un simple poner en escena lo que está ahí donde es imposible clavar los ojos” (Ojeda 89).

En realidad, en todos esos “relatos de espectáculo” (irrelevantes o excepcionales) está implicada, por lo general, una conciencia crítica de los males del mundo. La pobreza es un motivo muy recurrente, por ejemplo: Aira la introduce desde el título de su novela *La mendiga* (1999), en muchos aspectos fundacional para mis intereses, y la tematiza en *Artforum* subrayando su propia irrelevancia narrativa:

Lo único que podría salvarla [a la mendicidad] de ese automatismo vacío, o al menos darle alguna variedad, sería la invención de los cuentos o disfraces con que se trata de embaucar al dador crédulo. [...] Para qué inventar un cuento ingenioso para extraerle una moneda a un desconocido, si la historieta más remanida servirá igual? (Aira 2014, 12).

En *Rating*, la idea “genial” de los guionistas será construir un *reality show* —con estructura de telenovela— incorporando a las víctimas de una catástrofe natural: “hay más de cien mil damnificados en el país. Quevedo ve, en estas cifras, un casting infinito” (Barrera Tyszka 91). En *Romance de la Negra Rubia* los desahuciados “llamaron instalación a su campamento y *performance* a la vida que tuvieron que llevar ahí” (Cabezón Cámara 14). En *Tiempo de encierro* el diseño del componente virtual de una instalación se produce mientras la protagonista espera también el desahucio. En *¡Felicidades!* de Becerra, el narrador, moviéndose entre mendigos, considera que “la estética del rejunte le daba al espacio una narrativa de acumulación intermitente” (215) y termina refiriéndose al conjunto de su experiencia como “un show de la pobreza” (251). En *Kentukis*, hay también un mendigo, poseedor de una “lechuza-kentuki”, con la que realiza un espectáculo callejero: el muñeco “respondía a todas las preguntas menos a la de cómo consiguió un mendigo una lechuza kentuki” (Schweblin 113). Finalmente, en la misma novela, ese estadio más sofisticado de la tecnología sirve para participar vicariamente del espectáculo de la desgracia: “siempre habría europeos de clase alta dispuestos a circular sus instintos filantrópicos por países demasiado incómodos para ser visitados al estilo tradicional” (155).

Teniendo en cuenta esa conciencia crítica de los males del mundo, es importante señalar que el relato de espectáculo va a confundir a menudo la realidad con la imagen (otra variante de la metalepsis). El narrador de *El testigo* parodia a Marx para afirmar que “la historia ocurre dos veces, primero como tragedia, luego como telenovela” (Villoro 27); pero aún más radical es el de *Rating* donde se vislumbra la posibilidad hiperbólica —y por tanto alegórica— de ver “¡El país como una gran telenovela!” (Barrera Tyszka 93) y de incorporar “todo lo que está pasando [...] al programa” (199). Todo es simulacro, entonces: “la principal función del México colonial es servir de locación”, leemos en *El testigo* (Villoro 128); o la civilización occidental se interpreta como una “gran emisora de imágenes” (Bizzio 24), por lo cual —como en efecto ocurre— podría considerarse que llamar *reality shows* a ese tipo de programas es una redundancia (Bizzio 10).

Inversamente, lo más raro se verosimiliza si está mediado por la televisión, cuya función es “suspender el juicio” (según el protagonista de *El testigo*; Villoro 388), lograr “que los absurdos más

enormes a veces nos parezcan sensatos” (según el de *Rating*; Barrera Tyszka 63) o conseguir “que una cosa salga de otra en el momento inesperado” (así en *¡Felicidades!*; Becerra 146). En último extremo, es el relato transmitido por los medios y repetido por los espectadores el que permite comprender el espectáculo a sus propios protagonistas: “Yo estuve ahí, pero todo esto me lo contaron después”, dice la Negra Rubia del momento de su incineración ante las cámaras (Cabezón Cámara 9). También simétricamente, medios tecnológicos más sofisticados, como los kentukis, permiten actuar allí donde no se está: “qué importaba hacer el ridículo en Erfurt, nadie la estaba mirando [...]” (Schweblin 31).

Y esa será la última variación en el contenido de estos relatos de espectáculo: su componente metaficcional (una nueva variante de la metalepsis). La versión más simple de ese efecto, casi *kitsch*, se da en los casos en los que los protagonistas comparten tribulaciones emocionales con los personajes de los guiones que construyen (como en *Rating* o *El testigo*). La versión más compleja aparece en algunos relatos de *La calle de los cines*, donde —apoyándose en la ciencia ficción— se produce un vertiginoso torbellino metanarrativo. Así, en “Simidolia. Un viaje sentimental por los rostros”, se presenta una película en la que los personajes ven por televisión un show consistente en que “varias personas contaban novelas basadas en calamidades personales supuestamente propias; el torneo duraba meses y cada semana el público votaba, no el mejor episodio, el más logradamente doloroso, sino el que le parecía más verdadero” (Cohen 219). O, aún más complejo en su desarrollo, el cuento “Por su propio bien. Un filme de literatura y paranoia en tres partes” convierte a su protagonista en espectador, escenario y personaje pasivo de tramas o espectáculos ajenos, en virtud de una tecnología denominada “Panconciencia”¹⁸ que permite asistir a la representación mental de las experiencias de otros, lo que se considera explícitamente un “show cerebral” (Cohen 280), “insufriblemente incorpóreo” (281).

Pero entre ambos extremos (el *kitsch* y el *cyberpunk*) se sitúan otras conexiones metaficcionales de estos relatos de espectáculo: las implicaciones alegóricas de la instalación virtual que está diseñando la protagonista de *Tiempo de encierro*, y que no puede dejar de remitir a su enclaustramiento “real”; o la incorporación de imágenes “reales” a las creaciones de *Kentukis* o *Nefando*. En el primer caso, uno de los muñecos habrá grabado la vida cotidiana de un personaje, y esas imágenes se exhiben en una muestra basada en el accionar de los kentukis, lo que lleva al personaje a dudar de la propia consistencia de su vida: “se preguntó, con un miedo que casi podría quebrarla, si estaba de pie sobre un mundo del que realmente se pudiera escapar” (Schweblin 172). En *Nefando*, el videojuego abyecto incluye “grabaciones reales” de sus autores, pero el “realizador” afirma que para él no son diferentes de las “representaciones” (Ojeda 89), y establece una comparación interesante desde el punto de vista que aquí estoy desarrollando: “A veces cuando somos muy directos terminamos hablando en metáforas” (90).

¹⁸ Recurrente en todos los relatos y novelas de Marcelo Cohen ambientados en el territorio inventado del Delta Panorámico.

Las galas del decir

Y es que el estudio de la verbalización del espectáculo conduce, necesariamente, a la cuestión de lo que podría llamarse el espectáculo verbal. En tal sentido, dos parecen los mecanismos básicos: la imitación del código verbal del espectáculo aludido o el máximo desvío con relación a ese código. En el primer caso, por ejemplo, el relato de una telenovela imitará el lenguaje de las propias telenovelas. El protagonista de *El testigo* es reprendido por su estilo: “Hablas como el peor programa del canal: “Vales chorros, nunca cambies, cero te dejes influenciar.” ¿Has oído esas mamadas? Son tu espejo” (Villoro 259). El aprendiz de guionista de *Rating* no puede evitar decir “Emiliana es la mujer más hermosa que yo he visto en toda mi vida” para calificar a una de las dos mujeres entre las que dividirá —inevitablemente— su corazón (Barrera Tyszka 36). La parodia está implícita, pero en ese gesto el relato de este tipo de *shows* revela su autoconciencia: “La telenovela es un género verbal. [...] En la telenovela, las acciones no suceden: se cuentan” (Barrera Tyszka 130); “La telenovela no es un tema, no es una historia; sólo es un lenguaje” (153). La telenovela (y quizá por extensión el *reality* hacia el que tiende) es un *show* del *telling*.

Aunque parezca muy distinto, el efecto imitativo es similar en algunos relatos de videojuegos: el creador de *Vidas cruzadas* en *El exilio según Nicolás* limita las interacciones entre los jugadores a “solo texto”, porque genera “una manera de relaciones más ideales y la aparición de sonidos volvería al juego más tradicional y hasta aburrido” (Peveconi 68). La transcripción de las conversaciones en esta novela, sin embargo, es convencional (cuasi teatral), mientras que en otros casos, como *Nefando* (más recientes, quizás para parecer más “avanzados”) se opta por una imitación de la estructura del mensaje electrónico, con sus encabezamientos y metadatos (Ojeda 143).¹⁹

Tanto la representación del lenguaje de la telenovela como el del ecosistema internáutico optan por la simulación, por la transparencia respecto de un código que podríamos considerar “literario”. Pero acaso es más relevante el ejercicio de máximo desvío respecto del lenguaje del *show*. Ya se ha visto en *Nefando* una idea que apunta en este sentido: la metáfora puede resultar la representación más directa de lo real. Quiere eso decir que la verbalización del espectáculo puede basarse en una interpretación literal de la imagen (verbal); o, incluso, en la potenciación de aspectos elocutivos no imaginarios (visuales) sino fónico-auditivos.

Si Schweblin en *Kentukis* fía la idiosincrasia de esos muñecos que parecen “teléfonos con patas” a la ocultación del origen de su nombre,²⁰ Cohen en *La calle de los cines* utiliza un lenguaje particular, inventado en muchas ocasiones:²¹ allí el “estarco” es una medida de tiempo; los jóvenes son “brachos”, el “farfonito” un dispositivo de comunicación... Algunos cuentos de la serie están en verso (libre), y a menudo la metáfora (interpretada literalmente) es el mejor recurso para trasladar el efecto (sin duda

¹⁹ En otros lugares, *Nefando* incorpora otros juegos tipográficos: tachaduras (145) —como en algunos blogs—, reproducciones facsímiles de manuscritos (187-195).

²⁰ En algún caso la identidad del muñeco —que siempre es un animal— se sobrecarga, sin embargo, por alusiones que sugieren los personajes, pero que han de ser explicadas: así, el kentuki de Alina —la novia del *artista* (siempre nombrado así, en cursiva)— recibe el nombre de “Coronel Sanders”, referencia de segundo grado, al fundador de la cadena de comida rápida “Kentucky Fried Chicken”, como se dice explícitamente.

²¹ Pero coherente y compartido con el del resto de las obras que se ubican en el Delta Panorámico.

poético) de las imágenes contempladas: “En un momento, *figurada tal cual en el filme*, la conciencia de Corio es un hotel en donde solo entra el viento, y no se hospeda” (Cohen 283; la cursiva es mía). Algo parecido alienta en algún pasaje de *¡Felicidades!* cuando el narrador detecta que la comparación supone un salto de realidad, que el relato pretende disimular:

“Campera de pluma de ganso como la que me regaló Magdalena en Bruselas”. Así salió la frase de mi cabeza [...]: como el título de una obra. Aunque en el “como” podía verse, asomando la cabeza, la falsedad del hecho, su segunda vez respecto de una primera, original, a la que emulaba (Becerra 247).

En casos así es la mera verbalización la que espectaculariza a la realidad (trasladándola al orden del simulacro). La pirotecnia verbal —si vale ahora esta metáfora— es la que recuerda constantemente que —a pesar de la apariencia realista de los relatos (incluso costumbrista, gracias justamente al estilo, como ocurre en Cohen)— estamos ante una ficción que sólo existe en el lenguaje. En *Romance de la Negra Rubia* el artificio que va a llamar la atención sobre (a *mostrar*) la densidad verbal del relato no será la metáfora o la invención léxica, sino la utilización de una prosa metrificada —como el propio título anuncia—: predominan los octosílabos (con eventuales transiciones hacia el endecasílabo, a veces incluso con rima) y la narradora introduce metacomentarios que orientan la recepción: “las cosas explotan con ritmo y con poca pausa” (Cabezón Cámara 23) “y yo también canto así” (25); en otros momentos, la acción parece derivar de la paronomasia “El velorio fue veloz con Elena metida en la heladera” (47).²² También, de modo casi inverso a lo que ocurría antes, estos relatos llegan a ser un *show del telling*.

La literatura como ilusionismo: hacer (que sucedan) cosas con palabras

Después de este recorrido, quizás llegamos a una conclusión poco sorprendente: la hipótesis sobre la importancia de la verbalización del espectáculo viene a parar en que la literatura vale como *performance* por excelencia. Varias de las *performances* ideadas por Mario Bellatin tienen ese sentido, pero quizá una de las más llamativas (realizada y luego contada en *Lecciones para una liebre muerta*) es esa “suerte de instalación compuesta por dobles de escritores” (Bellatin 2005, 72), que aprenderán de memoria textos de los originales y los recitarán luego en una galería de arte. Por su parte, Aira ha escrito sobre la condición del libro como objeto artístico conceptual, por ejemplo en *Artforum*: “portadores especializados de información; eran superobjetos, porque en su infinita variedad y novedades podían suplir a todos los demás objetos en la imaginación y el deseo” (Aira 2014, 10). Por eso, un nuevo giro performático puede consistir en la construcción de un simulacro que supla a ese mismo objeto de deseo. En el caso de *Artforum*, esto supone la fabricación de números de la propia revista que se quiere coleccionar: “la réplica que me proponía hacer era una obra de arte, un proyecto artístico original, que bien podría haber sido presentado en un encomiástico artículo de *Artforum*” (Aira 2014, 46). Pero la réplica material del libro aún es imperfecta como *performance* y puede hacerse

²² Un ejercicio cuya raíz quizá está en Raymond Roussel (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*), uno de los principales maestros de ceremonias del lenguaje, también muy presente en Aira.

más sofisticada, simplemente *escribiendo*: “Las dificultades me desalentaron por anticipado. Lo desplazé a la escritura, y los relatos que escribía se recargaron de una visualidad vicaria, tan aburrida para los lectores como poco eficaz para ocupar mi tiempo” (Aira 2014, 47).

La literatura es el espectáculo por excelencia, más allá de cualquier destreza técnica, a pesar de que los resultados puedan no ser satisfactorios para el público (que es un factor despreciable, como ya se vio antes). El giro metaverbal (si vale la expresión) del relato de espectáculo (el *telling* del *show* es el *show* del *telling*: verbalizar un espectáculo es hacer espectáculo de la palabra) va a producir la abismación metaficcional de muchos de estos cuentos: “si los cuento [los detalles] las cosas vuelven a suceder”, leemos en *¡Felicidades!* (Becerra 145). Si la interpretación literal de una metáfora generaba una situación espectacular (la conciencia como hotel, en Cohen, por ejemplo), ahora el relato es —casi literalmente— un espectáculo de magia: diluye la diferencia entre lo sucedido y lo inventado, o más bien subraya que lo sucedido es una ilusión, y se convierte a sí mismo en acontecimiento: “me senté a escribir todas estas cosas sin poder distinguir, una vez hechas, si los sucesos que cuento ocurrieron aunque fuese a medias, o van a ocurrir algún día (lo que no puedo decir es que nada de esto ocurrió, porque siempre ocurre algo cuando se escribe)” (Becerra 239). Escribir es, literalmente, hacer (que sucedan) cosas con palabras, una verdadera *performance* verbal,²³ y componer un relato “darle algo de realidad a lo que estaba sucediendo en el lenguaje” (Becerra 246). La construcción narrativa supone una especie de guion que configura el magma ilimitado e incomprensible de lo real: “lo real no tiene fin, excepto si es leído como novela”, se lee —a su vez— en *Realidad* (Bizzio 117) y la Negra Rubia justifica su espectacular historia: “me relato mi vida porque creo que es un libro” (Cabezón Cámara 51).

Paradójicamente, si hacer (que sucedan) cosas con palabras es la esencia de la verbalización del espectáculo, a veces parece que incorporar esas mismas palabras a la transcripción del espectáculo es una de las mayores dificultades con las que se enfrentan este tipo de relatos, si es que esa dificultad no es (justa, irónicamente) la prueba de que también para estos espectáculos de palabras es necesaria destreza (contra lo que, irónicamente, parecía sostener Aira). En *Tiempo de encierro*, por ejemplo, resulta sorprendente y extremadamente artificioso el minucioso relato (en voz alta y en tiempo real, con algunas elipsis marcadas por puntos suspensivos) que la protagonista embarazada hace para su hija aún no nacida de la serie que la tiene fascinada. No menos gratuito resulta postular —en *Kentukis*— que, a pesar de lo sofisticado de la tecnología necesaria para mover esos muñecos a distancia, y de haberlos comparado reiteradamente con teléfonos, una de las principales causas de las complicaciones de cada una de las tramas sea la dificultad que tienen para comunicarse los “amos” y los “habitantes” de los muñecos: estos pueden ver a aquellos, pero no escucharlos ni hablarles. Esto sólo se justifica un tanto forzosamente por su condición de “mascotas” (Schweblin 20), pero tiene también una función metanarrativa porque al final de la novela la apoteósica instalación que tiene a los kentukis como protagonistas se basa en la interacción con los espectadores mediante una

²³ Vale recordar, por fin, la alusión (desviada) a *Speech acts* de Searle y *How to do things with words* de Austin. Su aplicación a la literatura en Miller.

rudimentaria comunicación a base de carteles impresos en el suelo, en un espacio saturado: “faltaba espacio para no decir nada, siempre se estaba pisando algo” (Schweblin 168).

To be continued...: un fraseo irrefrenable

Tal vez esa idea de la saturación comunicativa pudiera ser una pista para ir concluyendo mi ensayo: contar un espectáculo, contaminarlo con palabras, es la forma de proyectarlo hacia esa continuidad imparable que debe ser su esencia. Y cuando el *show* trasciende, en virtud de la palabra, los límites del lugar y el momento en que se ha producido, comienza su transformación, porque se inicia el juego de las interpretaciones: “[...] ningún espectador ve la misma película. [...] lo que cada uno vuelca en estas charlitas es el remodelamiento cerebral que le provocó la historia”, leemos en el prólogo a *La calle de los cines* (Cohen 12). Por eso, quizás, el relato de espectáculo es el mejor ejemplo de la crisis del realismo en la narrativa contemporánea: su referente es un constructo añadido a la realidad, incluso una “remodelación” de esa misma realidad. Cambiarlo de código es someterlo a la deriva imparable del lenguaje, como también, agudamente señala Cohen:

Lo ideal sería lograr que la película que ofrece la memoria se cuente sola. No es tan sencillito esto, les aseguro: uno pone una frase donde un personaje del filme piensa en silencio, y cada frase alimenta otras, todas con el incontenible afán de proliferar de la mente que las segrega y de la naturaleza misma de las frases (16).

El que cuenta siempre está presente y pensar en borrarlo es una convención ya insostenible; la acumulación de detalles —que la estética realista quería proponer como garantía de esa supuesta transparencia objetiva de “lo real”— no hace sino corroborar esa presencia y, en el caso extremo, exhibirla como apoteosis verbal: el relato de espectáculo es un caso privilegiado para revelar ese artificio, porque representar verbalmente un *show* conduce a la espectacularización del relato y de la palabra que lo vehicula. Por eso, también, es preciso añadir que a menudo el relato de espectáculo se convierte en una especie de mutación posmoderna de lo que tradicionalmente se ha considerado literatura fantástica: decir que lo que se cuenta está previamente configurado como película, videojuego o instalación, permite establecer un filtro de ficción, un “truco” de verosimilización, análogo quizás al relato de un sueño, pero anclado en el mundo de lo que el propio relato presenta como factual. Y, sin embargo, la verbalización del espectáculo consigue mucho más que un efecto de verosimilitud, mucho más que hacer creíble “cualquier cosa” que suceda en el mundo contado: busca traducir uno de los rasgos quizá más inquietantes de la sociedad, la civilización, la realidad o la intimidad contemporáneas, y termina, quizá por saturación, confirmando que la literatura es en sí misma un espectáculo de la palabra, la “linda tarea de buscar en cada caso una presentación verbal congruente” (Cohen 17).

Bibliografía

Corpus primario

- AIRA, César. *La mendiga*. Barcelona: Mondadori, 1999.
- AIRA, César. *Las noches de Flores*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- AIRA, César. *Artforum*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2014 [epub].
- BARRERA TYSZKA, Alberto. *Rating*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- BECERRA, Juan José. *¡Felicidades!* Barcelona: Seix-Barral, 2019 [epub].
- BELLATIN, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BELLATIN, Mario. *Obra reunida /2*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- BIZZIO, Sergio. *Realidad*. Madrid: Caballo de Troya, 2009 [epub].
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014 [epub].
- CHIAPPE, Doménico. *Tiempo de encierro*. Madrid: Lengua de Trapo, 2014.
- COHEN, Marcelo. *La calle de los cines*. Madrid: Sigilo, 2018.
- LABBÉ, Carlos. *Piezas secretas contra el mundo*. Cáceres: Periférica, 2014.
- OJEDA, Mónica. *Nefando*. Avinyonet del Penedés: Candaya, 2016.
- PEVERONI, Gabriel. *El exilio según Nicolás*. Madrid: Santillana, 2004.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Kentukis*. Madrid: Literatura Random House, 2018 [epub].
- VILLORO, Juan. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Textos auxiliares y críticos

- AIRA, César. *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Madrid: Penguin — Random House, 2016 [epub].
- ALEMANY Ferrer, Rafael y CHICO RICO, Francisco, editores. *Literatura i Espectacle — Literatura y Espectáculo*. Alicante: Universidad de Alicante / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012.
- ALMÁRCEGUI, Patricia y MORA, Vicente Luis. “Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 823, enero (2019): 15-25.
- AUSTIN, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras, palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BESSION, Rémy. “Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité à l’époque contemporaine”. HAL hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2, 2014.
- CARRION, Jorge. *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae, 2011.
- CORDONE, Gabriela y BÉGUELIN-ARGIMÓN, Victoria, editores. *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica*. Madrid: Visor, 2016.
- DE LA NUEZ, Iván. “El arte de la ficción.” *El País — Babelia*, 16/7/2014.
- DE LA NUEZ, Iván. “El arte que no se expone.” *El País — Babelia*, 13/10/2017.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2012.

- DEL RÍO, Víctor. "Arte de concepto como literatura," *Revista de Occidente* 382, marzo (2013): 23-37.
- FIGUEROA, Adrián. "Entrevista a César Aira" *Crónica*, www.cronica.com.mx/notas/2017/1043628.html, 17/9/ 2017.
- FOSTER WALLACE, David. "*E unibus pluram*, televisión y narrativa americana." *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori, 2001: 64-225. [epub].
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Barcelona: Reverso, 2006.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. "El boom de las series de televisión norteamericanas y la novela española actual", en Cordone y Béguelin (2016): 279-294.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1999.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. "La novela como laboratorio, espacios de contacto entre el arte y literatura." *Cuadernos Hispanoamericanos* 823, enero (2019): 38-48.
- KLAUK, Tobias y KÖPKE, Tilmann. "Telling vs. Showing." *The Living Handbook of Narratology*. www.lhn.uni-hamburg.de, 2014.
- KRIEGER, Murray. "El problema de la éfrasis, imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)." *Literatura y pintura*. Antonio Monegal, editor, Madrid: Arco Libros, 2000: 139-160.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad, ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- MILLER, Joseph Hillis. *Speech Acts in Literature*. Standford: University Press, 2001.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Teoría de la imagen, ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- MONTOYA, Jesús. *Realismos del simulacro. Imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008.
- MORA, Vicente Luis. "¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, *Next-Generation* y razón catódica en la narrativa contemporánea." *Figures of Belatedness. Postmodernist Fiction in English*. Javier Gascueña Gahete y Paula Martín Salván, editores, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006: 275-305.
- MORA, Vicente Luis. *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix-Barral, 2012.
- MÜLLER, Adalberto y FELINTO, Erick. "Medialidad, encuentros entre los estudios de media y la literatura". *Revista Luthor* VII: 29, www.revistaluthor.com.ar, agosto (2016).
- OÑORO OTERO, Cristina. "The Writer is Present. *Kassel no invita a la lógica*, de Enrique Vila-Matas, como proyecto artístico intermedial." en Cordone y Béguelin-Argimón, editores, (2016): 158-175.
- PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. III: Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- PRADIER SEBASTIÁN, Adrián. “¿Qué es un espectáculo?” *Factótum* 10, www.revistafactotum.com (2013): 1-22
- PRIETO, Julio. “La escritura telegénica, tecnologías de la visión y paisajes mediáticos en la reciente narrativa rioplatense.” *Territorios del presente: globalización, tecnología y mimesis en las narrativas hispánicas del siglo XXI*. Jesús Montoya Juárez y Natalia Moraes, editores, Peter Lang, 2017: 197-217.
- RAJEWSKY, I. O. “Intermediality, intertextuality and remediation. A literary perspective on intermediality”. *Intermedialités / Intermediality* 6 (2005): 43-64.
- RIFFATERRE, Michael. “La ilusión de la écfrasis.” *Literatura y pintura*. Antonio Monegal, editor, Madrid: Arco Libros, 2000: 161-186.
- RÍOS, Marina. “Literatura y performance, hacia una literatura de acción”, *XXVI Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - marzo, ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/R%C3%ADos%2C%20Marina_0.pdf, 2014.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo y BAETENS, Jan. “La literatura en expansión: Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *New Media Studies*”, *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27 (2017): 6-27.
- SEARLE, John R. *Actos de habla, Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra, 2001.
- SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: F.C.E., 2008.
- SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo, literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- VV. AA. *Caracteres. Monográfico: Universos transmedia y convergencias narrativas* 3:1 (2014).
- VV. AA. *Pasavento. Monográfico: Intermedialidad en el ámbito hispánico actual* V:1 invierno (2017).
- VV. AA. *Revista Luthor. Monográfico: Arqueología de medios* 42, www.revistaluthor.com.ar/ (2019).
- WOLF, Werner. “(Inter)mediality and the Study of Literature” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13:3, docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/ (2011).