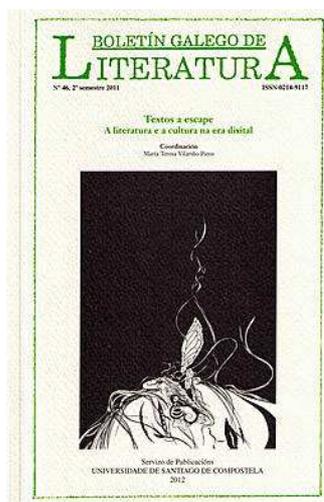


Teresa VILARIÑO PICOS, coord., *Textos a escape. A literatura e a cultura na era dixital*, *Boletín Galego de Literatura*, 46 (2º semestre de 2011), 348 pp.



El último número del *Boletín Galego de Literatura*, que desde el año 89 edita el Servizo de Publicacións de la Universidade de Santiago de Compostela, dirigido por Anxo Tarrío, está coordinado por M^a Teresa Vilariño Picos con el título «Textos a escape. A literatura e a cultura na era dixital». El volumen se ocupa de los desafíos (y oportunidades) de la literatura en la contemporaneidad: las nuevas tecnologías abren no sólo la posibilidad de un alcance masivo a través de nuevos soportes, sino también la de una concepción estética diferente. La disciplina denominada cibercultura abarca un campo de estudio que reúne diferentes semióticas y tipos de representación, difuminando las fronteras entre géneros y lenguajes (oralidad, escritura, multimedia), constituyendo una nueva forma de concebir la creación, como espacio en construcción, *in fieri*, y de concebir los significados, efímeros y mutables. Este proceso de desmaterialización se traduce en la construcción de nuevas realidades, vicarias: el dibujo de Emma Ríos de la portada («Tinitus», que representa este fenómeno acústico metafóricamente, corporeizando el sonido que no es real, sino percibido, en un insecto), y el paratexto que abre el volumen, con el mismo título, refieren el carácter de «escape» que brinda la realidad digital, «do sensíbel cara ao intelixíbel» (13).

Cambian también las formas de recepción: quien lee decide cómo crear su propio relato a través de la hipertextualidad (lo que Espen Aarseth llamó literatura ergódica): los discursos no son ya estables, sino performativos, operando en el marco de una comunidad virtual. Este cambio de paradigma supone un reto para los estudios de literatura y cultura: la coordinadora del volumen cita en la introducción los proyectos que desarrollan en la USC: Le.es, de catalogación del corpus de literatura electrónica en España, o el grupo *magmática*, de investigación sobre *performance* (tanto desde el terreno académico como atendiendo a la creación escénica). Precisamente por el carácter efímero de estas escrituras emergentes urgen estudios teóricos y críticos sobre

ellas. En cierta línea de voluntad de catalogación, inventario, archivo, y a veces consagración, se sitúan buena parte de los dieciocho estudios que integran el boletín: series de televisión de culto, encrucijadas historiográficas en (y a través de) el cine, ciberactivismo, performatividad y poéticas en la esfera digital, o nuevas dramaturgias son algunas de las materias de estudio.

El volumen abre con la propuesta de Anxo Abuín, con la ironía y «el debido respeto», de asentar una nueva subdisciplina: *The Sopranos' Studies*, por el interés que esta serie de la HBO suscitó en el terreno académico. Es una ficción narrativa de larga duración, que hibrida géneros como el cine de *gangsters*, de acción, las *sit-coms*, *soap operas*... Y al tiempo, aborda cuestiones relacionadas con la condición humana, en la contemporaneidad del caos, como Shakespeare o la novela decimonónica. Está protagonizada por un antihéroe, sin códigos morales, que despliega su hipermasculinidad frente a personajes femeninos contrapuestos (que reproducen la dicotomía entre Madonna y puta). Aborda también múltiples ejemplos de la relación intertextual de *The Sopranos* con la literatura clásica, el cine, o el psicoanálisis, y nos sitúa así ante un cambio en los procesos tanto de producción como de recepción televisiva: la llamada *Quality TV*. La propia construcción narrativa de esta serie perfila un campo de estudio, encuadrado en las llamadas fluxinarrativas o multinarrativas: la linealidad está puesta en cuestión, el relato aparece fragmentado, dinámico, con múltiples líneas argumentales abiertas interrelacionándose.

Una de las reseñas de libros del boletín vuelve sobre este tipo de narraciones televisivas: la que hace Alba Méndez Martínez sobre el libro *Los Soprano: antimanual de una serie de culto*, editado en el 2009 por Errata Naturae: Méndez incide en la significación de la serie en la sociedad contemporánea, a través de temáticas relacionadas con la nostalgia, el desencanto y el relativismo moral. Reseña también el libro que la misma editorial sacó al año siguiente sobre otra serie de la HBO, *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de televisión*, y *Teleshakespeare*, de Jorge Carrión, ya del 2011, que aborda varias de estas series de culto atendiendo a su complejidad semiótica y multiplicidad genérica y temática, y estableciendo la categoría de «ficción cuántica».

Política, ingeniería social, arte

La confluencia entre arte y activismo político que abre este cambio de paradigma es otro de los terrenos explorados en el boletín. Así, Ana Cabaleiro aborda la construcción del espacio público a través del ciberactivismo artístico: de la agencia colectiva de estas expresiones surgen nuevos circuitos, ajenos a los esquemas jerárquicos, que generan un panorama casi utópico de accesibilidad y democratización. En su artículo recorre el potencial de resistencia que el uso colectivo y autónomo de los

medios tiene frente a la institución, desde el dadaísmo, situacionismo, o accionismo vienés, hasta las prácticas de Fluxus o el proyecto Guerrilla TV, y las posibilidades que abrió el *software* de código abierto. Se supera la noción del artista como creador individual y se rompe con el sistema burgués que separa «autor» y público. Cabaleiro enumera experiencias concretas de hacktivismo o activismo artístico: Jodi, dúo de artistas alemán-belga que explora la perspectiva vindicativa del lenguaje y los códigos digitales; el Electronic Disturbance Theater, que, en colaboración con Critical Art Ensemble y el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional, creó el navegador FloodNet, un ejemplo de la apropiación de medios de comunicación de bajo coste para protestar contra gobiernos y grandes empresas; o proyectos de resistencia artística, como thefileroom.org, de Antoni Muntadas, un archivo abierto a la participación colectiva para difundir proyectos que fuesen retirados o censurados; y el movimiento ciberfeminista: desde sus comienzos en 1991, el colectivo australiano VNS Matrix veía en la digitalización de la cultura y la estructura rizomática de la comunicación una vía para desestructurar el sistema social imperante.

Estos movimientos se dotaron de herramientas discursivas como manifiestos (*Manifiesto feminista socialista para cyborgs*, de Donna Haraway, o *A Hacker Manifesto*, de MacKenzie Wark) y tuvieron sus epifanías, como la 1.ª Internacional Ciberfeminista en el Documenta X (1997), hasta que cae la utopía electrónica cuando se constata el carácter ilusorio de esa imagen de libertad social: Internet se observa como sitio para el consumo, el entretenimiento, lugar de orden represivo. Cabe aún la posibilidad de volver la tecnología contra sí misma, de la apropiación, remezcla y clonación de sitios, como desafío al control sobre la información y la propiedad intelectual.

En esta misma línea trabaja Jara Calles a través del «hacker de lo orgánico» Eduardo Kac, quien merece una atención especial en este volumen. Calles estudia la relación entre el hacktivismo, el bioarte, la literatura y la ingeniería social en su artículo, que parte de la novela *Cut and Roll*, de Óscar Gual, y su Ecos, personaje *alter ego* de Kac. Apunta al funcionamiento de la obra de arte a niveles metafóricos, ya no simbólicos: los medios dejan de ser un soporte para convertirse en marco, configurar el espacio intelectual. Se trabaja desde la artesanía: las prácticas de montaje y «muestreo» entroncan con la filosofía de lo artesanal: *Do it yourself*. Kac, icono del bioarte, trabaja sobre la creación de vida y la ingeniería genética, partiendo de que lo que consideramos natural es también creado.

Sobre Kac y su programa estético encontramos otros materiales en el Boletín: la reseña de *Telepresencia y bioarte. Interconexión en red de humanos, robots y conejos*, que realiza David Antonio Muíño Barreiros, y donde el artista explica los presupuestos

que articulan su pensamiento teórico; y la entrevista que le hizo, aprovechando su estancia en Santiago de Compostela en junio del 2010, Andrea Álvarez Pino. En ella abordan la noción de dialogismo: Kac se acerca a una comunicación basada en el intercambio más que en la semiótica, más en la relación que en la transmisión, y en ella sitúa el sujeto estético. Explica también como el bioarte configura modelos epistemológicos más acordes a la actualidad que los que ofrecen las disciplinas científicas o filosóficas convencionales, y conversan sobre obras de Kac como *Alba*, la coneja que proyectaba luz verde, o *Eduña*, flor transgénica, que acarrearon un intenso debate sobre el estatuto de arte y sus implicaciones éticas y morales.

Hacia otros modelos hermenéuticos

Encontramos también en el boletín acercamientos a la filosofía, como el de Manuel Cabral Loureda al «teatro resonante», teatro LUZ <<http://teatroluz.es>>, aula virtual de filosofía que se contrapone a la «lección explicativa», a procesos cognitivos logocéntricos: se trata de otros más próximos a lo estético, espacial, intuitivo, corporal. Llevar a Platón a su antítesis, recrear la caverna, supone un reto parejo al que propone el teatro de la crueldad artaudiano: afrontar lo insoportable del pensamiento, lo efímero en contacto con lo más profundo (afrontar la ontología desde el simulacro). Acude a Deleuze, y a la producción de un tipo de imagen (la imagen tiempo, frente a la imagen movimiento): el *opsygnon* y el *songsygnon*, imágenes ópticas puras desprendidas de la trama, emancipadas. Propone la hermÉTICa (pliegue de la conciencia, asunción de las tecnologías del «yo») como nuevo modelo de hermenéutica, de interpretación: producir y activar máquinas deseantes, más allá del *cogito*. Como afirman, con Foucault, una vuelta a la filosofía-teatro: «filosofía convertida en escena, personaxes, signos, repetición dun acontecemento único e que non se reproduce xamais» (77).

También la contribución de Ícaro Ferraz Vidal Junior, «Participação alienante, distância emancipatória. Novas textualidades, hermenêutica e ambivalência», se sitúa en la búsqueda de nuevos modelos interpretativos, desde Ricoeur, que recoge la oposición distanciamiento alienante/pertenencia de la hermenéutica de Gadamer (*Verdad y método*, 1975), y la antinomia que implica (o adoptamos el método por medio de la distancia, que permite la objetividad y dota las humanidades de *status* científico, pero perdemos densidad ontológica; o adoptamos la actitud de verdad, renunciando a la objetividad), y finalmente adopta el texto como punto de partida. Del mismo modo, Jacques Rancière, en *El espectador emancipado* (2009) rompe con la idea de la pasividad del espectador, a través de Brecht y Artaud, proponiendo la noción de «emancipación» frente a la de «participación». Acude también Ferraz a la noción de remediación de Jay David Bolter e Richard Grusin, en cuanto relación dinámica, no ontológica, entre las nociones de

distancia y proximidad. Por último, repara en la pieza *Immersion*, del artista y realizador alemán Harun Farocki, que tematiza el uso terapéutico de la realidad virtual: el *workshop* realizado en la base de Fort Lewis, Seattle, con el vídeo juego *Virtual Iraq* hizo, a través de tecnología inmersiva en tres dimensiones, que los soldados reviviesen experiencias traumáticas a partir de la confluencia distancia/pertenencia, con la proyección simultánea de lo que el soldado está viendo mientras «juega» y de sí mismo, como el dispositivo «the wire» que, en la novela de Kathryn Bigelow, *Strange Days*, sirve a los protagonistas para experimentar vicariamente lo vivido por otros.

Óscar Cornago, en «Barroco teatro da modernidade (para unha construción crítica do presente)», acude al Godard de *Notre musique*, a Juan Goytisolo en *El sitio de los sitios* y al Walter Benjamin del *Libro de los pasajes*. Para un historiador materialista, todo pasado es antehistoria de su presente: el Barroco, más allá del período cultural de Occidente que se inaugura en torno a 1600, y su contingencia política, es una historia con final (la decadencia), tentando cerrarse sobre si misma: «A modernidade é unha historia (mítica) da que xa se coñece o final (catastrófico) porque non deixa de suceder» (92). También para Lyotard el relato de la decadencia está en el mismo origen de la Modernidad, es la sombra del relato de la emancipación.

Sobre esa conciencia escénica de estar representándose, apunta Cornago al cine como arte barroco por excelencia, y a ejemplos como Peter Greenaway: la destrucción, la impureza, el juego y el gozo, conforman unha imaginería del exceso. Por último, se emparenta el tiempo «después de» en el que se instala la modernidad con el teatro de la muerte, de Kantor, donde se acumulan los recuerdos superpuestos, en un mundo cerrado donde todo denuncia su carácter substitutorio, todo es falso: la escena se articula alrededor del presente de la representación: «Como nunha alegoría benxaminiana, a historia maniféstase como construción, como acto explícito de representación posto en escena» (106).

Por último, cabe señalar el artículo de Rafa Xaneiro explicando el proyecto Telémaco 1.0.1., «proxecto autopoiético en construción» definido en el seno de la editora Axóuxere, que se sitúa en la «configuración arquitectónica da teoría» (318): desarrolla el concepto de «noosfera» (acuñado por Vernadsky a comienzos del XX), como ámbito mental o intelectual que circunscribe las formas de vida en la Tierra, e Internet como paradigma espejular de este terreno: la multiautoría y anonimato que favorece en la narrativa que produce conducen a la superación del egocentrismo creador y de la unidireccionalidad narrativa, hacia la llamada inteligencia colectiva, un nuevo sujeto «anautoral» que se realiza en textos multidimensionales o expandidos, experiencias en formación constante. Y las condiciones de producción textual o artística entroncan con esta filosofía de código abierto: *software libre* y puesta en

cuestión de la propiedad intelectual. El *copyright*, epítome del capitalismo cognitivo y creativo, lleva al solipsismo.

Nuevas dramaturgias. Cuerpo y *performance*.

María López Suárez entra en el terreno de los estudios de cuerpo para abordar la deconstrucción de género. A través de los *performance studies*, establece la performatividad como modelo epistemológico, pragmático y ontológico de la Posmodernidad: la *performance* no como arte, sino como significado de un proceso de comprensión histórico, social y cultural, desde el que problematiza el cuerpo como agencia central de construcción de la realidad. Bebe de la lingüística de Austin, de nuevo, la variante antropológica de Schechner y Turner, el paradigma postestructuralista, los estudios de género, postcoloniales y *queer*, y lecturas de Foucault sobre la transformación de los mecanismos de poder desde el cuerpo, y se sitúa en la tensión entre dentro y fuera del cuerpo, el descentramiento del sujeto, la búsqueda de espacios de significación (o la liminalidad como espacio de resistencia).

Recoge López Suárez la teoría de Butler, Amelia Jones, Peggy Phelan o Rebeca Schneider, que convergen en que esta posición liminal o directamente marginal del sujeto activa el cuestionamiento de la perspectiva binaria, desafía categorías como género, clase y raza, desestabiliza las construcciones constitutivas del cuerpo. Sobre la recurrencia a lo abyecto, como forma liminal de ruptura espectacular, que muestra lo que debe ser oculto de forma narcisística (reflexiva y exhibicionista a la vez), enumera la autora ejemplos como Rodrigo García, Carlos Marquerié, Elena Córdoba, Angélica Lidell, además de la escritura performativa de Beatriz Preciado en *Testo yonqui*.

Entrando en estudios teatrales, Fabrice Corrons investiga el contexto de creación y la relación que tres dramaturgos catalanes establecen con su público en «Novo dramaturgo/a e director(a) de Cataluña pretende conectar co público. Razón aquí». Comienza por situarlos en una generación que no conoció la dictadura, y que creció en el proceso de institucionalización de la temática identitaria y autonomización de los sectores cultural y educativo. Pero señala también el hermetismo del ámbito teatral catalán ya durante el franquismo diferente esteticamente (Ricard Salvat, Els Joglars, Comediants, Mario Gas, Teatre Lliure... Y, a partir de la democracia, Dagoll Dagom, Tricycle, La Fura des Baus, Sergi Belbel, Sanchís Sinisterra, Calixto Bieito...).

Las tres obras que Corrons analiza pertenecen a ámbitos diferentes: público (Teatre Nacional de Catalunya e Teatre Lliure), en el caso de *Vimbodí vs. Praga*, de Cristina Clemente; privado (Villaroel Teatre), en el de *Íncubo*, de Álex Mañas; y alternativo, situándose en el Espai Flyhard y la obra *Un home amb ulleres de pasta*, de Jordi Casanovas. Emprende este análisis desde parámetros temáticos y

sociolingüísticos: en el primer caso se contraponen dos formas de enfrentarse a la tradición, a través del acercamiento al movimiento teatral aficionado en los barrios; en el segundo, se trabaja con un lenguaje próximo al del cine de Lynch o Von Trier, a medio camino entre el thriller psicológico y el cuento fantástico, para indagar en relaciones vampíricas entre humanos. La pieza, en castellano, se ajusta al horizonte de expectativas lingüístico (no hay tampoco ninguna referencia local, como si las había en Clemente); por último, Casanovas refleja en su obra relaciones también vampíricas, pero utilizando Barcelona como telón de fondo (un ambiente intelectual, universitario, urbano), y el castellano y catalán a la par. Corrons destaca la poética de estos autores, pareja a otros códigos (el cine en el caso de Mañas, los televisivos en Clemente, y cierto juego de atracción/repulsión hacia el videojuego de Casanovas).

Emmanuelle Garnier, en el libro que reseña María López Suárez (*Les dramaturgues femmes dans L'Espagne contemporaine, Le tragique au féminin*), estudia el concepto de lo trágico a través de seis dramaturgas del contexto español, con textos escritos o representados entre 1980 y la primera década del 2000: Gracia Morales, Itziar Pascual, Angélica Lidell, Llüisa Cunillé, Beth Escudé y Yolanda Pallín, realizando también una panorámica de su contexto de producción dramática. Como señala López, la autora establece una asunción apriorística de que estos textos introducen la voz femenina en el panorama artístico español, realizando una propuesta revisionista (del pasado a través de la feminidad), pero sin acercarse a postulados de crítica literaria feminista. Aún así, López destaca del trabajo el esfuerzo por conjugar las categorías dramáticas de la semiología teatral con postulados del paradigma «posdramático» de Hans Thies Lehman.

En materia de nuevas posibilidades escénicas, María Yáñez se acerca a la versión que la Royal Shakespeare Company hizo de *Romeo y Julieta* para Twitter, *Such tweet sorrow*, en un artículo titulado «Shakespeare en 140 caracteres». Repasa brevemente el ciclo adaptativo de la obra, el tema universal de los amores prohibidos y el arquetipo de los *star-crossed lovers*, desde sus múltiples versiones escénicas, la ópera, el ballet, o la reescritura para el musical de Broadway *West Side Story*, además de las diferentes adaptaciones cinematográficas. Con la idea de abordar *Romeo y Julieta* desde la cultura de masas, atendiendo al interés comercial de un «producto» para público adolescente, señala el filme de Baz Luhrman del 96, *Romeo + Juliet*, que, respetando el texto original, recurría a la estética de vídeo musical y a ídolos juveniles del momento, hasta las versiones anime, de la factoría Disney, en televisión, cómic o vídeo juegos. Después de esta panorámica, Yáñez explica el proyecto que la RSC puso en marcha en la primavera del 2010 en Twitter, y equipara esta forma de *microblogging* a una suerte de «oralidad escrita»: la historia la construyen seis personajes, con sus respectivas cuentas

Reseñas

de Twitter que actualizan en tiempo real, y con relativa capacidad de participación colaborativa de los lectores/usuarios, sin intervenir demasiado en la trama. Acaba su artículo Yáñez exponiendo un caso semejante en Galicia, en aquel momento en ciernes: *Amores prohibidos 2.0*, de la compañía Chévere.

Alfonso Rivera aborda el uso plástico del cuerpo en la danza e intenta delimitar el término «danza-teatro» por medio de Pina Bausch y Lloyd Newson: la desintegración del virtuosismo técnico y el formalismo estético de la danza moderna camina hacia la convergencia con el teatro, el arte en vivo, la *performance* o la instalación. El *performer* conecta con lo real (en tiempo real, con agotamiento real), que articula un juego escénico. Sobre Bausch y su trabajo en el Wuppertal Dance Theatre, éste se desarrollaba centrado en la idea de generar experiencias, bebedor del expresionismo alemán de principios del siglo XX, y pone como ejemplo la impactante pieza *Café Müller*. También relata la percepción de la pieza de la compañía DV8 *The cost of living*, y los parámetros del teatro físico: el *contact improvisation*, compartir el peso o correalizar el movimiento, exigen otra forma de entender la interacción de los cuerpos en la escena, que hace posible que un bailarín sin piernas, David Toole, sea el protagonista de la pieza, y crear belleza con lo que no se quiere ver (de nuevo lo abyecto en escena).

Sobre la *performance* de la personalidad en Facebook investiga Juan Fernández Navazas: acude a la teoría de los actos de habla de John L. Austin, y a los enunciados que llamó *performative utterances*, a la *performance* como puesta en práctica, realización y toma de posición (Judith Butler), como la acción frente a la potencia (Richard Baumann), para definir un lector performativo, que actúa a través de su propia lectura. En las redes sociales, el acto de compartir y negociar contenidos que pasan a formar parte de una realidad comunitaria tiene estrecha relación con la muerte del autor que anticipara Barthes: ahora se convierte en un selector, compilador, se rompen las fronteras entre «autor» y el lector funciona él mismo como texto. En relación con los comportamientos recurrentes de los que habló Richard Schechner (*twiced-behaved behaviours*), estamos ante un usuario de la red que performativiza su propia identidad y a la vez ejecuta un texto. En el caso de Facebook el código prima la adhesión y asociación (el «me gusta») a la elaboración de un discurso: instaura una nueva lectura, multimedia y social, que se desarrolla en un contexto de comunidad, administrando material registrado con anterioridad (lectura arqueológica o antológica), y actualizando y reactivando continuamente, en un palimpsesto continuo, el texto (lectura febril).

Poéticas, identidades y paisajes

Teresa Vilariño señala la reformulación de la dualidad oralidad/escritura que se impone con la tecnología: la poesía digital es de carácter antimimético, no imita ni

contiene nada, sino que promueve un evento lingüístico. Se recrea en la repetición, en el propio artificio de la forma, los efectos sonoros (como la Slam Poetry). Recogiendo la tradición de los movimientos poéticos del XX (futurismo, cubismo, constructivismo, dadaísmo, letrismo, espacialismo, concretismo, *beat*, poesía visual, Fluxus, poema/proceso, polipoesía...). Se abre el horizonte de la *new media poetry*, palabra y voz como objeto de experimentación. Recorre ejemplos como Jean Pierre Balpe y la poesía combinatoria, término que acuña al presentar, en el Centro George Pompidou, el diálogo entre un autómatas generador de poemas y otro de generación musical, o la poesía digital de Xabier Sabater, además del acercamiento a la cultura popular de poesía oral: Laurie Anderson, que se autodefine como *storyteller*, Cin Salach o Hedwig Gorski practican una poesía performance asociada al ritmo, a la respiración, al cuerpo y a la acción. Esta poesía explora una nueva sintaxis: se combinan diferentes sistemas semióticos, contaminándose entre sí, evidenciando la urgencia, ya apuntada desde Kress, de una nueva teoría de la semiosis que reconozca los procesos sinestésicos.

David Antonio Muíño Barreiro rescata la poesía electrónica de un doble olvido por parte de la crítica y la academia: frente a la narrativa electrónica, que sí suscita interés como objeto de estudio, y frente a la poesía en soporte tradicional, y aclara, acudiendo a Adell, que es el traslado de soporte de la obra a Internet, sino la redefinición y realización de la obra mediante el ordenador, lo que le confiere el *status* de «digital»: una organización descentrada, fuera de la escritura lineal o secuencial, sitúa esta poesía en el hipertexto (no es construcción de significado, sino entrega de herramientas lingüísticas e informáticas al lector para que elabore su propio itinerario. La poesía generada automáticamente por ordenador existe desde experimentos de la segunda mitad del XX, y se expandió con la emergencia de Internet. Pero aquel experimentalismo se distanció de la idea revolucionaria de cambiar el mundo a través de la intervención artística, según Fernández Mallo. El sujeto se presenta no sólido; la identidad, inestable, Se prescinde de la enunciación marcada por las normas del discurso lírico, en lo que Arturo Casas llama «poesía no lírica».

Muíño lo ejemplifica con los paisajes «no lugar», en términos de Marc Augé, de la creadora María Mencía, que hace confluír realidades fragmentadas, elementos visuales, lingüísticos y sonoros, de los que se apropió el capitalismo tardío, en una interface de signos que proceden de diferentes sistemas semióticos: la ciudad de Melbourne de su *Cityscapes: social poetics/public textualities* desplaza un paisaje urbano invadido por la publicidad por un espacio virtual donde la voz y las palabras de los inmigrantes reconstituyen el espacio social y político.

Por su parte, Saúl Rivas González ofrece una panorámica de la literatura electrónica en Galicia en los últimos años, centrándose en la proliferación de blogs a

Reseñas

mediados de la pasada década. Señala la necesidad de estudiar los cambios en la edición que supone el nuevo soporte, y como afectará a las competencias lingüísticas y retórico-pragmáticas del individuo-usuario: la proliferación hipertextual y el carácter efímero de estas creaciones sugieren la urgencia de la catalogación y archivo. Su panorámica se sitúa en el blog de María Yáñez todonada <<http://todonada.blogspot.com>> y su frase de presentación «Otra vaca no blogomillo», como punto de partida de un fenómeno que se expandió en los años sucesivos, con proyectos colectivos (Contasños, Elos, Historia interminábel de Ciberlingua.org...) y otros colaborativos, y cita *Proxecto identidade*, que reunía historias, poemas e imagen gráfica de varios creadores en formato digital y físico.

También contempla el uso autopromocional de las bitácoras de escritores y editoriales, constituyendo en ocasiones webs corporativas que difunden unha «marca» (caso de la poeta Yolanda Castaño), y enumera una serie de bitácoras que saltaron al soporte analógico: *Melodía de días usados*, de Anxos Sumai; *hai cu: pintadas no báter*, de O Leo, que también introdujo la *performance* en la presentación del libro físico; *En construcción*, de Eduardo Estévez, que generó cierto debate al retirársele el Premio González Garcés de poesía, por considerar que los textos presentados al certamen no eran inéditos; y *Zoommm. Textos biónicos*, de Estíbaliz Espinosa, un proyecto que integraba *performances* digital en los recitales de la autora. Acaba Rivas reflexionando sobre el cambio que introducen las nuevas plataformas (Facebook y Twitter), los retos de la expansión del *e-book* (fundamentalmente, que no se limite a un trasvase del contenido del libro analógico al digital, sin aprovechar las posibilidades del medio), y la actividad de artistas y colectivos que mantienen esa línea de trabajo colaborativo, mezclando recital de poesía, vídeo arte, música en directo o edición.

Desde otro contexto hace su aportación María José Sabo, que a través de siete escritores argentinos «blogueros» observa cómo se transforma la propia experiencia del sujeto con la literatura. Sabo escoge estos siete casos concretos, y analiza como operan en su campo cultural, observando el lugar de tensión entre el código literario tradicional (y el canon) y las prácticas emergentes ligadas a las nuevas tecnologías: se desarticulan, desde la apelación a la parodia, las categorías de autor, lector, libro... Hacia otra nueva: la de autores que se *performativizan* e incluso evidencian lo que Jameson llama experiencia esquizofrénica, sosteniendo y a la vez deslegitimando el *status* de lo literario, habitando un espacio de tensión.

En estos autores (Wahington Cucurto, Luciano Lamberti, Diego Vigna, Daniel Link, Juan Pablo Meneses, Juan Terranova y Carlos Busqued) detecta el uso de la parodia, el pastiche, el *kitsch*, el humor y el lenguaje adolescente o marginal para desacreditar la literatura como expresión de alta cultura: «hacen chistes» con el canon a

través de microficciones, estética publicitaria, o la teatralización de una autoridad de la que simulan prescindir, pretendidamente asumiendo un lugar al margen de la crítica. A través de Benjamin, Sabo formula el cuestionamiento de lo que es y lo que no literatura, en la medida en que nuestra capacidad sensorial se acomoda históricamente al desarrollo tecnológico y a los medios de producción. «Preguntémonos mejor en que medida o ordenador e a blogosfera cambiaron o concepto, condición e forma do literario», propón (270).

Narraciones. Historiografías

En «Prison my lord?» Manuel del Río acomete lecturas gnósticas de la ciudad realizadas en literatura y cine, y comienza por desarrollar la idea de gnosticismo, y su descendencia en las herejías medievales, el dualismo cartesiano, la noción de espectáculo en Debord o la de simulacro en Baudrillard. A estas teorías se suma una tradición cultural basada en el temor a que la propia creación supere la realidad, de la que son ejemplos la locura quijotesca, el mito de Pigmalión y Galatea o la ciencia-ficción contemporánea.

Y la ciudad se convierte en espacio alienante y distópico representada desde estos postulados gnósticos: de la *Carceri d'Invenzioni* de Piranesi descienden la prisión gótica, el panóptico, el laberinto kafkiano y aun el cine de Eisenstein, la ciudad maquina del expresionismo pictórico alemán, o las construcciones imposibles de los dibujos de Escher. Encontramos otra forma de distopía en la ciudad-espectáculo, el parque temático o *mall*, utopía del consumo: si el *flanêur* era dueño de sus pasos, el *shopper* es una marioneta. Otro son las *edge cities*, con su condición espectral de no lugares, simulacros de comunidad. A continuación se centra Del Río en la «ciudad mundo» que Lorca construye en *Poeta en Nueva York*, símbolo global de sufrimiento, y en la «isla máquina» que se reproduce a sí misma, que recrea Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*.

Samuel Solleiro aborda *Historie(s) du cinéma*, de Jean Luc Godard, como toma de posición controvertida sobre la disciplina historiográfica, para lo que observa la centralidad y «autoridad» de Godard, contextualizándola en la última década en el campo cultural francés. Con una acertada alegoría a través del *signum crucis*, empezando por *In nomine patris*, observa cómo la obra de Godard abre el debate sobre la imagen como documento histórico, sobre la institucionalización de la historia del cine (y recuerda la parodia realizada sobre el propio Godard sobre la genealogía del cine). En *Et filii* desmonta la construcción de estas *Histoire(s)* como constelación de imágenes, resaltando la monumentalización y la construcción desde la melancolía que opera en ellas: el tono elegíaco de «fin del cine» y la autoproclamación del autor como único

Reseñas

superviviente dotan esta historia de Godard de cierto mesianismo. Ahí sitúa Solleiro el ejercicio «crístico» de Harun Farocki, que reconoce la influencia de Godard, pero que pone en práctica otro tratamiento de la imagen, o más que imagen, «material visual» que monta a partir de imagen digital, lo que la máquina puede ver (y registrar). Su pregunta es qué tipo de instituciones producen ese tipo de imágenes en las sociedades de control: Farocki trabaja con el material para evidenciar lo real, no construye imágenes; trabaja con la historia de las técnicas y tecnologías de registro, e incluso cuando su materia prima son imágenes cinematográficas preexistentes (*Arbeiter verlassen die Fabrik*) lo hace con voluntad de archivo, en este caso, para recoger las «pocas veces» que fue filmado el mundo del trabajo.

Por último, ocupándose de un ámbito más sociológico (dedicado a la educación y a los medios) Serena Bilanceri reseña *Confronting the Challenges of Participatory Culture-Media Education for the 21st Century*, de Henry Jenkins y otros, como guía para educadores que afronten la importancia de la tecnología digital en la vida de los adolescentes. Propone la integración e institucionalización en la enseñanza de formas de expresión que se consideraban subalternas, como parte de esta cultura participativa, apuntando, por una parte, problemáticas (transparencia, credibilidad, privacidad, apropiación de material preexistente), y, por otra, retos relacionados con las habilidades para desarrollar: el juego, la simulación, la *performance* (adopción de identidades alternativas), la capacidad *multitasking*, o cognición distribuida, la capacidad de juicio, de navegación transmedial y de negociación.

Como último apunte, cabe destacar la cuidada presencia de obra gráfica en el Boletín, con piezas de los dibujantes Emma Ríos, Alberto Guitián, Héctor Barros, María Gilino y Sole Rei.

Lara ROZADOS

Universidade de Santiago de Compostela