

## Capítulo del libro:

### ***HALLAZGOS EN LA LITERATURA COLOMBIANA. BALANCE Y PROYECCIÓN DE UNA DÉCADA DE INVESTIGACIONES***

Autores: Blanca Inés Gómez †, Cristo Figueroa Sánchez, Luz Mary Giraldo, Juan Alberto Blanco, Jaime Alejandro Rodríguez, Jaime García Saucedo y Graciela Maglia

Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana, 2010. Edición restringida

## **EL HORIZONTE POSMODERNO DE LA CULTURA DE MASAS Y DE LA DEMOCRATIZACIÓN ESTÉTICA EN TRES NOVELAS COLOMBIANAS RECIENTES**

Jaime Alejandro Rodríguez

### **Introducción**

Tal vez, si Andrés Caicedo hubiera conocido las salidas que ofrece hoy la llamada cibercultura (al menos como programa, como dispositivo), no habría tomado la fatal decisión de quitarse la vida a los 25 años, justo cuando, según su ética, estaba a punto de ingresar irremediable e irreversiblemente al tan odiado y aterrador mundo de los adultos. Claro que nos ha quedado el mito del “SIEMPREVIVO”, claro que nos ha dejado una obra magnífica y compleja a la vez y su testimonio de una aparente SINSALIDA que a todos nos atormenta y avergüenza: el mensaje quedó acusado, trágica e irrefutablemente; pero perdimos también a ese angelito empantanado que tal vez habría podido encauzar su recia y portentosa fuerza creativa hacia otros ámbitos.

Pierre Lévy (2007) afirma que lo universal totalizador instaurado por la escritura como práctica comunicativa hegemónica, llega a tener efectos dolorosos, especialmente cuando se ha creído sincera e ingenuamente (y ese es el caso de nuestros tres escritores) que la escritura es capaz de llevar un mensaje vivo y potente, que la literatura es el mejor de los medios posibles. Es más, la figura del autor, que se encumbra en la pirámide de esta práctica, es quizás la que más sufre la angustia de llevar sobre sus hombros tanto la responsabilidad de ser la fuente de autoridad de sus

escritos como la necesidad de confirmar que su “verdad” ha sido aplaudida. Desde el momento en que un escritor comienza a escribir hasta cuando ya está terminada la obra y se convierte en éxito (es el caso de nuestra muestra), pueden pasar tres años o más de una larga espera, espera que por lo demás predetermina las condiciones de producción: mil días en los que se vive una auténtica lucha narcisista.

Y es que esa conjunción entre lo total (el cierre de la obra) y lo universal (ser aplaudido), encubre fuertes tensiones, dolorosas contradicciones que trascienden el puro ejercicio de la escritura y se trasladan no sólo a otras formas de comunicación (los medios masivos por ejemplo, donde el problema puede llegar a ser más complejo), sino a numerosas formas culturales derivadas que tienen la vocación de ser universales, pero totalizan a su manera: las religiones universales, por ejemplo, que totalizan sobre el sentido, o la filosofía que lo hace sobre la razón, o la ciencia que pontifica sobre la exactitud reproductiva de los hechos (Lévy, 2007: 90), o la misma literatura que totaliza sobre el dialogismo y la representación. Es decir, en un ambiente donde la escritura es el medio hegemónico de expresión, donde el universal totalizador se extiende y se impone, hay, paradójicamente, muchas probabilidades de transitar los tortuosos caminos del sin sentido.

Sólo con la emergencia del ciberespacio, entendido como nuevo espacio de comunicación donde las nuevas tecnologías abren formas expresivas y comunicativas inéditas, se consolida un modo de intercomunicación abierto, “animado por comunicaciones transversales, caótico, en torbellinos, fractal, movido por procesos magmáticos de inteligencia colectiva... El mayor acontecimiento cultural anunciado por la emergencia del ciberespacio, nos recuerda Levy, es el desembrague entre esos dos operadores sociales o máquinas abstractas... que son la universalidad y la totalización... (el ciberespacio) nos devuelve, en efecto, a la situación anterior a la escritura –pero a otra escala y en otra órbita– en la medida en que la interconexión y el dinamismo en tiempo real de las memorias en línea hacen de nuevo compartir el mismo contexto, el mismo inmenso hipertexto vivo con los interlocutores de la comunicación” (Lévy, 2007: 91).

En el ciberespacio se sustituye la necesidad de un sentido único por la construcción colectiva de metas y entendimientos locales, y lo universal ya no recae en la responsabilidad del autor para cerrar la obra y para hacerla a la vez conmensurable, sino en la posibilidad de una interacción general, en la oportunidad de participar no sólo de la obra en su interpretación e incluso en su creación, sino de un sentido nuevo de humanidad, ligada ahora por el contacto. Tal vez, si Andrés Caicedo hubiera

conocido estas bondades, lo tendríamos publicando blogs, diseñando plataformas de mundos virtuales, metido en proyectos de obras-proceso, de obras-flujo, promoviendo acontecimientos aquí y ahora para alguna comunidad de jóvenes eternos, constituyendo los colectivos para los que ocurriera el acontecimiento, como un niño encantado, engolosinado con la extensión del mundo de lo imaginario por efecto de las nuevas tecnologías, dotando de nuevas "ilusiones" la existencia cotidiana, fascinado por el ciberespacio y por su capacidad para reintroducir el ensueño y por su poder para fomentar vínculos entre individuos con independencia de la distancia y de otros obstáculos que la virtualidad ha disuelto. Pero no, Andrés tuvo que morir (y de qué manera) para enseñarnos que los tiempos que vivió no eran los suyos, eran apenas los tiempos del post-underground.

## **No hay nada que hacer, suicidémonos. La é(sté)tica post-underground en ¡Que viva la música!**

Para los años en que Andrés Caicedo construía su curioso alter ego (la "mona", protagonista de ¡Que viva la música!), y lo ponía a escribir su testimonio de fracaso, la rebelión contracultural de los sesenta había concluido, dejando en el ambiente global un triste sabor a frustración. Lo que la mona llega a llamar el mundo adulto, corresponde por extensión al establecimiento, que reprimió toda posibilidad del underground de pasar de las ideas a los actos, atacando, como demuestra Racionero (1977), a cada oponente con una estrategia distinta: la música rock, fue utilizada como plataforma comercial para la venta de discos, neutralizando su poder de catarsis shamánica desrepresora, su capacidad desinhibidora de energías eróticas; las drogas psicodélicas se adulteraron para destruir a sus usuarios, manteniendo así intacto el dogma de la inmaculada percepción; las comunas hippies lejos de arraigar y ser un medio alterno de producción se convirtieron en inocuos enclaves bucólicos; las filosofías orientales y herméticas se banalizaron en el new age... "Sometida, mistificada, endulzada y prostituida, afirma Racionero, esta contracultura no es más que el patético despojo de aquella fiesta florida que muchos celebramos entusiasmados cuando empezábamos a creer en la inminencia de un cambio social conseguido a través de una incipiente revolución cultural... sólo a nivel ideológico la contracultura ha legado un testamento utilizable: los ideales de renuncia a la sociedad de consumo, de protesta contra el autoritarismo y la burocratización, de vida comunitaria descentralizada y cooperativa, de liberación erótica, de economía igualitaria" (Racionero, 1977: 14-15). Ideales que según Racionero esperan nuevas condiciones objetivas favorables para actualizarse, pero cuyas realizaciones previas se sintieron como fósiles vetustos e inútiles, como señales del fracaso.

Sin embargo, la espera es insoportable y el sentimiento de frustración intolerable; en pocos años se pasa de la utopía (del underground) a la posesión, sin transitar los tiempos de la espera (o del mesianismo). Según Laplantine (1974) el poseído es un hombre impaciente, sustituye el tiempo del advenimiento por el del acontecimiento y el éxtasis; no hay posesión que se cumpla en la calma: es orgiástica y violenta, se expresa en la efervescencia de la festividad y conduce a los individuos que participan en ésta a hacer un abandono literal de su personalidad anterior. Es lo que sucede con la mona que, de niña burguesa pasa a rumbera perdida y luego a prostituta drogadicta.

La posesión surge como reacción contracultural ante la frustración que produce la destrucción de las antiguas solidaridades sociales. Aunque puede considerarse como movimiento de resistencia y subversión, carece de una mira revolucionaria y se acerca más bien a una función terapéutica y profiláctica. Pero los cultos de posesión son apenas un caso específico de un campo sociocultural más amplio: a través de la posesión (aunque también a través del teatro, el anarquismo y el “situacionismo” y en últimas, a través de todas las expresiones de fantasía social) se despliega una misma inspiración, una misma sed de absoluto, un mismo y total deseo de liberación de la impulsividad humana que se origina en una de las matrices de la esperanza colectiva: la matriz de la fiesta, que antes que un futuro de alternativa es un presente de alternancia. También en lo imaginario y en lo fantástico, declara Laplantine, se realiza la sociedad. Necesitamos, afirmar con entusiasmo los tiempos cabales de la fiesta, dar rienda suelta a los comportamientos de fantasía, gratuidad y juego, oponernos al exagerado énfasis en el trabajo y en la seriedad que promueve el modo capitalista (Laplantine, 143). Para el poseído es claro que el culto del futuro posee límites, que la historia alimenta en nosotros una represión y una creciente culpabilidad, que el sacrificio del placer es malsano, que siempre nos tomamos demasiado en serio...

Pero la posesión, una vez alcanzado el efecto inicial, devela sus límites y sus peligros: es inmediatista y escapista, deja más vacío que satisfacciones y la alternativa que queda es aterradora: seguir esperando o rendirse. Por eso es que la mona vuelve al apartamento donde prepara y anuncia su suicidio, vuelve descreyendo de todo, incluso de la escritura que ha sido como una segunda naturaleza después de la experiencia, pero no tiene alternativa; por eso es que Andrés Caicedo se aparta de su personaje, lo destroza y luego él mismo se autoelimina.

El aparente vitalismo de la obra del autor caleño deviene farsa. Toda esa búsqueda de sensaciones intensas que viven la mona en la ficción y él en la realidad, toda esa

pasión, todo ese tono escandaloso y crudo, no es más que una patraña, una máscara: la atracción por el fuego acabó quemándolos.

Tal vez, si hubieran encontrado nuevas formas de relación con su mundo interior y exterior que les hubiera permitido incrementar las capacidades de comunicación; tal vez si hubieran tenido a la mano posibilidades de construir otras formas de registro de la experiencia, otros modos de control, otras formas de solidaridad y de hacer política; quizás, si hubieran podido constituir ambientes amigables de creación, producción y diseño; si hubieran tenido cómo vehicular nuevas formas de pensamiento, de cognición y de acción... pero no, los nuevos repertorios tecnológicos de la cibercultura estaban a veinte años de su angustia, de su vacío, de su impaciencia...

## **No hay nada que hacer pero qué importa: la é(sté)tica posmoderna en Opio en las nubes**

Existe una singular pero muy diciente red de vasos comunicantes entre las tres novelas objeto de esta re-visión que vale la pena dilucidar, ya que dan cuenta de la puesta en escena de actitudes y formas de pensar y vivir la vida que aparecen en la etapa pos regionalista y pos ideológica de la literatura colombiana y que anuncian de alguna manera un nuevo escenario para la cultura popular. Son además tres autores de tres lugares distintos (Cali, Bogotá y Cartagena, respectivamente), y tres obras separadas por un periodo de tiempo de 25 años (toda una generación). ¿Qué va de un lugar a otro, de un momento a otro, de un autor a otro? En las tres novelas se desarrolla lo que Raymond Williams llamaría contradiscursos, es decir prácticas discursivas que abierta o irónicamente “contestan” al establecimiento, anteponiendo lo marginal a lo central, una visión adolescente y flexible a una visión adulta y seria, proponiendo una revaloración de lo popular antes que de lo culto, contestando con arte a la revolución, con goce a la utopía, con actitudes underground a la tradición, poniendo en escena lo nocturno frente a lo diurno, la rumba frente a la ceremonia, lo caótico frente a lo ordenado. En las tres hay ciudad, música, jóvenes, en todas hay grados del desencanto y una posición política que debe entenderse menos como el tan promocionado compromiso del autor que como una forma particular de crítica (o de perspicacia) contra el poder que todo lo engulle

En particular, ¿qué cambia de la obra de Caicedo a la de Chaparro? Se ha planteado como respuesta lo siguiente: cambia lo que va de la modernidad a la posmodernidad. Yo propongo una sutil variación. Cambia lo que va del desvanecimiento del underground a la posmodernidad asumida. En efecto, a diferencia de la obra de Caicedo, donde la historia es sólida y cerrada, donde los personajes se han construido

según el canon, la propuesta ideológica es clara y está más o menos explícita, donde existe un único sujeto de la narración y el comportamiento formal sigue una senda más o menos tradicional, en *Opio en las Nubes*, lo anecdótico es débil y contradictorio, los personajes no alcanzan una identidad clara, no se hace culto a ninguna institución y sobre todo no hay propuesta ideológica, ni mensaje, ni enseñanza explícitos. Pineda Botero (1999) destaca el hecho de que la masificación, el despilfarro y la contaminación (para mencionar sólo algunas de las "plagas" de la hipermodernidad presentes en la obra de Chaparro) "se asumen no con propósito de denuncia sino con naturalidad, como si nadie quisiera protestar o cambiar el mundo" (Pineda, 363).. No hay pues, dramatización ni tampoco una intención utópica y el efecto es una visión caótica del mundo. Caos al cual tenemos que sumarle un narrador disperso y confuso, un espacio desarticulado y sobre todo un tiempo carente de continuidad en el que los hechos suceden sin relaciones de causa efecto

En contraste, *¡Que viva la música!* es una obra que hace oposición explícita al orden establecido y presenta una propuesta de resistencia muy clara: convertirse en la enfermedad de los valores burgueses. Caicedo proclama el final de los tiempos en el que la música y la droga terminarán por suplir los grandes valores del pasado. En *Opio en las Nubes*, al parecer de Pineda Botero, todo ese proyecto se ha consumado (yo diría que se ha desvalorizado): "En *Opio en las Nubes* ya todo está desacralizado y ni siquiera se mencionan los antiguos dioses para tener un objeto de risa. Tampoco existe la oposición modernidad-posmodernidad: el universo se ha convertido en una inmensa ciudad contaminada, desacralizada y yerma. El proceso de posmodernización del mundo ha concluido" (Pineda, 363).

Seguendo a Lozano Mijares (2007), la novela posmoderna se caracteriza por los siguientes rasgos: Desjerarquización, difuminación de fronteras entre alta y baja cultura, hibridación genérica, exaltación del presente, nueva mímesis, parodia intertextual, nostalgia imposible, plurisignificación, apertura, hedonismo, etc., etc., etc. (Lozano, 196).

Lozano, además, establece siete características de la narrativa posmoderna así:

1. Desarrollo de una nueva mímesis realista, producto de la consideración del mundo como problema ontológico (y no solamente epistemológico)
2. Reconfiguración y nuevo tratamiento del autor, el narrador, los personajes y el lector, como consecuencia de la consolidación del sujeto débil de la representación
3. Preferencia por espacios heterotópicos y confusión temporal

4. Recurso, a nivel macroestructural, de la metaficción, la recursividad, el pastiche, la parodia y la apropiación

5. A nivel microestructural, puesta en escena de un anti discurso posmoderno: recurso a la metáfora literal, la alegoría, la polifonía y la espacialización

6. Hedonismo y fin de la utopía como mapa temático

7. Atención a la cultura de masas y a la democratización estética como resultado de su propósito de unir la novela con la vida

El problema ontológico que se plantea la posmodernidad nace de lo que podríamos llamar "crisis de la representación", que tiene a su vez dos aristas: de un lado, la imposibilidad de distinguir lo real de lo ficticio (la realidad de su imagen, de su representación) porque todo es ficticio en el sentido de que la realidad requiere siempre una mediación discursiva (la posmodernidad es entonces la conciencia de que el principio mismo de realidad se ha desestabilizado, se ha convertido en una red de juegos del lenguaje, se ha hecho imposible ponerlo en práctica sin una sospecha de por medio), y así es como se impone una especie de "realidad virtual", que iguala imagen construida y realidad fáctica. De otro lado, sistemas con potencial de representación distintos a la escritura (hasta hace poco el principal sistema de representación), empiezan a reclamar su parte del pastel de la enunciación de la realidad: cine, radio, prensa, televisión y más recientemente Internet.

La novela posmoderna resuelve el asunto de la crisis de la representación con una nueva mimesis: encargándose, de un lado, de representar modelos ontológicos plurales, mundos posibles (donde es legítimo igualar ficción y realidad), probables o imposibles, y de otro reflejando miméticamente la ontología plural de lo cotidiano (de la actualidad, diría Vattimo), dominada en buena parte por los medios de comunicación. Como todo depende de quién y cómo interprete la realidad, el relativismo es completo y la inseguridad total, y la ficción posmoderna se convierte en una parodia metaficcional de la pretendida objetividad.

Pero en Opio en las nubes se da también y sobre todo la otra tendencia: hay un esfuerzo por incluir la potencia de esos otros medios, especialmente la música (y más exactamente la música rock), cuyo código penetra tan profundamente la estructura novelesca que termina rompiendo su propio molde. Opio no se comporta de manera canónica: no construye una anécdota coherente, la escritura está llena de faltas, procede de una manera heterodoxa, mediante descripciones, listas con frases de ingenio, falta de puntuación, repetición, cacofonía, onomatopeya y sus metáforas no

producen el efecto retórico clásico esperado. Todos estos aspectos están justificados por una necesidad de expresar un mundo fracturado y frenético. Una historia tejida en forma cronológica no habría alcanzado el efecto (esa sensación de fractura y frenesí) que se había requerido. Se necesita del ritmo vertiginoso y de una historia que también se fractura. Ese ritmo parece ser el de la música rock. El recurso frecuente a la música rock como discurso que juega en el texto, más que un clisé, es el impulso que nace de la necesidad -de quien ha descubierto la mentira del discurso oficial- de encontrar un espacio de comunicación franca. El proceso sería más o menos el siguiente: a la pérdida de confianza en el orden establecido, se contrapone la vida, esa vida se expresa en el ritmo -en la posibilidad de sostener infinitamente ese ritmo- y ese ritmo alcanza su espacio natural en la música. La música es el discurso que no miente, que ofrece la vida en su estado puro: sentimientos, goce, comunicación. El rock comunica sin tener que acudir al logos oficial, es universal porque expresa y significa para aquellos que ya no tienen cabida en el mundo de la cultura hegemónica.

La segunda característica de la novela posmoderna tiene que ver con la manera como ella refleja la situación contemporánea del sujeto débil, principalmente a través de sus personajes que reflejan, con sus actitudes, el fin del ideal moderno del sujeto: sujeto incompleto, incapaz de distinguir entre verdad y mentira; disfraces del sujeto humanista y cartesiano, incapaces de relación con otros, con una percepción esquizofrénica de la realidad, fragmentados emocionalmente, sin sentido del mundo y sufriendo una ausencia de relación entre cuerpo y mente. En *Opio en las nubes*, esta condición de "debilidad" afecta profundamente todas las dimensiones de la subjetividad novelesca; no solo explica a los personajes, aquejados por lo que Jursich (1991) llama la psicodelia: un gato (Pink Tomate), un hippy (Sven), un asesino condenado a la silla eléctrica (Gary Gilmour) y el hijo de una exconvicta (Max) que debido a la continua ingestión de vodka, a las dietas inverosímiles (sopa de minestrone, una mogolla y café negro) y al consumo de marihuana, cocaína, bazuco, desarrollan una constante mezcla y confusión de los datos sensoriales; también el autor y el lector se ven impactados. El autor evita lo más que puede los sistemas de representación realista, articula múltiples voces para evitar la sensación autoritaria, rompe constantemente los códigos de ilusión ficcional, intenta poner en evidencia siempre la vulnerabilidad de toda representación del mundo, incluida su propia obra. El lector entre tanto es recuperado en cuanto copartícipe y decodificador y a él se dirigen todos los esfuerzos de una doble productividad.

Las características 3, 4 y 5 tienen que ver con los efectos de la aplicación del paradigma y la estética posmodernos sobre los aspectos discursivos de la novela.



Aquí es donde se notan más las dificultades y hasta las contradicciones de un artefacto que como la novela quiere alejarse del carácter representacional, pero sólo logra simulacros de ese propósito. Así, por ejemplo, los no tiempos y los no lugares propios de la situación posmoderna son logrados sólo a costa de desorden, discontinuidad y heterogeneidad en un medio que, como el libro, no “soporta” semejantes contorsiones. Es cierto que en Opio hay un interés por no mostrar secuencialmente los hechos, que los espacios son presentados de forma fractal (armados con “retazos” de ciudades), que el código rockero (o psicodélico como dice Jursich) ha infiltrado la estructura discursiva y que el lenguaje está guiado por la psicodelia verbal y por el abuso de la sinestesia, pero ¿realmente deja de representar o sólo logra una contorsión que afirma la imposibilidad de apartarse de la mimesis literaria?

Es decir, Opio, como toda novela posmoderna, quiere presentarnos de otra forma la realidad, quiere llamarnos la atención sobre la manera como se presenta la realidad, pero su tarea es de nuevo mimética, sólo nos puede allegar “escriturizaciones” (traducciones a la escritura de códigos de comunicación distintos como la música). Y aunque ese es su mayor y mejor esfuerzo (apropiación de discursos y semióticas que son incorporados, vía “escriturización” al cuerpo y sistema de la novela), no alcanza, no puede alcanzar, el nivel de la presentación, porque la infraestructura con la que cuenta (el libro) y el formato de expresión (la novela) no lo permiten; sólo consigue entonces anticipar los efectos que la inmersión multimedial propia de las obras de la cibercultura logran de manera natural

Claramente el hedonismo y la antiutopía están presentes en Opio como temática. La obra de Chaparro es esencialmente lúdica en la forma y contracultural en el contenido; la novela termina constituyendo, por superposición de estos procedimientos, el vehículo más adecuado de esa expresión de lo contemporáneo que se propone: hay un ritmo vertiginoso del lenguaje, una fragmentación perfectamente concomitante con el mundo que expresa, la creación de una atmósfera existencial impactante y eficaz y una renovación de lo real (es decir una desautomatización de la percepción del mundo contemporáneo).

Pero Opio también desarrolla un fuerte vínculo entre literatura y cultura popular, plegándose así a una actitud muy posmodernista que en general se manifiesta por la integración (a través sobre todo de la cita y el pastiche) de códigos canónicos y códigos masivos. Los autores posmodernos toman posición frente a los críticos de la cultura de masas, quienes en últimas no admiten que la democracia se extienda al

campo de la cultura (o, de otra forma: no quieren que el pensamiento débil se involucre en ella) por miedo a una reducción del valor estético de las obras producto de esa democratización. Los posmodernos son conscientes de que la cultura de masas y el arte para el consumo hacen ya inútil que se margine culturalmente a nadie y por el contrario, creen que ha llegado el momento de permitir “el acceso al beneficio de la cultura a masas ingentes anteriormente excluidas de la supuesta cultura superior; creen igualmente que la cultura de masas ofrece un cúmulo de información sobre el universo sin sugerir criterios de discriminación, sensibilizando al hombre contemporáneo en su enfrentamiento con el mundo e introduce nuevos modos de hablar, nuevos esquemas perceptivos, renovando y promoviendo el desarrollo de las artes llamadas superiores” (Lozano, 190).

Ahora, siguiendo a Amar Sánchez (2000), la alta visibilidad de la cultura de masas a partir de la segunda mitad del siglo XX, y cuyo signo más claro es su extensión y apropiación en obras típicas de la alta cultura, responde a la culminación de un largo proceso de expansión de las formas populares que, en un ambiente de conflicto, han luchado por legitimarse como formas privilegiadas de representación, capitalizando dos condiciones: la multiplicación de opciones expresivas que dan los nuevos medios (más allá de la escritura como forma privilegiada) y la convergencia de experimentación y consumo. En América Latina en particular, lo popular en la literatura ha estado presente ya sea en forma de géneros literarios populares, de influencias o animando el debate rechazo/canonización de las obras; de ahí la importancia de atender el hecho de que toda una narrativa perteneciente a la literatura culta se apropie y transforme los códigos masivos. Una apropiación que en todo caso implica al menos dos cosas; el reconocimiento de cierta funcionalidad de dichos códigos (encantar a un lector masivo, por ejemplo) y el reconocimiento de cierta compatibilidad capitalizable de los dos códigos y que va a influir así mismo en dos espacios de lo literario: la flexibilización de sus discursos (para dar cabida al código masivo) y la movilidad de las fronteras canónicas.

Propone Amar Sánchez dos modos de contacto: la parodia y el pastiche. El primero está orientado por una mirada jerarquizadora y corresponde a una estética modernista que se orienta a descalificar por vía de la parodia, por vía de la “distancia irónica”, acentuando las diferencias; mientras tanto, el segundo modo establece la relación entre los dos códigos disolviendo las jerarquías, horizontalizando el discurso, hibridándolo, nivelando los dos códigos, incluso hasta producir una forma muy particular del pastiche: la parodia homenaje: “A diferencia de la parodia que implica una mirada ridicularizadora desde la alta cultura sobre la forma descalificada, el

pastiche iguala, nivela sin establecer prejuicios de valor sobre los diversos elementos puestos en contacto” (Amar Sánchez, 25).

Es cierto: la literatura hace cada vez más uso de los códigos de masas, pero, ¿Por qué? ¿Cómo trabaja la literatura la relación forma artística/forma popular y qué resultados propone? ¿Qué efectos produce?

Para responder a las dos últimas cuestiones, Amar Sánchez acude a la idea de que los escritores que hacen uso de los códigos masivos, sobre todo los más recientes, lo hacen menos en forma paródica y más en forma de cita. Son muy conscientes de que el código masivo está asociado al placer fácil, a la repetición y a la consolación incluso manipuladora, pero no es en ese sentido que usan los códigos de masas, es decir no se proponen hacer forma popular, sino que se apropian del código para seducir (también seducidos) y luego lo insertan en una estructura literaria, preparada para cuestionar al lector más que para consolarlo; es decir, reconvierten el código, elaboran un uso literario de lo popular (traicionándolo así). Se desarrolla pues una estrategia sutil y nada sencilla: montar sobre la función seductora del código masivo un juego, un desafío, un efecto literario, es decir, un trabajo opuesto al placer fácil, postergando ese placer. Esa es la estrategia que explora, desarrolla y consolida Chaparro Madiedo en su obra cuando cita, de manera a veces exasperante, los textos de la música rock, cuando, como descubre Jursich, la psicodelia lo invade todo:

No es tanto una novela sobre el rock como sobre los efectos que ha ocasionado en la cultura moderna. ... (el rock) ha producido unos tipos sociales específicos, una estética e incluso una ética particulares. Es una imagen definida, que se advierte en el unisexualismo, el lenguaje, los hábitos alimentarios, los gadgets, las drogas, la postermanía, el artesanado o las doctrinas del amor libre y el Turn on-Tune in-Drop Out (Conéctate-Sintoniza-Abandona). La novela de Chaparro sintetiza todo ese conjunto; hubiera sido imposible escribirla sin las canciones de Jimi Hendrix, The Cure, Bob Marley, los Rolling Stones, U2, etc.; sin el hippismo, Woodstock, los fanzines, la psicodelia, el amor libre y de nuevo un largo etcétera. Chaparro cita fragmentos de canciones (Wild Thing, de Jimi Hendrix —aunque podría ser la versión de John Bon Jovi); emplea muletillas lingüísticas del Flower Power criollo (trip, pero qué cosa tan seria, así no se puede), adjetiva y titula con espíritu vanguardista (los capítulos se llaman “Ambulancia con whisky”, “DC-3 Espinacas de Mayo”, “Los días olían a diesel con durazno”) o acude a un tipo de percepción que podríamos llamar “alucinógena”. En efecto, los principales recursos de la novela son la construcción de los párrafos con base en un formato de balada y la mezcla psicodélica de los datos sensoriales.

Pero no se trata sólo de seducir público (en este caso jóvenes amantes del rock y psicodélicos tardíos); a un nivel que podríamos ubicar en las tensiones y luchas mismas del campo de la literatura, los escritores que han incluido las formas masivas y populares en su obra buscan romper el canon para posicionarse dentro de él: “las fórmulas del relato popular marcan la constitución de una narrativa que representa dentro del sistema literario su opuesto: la lucha contra la convención y la apertura a nuevas forma” (Amar Sánchez, 37)... “el uso de las culturas de masas, su inclusión, forma parte de esa búsqueda de espacios nuevos, de intentos de forzar las fronteras del sistema... Constituye una estrategia... que tiene por objeto disputar ese lugar consagradorio y convertirse en un nuevo canon” (Amar Sánchez, 27).

Triple efecto, pues: sobre el discurso literario tradicional (que se flexibiliza y adopta códigos masivos), sobre la estrategia comunicativa (que aprovecha la seducción mediática) y sobre el sistema literario que termina abriéndose a nuevas formas y a nuevos escritores. Triple efecto que Opio ha alcanzado, si tenemos en cuenta lo dicho hasta aquí: que la novela de Chaparro Madiedo está infiltrada por la balada rock y la psicodelia, que ha seducido a más de un joven rockero y que ha sido enaltecida como ejemplo, al haber sido premiada en 1992.

## **No hay nada que hacer, excepto mamar gallo: é(sté)tica para/postliteraria en Técnicas de masturbación entre Batman y Robin**

Retomando a Lozano, hay que recordar que el posmodernismo está íntimamente relacionado con la consolidación del fenómeno de la masificación del arte, que en general se manifiesta por la integración (a través sobre todo de la cita y el pastiche) de códigos canónicos y códigos masivos, integración que en el campo particular de la literatura da origen al término “paraliteratura”. La paraliteratura pone en práctica estas consideraciones al, por ejemplo, combinar texto con formas no verbales como el comic, la fotonovela o la canción de autor, y cuando incluye y aprecia la novela de consumo, diversificada en multitud de géneros que podemos llamar por varias razones populares: novela rosa, novela de ciencia ficción, novela del oeste, novela policiaca, novela negra, novela romántica, de espionaje, bélica, de terror, fantástica e histórica. Pero la importancia concreta de la paraliteratura (a la que vinculamos aquí con la relación literatura y cultura de masas en la narrativa posmoderna) “reside en ciertas invariantes inherentes al propio fenómeno literario... que, o bien son utilizadas en forma paródica, o bien son asimiladas directamente con el posmodernismo”; son estas (193-194):

1. Subordinación a la literatura canónica en temas, tópicos, lenguaje y estructuras
2. Es un producto industrial, recupera al lector y se asume como producto del mercado
3. Utiliza en forma simultánea formas que pertenecen a distintos códigos semióticos (hibridismo) y experimenta con los géneros
4. Reivindica la narratividad (por encima de lo lírico o lo dramático): la novela posmoderna considera la realidad como un conjunto de microrelatos
5. Promueve un mensaje global homogéneo y la deconstrucción paródica de ideas heredadas y supuestos inamovibles
6. Destrucción irónica, híbrida y paródica de los tópicos las tradiciones y los códigos (no sólo literarios), considerados por los posmodernos como imposiciones de la ideología establecida
7. Sentimentalismo y afición al melodrama, revaloración del sentimiento

Técnicas cumple uno a uno con todos los tópicos de la paraliteratura, es paraliteratura plena, no sólo porque su autor la anuncia y la vende como novela, es decir, no sólo porque se subordina, como propone Lozano, al canon (aunque simultáneamente advierta su deseo de no ser considerado literatura: “para evitar que entierren la novela, hay que sacarla de ese pomposo ataúd llamado literatura”), sino y sobre todo porque a la vez y paradójicamente se asume como producto del mercado, de la industria cultural: establece vínculos (incluso escandalosos) tanto con el mercado como con los medios masivos de comunicación. En este sentido, el estudio sobre la escritura de Efraím Medina (Posliteratura, mercado y espectáculo) que ha hecho Alejandro Quin Medina (2008) resulta muy pertinente para comprender el carácter paraliterario (o posliterario como prefiere llamar el crítico a esta mutación de la literatura) del que Técnicas es un ejemplo.

Hay, según Quin, tres aspectos que caracterizan la obra de Medina Reyes. De un lado, opera desde un lugar distinto al de la ciudad escrituraria, “recurre al lenguaje veloz de la televisión, más que al de la cultura literaria tradicional”, amalgama código literario y código espectacular (Quin, 267); de otro lado, enuncia y se autoconstruye en un plano de inmanencia del mercado y, finalmente, logra, a pesar de todo lo anterior, articular distanciamientos críticos, lo que la re-convierte en un artefacto estético al diluir “la capa de frivolidad conformista que parece revestirla” (Quin, 284).

Según Quin, la obra de Medina Reyes responde a un proceso por el cual el mercado encuentra y posiciona su propio lenguaje en la proliferación de imágenes de la sociedad del espectáculo; se ha pasado de la fetichización extendida (universal) de la mercancía a su autoenunciación como versión verdadera de lo real:

El espectáculo se transforma en lo real porque el mercado ha encontrado y ha posicionado su propio lenguaje... La literatura, de una u otra manera tiene que vérsela con ese proceso autoproductivo del mercado, en ocasiones chocando y colapsando bajo su presión, como sucede en la narrativa de Medina Reyes, donde, con una gran dosis de ironía, el mercado habla y es hablado, donde el mercado no sólo aparece como tema, sino que cumple la condición ontológica de ser condición de posibilidad de la escritura misma y por lo tanto condición de posibilidad del espacio creativo de la literatura posliteraria (Quin, 273)

Este condicionamiento del mercado y de su lenguaje: el espectáculo (que ya no sólo es un condicionamiento externo, sino también un condicionamiento interno y estructural de la narración), se observa a lo largo de Técnicas. En efecto, Técnicas de masturbación entre Batman y Robin, muy en la actitud de hibridación propia de la paraliteratura que describe Lozano, conforma un collage que mezcla géneros y estilos que van desde el relato corto hasta el guión cinematográfico; desde manuales de comportamiento hasta novelas cortas; desde parodias de revistas femeninas hasta aforismos, todo en un tono marcado por el humor escatológico

Por su lado, y tal como lo describe Guillermo Yara en su tesis de maestría (2006), Sergio Bocafloja, el protagonista, deambula entre Ciudad Inmóvil (nombre que encubre aparentemente la ciudad de origen: Cartagena) y Bogotá, “intentando encontrar un sentido para su vida, entre borracheras, trabajo, excesos sexuales, fiestas y un escenario caótico”. Sergio es presentado como escritor, pero en realidad no pasa de ser una caricatura de escritor: tiene publicado un libro con la Editorial Fracaso Ltda., cuyas ventas no ascienden a más de tres ejemplares, vive al día, sobrellevando una difícil relación con la madre; forma parte de un grupo que intenta recuperar la esencia del arte y la creación desde la marginalidad; y tiene una debilidad enfermiza por las mujeres, que lo lleva a recurrir a manuales con los que espera mejorar su desempeño amoroso, como "Mecánica de seducción" (que enseña cómo embaucar y sacudir a cualquier mujer en nueve sencillas lecciones) o "El aprendiz de foca" (una serie de ejercicios y reflexiones para transformarse, en pocos minutos, de supercretino en hombre interesante), "Mujer, Teoría & Práctica" e "Instrucciones para entrenar mamíferos"; títulos de una serie de insertos que se intercalan en la trama de la novela

y que funcionan como mapa de estrategias de “autoayuda” ante el cual el lector, inmerso en el mundo del simulacro que estos textos promueven, se ve obligado a discernir si está ante una apología cínica y conformista del mercado o frente a la ridiculización de la industria cultural y de la sociedad del espectáculo.

Quin Medina le apuesta a esto último cuando advierte que si bien los personajes de Medina Reyes habitan en el espacio del mercado y en el tiempo global creado por la industria cultural, si bien su lenguaje es el del cine de Hollywood, el del rock, las series de televisión, la droga y la publicidad, la obra logra distanciamientos que se alcanzan acudiendo no a planos trascendentes y exteriores al plano inmanente del mercado (como la moral, la nación o la identidad), sino “internalizando su *modus operandi* hasta producir la emergencia de lo caricaturesco” (Quin, 283):

El distanciamiento irónico hacia el mercado se produce entonces, no desde alguna instancia trascendente, sino asumiendo la verdad de sus premisas y sacando las consecuencias más extremas de su propia lógica... los textos de Medina Reyes no proponen nada fuera del mercado, pero si aceleran su velocidad hasta el punto en que se produce una línea de fuga generada por la acumulación de excesos metafóricos que obliga al lector a distanciarse irónicamente de lo que está leyendo (Quin, 283)

Pero esta destrucción irónica se lleva por delante no sólo la inmanencia y la ontología del mercado y del espectáculo, sino a la institución literaria misma, vista como un ataúd, como un dispositivo que en lugar de avivar, mata la narración, un aspecto que, paradójicamente, conduce la propuesta de Medina a límites contradictorios, pues (no puede ser de otra manera) su narración es escritura, es pura confianza en el poder de la escritura. Es decir, él mismo sigue siendo escritor, él mismo presenta la realidad a través de textos, así los amalgame con códigos no literarios, él mismo prepara y elabora las estrategias de distanciamiento que el lector tendrá que descubrir, es decir, él mismo se hace literato. El asunto de esta aparente sinsalida de la literatura será retomado más adelante en las conclusiones

Pero, ¿cumple Técnicas con el séptimo postulado de la paraliteratura? ¿Es sentimentalista y melodramática? De sentimentalista tiene muy poco esta novela, es, más bien, obscena y pornográfica, casi hasta el escándalo. Frente a una “revaloración del sentimiento” se desarrolla toda una estética de lo erótico-obsceno, con la que se pretende dar testimonio de la dimensión sexual del hombre posmoderno. Según Yara, la condición posmoderna explica que los personajes de Medina Reyes busquen en el lenguaje y en los gustos propios de los medios de comunicación una respuesta al desencanto. El Rock, el cine, la televisión, la literatura y el sexo se vuelven así

sucedáneos de una pertenencia y de una identidad que ya no son alcanzables por vías humanistas tradicionales; y el sexo en particular se constituye en una posibilidad de insurrección, en un arma para combatir cualquier dispositivo de control que quiera atrapar o reconducir las diversas proliferaciones del deseo y de la creatividad

Se cuentan historias de seres amantes pero no necesariamente amados, relatos que se erotizan a través de la presentación de encuentros donde los amantes se entregan al clímax del descubrimiento del cuerpo en una fusión sin palabras, ni razones; encuentros sexuales teñidos de fracaso en la medida en que no ofrecen el amor o la felicidad, sólo ráfagas eróticas-obscenas, momentos violentos diluidos en la soledad y en la crueldad, marcados por la satisfacción del instante, donde no importa cómo, donde, con qué, ni con quien satisfacer los deseos sexuales más irreverentes:

Lo importante es vivir el orgasmo, momento en que el cerebro se inunda de endorfinas, sustancia que estimula los centros del placer, provocando una especie de éxtasis, donde el mundo se borra y gravita alrededor de las fuerzas de origen y pérdida, una especie de religiosidad e instinto que se mueve entre el cielo y el mundo infernal (Yara, 8).

Con respecto a la dimensión erótica de Técnicas, García Dussán (2006) propone hablar de una nueva ideología del amor, una ideología de tipo posmoderno que responde tanto a un desencanto de la idea hegemónica de sujeto cartesiano, transparente e histórico, como a una nueva sensibilidad que moldea la vida social como un collage, y según la cual se promueve la igualación de las esferas sexuales, con consecuencias culturales en distintos órdenes:

Se plasman así nuevas formas de convivir y amar basados en una nueva ideología, cada vez más evidente: Amor líquido. Amor contingente. Amor fugaz... amores propios para una época fugaz y fragmentada, destinada a su propia desestabilización... Pero, también, 'Amores perros', como el título de la cinta de González Iñárritu, esa feliz expresión cinematográfica de "El laberinto de la Soledad" de Octavio Paz y que cae bien recordar porque, desde esta instancia o desde la Obra de Medina Reyes, la existencia del Otro como ausente es la figura principal (García, 2006)

Ahora, desde el punto de vista político, Técnicas se inscribe en esa forma de resolver la dicotomía contracultural (planteada con el fin de la aventura underground) que consiste en abandonar el concepto radical de estrategia política en favor de la idea de vivir la vida al máximo. En efecto, Técnicas y en general la obra de Medina Reyes, resuelve las posibles contradicciones surgidas al optar por la segunda vía,



representando el bufón de lo políticamente incorrecto, promoviendo la irresponsabilidad social, la diversión adolescente y la autopromoción descarada. Medina Sigue al pie de la letra el credo Yippie: “Sé subversivo a través de los medios, no porque creas que puedes cambiar el sistema, sino porque hacerle cosquillas es una forma divertida de excitarse. Si has de hacer la revolución, hazla por diversión, no la hagas atrocemente serio, no la hagas con impaciencia mortal, hazla por diversión”. En consecuencia, la obra de Medina Reyes mezcla la pornografía, el humor corrosivo y el anarcocapitalismo para dejar sin piso cualquier promoción utópica; maquilla la profundidad de sus temas con la frescura del humor negro, recurre al sarcasmo y a la risa como remedio a una existencia ridícula y sin sentido. Pero a diferencia del falso vitalismo de ¡Qué viva la música!, no se impacienta, sino que toma del pelo, vuelve caricatura todo lo que el poder controla y bloquea. De alguna manera, lleva a pleno desarrollo lo que, resignado, indiferente, esperaba Chaparro Madiedo, sólo que tropieza también con una contradicción final...

En efecto, si bien en la propuesta de Medina Reyes no estamos ya ante “sujetos revolucionarios” que se empeñan infructuosamente en confrontar en forma directa la máquina del sistema, sino que, siguiendo a Guattari (2006) estamos ante la proliferación de la diferencia deseante; si bien hay un propósito claro de desandar, incluso de desterritorializar, esa forma del poder llamada literatura, su estrategia no deja de ser un simulacro de ese otro aspecto del comunismo molecular que propone Guattari: la explosión de las subjetividades. Pero, ¿acaso la literatura, incluso en sus formas para o pos literarias, tiene la facultad para conformar verdaderos agregados de poblaciones y de singularidades capaces de producir convivencia o comunidades libres irreductibles a cualquier programa e ideología? Parece que la respuesta, si aceptamos el planteamiento del comunismo molecular de Guattari (sintetizado por Duschene en su artículo: El comunismo molecular de Félix Guattari, 1996), es no:

Tan central al sistema capitalista es la formación de poder en la relación de pareja falocéntrica, machista, como la relación autoritaria asimétrica en el proceso de trabajo, en el proceso de estudio o en la relación entre un novelista y sus lectores... el comunismo molecular se compone de la pluralidad de resistencias que afirman el deseo, la singularidad y la autonomía de las formas de vida (Duschene, 218). El subrayado es mío

Si: hay que vivir en la política una afirmación del deseo, pero también se debe promover la explosión de singularidades y el ensamblaje de heterogeneidades, algo que el sistema literario, incluso llevado al límite como en este caso, no puede ofrecer.

## A modo de conclusión: ¿No hay nada que hacer? La é(sté)tica cibercultural

Mientras que la mayoría de los autores posestructuralistas son un modelo de solemnidad, desilusión extrema y valientes sacrificios de posiciones humanistas, los escritores de hipertexto resultan abiertamente festivos

George P. Landow

Escritura impaciente que lleva a la muerte, escritura que imita el poder del código masivo, pero no consigue romper sus límites, escritura atrapada en la inmanencia del espectáculo y del mercado y en la caricatura del carnaval. ¿Son acaso estas las únicas posibilidades para una literatura que quiere ser otra, que quiere ser no literaria? El problema de la literatura contemporánea es que está atrapada entre una pretendida autonomía, cada vez más inocua, menos efectiva, y la inmanencia del mercado que la vuelve producto de la industria cultural. Tal vez haya que volver por eso a los orígenes...

El famoso estudio genealógico de Kristeva (1974) hace a la novela depositaria de la tradición escolástica, especialmente en lo que se refiere a la fetichización del objeto "libro", a la tradición autoritaria de la palabra del autor y a su fe en la representación; es decir, a su fe en la palabra como signo. De otro lado y de modo revelador, Kristeva vincula la "horizontalidad" del discurso novelístico (su deseo de hacer contacto con el presente, con lo cotidiano y familiar, con lo secular, en fin, antes que con lo sagrado) con la consolidación de la economía del mercado y la preeminencia de la mercancía que introduce la burguesía en las relaciones de producción, comercialización y consumo.

A diferencia de Bajtin, quien confía en la re-constitución constante del género, Kristeva plantea, más bien, su disolución en varios espacios posibles. En primer lugar, lo que ella llama "el retorno a la tradición carnavalesca", lo cual se traduciría no sólo en el fin mismo de la novela, sino en la destrucción de su mayor descubrimiento: el signo; es decir, constituiría la devastación de la idea, presuntuosa, de que la palabra escrita es la mejor estrategia para "re-presentar" el mundo. Kristeva insiste permanentemente en que la novela no logra, no puede, configurar un espacio "volumétrico" (es decir, un espacio donde cabría toda la realidad del mundo), pues su capacidad de representación está limitada por la estructura lineal y bidimensional del libro. Kristeva también predice otra forma de disolución de la novela, relacionada con el socavamiento del rol del autor. Esa figura del autor que requiere la novela para su

expresión es, quizá, el factor de mayor contradicción que encuentra Kristeva frente a las dinámicas del carnaval. Si la novela necesita un “principio programador”, es decir, una voz privilegiada que recoja lo externo y lo vuelque en una escritura, en un signo, el carnaval deja de existir en la novela, por más multilingüismo y dialogismo que promueva.

Un primer “ataque” de Kristeva a la novela como proyecto subversivo, consiste en demostrar su vinculación con la tradición escolástica, es decir, con la tradición medieval, sobre todo en tres aspectos. En primer lugar, la relación de la novela con ese principio de la escolástica según el cual la escritura consiste en una red de marcas cuya organización y forma están revestidas de tanta importancia como el contenido expresado. No olvidemos que la novela, como toda la producción literaria moderna, asume como principio que la forma es tan portadora de significado como el contenido. Pues bien, según Kristeva, ese descubrimiento ya lo había hecho la escolástica en el medioevo y con una intención a todas vistas religiosa, lo cual no deja de ser contradictorio frente al proyecto secular de la novela. En segundo lugar, Kristeva denuncia que para la escolástica el libro no era tanto el objeto intercambiable destinado a esa democratización del saber que después proclamaría la cultura moderna, sino un objeto “fetiche”, al cual sólo accedían los iniciados. Alrededor del libro, la escolástica hacía “culto”; es decir, imponía una cultura, un modo de ver y de ser que requería mediaciones y conocimientos especializados y de actitudes muy precisas, y que propendía por visiones de mundo y valores elitistas. La novela en tanto libro se convierte así, según Kristeva, en promotora de esa cultura libresca, con el agravante de asumir, por esta vía, además, la actitud de “sacralización de la escritura” que caracteriza a la escolástica: esa creencia de que la escritura es portadora de la palabra del Padre.

Finalmente, la novela, según Kristeva, hereda a medias el proyecto escolástico de la heterogeneidad. A la manera de los escolásticos, que, fascinados por el poder de representación de la escritura, “reemplazan” en sus libros las imágenes y las ilustraciones por su descripción escrita, la novela intenta introducir la simultaneidad del mundo, su diversidad, lo pletórico de su constitución, en la linealidad de su escritura. Lo que logra finalmente es inaugurar lo que Kristeva llama el “espacio curvo”; es decir, una representación plana, reducida, de la “tridimensionalidad” de ese mundo que intenta atrapar entre sus páginas.

Un segundo ataque de Kristeva a la supuesta capacidad subversiva de la novela se funda en la vinculación que ella descubre entre la novela y la lógica del mundo

burgués, basada en la promoción de la mercancía y del trabajo “productivo”. Kristeva explora esta vinculación hasta descubrir en primer lugar que los mecanismos discursivos de la novela hacen eco del proyecto modernista (en cuanto burgués y autoritario), y denuncia cómo el circuito de intercambio de mercancías presagia y moldea el circuito comunicativo de la novela. Es decir, que esa pretendida democratización de la experiencia y del conocimiento que inaugura la novela se reduce a una homología con el modelo de democratización que supuestamente genera la “libre” circulación de mercancías.

Pero de otro lado, también la novela inaugura el espacio de lo subjetivo y lo privado como lugar privilegiado de la producción del autor, un espacio que termina siendo, como se dijo antes, el espacio adecuado para el ejercicio de la omnipotencia, de la función programadora. Lo valioso para la novela no es tanto lo colectivo, como lo subjetivo; sólo así es posible oponer una “infinitez horizontal” (dirigida a la multiplicidad de las cosas y de los actos particulares) a la “infinitez vertical” (dirigida hacia Dios), propia de la epopeya. Pero con esta promoción de lo subjetivo y del trabajo como valores, se configura una condición contraria al carnaval, pues el autor se convierte en la voz privilegiada (autoritaria) para conducir las representaciones mundanas, estableciendo una nueva jerarquía donde el autor es “superior” al lector, y se generan efectos contrarios a los planteados como propósitos del carnaval, que propone, más bien, la destrucción de toda jerarquía.

En suma, el proyecto de escritura como representación rehúye el ataque contra el sentido y el orden (contra el establecimiento) que está, en cambio, en la base del carnaval. La estabilidad del símbolo, que funda su solidez en la correspondencia significante/significado, se ve solamente denunciada por la novela en cuanto anacrónica, pero no es trascendida por ella. Y es que la primera traición de la novela, su pecado original, lo constituye su abandono de lo denso carnavalesco en pro de su compromiso con la expresión (personal, subjetiva). En el ejercicio de la máscara y del enmascaramiento como mecanismo para efectuar la transitividad del autor-actor, el carnaval propone una densidad de opciones antidiscursivas y antiproductivas, que no logran afincarse en el proyecto representacional de la novela. Kristeva no confía por eso en su permanencia y reclama su destrucción o su retorno al origen. Mejor aún, su destrucción mediante el retorno. La novela no podrá asumir su tradición carnavalesca a menos que renuncie a su voluntad programadora (a la idea de que la escritura, y sobre todo la escritura de un autor privilegiado y autoritario, es la mejor estrategia de representación del mundo). Al mismo tiempo, dicha renuncia arrasaría con la escritura como expresividad subjetiva y su resultado sería la productividad, pero no ya sólo del

autor, sino, y sobre todo, la del lector. El hacer como goce. La relativización del significativo, iniciada por la novela, tendrá que ser acompañada por la relativización del significado. Las alternativas son interesantes, aunque escandalosas: como en Joyce: destrucción del lenguaje; como en Becket: aniquilamiento del género; como en el surrealismo: suplantación de la escena; como en el happening: puro performance; como en el hipertexto: disolución del escritor en una nueva figura: el escribitor.

¿Cómo se relacionan cibercultura y carnaval? Antes que nada, por la inversión de las oposiciones jerárquicas tradicionales que, en el caso de la cibercultura, se manifiesta por lo que se ha llamado, de un lado, la disipación del autor y, del otro, el investimento del lector de nuevos poderes, antes limitados a la recepción pasiva. Un autor ruso: V. V. Ivanov, en su artículo: La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares (1984), afirma que la principal característica de las distintas manifestaciones del carnaval es la presencia y dinámica de actitudes que buscan el equilibrio y la unificación de dos polos opuestos en la unidad, es decir, la deconstrucción de parejas binarias jerárquicas (Ivanov, 21).

Paro Bajtín (1991), el problema de la carnavalización (entendida como la influencia del carnaval en los distintos géneros literarios), sólo se comprende si se tienen en cuenta tres cuestiones. Una: que el carnaval es toda una amplia visión de mundo, persistente desde tiempos inmemoriales. Esta percepción se opone a la seriedad oficial, "monológica y dogmática, engendrada por el miedo, enemiga del devenir y el cambio y que tiende a la absolutización del estado existente de las cosas" (Bajtín, 335). Según Bajtín, la percepción carnavalesca con su alegría en los cambios y su "feliz relatividad", rompe todas las cadenas, pero sin la más mínima huella de nihilismo, y de este modo aproxima el hombre al mundo y a los hombres entre sí.

Otra cuestión es el reconocimiento que hay que hacer de la influencia (y hasta de la determinación) que el carnaval ha tenido sobre los géneros literarios. Desde los diálogos socráticos, hasta la "corriente menipea" que desemboca en la novela moderna, pasando por el cuento fantástico, la literatura (especialmente la que pertenece, según Bajtín, a la corriente dialógica) ha estado dispuesta a absorber esa relatividad feliz del carnaval, no sólo como temática, sino, sobre todo, como principio estético.

Pero, la risa del carnaval, si bien sigue haciendo parte de la estructura literaria de los géneros modernos, se ha venido ensordeciendo. Y esto constituye un peligro, pues si algo garantiza la risa carnavalesca es que no deja enredar la expresión en las tentaciones de la absolutización, el anquilosamiento o la seriedad monológica.

La cibercultura encarna esas ocasiones perdidas que la novela tuvo para deshacerse de su compromiso con un tipo de expresividad y, sobre todo, con un tipo de soporte tan cerrado como el libro. Desde este punto de vista, es posible comprender el propósito de las obras de la cibercultura de superar esa "incapacidad" estructural que le impidió a la novela tradicional liberarse de su dependencia del sujeto del discurso, como una recuperación de orígenes carnavalescos: en la práctica cibercultural no sólo es posible, sino necesario invertir el orden jerárquico de la expresión, vencer la separación entre escritor y lector y remplazar esa distancia artificiosa por un contacto libre, espontáneo, por un nuevo modo de relación, y también abrirse a lo que normalmente está prohibido o impedido por la expresión tradicional, basada en la forma libro. La cibercultura, en ese sentido, aproxima, reúne, democratiza; destrona la dimensión monológica y se abre a una dilogía ya no tanto representada, como real, extendida y viable. En la medida en que su lugar de desarrollo y dinámica es la red electrónica, garantiza ese lugar público y abierto propio del carnaval, y aproxima por eso su práctica a lo popular y familiar.

Como afirma Rocío Gómez (2008), la creación de páginas electrónicas y de avatares, el mantenimiento de un blog, la realización de interacciones en tiempo real a través de Internet, la escritura de correos electrónicos, la navegación, constituyen trabajo humano actividades de producción, con sus demandas específicas de tiempo y esfuerzo. Los jóvenes urbanos

... hacen importantes inversiones de tiempo, deseo y trabajo en la realización de este tipo de obras y creaciones, bienes expresivos sin pretensiones, cuyo destino, gestión y alcance no están definidos ni por el ánimo de lucro, ni por un vínculo laboral que prescribe y obliga a realizar la obra, ni por las complejas dinámicas de cooperación y competencia que fuerzan cualquier campo de producción simbólica en las artes... Esta pequeña obra expresiva, sin pretensiones comerciales ni artísticas, parece haber encontrado cauce y nicho en esta clase de repertorios tecnológicos que la potencian, aunque no la expliquen. El trabajo de cientos de millones de personas que realizan este tipo de pequeñas obras, soporta la eficacia comunicativa y cultural de buena parte de la Red (Gómez, págs. 84-85)

Mientras cómodamente atrincherados esperábamos desde el campo literario un desenlace a las tensiones surgidas por la irrupción de las nuevas tecnologías, en prácticamente todos los campos de la cultura han empezado a surgir otras pragmáticas, otras estéticas, otros géneros. Comienzan a aparecer y a extenderse, desde ambientes inéditos no necesariamente ligados a la tradición (literaria), obras

altamente interactivas que promueven la implicación de aquellos que las usan y donde el interactuante (figura que en el ciberespacio reemplaza a la del lector) participa incluso en la estructuración del mensaje que recibe.

Se trata de eso que Lévy (2007) llama obras-flujo, obras-proceso, obras metamórficas, obras acontecimiento. Es decir, obras que ya no responden a los imperativos tradicionales de la escritura y del libro, obras que ya no necesitan legitimarse por una significación válida, obras que pierden la necesidad de autor (en el sentido de garante de un sentido estable), y que se desarrollan en entornos en esencia inacabados; obras que promueven no sólo los sentidos variables que sus exploradores descubren, sino que les ceden las tareas de construcción del orden de la lectura y de las formas sensibles.

Siguiendo a Juan Carlos Amador (2008), es posible afirmar hoy que procesos como la toma de decisiones frente a temas de la vida cotidiana, la intercreación, la producción de la experiencia estética (de la pequeña obra de arte, diría Rocío Gómez), la elaboración y circulación de informaciones, los trayectos y desplazamientos de los productos semióticos y sus múltiples formas de re-creación, la adquisición de nuevos referentes identitarios para vivir otras experiencias en los márgenes de la virtualidad, la generación de nuevas escrituras mediante la hipermedia o el hipertexto, entre otros fenómenos, constituyen la confirmación de ese acontecimiento por el cual el sujeto regula (¿por primera vez?) sus propios tiempos y espacios y se hace visible.

La idea del profesor Amador de que una estilística de la propia vida en la que la subjetivación ya no sólo surgiría de los regímenes de saber y poder (como parte de una historia de fabricaciones de la subjetividad), sino de unas tecnologías del yo, que el sujeto construirá particularmente, en la medida que sus experiencias con el mundo posibiliten el advenimiento de éstas, resulta muy refrescante y ofrece un horizonte realmente esperanzador. Esto además se suma a la convergencia de dos fenómenos que puede estar generando la condición de nuevos sujetos de la acción y que estarían por primera vez rompiendo el cerco de las subjetividades modernas (tan ligadas a la escritura como expresión):

Son (ellos), en primer lugar, la configuración de una estética propia que demarca una vida no regulada, por lo menos, en el ciberespacio; y en segundo lugar, la proclividad del sujeto a la creación colectiva, más que a la individuación propia de la sociedad de control. Los seguidores de Michel Foucault podrían afirmar que lo que se está produciendo con la virtualidad es sencillamente una transformación del dispositivo de disciplinamiento y de control y que el ciberespacio es el nuevo contexto en el que

tienen lugar las prácticas del nuevo control biopolítico. Sin embargo, vale la pena arriesgarse respondiendo ante esta posible premonición, afirmando que la redefinición de la noción de poder no necesariamente supone el cambio del rostro de quien controla; se trata más bien de considerar que bajo estas nuevas realidades, es difícil identificar quien controla. Quizás, eso molecular y rizomático que caracteriza la experiencia de la cibercultura es la potencia para responder a la emergencia de un nuevo sujeto, un sujeto de la acción, que, al decir de Heidegger, será capaz de ocultarse y des-ocultarse en el mundo, existiendo de otro modo (Amador, 2008)

\*\*\*

Me imagino ahora las tres novelas como espacios blog, como blogliteratura...

La blogliteratura, parafraseando a Santiago Cortés (2006), podría caracterizarse por cuatro factores:

En primer lugar, el blog sustituye la “programación” de una escritura personal por un discurso vivo, en cuanto se puede transformar continuamente y en cuanto documento compuesto por elementos de distintas naturalezas que se funden en su espacio virtual y que incluye texto, imágenes, hipervínculos, sonido, etc.

En segundo lugar, el blog se puede considerar un tipo de literatura popular especialmente por el hecho de que los escritores de blogs practican esa actividad de manera informal; son más escribientes que escritores, hombres “transitivos”, personas para quienes la comunicación escrita representa una actividad y no una función

En tercer lugar, los blogs son documentos “nativos” de la red, es decir, documentos que ya no son reflejo de la escritura física, sino que se encuentran organizados por las “leyes” de medio electrónico:

Aunque su unidad estructural siga siendo una entrada, ésta se ha liberado de las ataduras del papel y se ha convertido en un elemento multimediático, etiquetado por ciertos elementos –permalinks– que lo vuelven buscable y recuperable. Sus entradas, por otra parte, se encuentran enmarcadas por elementos que lo relacionan con el medio que posibilita su existencia, elementos que serían completamente impensables en un medio físico, como por ejemplo el perfil del usuario, los blogrolls (listas de hipervínculos que conducen a otros blogs) o los encabezamientos de página (Cortés).

En cuarto lugar, los blogs están conformando un corpus de memoria colectiva a partir de la escritura personal, que se ha venido consolidando como un gran archivo de escritura popular y de experiencias autobiográficas que no depende ya de esas



instituciones de memoria vinculadas a un poder central, sino de operadores que son básicamente ajenos a los discursos que se producen y que definen su eficacia por su potencial de acumulación:

Así, se está comenzando a crear, por primera vez en la historia, un thesaurus de la memoria escrita que es de acceso libre desde cualquier posición equipada para tales efectos. La conformación de ese nuevo archivo de la memoria colectiva, por otra parte, se hace mediante la introducción individual y directa de discursos personales a un flujo de información, y ese proceso de introducción carece de cualquier criterio de exclusión ajeno a quienes producen los discursos, lo cual provoca que el nuevo mecanismo funcione fuera de cualquier limitación espacial y temporal, y, por lo tanto, apartado de nuestro modo habitual de concebir la práctica y los procesos de transmisión del saber (Cortés).

Los blogs son artefactos típicos de la cibercultura, capaces de deconstruir los operadores de la cultura alfabética, a favor de un nuevo universal

La emergencia del archivo conformado por los blogs nos hace imaginar la reconstrucción de un lugar, perdido hace millones de años, en el cual es posible reencontrarse con la conciencia de todos los hombres. Día con día, millones de usuarios de blogs lanzan al mar informático botellas con pequeñas confesiones sobre su vida personal, y, como dijera sabiamente María Zambrano, es posible que lo hagan en espera de recobrar algún paraíso perdido (Cortés).

Ese “desembrague” cultural es el que reduce las novelas revisadas aquí a ejercicios “anticipatorios”, de una verdadera posliteratura, una literatura, que está obligada a adecuar la base conceptual de su práctica, flexibilizando lo que se entiende por escribir y por leer. En efecto, las formas emergentes de creación literaria, lectura, lectores y obras, no responden necesariamente a una continuidad del campo, aunque si lo impactan. La cultura digital permite un desarrollo más natural a estas posibilidades, configurando el último escenario de la cultura popular en el que, la emergencia de las tecnologías digitales interactivas pone en juego transformaciones que no hacen más que fortalecer ya no la literatura o alguno de sus ejercicios particulares, sino el ejercicio general. Por una parte, la circulación de comentarios de obras se masifica e incluso se abre la licencia para su transformación por parte del lector y surgen formas emergentes de lectura; por otro lado, se amplía la base de expresión gracias al uso creativo de las tecnologías de la recombinación, aunque esto signifique que los productos resultantes no puedan etiquetarse como obras literarias y deban alojarse en ese campo emergente a donde están yendo a parar las obras

basadas en tecnología digital interactiva, llamado el netart; Además, se ensancha la base productores, es decir de personas con capacidad para generar nuevas obras (así sean “pequeñas” obras ); y, finalmente, se extienden los modos de producción de obras, incluyendo ahora la gestión de singularidades y el trabajo colaborativo y colectivo.

## Bibliografía

### OBRAS ESTUDIADAS

Caicedo, Andrés (1977). ¡Qué viva la música! Bogotá: Plaza & Janés

Chaparro Madiedo, Rafael (1992). Opio en las nubes. Bogotá: Colcultura

Medina Reyes, Efraím (2002). Técnicas de masturbación entre Batman y Robin. Bogotá: Planeta

### OBRAS CITADAS

Amador, Juan Carlos (2008). Subjetividades en pugna: el lugar del sujeto contemporáneo en los entornos virtuales de la cibercultura. En:

[http://docs.google.com/Doc?id=dgcpp5v2\\_109vrm6tqdf&hl=en](http://docs.google.com/Doc?id=dgcpp5v2_109vrm6tqdf&hl=en)

Amar Sánchez, Ana María (2000). Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Amorós, Andrés (1989). Introducción a la novela contemporánea. Madrid: Cátedra

Bajtín. Mijail. Carnaval y literatura (1991). En: Revista ECO #129. Bogotá, enero de 1991. Págs... 311-338

Bolter, J. Davis (1998). Ekphrasis, realidad virtual y el futuro de la escritura. En: Nunberg, Geoffrey. (Comp.) El futuro del libro. ¿Esto matará eso? Barcelona: Paidós.

Cortés Hernández, santiago. “El blog como un tipo de literatura popular: problemas y perspectivas para el estudio de un género electrónico”. Culturas Populares. Revista Electrónica 3 (septiembre-diciembre 2006).  
<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/cortes.htm>

Dery, Mark (1998). Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo. Madrid: Siruela

Duchesne Winter, Juan (1996). Política de la caricia. Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

García Dussán, Eder (2006). Representación de las relaciones eróticas en "Técnicas de masturbación entre Batman y Robin" de Efraim Medina Reyes. Madrid: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. En:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/bat robin.html>

Giraldo, Luz Mary. Ciudades escritas (2000). Bogotá: Convenio Andrés Bello

Gómez, Rocío y González, Julián (2008). Tecnología y malestar urbano entre jóvenes: la celebración de lo inútil y la emergencia del trabajo liberado. En: Revista Nómadas, No. 28. Bogotá: Universidad Central, abril de 2008. Págs. 82-92

Guatari, Felix y Suely Rolnik (2006). Micropolítica: Cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de sueños

Ivanov, VV (1984). La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares.

En: ¡Carnaval! México: Fondo de Cultura Económica.

Jiménez Camargo, Camilo Enrique (2006). Literatura, juventud y cultura posmoderna. La narrativa antiadulta de Andrés Caicedo. Bogotá: Universidad Pedagógica nacional

Jursich Durán, Mario (1991). El Tour de la psicodelia. Boletín Cultural y Bibliográfico, Número 31, Volumen XXVIII. Versión digital en:

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol31/psico.htm>

kristeva, Julia (1974). El texto de la novela. Barcelona: editorial Lumen

Laplantine, Francois (1974). Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía. Barcelona: Gránica editorial

Lévy, Pierre (2007). Cibercultura. La cultura de la sociedad digital. Barcelona: Anthropos

Lozano Mijares, Ma. Del Pilar (2007). La novela española posmoderna. Madrid: Arco Libros

Quin Medina, Alejandro (2008). (Post) literatura, mercado y espectáculo en la escritura de Efraím Medina Reyes. En: Literatura, teoría, historia y crítica. Bogotá: Revista de la universidad nacional # 10.

Pineda Botero, Álvaro (1999). Novela colombiana. La propuesta de los noventa. En: Fin de siglo Narrativa colombiana (comp. Luz mery Giraldo). Bogotá: Universidad Javeriana, Universidad del Valle.

Rama, Ángel. (1984, 2004). La ciudad letrada. Santiago: Tajamar

Rodríguez, Jaime Alejandro (2000). Posmodernidad, literatura y otras yerbas. Bogotá: Universidad Javeriana

----- (2000). Novela colombiana. En:

[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/)

Racionero, Luis (1977). Filosofías del Underground. Barcelona: Anagrama

Vattimo, Gianni (1992). El consumidor consumido. En: Fin de siglo. Cali: Revista de la Universidad del Valle #2. Marzo - abril de 1992. Págs.16-23

Yara Tobón, Guillermo Andrés (2005). Ciudad deseo, erotismo y obscenidad en dos novelas de Efraím Medina Reyes. Bogotá: Monografía de grado de la Maestría de Literatura de la Universidad Javeriana.