

La siniestra historia de @albertochimal, avatar de Horacio Kustos

192



Paulo A. Gatica Cote¹

Universidad de Salamanca

¹ Doctor por la Universidad de Salamanca.

Introducción

No cabe duda de que el fenómeno *blog* –en su amplia gama de manifestaciones contemporáneas– ha convertido al sujeto en un constructo susceptible de ser ficcionalizado. En este sentido, surgen tentativas de apropiación creativa de ese espacio digital como la blogoficcionalidad o la blogonovela; sin embargo, pese a compartir varios rasgos fundamentales, remiten a producciones culturales diferentes. Como explica Escandell en *Escrituras para el siglo XXI*, las blogoficciones carecen de “una estructura narrativa definida, tienen un carácter atomista completo en el que un personaje realiza una exposición extimista sin desarrollo de personajes o una historia” (2014, p. 233); por su parte, según la definición canónica de Hernán Casciari, la blogonovela puede caracterizarse en los siguientes términos:

193

En términos argumentales, la blogonovela (como género literario) es una historia de largo aliento escrita en capítulos inversos, atomizados, narrados en primera persona, con una trama que ocurre en tiempo real, en donde el protagonista es consciente del formato que utiliza y en el que la realidad afecta al devenir de los acontecimientos. En términos estéticos, la blogonovela es un arte conjunto en el que predominan tres elementos que poseen idéntico valor: la escritura tradicional, el diseño multimedia y la programación informática. (2005, p. 95)

Asimismo, en opinión de Escandell, “la blogonovela solo es tal mientras se está ejecutando” (2014, p. 184); es decir, el avatar, anclado en el presente de la actualización continua, asume el control absoluto de la bitácora para mantener la credulidad de los cibernautas a través de la práctica del *hoax* o “engaño” sobre la comunidad de seguidores. Por consiguiente, el avatar no se limita a ocultar el yo detrás un *nick*, sino que, en estas composiciones, el yo autor queda anulado por la performance del yo personaje. Para Escandell, el avatar supone una prótesis del yo: “el ente virtual sobre el que se ejerce la proyección del espacio del individuo —y del individuo mismo—, en un mundo que es una simulación de algo inexistente, una hiperrealidad que sustituye el mundo real a través de intermediarios demiúrgicos” (2014, p. 171).

En 2015 ve la luz *Historia siniestra* (2015), volumen ubicable en su línea tuitera –ya vista en *83 novelas y El viajero del tiempo*–, pero al que incorpora un universo ficcional en torno a su avatar

Horacio Kustos. El personaje tiene cuenta en Twitter (@hkustos) y una bitácora “El cuaderno de Horacio Kustos” (<http://kustos.tumblr.com/>), aunque ambos perfiles permanecen inactivos desde 2014. En principio, de acuerdo con la distinción de Escandell, este abandono del *blog* y *nanoblog* conduce al desvelamiento del *hoax* y a la supresión de la blogonovela. Es más, si bien se intenta mantener una cierta ilusión avatárica –fotografía, descripción, posibilidad de interactuar con Kustos o un determinado registro lingüístico–, ambas bitácoras explicitan su carácter ficticio al certificar la paternidad “real” de Alberto Chimal.

Igualmente, habría que precisar que la “marca” Kustos tiene presencia tanto en la red como en el mundo del libro. Con relación a este punto resulta pertinente traer a colación las ideas de Henry Jenkins sobre la cultura de la convergencia en la que se estaría moviendo la sociedad inmersa en el actual sistema mediático:

Con ‘convergencia’ me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento. (2008, p. 14)

Pese a que todavía sigue operativo el paradigma disciplinario que mantiene la división de las artes tal como quedaron constituidas en el mundo grecolatino, es evidente que la creación desde las vanguardias impulsa sus lenguajes hacia su “fuera de campo” (SPERANZA, 2006, pp. 23-24). En la última década del siglo xx y en la primera del xxi se observa, más que una transgresión –a fin de cuentas, testimonio involuntario de ese límite–, la hibridación de discursos y medios en un nuevo ecosistema digital; en consecuencia, la narrativa va a dejar de ceñirse a sus formatos tradicionales –sobre todo, literario y audiovisual– y comenzará a extenderse a otros ámbitos que quedaron relegados a “la cultura del espectáculo” como los videojuegos u otros fenómenos supuestamente massmediáticos. Ahora bien, comparto las reservas de Vicente Luis Mora a la hora de emplear etiquetas como multiplataforma, transfuncionalidad, intermedialidad, *crossmedia storytelling* o *transmedia storytelling*, pues han creado “una galaxia conceptual en los últimos años en la que perderse es más fácil que

orientarse” (2014, p. 11)². Sin duda, se corre el riesgo de afincarse en la perpetua vanguardia, en un post-ismo teórico y retoricista que deforme la validez de los hallazgos y de las perspectivas para ensalzar el optimismo tecnófilo y el pensamiento *trendy*.

En el caso de Kustos-Chimal, sus ramificaciones en novela, novela gráfica, colección de cuentos, blog y Twitter parecerían componer una “saga” alrededor del personaje-avataar o, incluso, un *transmedial storyworld* (RYAN y THON, 2014, p. 1). Definitivamente, no es este el lugar para ampliar o discutir cada sutileza teórica llevada a cabo por pensadores como Jenkins, Hayles, Ryan, Scolari o Saint-Gelais; no obstante, una simple revisión del concepto de ciclo demuestra la imposibilidad de su uso –o de otros calificativos– para con la obra del creador mexicano. Como explica Martos Núñez: “el ciclo en su conjunto trasciende a cada producto concreto, el ciclo o la saga es una macrohistoria urdida en un universo coherente, que, eso sí, se puede expandir en múltiples avatares” (2007, pp. 137-8). Aun reconociendo que el proyecto concibe la textualidad en sentido amplio y multi-soporte, así como el personaje presenta una caracterización acorde a la historia, no existe la necesaria coherencia narrativa del conjunto.

A todas luces, este criterio resulta problemático, ya que la coherencia perpetúa, en cierto sentido, la vieja regla aristotélica de las tres unidades. Por ello, considero que el universo chimaliano se ajusta mejor a las ideas de Saint-Gelais acerca de la transfictionalidad, “phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel” (2011, p. 7). Además, habría que considerar que la noción de transmedialidad, aplicable, sobre todo, a las novelas gráficas –*Kustos. Libro 1. La puerta secreta* y *Kustos. Libro 2. ¡Todos juntos ya!*– y a su producción digital, debe ser matizada en *Historia siniestra*, aunque reproduzca un proyecto originado en la cuenta de Twitter de Horacio Kustos.

En palabras de Jenkins, “una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo

² El artículo panorámico de Vicente Luis Mora (2014) sobre el “problema terminológico” resulta esclarecedor sobre esta cuestión.

texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad” (2008, p. 101). Dicho de otro modo, cada soporte, cada texto contribuye a la construcción de una narrativa o “mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes” (SCOLARI, 2013, p. 25). Esto no quiere decir que el acceso individual no pueda ser disfrutado como un mundo completo en sí mismo; al contrario, de una manera similar a lo visto respecto a las colecciones mutantes, el acercamiento colectivo enriquece tanto la lectura individual como la agrupada, sin menoscabo de ningún itinerario. Como Chimal indica, las dos series que componen el libro “fueron adaptadas para la página impresa: revisadas, modificadas, puestas en un orden propio y, sobre todo, apartados del flujo constante y caótico de informaciones en el que aparecieron por primera vez” (2015, p. 9). Frente al mundo narrativo “amplificado” de las escrituras *transmedia*, Chimal adapta, secciona y acota el flujo del “mundo narrativo” de Kustos³ o, como diría Vicente Luis Mora, ejecuta un “transmedia povera o artesanal”: un género literario cuya efectividad y alcance depende del talento del escritor que lo utilice (2015)⁴.

@albertochimal, “#CiudadX”

El toluqueño materializa en *Historia siniestra* dos propuestas creativas digitales, en orden cronológico: “Día común” y “#CiudadX”⁵. Las series, publicadas en 2014 –16 de marzo y 10 de octubre, respectivamente–, aparecieron en libro, sin embargo, en un orden inverso, semejante al *timeline* de Twitter. Eso sí, aunque “Ciudad X” –en libro– está concebida como una cuenta regresiva en cien tuits, en

3 Como explica Nieves Rosendo, el concepto *Narrative World* empleado por Ryan y Thon se refiere a “un mundo específico alrededor del que convergen distintos medios que representan distintos aspectos de él. De esta forma, colocan la narratividad, organizada alrededor de un mundo narrativo, en el centro de la convergencia de medios” (2016, p. 62). En este trabajo, Rosendo ofrece un excelente panorama crítico de los principales planteamientos teóricos sobre la construcción y análisis de mundos transmediales

4 Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens emplean el término “demediación” para referirse a determinados contenidos reelaborables o expandibles en diversos medios sin que su “forma preexistente” –o, incluso, no completa– dificulte su “migración o expansión” (2017, p. 12). Los especialistas argumentan que la cada vez más frecuente concurrencia de tal fenómeno viene motivada por una decisión “económica” de las industrias culturales que busca multiplicar las vías –medios– de explotación (2017, p. 13). En el caso de Chimal, esta idea se traduce en un mayor interés por expandir su marca personal y en un nada despreciable aumento de su capital simbólico como referente en la experimentación estética de dichas relaciones intermediales.

5 Se pueden encontrar las series íntegras de *tuits* en storify: <<https://storify.com/albertochimal/dia-comun>> y <<https://storify.com/albertochimal/ciudadx>>. Accesado en: 18 de enero de 2017.

su paso al papel se respetó el orden y la linealidad del relato. Por su parte, “Día común” fue un proyecto seleccionado para concurrir en el #TwitterFiction Festival –@TWfictionfest; <http://twitterfictionfestival.com/>– de 2014. En su faceta tuitera, estas acciones plantean una especie de performatividad escritural que busca romper con la cuarta pared del lector anónimo de la pantalla. En este sentido, la poética de Chimal despliega un discurso de resistencia metacrítico sobre las condiciones de producción y recepción en el medio digital. En paráfrasis de Rancière, la “escritura en vivo” libraría al espectador de su pasividad y ausencia de reflexión y le devolvería “la posesión de su conciencia y de su actividad” (2010, p. 15).

Los tuits pertenecientes a “Ciudad X” (CHIMAL, 2015, pp. 13-34) se publicaron entre las 9:54 a.m. y las 9:13 p.m. del 10 de octubre de 2014 con una media de siete minutos de separación, a excepción de los cuatro últimos publicados a un ritmo de uno por minuto. Al respecto, explica Concepción Torres que

hay que destacar que en Twitter el autor tiene la opción de programar las horas a las que se publicará la información compartida, lo que contribuye en muchos casos a crear un ritmo concreto que forma parte de la historia (...). El poder jugar de esta manera con la frecuencia de publicación favorece a la percepción que el lector tiene sobre los cambios en el ritmo de la trama, ya que estos se adecuan a los hechos. (2016, pp. 390-1)

La serie, presentada en Twitter como “una historia en 100 tuits: una cuenta regresiva, horrores y portentos”, subraya desde el inicio su fragmentariedad paratáctica en la forma e hipotáctica en la estructura general de la historia. La novedad respecto a *83 novelas* o *El viajero del tiempo* radica en que en “Ciudad X” los segmentos están fuertemente trabados, no solo por la dependencia argumental, sino también por la temporalidad dentro y fuera del texto: la cuenta atrás y la velocidad de las actualizaciones.

Esta composición “híbrida” –“mitad historia de horror, mitad poema civil” (2015, p. 9)– construye una suerte de encantamiento verbal mediante la repetición obsesiva de un número asociado a algún elemento, acción, animal o persona. Chimal priva al lector de cualquier información contextual que le permita interpretar el sentido de la cuenta regresiva ni anticipar qué pasará cuando finalice el conteo. Aun así, se detectan algunos patrones rítmicos:

El paciente ya escribió 66 veces en la pared, con su propia sangre, la frase QUÉ VA A PASAR CUANDO TODO TERMINE. Empieza de nuevo. (2015, p. 20)

(...)

Una funcionaria redacta 57 hojas que describen “la catástrofe por venir”. Luego no sabe qué más hacer. (2015, p. 21)

(...)

55 teléfonos móviles, conectados accidentalmente, forman una mente sencilla que percibe el horror del futuro por unos instantes. (2015, p. 22)

(...)

Alguien hackea el sitio del gobierno de la ciudad. El visitante ve 33 repeticiones de la frase QUÉ VA A PASAR CUANDO TODO TERMINE. (2015, p. 26)

En este fragmento se muestran, al menos, tres tipos de enlaces entre los textos. En primer lugar, Chimal emplea una especie de estribillo que, aparte de la letanía numérica, se significa por una tipografía diferente; además, la frase QUÉ VA A PASAR CUANDO TODO TERMINE, remite a esa “catástrofe por venir” u “horror futuro”, del que solo se van sabiendo algunos sucesos, en apariencia, intrascendentes, inconexos y hábilmente racionados: “46 pájaros caen muertos, y formados en una V como el dibujo de una migración, sobre la avenida Central.” (2015, p. 24)⁶. Por último, se aprecia una tripartición proporcional que condiciona la macroestructura de “Ciudad X”: a) signos y presagios de la desgracia, b) primeros síntomas, y c) descripción del desastre. No obstante, también coexisten otros mecanismos de cohesión como los observables en la siguiente escala descendente:

Las mujeres que salieron de la cárcel caminan por 51 minutos sin que nadie las detenga. Ellas mismas paran ante un templo.

En el sótano del templo hay 50 esqueletos. Nadie los halla aún. Junto a ellos alguien dejó una nota: un segundo mensaje, en vano.

49 policías alcanzan a las mujeres, las miran y se saben superados en número. Se marchan. ¿No éramos más?, pregunta uno. (2015, p. 23)

Finalmente, llama la atención que, aunque Chimal anuncia una historia en cien tuits, en realidad hay uno adicional que no forma

⁶ Este es un ejemplo excelente de la poética de Chimal y, en parte, representa toda su producción literaria por la convivencia natural con lo extraordinario.

parte de la cuenta atrás y que se corresponde a su conclusión. Como se observa, ese horror anunciado adviene sin cataclismo ni clímax:

Hablen ya, dice una de ellos: invoquen a las 3 potencias, a los espíritus sin número, no sé, hablen y digan lo que se les ocurra.

Los otros la miran sin comprender. Nos perdemos todos, agrega, o conseguimos resistir otro poco hoy, otro poco mañana, siempre.

Un instante más y todo se salva o todo se pierde, dice el más viejo. Hablen. Miren y vean si encuentran la palabra que salva.

Entonces muere: alguien de la multitud le dispara, o le da una puñalada, pero él ya no lo sabe: en realidad, ya no sabe nada más. (2015, pp. 32-33)

@hkustos, “Día común”

El proyecto “Día común” (CHIMAL, 2015, pp. 35-92) fue concebido para una ocasión específica: el #TwitterFiction Festival de 2014. El periodista y escritor Andrew Fitzgerald, director de la primera edición, sentó en buena medida sus bases poéticas y organizativas. Como él mismo cuenta, se seleccionaron varios experimentos en Twitter, provenientes de más de veinte países y en cinco idiomas, para su muestra “oficial”. Asimismo, el evento estaba abierto a las contribuciones de los cibernautas a través del *hashtag* #twitterfiction e, incluso, se ofrecían algunas pautas creativas: “create a character and tell a story in his or her voice, tell a story from your own account, tell a story in a single Tweet” (FITZGERALD, 2012). Básicamente, Fitzgerald aconsejaba elaborar una micronarración de ciento cuarenta caracteres con un personaje-narrador protagonista.

A diferencia de la primera edición, celebrada por completo en Twitter entre el 28 noviembre y el 2 de diciembre de 2012, el segundo festival (12-16 de marzo de 2014) contó con el apoyo de la *Association of American Publishers*, la editorial *Penguin Random House* y *USA Today*, organismos de gran prestigio y alcance que le dieron al evento visibilidad más allá del ciberespacio⁷. Indudablemente, en ese año se

⁷ El tercer Festival TwitterFiction se presentó entre el once y el quince de mayo con la novedad de la cuenta @TwFictionFest –además del *hashtag*– para seguir las actualizaciones y proyectos tuituarios. En el ámbito hispánico, hay que destacar que en México se llevó a cabo el Primer

consagró el lema y objetivo de TwitterFiction Festival –“embracing, exploring, and developing the art of storytelling on Twitter”–, gracias a la participación de voces con amplia trayectoria y relevancia como Margaret Atwood (@MargaretAtwood). Como bien ilustra Torres Begines (2016, pp. 389-399), las escrituras tuiteras han ido ganando complejidad y capacidad de adaptación-explotación creativa del medio.

En este contexto de apertura, Chimal postea el 16 de marzo de 2014 “Día común”, un experimento narrativo lanzado desde la cuenta de Horacio Kustos (@hkustos) que coquetea con el fotoblog, el reportaje gráfico, la crónica de ciudad, las novelas de intriga y terror, la *flânerie* y la deriva situacionista⁸. Por ejemplo, hay un llamativo par que, desde la distancia, evoca el periplo espacio-temporal del protagonista, continuidad expresada también por la hora de publicación en Twitter:

“La cafetería”

El hombre abrió la cajuela del autor. No entendí qué era lo que estaba adentro, gritando. (2015, p. 38)

“Viaducto”

¿Sería el mismo automóvil que vi por la mañana? Los gritos se parecían. (2015, p. 80)

Aquí, además de una performatividad escritural, habría que hablar de una performance recreada, reconvertida en archivo fotográfico de las acciones acometidas durante los vagabundeos

Festival de Escritura Digital #EDG16 con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes. Durante tres días, del 19 al 21 de abril de 2016, se presentaron varias ponencias y mesas de debate, tres talleres de tuitera liderados por Cristina Rivera Garza –@EstacionCamaron–, Alberto Ruy Sánchez –@Besode3bocas– y Alberto Chimal y José Luis Zárate –#TallerFugaz, así como la obra colectiva #QuéPasaDespués, coordinada por Alberto Chimal desde la cuenta @yquepasadespues. Entre el 25 y el 27 de abril 2017 se llevó a cabo la reedición del Festival de Escritura Digital bajo el hashtag #EDG17.

8 De acuerdo con la descripción del proyecto aportada por Chimal, la serie pretende: “to develop a reading experience that approximates that of a horror story, creating sensations of unease, horror and wonder in an unusual way. He will tweet a series of pictures with captions but they will not form a story per se. Instead, each one will suggest a moment in a different sequence of eerie or sinister events that we cannot actually see: events that are happening beyond the borders of each picture. This effect will be achieved by juxtaposing common, almost nondescript images with strange, ominous captions that *explain* them as part of those events. Readers will be left to imagine all that’s left unsaid in their own way”. Disponible en: <http://twitterfictionfestival.com/archive/creating-world-horror-spanish-text/?timezone_string=America/New_York>. Accedido en: 17 de enero de 2017.

del avatar; sin embargo, la introducción ocasional, sobre todo en la última imagen –“Anexo” (2015, pp. 90-1)⁹–, del propio Chimal “desblogoficcionalizaría” los textos de la autoría de Kustos para, en seguida, reficcionalizarlos metaficcionalmente con las firmas de Alberto Chimal-administrador de la cuenta de Horacio Kustos y de Alberto Chimal-autor de *Historias siniestras*.

201



Al igual que “Ciudad X”, “Día común” se estructura en tres secciones divididas mediante la inclusión de un paratexto –“Parte 1”, “Intermedio” y “Parte 2”– que, a su vez, se corresponde con un tiempo de publicación diferente, a saber: de 6:00 a 7:00, en el intervalo entre las partes 1 y 2, y entre las 20:00 y las 21:00; de igual manera, Chimal distribuyó las publicaciones de las partes primera y última con una media de tres minutos de separación, pero sin el efecto intensificador de la cuenta atrás y su inexorable final.

En este caso, las diferencias entre las mediaciones digital y libresca suponen un cambio cualitativo que sobrepasa el umbral de

9 Disponible en: <https://twitter.com/hkustos/status/445393674067656704/photo/1?ref_src=twsrc%5Etfw>. Acessado en: 17 de enero de 2017.

la mera transcripción o volcado del texto en otro soporte. Me permito enumerar las diferencias textuales entre la red social e *Historia siniestra*:

1. Cada tuit cuenta con las marcas distintivas de la red social: nombre y cuenta de usuario (@hkustos), imagen, fecha de publicación, posibilidad de interacción –*replay*, *retweet*, *like*–, integración en un *timeline* y también aparece etiquetado para facilitar su adscripción al evento #TwitterFiction. Estos rasgos desaparecen en la publicación en papel.
2. Pequeña variación en el inicio: mientras que en la red Chimal titula el primer tuit “Prólogo”, en el libro se cambia a “Primera parte”. Esta modificación incide en el aspecto lineal y estructurado del libro.
3. El título aparece en Twitter escrito con distinto tipo de letra que en papel: en mayúsculas.
4. En la red social la imagen se muestra disociada espacialmente del texto. En cambio, *Historia siniestra* suele integrar texto e imagen, aunque, en ocasiones, aparece al margen.
5. Los anexos y los textos agrupados en “Intermedio” están numerados en el libro.
6. Lógicamente, las imágenes digitales tienen una mayor resolución. Aun así, no suelen presentarse con absoluta nitidez: varias de ellas juegan con el obturador para difuminar perfiles, producir opacamientos y efectos de claroscuro. Estos recursos, que “ambientan” el texto y construyen, en parte, su atmósfera espectral o amenazante, pierden expresividad tras su impresión en papel.
7. Variaciones menores:
 - a. Variante en el último texto del “Intermedio”, donde se suprimen los guiones utilizados en la tuitficción: “–Lo importante es qué te sucede a ti al hacer tus hallazgos –dijo, sorbiendo el líquido rojo. #TwitterFiction” pasa a “X Lo importante es qué te sucede a ti al hacer tus hallazgos, dijo, sorbiendo el líquido rojo.” (2015, p. 68).

- b. Variante en el primer texto de la segunda parte, en el que se suprime, respecto a la red social, el pronombre personal “yo” (2015, p. 69). Es posible que Chimal busque precisamente abandonar una forma de expresión ligada a un medio extimista como la red social que, hasta 2009, formuló la pregunta “¿Qué estás pensando?”.
- c. Una fotografía dispuesta al revés en “Calle Lisle” (2015, p. 78).

8. Variaciones mayores:

- a. Supresión de un diálogo y de un personaje: “EDIFICIO ARREOLA Qué sorpresa, don Cruz (dije). ¿Pero qué le quiere hacer a esa pobre criatura? #TwitterFiction”; “Edificio Arreola” ¿Pero qué dice que le quiere hacer a esa pobre criatura? (2015, p. 74).
- b. Cambio de título y modificación del final: “FALLARI’S En la entrada no me atreví a hablar con la Mujer Que Aparece. #TwitterFiction”; “Los pardones” En la entrada no me atreví a hablar con la Mujer Que Aparece. También estaba allí (2015, p. 76).
- c. Cambio de estilo directo e introducción de un narrador, en principio, extradiegético: “INSTITUTO PHILLIPS ‘Si le impedimos parpadear al menos una hora, claro que hay efectos en el niño’. #TwitterFiction”; “Instituto Phillips” Si le impedimos parpadear al menos una hora, claro que hay efectos en el niño, dijo (2015, p. 79).
- d. Adición de un personaje: “TEMPLO NAGAOKA “No es fraude. El Líder murió en 1976, pero el video vence a la muerte.” Él asintió. #TwitterFiction”; “Templo Nagaoka” No es fraude, dijo ella. El Líder murió en 1976, pero el video vence a la muerte. Él asintió (2015, p. 81).

Inevitablemente, el título de la obra alude a un concepto freudiano clave en la narrativa de Chimal: *das Unheimliche*.¹⁰ Freud define “lo

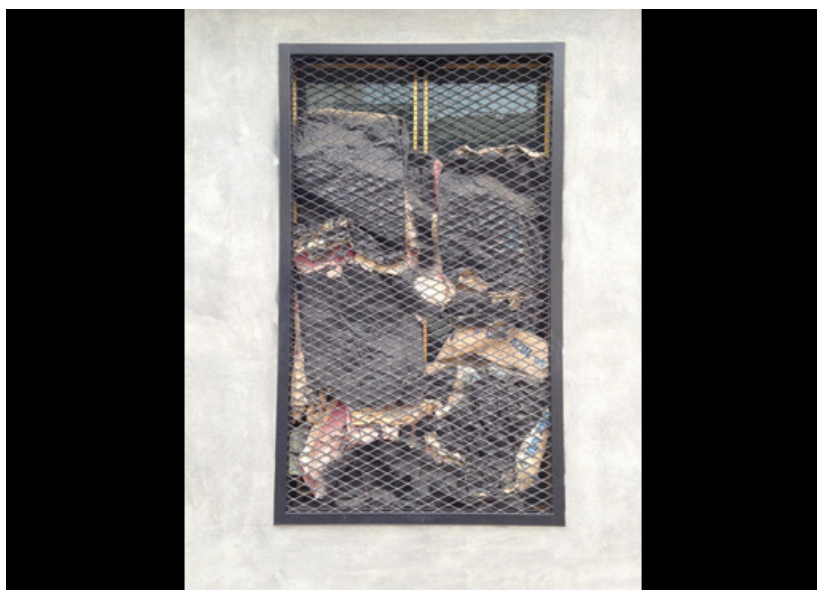
¹⁰ *Das Umheimliche* ha sido traducido como “lo ominoso” o “lo siniestro”, aunque predomina la primera traducción. En inglés se optó por *Uncanny*.

ominoso” como “la inquietante extrañeza, esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo” (1976, p. 220). A diferencia de la noción de fantasía propugnada por Todorov (1995), que se fundamenta en la respuesta vacilante ante la emergencia de una situación no regida por las leyes naturales, Kristeva considera que *Unheimlich* supone “una desestructuración del yo” que puede manifestarse como patología o como “apertura hacia lo nuevo, en una tentativa de adaptación a lo incongruente” (1996, p. 364).

Esta última idea sugiere una posibilidad de lectura interesante. En efecto, la incongruencia en “Día común” cortocircuita la aprehensión lógica, pues esta no surge por la incoherencia texto/imagen, sino por las zonas de indeterminación y de sentido que genera cada elemento por su parte y en conjunto¹¹. En contraposición a la idea de una fotografía que muestra “lo Real en su expresión infatigable” (BARTHES, 1990, p. 31) –y reproducible–, poseedora de un buen o mal *studium* y debidamente “enmarcada” por su facticidad, las imágenes tomadas por Chimal desean crear o intuir, como explicara Barthes, un “campo ciego” (1990, p. 106), un desenmarcamiento ocasionado por un *punctum* o encuentro azaroso con un “detalle” punzante que desborda su referencialidad anestesiada (BARTHES, 1990, pp. 65, 89). Desde este punto de vista, la pertinencia de la imagen es incontestable: las fotografías de *Historia siniestra* no solo proporcionan un entorno reconocible –“familiar”– para el lector, sino que también funcionarían a modo de velo o umbral que trasluce una realidad inquietante detrás de una escena cotidiana. La experiencia diaria, retratada en “Calle 19” (2015, p. 39) con deliberado prosaísmo para incentivar el efecto de “extrañamiento”, revelaría el misterio o el horror latente¹².

11 En cierto modo, creo que las palabras de Freud sustentan esta interpretación: “se llama *Unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”. (1976, p. 224)

12 Disponible en: <https://twitter.com/hkustos/status/445169895215333376/photo/1?ref_src=twsrc%5Etfw>. Accesado en: 18 de enero de 2017.



Horacio Kustos @hkustos · 16 mar. 2014

CALLE 19 Es una cortesía que cubran las ventanas, dijo ella. Ya todos sabemos lo que pasa detrás. #TwitterFiction
pic.twitter.com/iEmooCAcTL



1



6



5

De todas formas, el elemento de análisis más interesante se encuentra en la relación texto/imagen que, como se ha mencionado antes, muestra una ligazón mayor en el libro. Sobre este punto me parece oportuno traer a colación algunas aportaciones de los estudios visuales. Como reflexiona Mitchell acerca del “giro pictórico”: “la escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la ‘imagentexto’ encarnada” (2009, p. 89). Dicha sutura, además de certificar la comunión de las artes temporales y espaciales, supone que la irreductible dicotomía foucaultiana entre lo legible y lo visible (1968, p. 19) puede ser trascendida por una concepción heterogénea de la representacionalidad visual y verbal. En este sentido, el texto y la imagen abandonan sus posiciones de privilegio en sus respectivos dominios disciplinarios y la condición subordinada en relación con el “otro” mediático, aunque, generalmente, se ha privilegiado las metáforas de la legibilidad de las imágenes. No obstante, en oposición a este logocentrismo hermenéutico, Rodríguez de la Flor afirma que el “giro visual” consuma la “revancha” de la epistemología de la imagen sobre el texto (2009, pp. 17-8), el declive de la lecto-escritura y la emergencia de un “imaginario audiovisual” que desplaza “la zona central de expresión de lo social desde el *logos* a la *imago* (2009, p. 88).

Hay que valorar con José Luis Brea que “toda formación discursiva o práctica significativa lleva en su frente el marchamo de su transportista, de su distribuidor” (2002, p. 141). Asimismo, Julio Prieto comenta sobre la intermedialidad literatura/fotografía o literatura grabado que, si bien es cierto que se trata de procedimientos “interiorizados en la historia del libro impreso”, existen prácticas o usos “extrañados” o “no ilustrativos” de las imágenes insertadas; en consecuencia, se produciría, según Prieto, la inestabilización semiótica o “extrañamiento intermedial” de la literatura impresa: “la apertura de la visión en el intervalo entre los medios” (2017, p. 13)¹³.

A pesar de la limitada multimedialidad en comparación con otras redes sociales, las opciones de Twitter permiten incluir contenido audiovisual e hipervínculos acortados; sin embargo, la visualización de las imágenes de “Día común” “suman” al texto, lo contextualizan y “legibilizan”; claro está, también hay algunas composiciones que trabajan “lingüísticamente” sobre la imagen: la interpretan y desambiguan. Por otra parte, el nexos texto/imagen en *Historia siniestra* se presenta, en varias ocasiones, “naturalizado” en el espacio de la página, ya que conformaría una especie de doble enmarcamiento: la imagen encuadra el texto y la página a ambos. Por supuesto, existen puestas en pantalla múltiples y sucesivas gracias a las tecnologías informáticas, pero la carga semiótica del tuit se ve no solo diseminada y recontextualizada por el *timeline*, sino que también aparece claramente delimitada por el texto “y” la imagen.

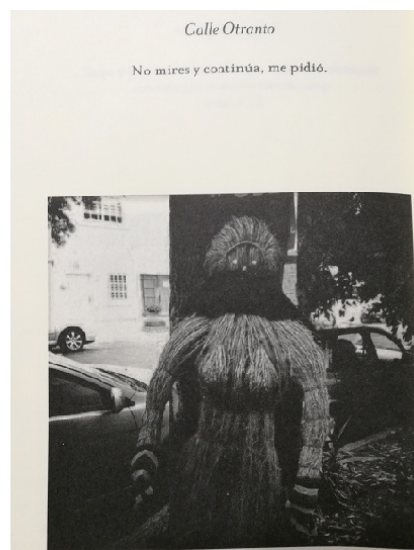
“Calle Otranto” (2015, p. 82)¹⁴ es un ejemplo paradigmático de esta primera estrategia de complementación mediante el uso de una imagen que ofrece información clave para su interpretación. Por sí mismos, imagen y texto resultan insuficientes: el contenido lingüístico se limita a ocho palabras –un título de dos y una narración de seis– y la imagen, por muy inquietante que pueda parecer, se muestra como un “objeto visual tautológico” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 32); dicho con otras palabras: “transparente” y “sin juego de significaciones” (1997, p. 33). Ahora bien, sin entrar en el aspecto fenomenológico de

13 Por esta razón, el profesor español afirma que habría que distinguir en el análisis intermedial “entre usos conservadores del otro medio (...) y usos transformadores que redefinen el medio receptor y producen nuevas prácticas estéticas y políticas”. (PRIETO, 2017, p. 13)

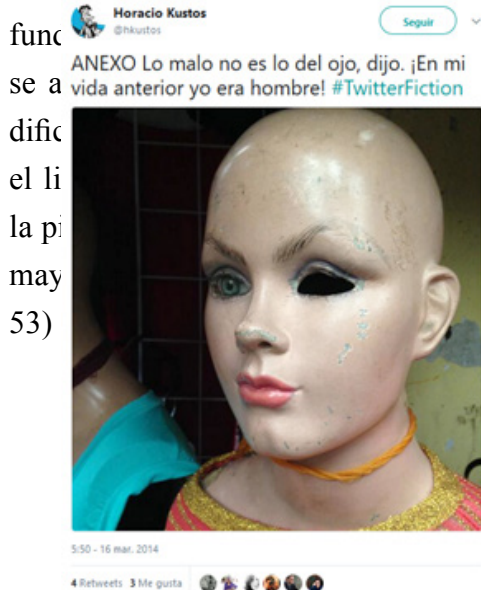
14 Disponible en: <https://twitter.com/hkustos/status/445387592180068352/photo/1?ref_src=twsrc%5Etfw>. Acessado en: 18 de enero de 2017.

la tesis de Didi-Huberman, el pensador francés advierte la importancia del espacio, entendido como punto de encuentro del sujeto que ve y el objeto visto, para la conversión del objeto en “sujeto de una latencia” (1997, pp. 38, 40). De un modo análogo, Chimal espacializa la imagen en un entorno propicio para la relación intersubjetiva –la cuenta y el *hashtag* de un proyecto tuitero y las páginas de un libro– con el objetivo de “opacar” el objeto y volverlo significativo más allá de su evidencia.

207



Igualmente, hay casos en los que la imagen ejerce una labor



15 Disponible en: <https://twitter.com/hkustos/status/445180271227199488?ref_src=twsrc%5Etfw>. Accesado en: 18 de enero de 2017.

Conclusiones

En definitiva, sin negar que “todas las artes son ‘compuestas’ (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (MITCHELL, 2009, p. 88), habría que matizar que siguen existiendo movimientos de reapropiación logocéntrica. Evidentemente, el reinado universal de la pantalla promueve la singladura visual o pictórica de los discursos –inevitable paradoja conceptual– hacia su reconversión en “imagentexto”¹⁶. Aun así, Mitchell cae en una de las limitaciones que plantea para los estudios interartísticos y comparatistas: “la presuposición de un concepto unificador y homogéneo (el signo, la obra de arte, la semiosis, el significado, la representación, etc.) y de la ‘ciencia’ a la que está asociado” (2009, p. 82). El especialista estadounidense homologa de una manera autotélica imagentexto y estudios visuales con metaconcepto y metateoría¹⁷. Proyectos como “Día común” y su remediación en *Historia siniestra* evidencian que la controversia imagen/texto, imagen-texto o imagentexto no queda resuelta mediante la asunción de un “universalismo meta” que operaría en varios niveles metaimaginísticos.

En mi opinión, la problemática estriba en lo que Ottmar Ette –apoyándose en Lotman y Lévi-Strauss– ha descrito como “la autolegitimación del sujeto modelizador y cognoscente” que se afana en apropiarse/modelar/totalizar el objeto (2015, pp. 52-3); es decir, el empoderamiento imagocéntrico y la relectura “extendida” del concepto de escritura en un entorno mediático complejo. Esta consideración no invalida el argumento de Mitchell, pero demuestra que este debe ser, al

16 Julio Prieto parece sugerir esta misma idea en su introducción al monográfico “Intermedialidad en el ámbito hispánico actual” publicado en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*: “aunque desde un enfoque “sinestésico” los estudios intermediales no tendrían por qué privilegiar este o aquel sentido, no obstante es notoria la tendencia a privilegiar las interacciones entre la escritura y la visión –o entre prácticas de lo legible y prácticas de lo visible. Sin duda ello no es ajeno al “giro icónico” en las ciencias sociales y humanas”. (2017, p. 14)

17 Curiosamente, él mismo menciona la cuestión al comienzo de su *Teoría de la imagen*, pero obvia que también se puede intentar controlar la teoría de las imágenes por medio de las propias imágenes: “Quizá el problema no esté solo en las imágenes, sino en la teoría y, de forma más específica, en una cierta imagen de la teoría. La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal”. (2009, p. 17)

menos, cuestionado por el *loop* teórico en el que se situaría el analista ante las prácticas artísticas en esta era de “estetización difusa” (BREA, 2002) o “capitalismo artístico” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015): todo podría ser “leído” como imagentexto o iconotexto, pues las formas contemporáneas de escritura se inscriben en un régimen que, desde hace varias décadas, es eminentemente visual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.

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

CASCIARI, Hernán. “El blog en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela”. *Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad*, n° 65, 2005, pp. 95-7. Disponible en: <<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=5&rev=65.htm>>.

CHIMAL, Alberto. *Historia siniestra*. Ciudad de México: Cuadrivio, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

ESCANDELL, Daniel. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y Blogosfera*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.

ETTE, Ottmar. “Nanofilología y teoría literaria” en Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls (eds.), *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 51-84.

FITZGERALD, Andrew. “Twitter Fiction Festival Selections”, 27 de noviembre de 2012. Disponible en: <<https://blog.twitter.com/2012/twitter-fiction-festival-selections>>.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

FREUD, Sigmund. *Obras completas. Vol. XVI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.

KRISTEVA, Julia. “Freud: heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza” en *Debate feminista*, 13, 1996, pp. 359-368.

JENKINS, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; Jean SERROY. *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.

MARTOS NÚÑEZ, Eloy. “Narrativa posmoderna, identidad y mito: el caso de las sagas fantásticas” en Pedro César Cerrillo Torremocha y Cristina Cañamares Torrijos (coords.). *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores*. Cuenca: UCLM, 2007, pp. 133-148.

MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

MORA, Vicente L. “Notas sobre la narrativa transmedia”, 15 de junio de 2015. Disponible en: <<http://www.elboomeran.com/blog-post/1506/16050/vicente-luis-mora/26-notas-sobre-la-narrativa-transmedia/>>.

_____. “Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia”, *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 3 (1), 2014, pp. 11-41.

PRIETO, Julio. “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica” en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 5, n° 1, 2017, pp. 7-18.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *El giro visual*. Salamanca: Delirio, 2009.

ROSENDO SÁNCHEZ, Nieves. “Mundos transmediales: revisión conceptual y perspectivas teóricas del arte de crear mundos” en *Icono 14*, 14, 2016, pp. 49-70.

RYAN, Marie-Laure y Jan-Noël THON (eds.). *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil, 2011.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo; Jan BAETENS. “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 2017, pp. 6-27.

SCOLARI, Carlos Alberto. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013.

SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1995.

TORRES BEGINES, Concepción. “Literatura en Twitter. A propósito del Twitter Fiction Festival” en *Castilla. Estudios de literatura*, n° 7, 2016, pp. 382-404.