

Nuevas tradiciones electrónicas y viejas rupturas de vanguardia en la tuitertura mexicana¹

New electronic traditions and old vanguard breaks in Mexican Twitterature

Paulo Antonio Gatica Cote
Universidad de Salamanca

PALABRAS CLAVE: LITERATURA DE VANGUARDIA, TWITTER, ESTÉTICA DIGITAL, ARTE CONCEPTUAL, NEOBARROCO.
KEYWORDS: AVANTGARDE LITERATURE, TWITTER, DIGITAL AESTHETIC, CONCEPTUAL ART, NEO-BAROQUE.

1. VIEJAS RUPTURAS DE VANGUARDIA

“Nosotros vivimos en el absoluto, porque hemos creado la eterna velocidad omnipresente”

Filippo Tomasso Marinetti

La abolición de los privilegios del Libro-Biblia o Libro-Ley (Blanchot, 2008) advenida con el surgimiento del pensamiento moderno ha revolucionado los procedimientos de emisión/recepción de la literatura, la cual exige ahora unos patrones hermenéuticos diferentes a los defendidos por la “obra orgánica”. En este sentido, frente al rizoma deleuziano en el que “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro”, el “Libro-raíz” es

¹ Este trabajo se encuadra dentro de las labores de investigación derivadas de la condición de beneficiario del programa de becas y ayudas a la Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación español.

el libro clásico, como hermosa interioridad orgánica, significativa y subjetivo [...] El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos que le son propios, y que llevan a buen término lo que la naturaleza no puede o no puede hacer ya. La ley del libro es la reflexión. (Deleuze & Guattari, 1977, p. 11)

Aunque es posible, tal como indicara Calinescu (2003), señalar períodos de modernidad dentro de la historiografía literaria más allá del manido precedente de la *Querelle*, la eclosión de las denominadas vanguardias históricas supuso una ruptura definitiva con los valores heredados hasta la fecha. Así, en sintonía con las palabras del manifiesto “Fundación y manifiesto del futurismo” (1909) de Marinetti que abren este apartado, se consagra, entre otros códigos, el hodiernismo, la tabula rasa cultural, y una “razón-pasión tecnológica” por la velocidad y el maquinismo como factores civilizatorios definitivos. Sin duda, esta aceleración de los ritmos biológicos y culturales de la sociedad occidental contemporánea certifica el paso de una “estética de la permanencia” a una “estética de la transitoriedad e inmanencia, cuyos valores primordiales son el cambio y la novedad” (Calinescu, 2003, p. 19). En términos de Marinetti: “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda índole” (Ródenas, 2007, p. 90).

No obstante, advertía de manera lúcida Octavio Paz que “la modernidad es una tradición polémica” (1974, p. 16), unida indefectiblemente a su conciencia de crisis y destrucción. Las vanguardias atacan los propios conceptos fundadores del sistema artístico-literario, a saber: la categoría de “arte”, “canon” o “belleza” como polos de una determinada visión del fenómeno estético de índole burguesa e institucionalizada². Por ello, en contra de la visión reduccionista de la vanguardia como movimiento esencialmente destructivo, los diferentes vanguardismos impulsan la reorganización de la cultura (Subirats, 1989, p. 174) a partir de unos presupuestos ajenos a la armoniosa unidad totalizante de las obras anteriores. Como recoge Peter Bürger, una de las aportaciones más destacadas de la Vanguardia fue la ruptura de la organicidad de la obra, la fractura del monologismo artístico que consolidó, en última instancia, la tendencia moderna entrevista ya por el Círculo de Jena hacia la estética del fragmento, las composiciones “incompletas” y el apunte (1977, p. 112). Siguiendo a Bubner:

² Es aceptable la descripción que ofrece Peter Bürger de la “institución arte” como “aparato de producción y distribución del arte (así) como las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras” (1977, p. 62).

La descomposición de la tradicional unidad de la obra se puede mostrar de modo completamente formal como tendencia colectiva de la modernidad. La coherencia y la independencia de la obra se cuestionan conscientemente y acaso se destruyen metódicamente³. (Burger, 1977, p. 111)

La obra orgánica se ofrece, pues, completa y sin costuras; en cambio, la obra de vanguardia y buena parte de las realizaciones modernas se descubren deliberadamente incompletas, fragmentarias y, por tanto, no sometidas a una lógica causal en la que la suma de las partes es equivalente al todo. De este modo, cada fragmento puede ser entendido como un elemento autónomo e independiente del conjunto (Bürger, 1977, p. 136). Sin embargo, frente al fragmentarismo vanguardista en el que predomina el concepto de “montaje” en torno a un centro más o menos explícito, Calabrese piensa que en la era neobarroca “el entero está *in absentia*” mientras que el fragmento “se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto” (2008, pp. 88-89)⁴. Como comenta el pensador italiano acerca del detalle y el fragmento, las interrelaciones entre la literatura y los medios de comunicación de masas han provocado un replanteamiento de dichos conceptos en relación con un supuesto carácter unitario. Así, distingue entre dos tipos de divisibilidad: el corte —si responde a la voluntad de un sujeto— o la ruptura —si “presupone, más que el sujeto de romperse, su objeto”— que genera dos perspectivas estéticas, la “práctica del asesino” y la “práctica del detective”, conducentes a una mayor autonomía tanto del detalle como del fragmento (pp. 85-86).

³ Cita original en R. Bubner (1973). Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. *Neue Hefte für Philosophie*, 5, 49.

⁴ Myrna Solotorevsky (1996) considera que la idea de totalidad está íntimamente relacionada con la idea de centro (p. 18). En su artículo opone los siguientes procedimientos al servicio de estética de la totalidad (pp. 19-20): 1) Una determinada configuración textual: obras de estructura circular, entendiendo por tales a aquellas en las que en desenlace es un retorno al principio del texto; 2) Textos de trama fuerte, en los que están activados el código proairético y el código hermenéutico —códigos al servicio de la trama— y se favorece así el anclaje en los significados; 3) Configuraciones semánticas de totalidad ofrecidas por la trama; 4) Presencia de metáforas y símbolos (código simbólico); 5) Presencia en el mundo configurado de imágenes totalizadoras; 6) Presencia de un narrador ‘olímpico’ que opera como un centro organizador de referencias; 7) Clara correspondencia entre textos y peritexto; a los empleados al servicio de la estética de la fragmentación (p. 20): 1) El desborde metonímico o diseminación, es decir, el juego incesante de los significantes, que obstruye el anclaje en significados, provocando un efecto de inestabilidad, indecibilidad, indeterminación; 2) Disolución de la trama; 3) Fragmentación en los niveles antes señalados; 4) Presencia de alegorías; 5) Configuración en imágenes fracturadas, fragmentadas, que podrían reforzar especularmente la fragmentación del texto.

Por otra parte, según Subirats, las vanguardias no deben ser concebidas como un período coyuntural de ruptura y creación libérrima. En su opinión, este fenómeno se presenta como una “categoría extraestética o transestética que comprende, ante todo, un proceso artístico y estético de reformulación de la civilización moderna” (1997, pp. 100-101). Entre la radicalidad artística absoluta y la museificación neovanguardista, la vanguardia es fruto y origen de su propia dialéctica “cuyas últimas manifestaciones –institucionalización, mercantilización, burocratización– no son más que la consecuencia inscrita en sus principios –racionalidad maquinista, obra de arte total, producción de simulacros, superación de la experiencia” (p. 29). Como resume elocuentemente Octavio Paz: “Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad” (1974, p.16).

2. NUEVAS TRADICIONES ELECTRÓNICAS

“Durante años nos hemos preocupado por lo que sucede dentro del marco. Puede que esté sucediendo algo fuera del marco que se pueda considerar una idea artística”

Robert Barry

Los movimientos de vanguardia hipervitales futurista o dadaísta se anticiparon en la pretensión, que hoy se asigna a las nuevas tecnologías telemáticas, de “disolver el concepto ‘arte’ en el más general de ‘comunicación’” (Martín, 2012, p. 20); es decir, se neutralizan, por consiguiente, los límites antes bien trazados entre la esfera de las producciones artísticas valorizadas y el nuevo espacio profano 2.0 (Groys, 2005, p. 76)⁵. En este sentido, la fuerza de objeto-libro puede cifrarse en su capacidad de “resistencia contra el desaparecer” (Brea, 2007, p. 17), la potencia rememorizante del formato “archivo”. No obstante, a causa de la progresiva pérdida de presencia de la obra de arte se ha producido una “desontologización radical” (p. 42) de las prácticas auráticas –el *hic et nunc* benjaminiano– y su deriva hacia “prácticas relacionales” en las que se privilegian “los placeres del acceso más que los de la posesión” (Laddaga, 2010, p.47). De este modo, la realidad textual del objeto-libro ha dado paso a nuevas realizaciones electrónicas que responden a una lógica distinta de la

⁵ Para Boris Groys, el espacio profano es concebido como el “ámbito que integra todas las cosas que no están incluidas en los archivos [...], extremadamente heterogéneos, porque está constituido por las cosas más diversas y por los más diversos modos de relacionarse con ellas” (2005, p. 76).

“posesión” de la obra-documento: la lógica del acceso o distribución practicada por gran parte de los creadores desde las redes sociales (Brea, 2007, p. 25).

En línea con algunos de los principales grupos de creadores de vanguardia, la implementación de la Web 2.0 y los nuevos soportes tecnológicos ha modificado de manera sustancial los protocolos de consumo y producción literarios propiciando las prácticas colaborativas y de circulación en el seno de las “comunidades de usuarios”. Como mantiene el estudioso francés Roger Chartier, el texto electrónico no es “sino un paso suplementario en este proceso de desmaterialización, de descorporización de la obra” (2000, p. 47); aunque Chartier matiza que los diversos soportes en los que se ha desplegado la escritura han marcado sucesivos “hitos en la larga historia de las maneras de leer”, ya que dichas tecnologías —el rollo, el *codex*, el libro o el texto electrónico— “modifican la relación entre el cuerpo y el libro, los posibles usos de lo escrito y las categorías intelectuales que aseguran su comprensión” (p. 51).

Asimismo, de acuerdo con Eduardo Subirats o Juan Martín Prada, las prácticas artístico-literarias en Internet han dado cumplimiento al gran proyecto vanguardista de desmaterialización de la obra de arte. En palabras de Subirats: “El ciberespacio es la última figura de la vanguardia, el final cumplimiento de su dialéctica civilizatoria” (1997, p. 38). No obstante, este aniquilamiento no conlleva el “fin del arte”, sino la superación del “Síndrome del marco y el pedestal” (Lippard, 2004, p. 8). Por eso, el proyecto de muerte y renovación vanguardista de la institución-Arte no concluye en el estrecho margen cronológico más o menos aceptado de principios del siglo XX. La desaparición de las convenciones artísticas legitimadas por las poéticas y retóricas clasicistas como el gusto, el orden o las taxonomías, postulada por el arte conceptual o el *net art* implica una crítica sobre la supuesta existencia de una categoría artística extramundana. Como explica Joseph Kosuth:

En su extremo más estricto y radical, el arte que yo llamo conceptual lo es porque está fundado en una investigación acerca de la naturaleza del arte. Por tanto, no se trata sólo de la actividad de construcción de proposiciones artísticas, sino de un trabajo y una reflexión que agoten todas las implicaciones de todos los aspectos del concepto “arte” (Lippard, 2004, p. 219)

A este respecto, hay que mencionar que la crítica suele situar en la figura de Duchamp y los *ready-mades* la primera plasmación del “giro conceptual” (Speranza, 2006, pp. 21-22) que atravesará el campo artístico a partir de la segunda mitad del siglo XX. Igualmente, habría que contextualizar la obra del creador francés dentro de esa dinámica vanguardista

de rechazo del arte retiniano, formalizado a través de una serie de protocolos de acercamiento *in situ* del receptor a la obra dentro de un espacio codificado a tal efecto. Como comenta Speranza: “en la obra de Duchamp y su prolífica herencia, la preeminencia de la idea ha vuelto irrelevante la distinción entre medios y soportes” (p. 24) que, entre otros factores, determinaba las tradicionales pautas compositivas y de interpretación. Por ello, es importante constatar el cambio de foco producido a partir de Duchamp y, sobre todo, de su descendencia, por el que la obra ya no se concebirá de manera solipsista sino como espacio de socialidad intersubjetivo que “tiene por tema central el ‘estar-junto’, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido” (Bourriaud, 2006, p. 14).

Uno de los mejores exponentes de estos “nuevos” enclaves de interacción se encuentra en los infinitos no lugares de la web social, muchos de ellos estimables, según Martín Prada, “como obras de arte en sí mismas” (2012, p. 11). Para el autor, esta creación de un espacio alternativo online, alejado de los lugares consagrados como el museo o la biblioteca, no sólo responde a la subversión de la lógica cultural del arte institucionalizado, sino también al desarrollo de un medio propicio para una “práctica artística radicalmente inmaterial, procesual, colaborativa, más vinculada a la producción de situaciones y procesos comunicativos particulares que a la generación concreta de obras” (p. 9). También, como observara Robert Morgan, el arte conceptual anticipa buena parte de los “métodos” que van a heredar los creadores en la era informática (2003, p. 10). En esta dirección parece apuntar Speranza cuando señala el movimiento de las artes hacia su “fuera de campo”. Siguiendo a la especialista argentina:

Empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Los campos estéticos se expanden en la posmodernidad y la transformación de los medios individuales se abandona en favor de nuevas prácticas del ‘arte en general’ que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales. (2006, pp. 23-24)

Finalmente, a medio camino entre los hallazgos duchampianos y la aparente ambigüedad e indeterminación jerárquica de las creaciones digitales, debe citarse la existencia de un digno e interesante precedente conceptual de gran relevancia para ilustrar estos nuevos modos de producción y recepción. Entre la década de los sesenta y setenta, el colectivo canadiense N.E. Thing Co. ejecuta un ejercicio sistemático de “reivindicaciones” artísticas en el que determinados “objetos” de la vida real fueron declarados mediante acta como ACT (*Aesthetically Claimed Things*: Objetos Declarados Estéticos) o ART (*Aesthetically Rejec-*

ted Things: Objetos Declarados Antiestéticos). Así, al igual que el creador o el receptor en un entorno 2.0 se transforma en semionauta que diseña sus propias trayectorias entre los signos del maremágnum digital (Bourriaud, 2006, p. 142), N.E. Thing Co. realiza una cartografía de selecciones basadas en la recontextualización estética para, ya sea de un modo deliberado o involuntario, ubicarlas en el seno de su propio campo artístico.

3. LA “DESPOSEÍDA” TUITERATURA MEXICANA: #AMALGAMAS Y PALÍNDROMOS

“Dadá es una cantidad de vida en transformación transparente sin esfuerzo y giratoria”

Tristan Tzara

Pese a la amenaza –malentendida– de la hipotética obsolescencia del objeto expuesta por Lucy Lippard y John Chandler en su temprano y fundacional estudio “The Dematerialization of Art” (1968), entre sus afirmaciones se halla una de especial interés para el presente trabajo: “la materia se ha convertido en energía y movimiento en el tiempo” (Lippard, 2004, pp. 80-81). Evidentemente, dicha declaración enlaza con las apologías tecnológicas de las primeras vanguardias más combativas. A su vez, es posible vincularla con una de las grandes metáforas y constructos de la actualidad: las redes sociales y, especialmente, Twitter. Así, en la tuitertura, al contrario que en el régimen contemplativo y estático de la obra aurática “monumental”, predominarán las denominadas “obras-flujo”, “obras-proceso” u “obras-acontecimiento” que, como indica Martín Prada, “presupondrían un nuevo cuestionamiento de las figuras tradicionalmente garantes de la sustancialidad, integridad y totalización de las obras” (2012, p. 126).

En cierto sentido, se puede aceptar junto a Gubern que “cada tecnología constituye una propuesta de comportamiento” (2010, p. 89); sin embargo, a raíz de la generalización de las TIC, el pensador catalán denuncia –creo que ingenuamente– la “graforrea social”, un incremento inusitado de la producción textual aquejada de falta de complejidad y “calidad” literaria, puesto que los nuevos medios “incentivan o favorecen [...] textos más breves y sintéticos (*economía textual*), en razón de la facilidad de la comunicación (*prodigalidad textual*)” (p. 105). Como declara Cassany acerca de Twitter: “En la práctica, el gorjeo representa un fuerte ejercicio de síntesis, sentido de la oportunidad del contexto y destrezas rápidas de tecleo” (2012, p. 245); aun así, esta noción escritural de la red social, semejante a una nueva página en blanco –otra de las obsesiones vanguardistas– se revela insuficiente debido a que

La experiencia Twitter es diferente entre los usuarios que sólo leen actualizaciones de sus respectivas comunidades (pasivos) y los que, además, comparten contenidos propios (activos). La experiencia de los usuarios activos no está únicamente delimitada por la calidad de sus redes, sino también por la calidad y la frecuencia de sus propias contribuciones, en la medida en que generan reacciones y respuestas que acaban reconfigurando su propio *timeline*. (Orihuela, 2011, p. 40)

No obstante, como percibe Subirats, esta ruptura vuelve a mostrarse relativa o, al menos, consecuente con la “dialéctica de las vanguardias” expuesta en la introducción. En palabras de Subirats: “las vanguardias aparecen hoy ligadas a una práctica institucional, académica y aun burocrática, asumen una voluntad esteticista, y se confunden con los fenómenos de las modas mercantiles y de la comunicación de masas” (1989, p. 169).

Asimismo, una de las constantes más evidentes en los movimientos de vanguardia y en la literatura digital se localiza en la tradición del ingenio barroco. La estirpe graciesca se perpetúa en las letras hispánicas de la mano de jóvenes vanguardistas como Gómez de la Serna u Oliverio Girondo. Además, la sensibilidad neobarroca (Calabrese, 2008) y el “proyecto ingenioso” (Marina, 1992, pp. 202-240) fomentan una creatividad “de surtidor” (Marina, 1992, p. 219), centrífuga e irreverente, que encuentra en las redes sociales su perfecto correlato por la inmediatez de la recepción y la fuerza epatante de un sistema multidireccional y no filtrado de circulación de contenidos. Buena muestra de ello es la recuperación y puesta en valor de expresiones marginales como el palíndromo.

En el ámbito mexicano, una hornada de escritores educados tanto dentro como fuera de la cultura libresca ha conformado comunidades de usuarios dedicadas a la producción escrita y/o visual, tremendamente activas en las redes sociales⁶. Entre los rostros más visibles cabe destacar a Aurelio Asiain y a Merlina Acevedo⁷, quienes elaboran complejas variaciones de poemas palindrómicos en los que se juega no sólo con el esquema clásico de lectura bidireccional, sino también con la disposición gráfica del palíndromo al versificarlo. Siguiendo a Graciela Speranza, estas realizaciones postduchampianas inspirarán “una amplia gama de prácticas estéticas centradas en la copia, el plagio, el apócrifo, la apropiación, los múltiples y la serialidad con que el arte investigará las posibilidades de

⁶ Sirva de ejemplo de la importancia creciente de la tuitera mexicana la conferencia celebrada el 8 de octubre de 2014 “Twitteratura y palindromías” dentro del ciclo “Literatura en perpetua evolución” a cargo de los palindromistas Merlina Acevedo y Gilberto Prado Galán.

⁷ Merlina Acevedo (1970) publica en 2013 *Relojes de arena/Peones de Troya* (México DF: Axial Editores), donde recoge parte de su producción en las redes sociales de aforismos y palíndromos.

la *repetitio cum variatio*, la repetición y la diferencia” (2006, p. 22). Véanse los siguientes ejemplos de los creadores mexicanos:

SER

Amar es el alba:

halo al azul alza,

pase azul alado,

tenue se divide.

Se une toda la luz

a esa paz; la luz

a la ola háblale.

Será mares.

(Acevedo, 2013)

—Eva nueva seré, y la miel, oro.

Lo amado ido, sí, pesar es ya.

—Ay, serás episodio, dama, olor.

¿O leí mal y eres ave, un ave?

(Asiain, 2013a)

—¡Ay, Eva, seré lazado!

Lo amado ido, sí, pesar es ya.

—Nada: o dolores ser o lodo, Adán.

—Ay, serás episodio, dama,


o lodazal. Eres ave ya.

(Asiain, 2013b)

Existen otras variantes temáticas del palíndromo muy interesantes llevadas a cabo por el escritor mexicano Gilberto Prado Galán como el palíndromo infinito⁸ —“Así la vida deme, deme, deme, deme, deme, deme...¡Dádiva lisa!” (2014a)—, el existencial —“Yo seré, seré, seré, seré, seré, seré...Soy?” (2014b)— o, incluso, el sentencioso —“Sed no hay, sé

⁸ El creador mexicano Aurelio Asiain elabora un ejemplo temprano de palíndromo infinito que atraviesa la sátira literaria: “Oh, leo cada mamada, Coelho, oh, leo cada mamada, Coelho” (Asiain, 2010).

ese donde su sed no da más, ¡ama donde su sed no desees y ahondes!” (Acevedo, 2014a)– y el visual⁹ practicados por Merlina Acevedo (2014b):

— Sé
 rayo,
 sé
 trazo
 leve,
 veloz,
 arte.
 — Soy,
 Ares.


Como explica Pedro Poitevin al respecto del palíndromo, uno de los valores adicionales de estas prácticas subyace en el sentido de oportunidad y contexto, que bien se podría extrapolar a la mayoría de composiciones en la red de *microblogging*:

La experiencia de leer un palíndromo es mucho más grata cuando el contexto ayuda. En Twitter, en sus mejores momentos, un palíndromo bien puesto, en medio de una corriente de tuits referentes a algún tópico del día, vale más de lo que valdría leído en aislamiento. Por ello, si bien no necesariamente los mejores, los palíndromos más memorables son los que aparecen en el momento propicio. (2014a: n.p.)

Otro de los grandes exponentes de las nuevas formas ingeniosas del arte digital deriva del trabajo de creación de espacios o, mejor dicho, de las condiciones de interacción: las

⁹ Fuera de las letras mexicanas, merece la pena citar por su belleza y plasticidad el palíndromo visual del lógico matemático Pedro Poitevin (2014b):

Árbol
 aire
 trazo
 leve
 de
 veloz
 arterial
 obra.

prácticas colaborativas, los proyectos *wiki* o las producciones de socialidad. En palabras de Bourriaud: “el arte obliga a tomar conciencia de los modos de producción y de las relaciones humanas producidas por las técnicas de su época” (2006, p. 82).

La “poética” dadaísta, ejemplificada por las conocidas instrucciones de Tristan Tzara “Para hacer un poema dadaísta” en su célebre manifiesto¹⁰, además de eliminar de un plumazo las convenciones normativas y subjetivistas de la lírica, vacía de significado las proposiciones artísticas centradas en el yo autorial. De modo similar, las *#Amalgamas* de Alberto Chimal se presentan también como un manual de instrucciones –que admitiría en este caso aproximaciones “oficiales” y, fundamentalmente, amateur del tipo *Do It Yourself* o *Let’s Do It Together*–, una especie de lenguaje de programación compartido, funcional y plagiable cuyo inventario está compuesto por referencias culturales azarosamente reunidas en los ciento cuarenta caracteres de un tuit. Como arguye Martín Prada, el auge de la producción amateur es consecuencia del cambio de rol del receptor antes pasivo al de emisor-receptor, cocreador o, directamente, productor de sentido. De esta forma, “el tiempo libre se alejará del consumo pasivo haciéndose participativo, implicando la producción de conocimiento, opinión y habilidades que se valorarán y reconocerán públicamente” (2012, p. 37).

Las *#Amalgamas* de Alberto Chimal nacieron como un juego literario en Twitter en 2011 y tuvo una segunda edición en 2013. Las “reglas” y el ejemplo fueron aportados por el autor:

- 1) “Se toman 2 obras (libros, películas, canciones, lo que sea) y un nombre asociado a c/u [cada uno] de ellas (autor, actor, intérprete...) *#Amalgamas*”.
- 2) “Se mezclan los 2 nombres y los dos títulos para crear un híbrido, en el que se puedan entrever los originales. Y se le tuitea. *#Amalgamas*”.
- 3) “Ejemplo: Ridley Scott Fitzgerald, ‘El gran gladiador’ (‘Gladiador’ + ‘El gran Gatsby’) *#Amalgamas*”. (2013: n.p.)

No obstante, a diferencia de la propuesta del poeta rumano nacionalizado francés, las *#Amalgamas* no niegan la trascendencia de toda estética, aunque conserva la práctica colectiva – similar al juego de los cadáveres exquisitos – de un humorismo liberador a través

¹⁰ “Para hacer un poema dadaísta: Coja un periódico. Coja unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte uno tras otro. Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema se parecerá a usted. Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo” (Tzara, 2009, pp. 50-51).

de asociaciones insólitas¹¹. En palabras de Calinescu: la “tanatofilia estética” de la vanguardia “no contradice otros rasgos generalmente asociados con el espíritu de la vanguardia: juego intelectual, iconoclasta, culto de falta de seriedad, mistificación, vergonzosos chistes prácticos, humor deliberadamente estúpidos” (2003, pp. 130-31).

4. CONCLUSIONES

La aparición de la tecnología informática e Internet y su evolución hacia los entornos multimedia y la web 2.0 ha influido directamente en la sociedad, como se deduce del nacimiento de imaginarios y discursos apocalípticos e integrados casi irreconciliables. Por un lado, la Academia y sus órganos institucionales vigilan y sancionan las prácticas artísticas valorizadas; por otro, las vanguardias han socavado los cimientos mismos de los antaño irreprochables conceptos del Arte. Precisamente, este estudio ha intentado demostrar que la supuesta polarización es más bien teórica, ya que, en la praxis diaria, ambos discursos mantienen una relación dialéctica. Como asevera el artista conceptual Sol le Witt: “Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte” (Lippard, 2004, p. 125).

En conclusión, la desmaterialización de la obra literaria en papel acaecida por el uso de tecnologías electrónicas y digitales no ha de entenderse como un proceso carente de contradicciones. La Institución literaria sigue ejerciendo una labor de resistencia ante el crecimiento exponencial de creaciones en el espacio liso online. Como resultado, aun reconociendo la presencia mayor de autores en las redes sociales, ésta suele limitarse a labores de promoción, difusión de noticias o comentarios más o menos personales de actualidad¹²; sin embargo, otro sector importante emplea Twitter u otros medios como laboratorio de ideas, temas y formas con el fin de sondear la fortuna de sus creaciones en tiempo real. Como expresa Orihuela: “Los seguidores activos de una cuenta constituyen un banco de pruebas

¹¹ Otros ejemplos destacables de #Amalgamas elaborados por seguidores “amateur” de Alberto Chimal en Twitter: “Pastores de Belén con zapatos de tacón Lope de Bronco y Carpio” (@condecrapula_), “100 años de guardar” Gabriel García Monsiváis” (@zirila). Añado muestras legitimadas de #Amalgamas del escritor poblano José Luis Zárate y del propio Chimal: “Los hombres que no amaban a las mujeres que amaban demasiado por Stieg Norwood” (@joseluiszarate) y “Octavio K-Paz de la Sierra, ‘Mi credo de sol’.” (@albertochimal).

¹² José Luis Orihuela distingue cinco tipos principales de tuits: 1) Enlaces. Mensajes que contienen un hipervínculo; 2) Respuestas. Réplicas y conversaciones; 3) Reenvíos. Retuits nativos (en el cliente web oficial) y orgánicos (practicados por los usuarios e implementados en las aplicaciones de terceros); 4) Autobiográficos. Vida y proyectos del autor. Testimonios de eventos presenciados; 5) Opiniones. Puntos de vista personales, ideas, ocurrencias, preguntas, frases y citas (p. 59).

permanente de la calidad de las contribuciones de un autor. El silencio, la respuesta, el retuit o la marca como favorito constituyen los ecos de la escritura en Twitter” (2011, p. 56).

En este sentido, la patente amateurización de las prácticas artísticas digitales se correspondería, en última instancia, a las tentativas de alcanzar el reconocimiento hasta ahora custodiados únicamente por los filtros del sistema literario libresco; aun así, esta consideración sólo puede ser otorgada por alguna figura o grupo prestigiado así como el objetivo final de esta oleada de creadores *amateurs* sigue siendo el salto del soporte digital, eminentemente efímero, al objeto-libro legitimado. No obstante, como asevera Aurelio Asiain a caballo entre la ironía y la máxima al respecto de la escritura en Twitter: “Mucho de lo que se escribe aquí —poema, relato, idea— es memorable. Su fugacidad está solo en tu desatención y tu indolencia” (Rivera Garza, 2011).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, M. (2013, Marzo 29). SER Amar es el alba: halo al azul alza, pase azul alado, tenue se divide. Se une toda la luz a esa paz; la luz a la ola háblale. Será mares. Recuperado el 10 abril 2013 de <https://twitter.com/MerlinaAcevedo/status/317800499762065408>
- Acevedo, M. (2014a, Octubre 1). Sed no hay, sé ese donde su sed no da más, jama donde su sed no desees y ahondes!. Recuperado el 1 octubre 2014 de <https://twitter.com/MerlinaAcevedo/status/517424947057401857>
- Acevedo, M. (2014b, Octubre 1). —Sé rayo, sé trazo leve, veloz, arte. —Soy, Ares. ⚡⚡. Recuperado el 1 octubre 2014 de <https://twitter.com/MerlinaAcevedo/status/517491848240459776>
- Asiain, A. (2010, Febrero 20). Palíndromo infinito: ‘Oh, leo cada mamada, Coelho, oh, leo cada mamada, Coelho’. Recuperado el 16 septiembre 2014 de <https://twitter.com/aasiain/status/27994229188>
- Asiain, A. (2013a, Febrero 16). —Eva nueva seré, y la miel, oro. Lo amado ido, sí, pesar es ya. —Ay, serás episodio, dama, olor. ¿O leí mal y eres ave, un ave?. Recuperado el 28 marzo 2013 de <https://twitter.com/aasiain/status/302970635947225088>
- Asiain, A. (2013b, Febrero 16). —iAy, Eva, seré lazado! Lo amado ido, sí, pesar es ya. —Nada: o dolores ser o lodo, Adán. —Ay, serás episodio, dama, o lodazal. Eres ave ya. Recuperado el 28 marzo 2013 de <https://twitter.com/aasiain/status/302940536732520449>
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brea, J. L. (2007). *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Bürger, P. (1977). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Calabrese, O. (2008). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Cassany, D. (2012). *En línea. Leer y escribir en la red*. Barcelona: Anagrama.

- Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
- Chimal, A. (2013, Abril 28). #Amalgamas. Recuperado el 17 junio 2013 de <https://storify.com/albertochimal/amalgamas>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-Textos.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Gubern, R. (2010). *Metamorfosis de la lectura*. Barcelona: Anagrama.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Marina, J. A. (1992). *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Morgan, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- Orihuela, J. L. (2011). *Mundo Twitter. Una guía para comprender y dominar la plataforma que cambió la red*. Barcelona: Alienta.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Poitevin, P. (2014a, Enero 20). Palíndromo y contexto. Recuperado el 20 septiembre 2014 de <http://desasosiegos.wordpress.com/2014/01/20/palindromo-y-contexto/>
- Poitevin, P. (2014b, Octubre 1). Árbol aire trazo leve de veloz arterial obra. Recuperado el 1 octubre 2014 de <https://twitter.com/poitevin/status/517484295636529152>
- Prado Galán, G. (2014a, Septiembre 18). Así la vida deme, deme, deme, deme, deme, deme, deme... ¡Dádiva lisa!. Recuperado el 19 septiembre 2014 de <https://twitter.com/gilpg/status/512822355052093442>
- Prado Galán, G. (2014b, Septiembre 22). Yo seré, seré, seré, seré, seré, seré, seré... Soy?. Recuperado el 23 septiembre 2014 de <https://twitter.com/gilpg/status/514302816987648000>
- Rivera Garza, C. (2011). Sobre el tuit. *Periódico de Poesía*. Recuperado el 26 marzo 2013 de http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1650&Itemid=130
- Ródenas de Moya, D. (Ed.) (2007). *Poéticas de las vanguardias históricas*. Madrid: Mare Nostrum.
- Solotarevsky, M. (1996). Estética de la totalidad y estética de la fragmentación. *Hispamérica*, 75, 17-35.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Subirats, E. (1985). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Subirats, E. (1989). *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- Subirats, E. (1997). *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.
- Tzara, T. (2009). *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Busquets.

RESUMEN

Las prácticas artístico-literarias en Internet han dado cumplimiento, además de la consolidación de una estética fragmentaria, al gran proyecto vanguardista de desmaterialización de la obra de arte. La realidad textual del objeto-libro ha dado paso a nuevas realizaciones electrónicas que responden a una lógica distinta a la "posesión" de la obra-documento: la lógica del acceso o distribución practicada por gran parte de los creadores desde las redes sociales. En este trabajo me propongo profundizar en la tuitatura mexicana a

través de dos de las manifestaciones literarias más interesantes por el éxito e ingenio de sus practicantes consagrados y amateurs: las *#Amalgamas* y los palíndromos.

ABSTRACT

The artistic and literary practices in Internet have achieved, in addition to consolidating a fragmented aesthetic, the ambitious avant-garde project of dematerialization of the work of art. New electronic creations reflect a different logic from the textual reality of the book-object: the logic of access or distribution practiced by many of the artists on social networks. In this paper I will focus on two of the most interesting creations in the Mexican "Twitterature" because of the success and ingenious of its professional and amateur practitioners: the *#Amalgamas* and palindromes.