

## ¡Es el medio, estúpido!

Derivas en torno a *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona* (Beatriz Viterbo Editora, 2017)

Maximiliano Brina



La contemporaneidad parecería incomodar a la crítica o, al menos, a la industria editorial, que se constituye en un cuello de botella para la profusión de dossiers, papers y ponencias que no llegan al formato "libro", en especial en su soporte físico. Las excepciones son contadas y no exentas de polémica, vale recordar *Los prisioneros de la torre*, que Elsa Drucaroff publicó hace casi diez años. En ese contexto, el oportuno *Buenos Aires transmedial. Los barrios de*

*Cucurto, Casas e Incardona* de Carolina Rolle conforma una meritoria contribución para los estudios literarios locales al articular un minucioso análisis de tres autores contemporáneos con un acercamiento a los cambios promovidos por la expansión globalizante de la tecnología digital. Rolle abandona la comodidad del canon y se adentra en territorios poco transitados para proponer, en base a los tres autores de su corpus, una cartografía posible de la literatura argentina del presente.

La hipótesis que atraviesa el texto es que estos tres autores fundan su escritura y, simultáneamente, el espacio de dicha escritura. Esto se realiza a partir de la reapropiación simbólica de sus barrios, reapropiación que, en la coyuntura de crisis y pérdida post-2001, se vincula con la necesidad de preservar un espacio urbano físico e imaginario asociado a la contención, la familia, los amigos en el que confluyen la tradición barrial y literaria, la experiencia y otras artes como el cine, las artes plásticas y el rock.

Podríamos mapear el texto en tres zonas claramente delimitadas en el título ¿el espacio, la transmedialidad y el corpus compuesto por Cucurto, Casas e Incardona? y a partir de ellas concebir la dinámica de la investigación como una exploración de los tránsitos posibles entre ellas.

El espacio es abordado desde una perspectiva que articula la antropología y la urbanística con la tradición literaria. Más allá de la representación referencial de los barrios y su tradición cultural (Boedo en Casas o Villa Celina en Incardona) o la falta de ella (Once y Constitución en Cucurto) a Rolle le interesa rastrear en los textos la representación de la experiencia del tránsito urbano filtrada por el sensorium cultural y corporal. Para esto articula los conceptos de *erlebnis* de Sylviane Agacinski y el *sistema sinestésico* de Susan Buck Morss. Es a partir de esa articulación que los autores se apropian y recrean sus barrios en una suerte de fundación mítica que aspira a perpetuar aquello que, en la coyuntura posterior al 2001, se ve amenazado por el cambio y la desaparición. El gesto supera el estancamiento en particularismos barriales y un costumbrismo nostálgico. Al contrario, más allá de la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser, la poética de estos autores se vale de una "lente nostálgica" a partir de la cual vuelven a las marcas de su pasado para imprimir en ellas un potencial imaginario. La escritura se convierte en una herramienta capaz de rescatar aquel barrio con sus tradiciones colectivas e individuales (muchas de las cuales ya no existen sino en el recuerdo) y recrearlo a partir

de la imaginación y una mitología propia. Un dolor que no anula, una nostalgia que hace, afirma Rolle. Esta forma de pensar la experiencia del tránsito urbano se expande con la incorporación de los desarrollos de Josefina Ludmer en torno a lo que denomina "islas urbanas". La ciudad, Buenos Aires en este caso, no es un todo monolítico, un centro hegemónico que construye límites y separa, aísla. Las particularidades de los barrios se oponen a la pretensión de homogeneidad de la ciudad. A la vez, los barrios son aquí espacios vinculados cuyas fronteras son permeable permitiendo el tránsito entre uno y otro.

Estos elementos confluyen en la poética de los tres autores analizados en la que son indisociables la fundación de una escritura y la del espacio barrial. Rolle asimila estas nuevas formas de aprehender, leer y escribir la ciudad que se potencian en el tránsito y el cruce de delimitaciones urbanas con la apertura a otros territorios artísticos. Más allá de la literatura, estas nuevas poéticas interactúan con el tango, el rock, el cine, el cómic o la plástica en lo que denomina "diálogo transmedial". El concepto pretende operar el análisis de la literatura y otras artes pensadas no como pares dicotómicos y autónomos sino privilegiando los pasajes, los tránsitos entre ellas. En línea con la propuesta de Rancière en torno a la indiferenciación de los medios y la desespecificación del arte, se describe un contexto cultural donde la figura central es la red. La permanente circulación de obras conlleva transformaciones de medios y materiales en los que por sobre el objetivo del arte y el de las tecnologías prevalecen los cruces y combinaciones entre ellos. Es, justamente, la idea de un *ars combinatoria* que Rolle despliega a partir de Graciela Speranza para

analizar diferentes géneros y medios de la literatura y de las artes visuales y plásticas pero no a partir de influencias o de contactos directos, sino más bien a partir de la inflexión que posibilita trazar puentes, pasajes, a partir de referencias, de estéticas, de problemáticas afines; proponer la *potencia* simbólica de la palabra en sintonía con la de la imagen y la de la música (13)

La noción de *transmedialidad* se desprende de la articulación de los desarrollos sobre intermedialidad de Dick Higgins, Claudia Kozak y, particularmente, Irina Rajewsky. Rajewsky distingue entre tres tipos de fenómenos transmediales: la transposición medial (pasaje de un medio a otro, p.e. las adaptaciones cinematográficas), la combinación e integración de medios en un nuevo texto y la

referencialidad a otros medios. La transmedialidad se diferencia la intermedialidad (y la intertextualidad) en que pone el foco sobre la noción de tránsito, de transferencia, que implica una transgresión de fronteras. De esta forma, permite el diálogo entre distintas artes y tecnologías privilegiando la multiplicidad de combinaciones mediales. El "diálogo transmedial" es el dispositivo desplegado por Rolle ante la necesidad de

impulsar lecturas críticas sobre los nuevos modos de producción que implica construir análisis de la difuminación de las fronteras formales, tradicionales, de los géneros y de los medios; a la vez que considerar las transformaciones que provoca la incorporación de la tecnología a las prácticas culturales en el contexto contemporáneo (16)

Retomando a Speranza, que piensa en una literatura lanzada "hacia afuera del lenguaje y sus medios específicos y encuentra en el fuera de campo una energía estética y crítica liberadora" (17), Rolle aspira a desarrollar una metodología que ponga en diálogo a la literatura con otros campos estéticos más allá de la especificidad de los "soportes tradicionales". De esta forma, pondrá su atención en el proyecto editorial Eloísa Cartonera de Cucurto (y en el que publicaron también Casas e Incardona) y sus *Cucurietas Mágicas*, comic ilustrado por Pablo Martín, el valor de la música y películas, como *Permanent Vacation* (Jarmusch, 1980) y *Rumble Fish* (Coppola, 1983), en la producción de Casas e Incardona así como el uso que los tres autores hacen de internet para promocionar sus publicaciones. Esta valoración supera la limitación de la intertextualidad, la cita, el homenaje. No se trata de relevar la presencia de elementos foráneos, no-literarios, en los textos sino ver de qué manera se funden las poéticas y medios en un mismo acto de escritura. Esta metodología asume el desafío de pensar la literatura más allá de la autonomía o especificidad del campo, desde la potencialidad de una perspectiva plural que privilegia el tránsito, el ida y vuelta, a través y más allá de los géneros, de los medios, de los soportes y de la figura del autor, dirá la autora.

*Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona* es, entonces, doblemente atractivo. Se destaca el minucioso trabajo de análisis realizado sobre los textos de estos tres autores contemporáneos a la vez que el marco teórico y la metodología empleada constituyen un intento de ponerse a

la altura de las circunstancias y pensar el estudio de la literatura en confluencia con otros lenguajes y la tecnología.

No obstante, y sin que esto signifique desmerecer el trabajo sino apostar a la misma potencia a la que aspira, cabría considerar dos cuestiones. La noción de transmedialidad se apoya, como mencionamos, fundamentalmente en los desarrollos sobre intermedialidad de Irina Rajewsky, trabajo fundacional en el campo posteriormente refinado por autores como Henry Jenkins o Carlos Scolari entre (muchos) otros. Estos estudios suelen tener la limitación de no considerar la materialidad del medio y darlo por hecho. Así, por ejemplo, en varios pasajes de la investigación de Rolle, "medio", "soporte" o incluso "género" parecen igualados. A la vez que describe a los autores como "masmediáticos" por publicar en medios masivos/prensa gráfica ("Incardona también es un escritor *masmediático* que participa en diferentes medios de comunicación y que se sirve de la web para anticipar o publicar parte de su obra literaria" (140)), es decir, su carácter mediático está dado por la publicación en "medios masivos". Alfonso De Toro, uno de los acercamientos a la definición de *transmedia* presentes en el texto, señala:

este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios ?en un sentido reducido del término "medios" (video, películas, televisión)?, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc (15)

La teoría de medios sigue siendo desconocida o despreciada como una especie de extravagancia alemana (Gumbrecht), incorporarla a la discusión permitiría, aparte de sumar rigor terminológico, pensar más allá de realizaciones mediáticas puntuales (la radio, el cine, los diarios, etc) en favor de una consideración de los cambios que los medios operan en la producción, circulación y consumo de, en este caso, la literatura en un contexto donde la palabra ha dejado de ser el soporte hegemónico de la información relevante. De otra forma, el riesgo es que el *medio* se convierta en un significante que más que polisémico resulta vacío al poder designar cualquier cosa.

El segundo punto que cabría considerar es hasta qué punto una institución tan conservadora como la literatura y los estudios académicos que la abordan admite una lectura transmedial en los términos descritos; sobre todo circunscribiéndonos a estos tres autores. Aunque el texto concluye que "abren la frontera, la expanden para romper el límite de lo específicamente literario en la utilización de diferentes soportes, medios y canales de circulación" (182) superando nociones de autonomía y especificidad lo cierto es la literatura, en sus aspectos más "tradicionales", asume un rol central en ese diálogo con el riesgo de devenir monólogo. Sin refrendar el análisis realizado por Rolle la praxis de estos escritores aparece anclada en lo más convencional de la literatura y el lugar del lenguaje y el soporte libro es central. De los veinte "Textos de autores seleccionados" consignados en las referencias bibliográficas solo uno pertenece al proyecto editorial alternativo Eloísa Cartonera y solo uno es una publicación web. En cuanto a esto, la mayoría de las "Páginas web donde escriben y participan los autores seleccionados" apuntadas ya no existen o llevan entre cinco y diez años sin actualizaciones<sup>1</sup>.

La página oficial de Eloísa Cartonera por ejemplo urge a suscribirse al Club de Lectores de Ciencia Ficción Cartonera, "¡¡Apurate que comienza en Marzo de 2011!!". Del mismo modo, la apertura de los autores a participar en otros campos artísticos no cruza el umbral del lenguaje, Casas, por ejemplo, aporta "letras" para el disco de Pez y colabora en el guión de *Ocio*<sup>2</sup>. En este sentido, se advierte también un contraste entre el riguroso abordaje de la tradición literaria (la minuciosa reconstrucción de las fundaciones literarias de Buenos Aires en las que sigue a Borges, Piglia y Link o de la tradición cultural del barrio de Boedo) y la breve atención que le presta a otros campos. Un contraste que habilitaría a pensar que, más allá de las promesas transmediales, la

<sup>1</sup> Relevamiento realizado en julio de 2020.

<sup>2</sup> Pensamos esto en contraste con un autor como Agustín Fernández Mallo que se apropia de tecnologías para expandir su producción en discos y películas que él mismo realiza y, al mismo tiempo, considera los cambios que esas tecnologías operan en la experiencia del espacio y el tiempo. La consideración material de los medios conlleva otra manera de concebir la temporalidad superando la linealidad teleológica anclada por el lenguaje así como nociones remanidas de "creatividad" o "plagio". Este enfoque se revela productivo para abordar las tensiones en torno tiempo subyacentes a la producción artística de las últimas décadas (además de Fernández Mallo y su "postpoesía" consideramos desarrollos como los de Eloy Fernández Porta en torno al "afterpop" y los de Juan José Mendoza en torno a lo que denomina " \_escrituras past").

literatura y el lenguaje detentarían un status diferente, incluso "superior", al de otras expresiones artísticas que no merecerían que los investigadores pierdan su valioso tiempo en ellas. A modo de ejemplo podemos ver cómo la cuestión del *punk* es despachada en una brevísima nota donde se afirma que "El movimiento *punk* nace a fines de la década del setenta en los barrios marginales de Inglaterra cuando el utopismo hippie entra en crisis" (175) cuando lo cierto es que el *punk* eclosiona a fines de los sesenta en las fábricas de Detroit y el Factory neoyorquino de Warhol. Pero el problema no pasa por rectificar fechas o lugares, ni llamar la atención sobre el vínculo del *punk* inglés con el situacionismo o su extensa tradición en nuestro país<sup>3</sup>. El horizonte transmedial se ve obturado cuando la literatura asoma su sucia cabeza. Al margen de los recortes en los que toda investigación debe incurrir, en este caso particular relegar o desconocer el carácter transmedial del *punk* que, más allá del rock contó con poetas, diseñadores, fotógrafos, artistas plásticos y cineastas, como Jim Jarmusch, de quien el libro se ocupa extensamente en relación a la narrativa de Casas, permitiría habilitar la consideración de diálogos y tránsitos entre medios, textos y artistas que de lo contrario quedan aislados. De nuevo, estas notas no buscan invalidar el trabajo de Rolle sino levantar el guante y compartir el riesgo de intentar pensar desde otro lugar, construir una nueva perspectiva para los estudios literarios en una coyuntura tensa, donde más allá de los cruces de géneros, el lenguaje ve afectada su hegemonía por una cada vez más omnipresente imagen favorecida por el desarrollo de nuevos medios, nuevas formas de producir, distribuir, conservar y consumir información.

---

<sup>3</sup> En particular, Los violadores. Su "Uno, dos, ultraviolento" de 1985 recupera *A Clockwork Orange* tanto en la imaginería de la película como el lenguaje de la novela dado que está escrito en nadsat. Una canción que inició una tradición transmedial y transnacional (fue versionada, entre otros, por Claudio Narea, guitarrista de Los prisioneros, y Die Toten Hosen) todo lo cual no parece merecer atención al comentar sobre el final del último capítulo los contactos de la narrativa de Incardona con el rock y la novela de Burgess.