

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 1)

COMPARATISMO DIGITAL

EDITORA GENERAL
Julia Ori



Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 1): Comparatismo digital, 2018.

ISBN: 978-84-09-07655-0

Comité científico: Gutiérrez Blesa, Elsa del Campo Ramírez, Alfonso Lombana Sánchez, Daniel Arrieta Domínguez, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Manuela Rodríguez de Partearroyo y Juan Francisco Pastor Paris.

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Nuevos horizontes de la literatura comparada
(Vol. 1)

COMPARATISMO DIGITAL

EDITORA GENERAL

Julia Ori



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

PREFACIO	
DÁMASO LÓPEZ GARCÍA	
<i>El mundo, el texto, el relato y la red</i>	7
ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ	
<i>Selgyc. Nuevos horizontes en literatura comparada.</i>	
<i>Comparatismo digital</i>	9
AGRADECIMIENTOS	11
PRÓLOGO	13
I. COMPARATISMO DIGITAL: REFLEXIONES Y HERRAMIENTAS	
GLYN HAMBROOK	
<i>Comparatismo digital: cuatro puntos cardinales, una bisectriz</i>	
<i>y un pequeño enfrentamiento septentrio-meridional</i>	21
AMELIA SANZ	
<i>Para un comparatismo digital necesario: del relato al dato,</i>	
<i>del dato al relato</i>	33
II. LITERATURA DIGITAL E INTERMEDIALIDAD	
SOFÍA NICOLÁS DÍEZ - DOLORES ROMERO LÓPEZ	
<i>¿Puede un ordenador escribir un poema de amor?</i>	
<i>Tres creadores sin freno ni marcha atrás</i>	43
CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ	
<i>La poesía Flash como un medio innovador para la transmisión</i>	
<i>de mitos clásicos: el caso de «After Persephone» de Ingrid Ankersen</i>	55
PATRICIA URRACA DE LA FUENTE	
<i>Herramientas narrativas de Internet al servicio de la narrativa</i>	
<i>epistolar: de la pantalla al papel</i>	63
ESTHER MARÍA GARCÍA PASTOR	
<i>El Ministerio del Tiempo: la “propagabilidad” de una nueva forma</i>	
<i>de crear y consumir televisión en España</i>	68
INÉS MÉNDEZ FERNÁNDEZ	
<i>La literatura como elemento temático y transmedia en El Ministerio</i>	
<i>del Tiempo</i>	77
III. HERRAMIENTAS DIGITALES: DIFUSIÓN, INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA DE LA LITERATURA	
MARÍA CUSTODIA SÁNCHEZ LUQUE	
<i>Library for all en Haití, utopía alcanzable mediante las bibliotecas</i>	
<i>digitales</i>	91
RIVA EVSTIFEEVA	
<i>La contribución de la textometría a la historia de la recepción</i>	
<i>de Baltasar Gracián en Rusia</i>	99
ANA BELÉN SOTO	
<i>El uso de herramientas e instrumentos digitales en la enseñanza</i>	
<i>de la literatura: de los cambios sociales a su aplicación en el aula FLE</i>	108
MÓNICA DEL ÁLAMO TORAÑO - CAROLINA NOVOA FLORIDO	
<i>El mundo digital como complemento del aprendizaje de la</i>	
<i>Literatura en Educación Secundaria</i>	118
AUTORES	126

El mundo, el texto, el relato y la red

DÁMASO LÓPEZ GARCÍA

Presidente

Sociedad Española de Literatura General y Comparada

En relato «El Aleph», el escritor Jorge Luis Borges habla de su primera experiencia relacionada con un punto del universo que era una suerte de preformismo del propio universo, una mónada, coextensa del pensamiento, una esfera minúscula que contenía todo, todo dado a la vez y todo simultáneo. Y también recuerda el autor que, al encontrarse con el universo, en realidad, se interesaba por un mundo, por un baúl mundo: “La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph”. El *mundo* era en el siglo XIX en España y, por lo que se ve, en Argentina, en el siglo XX, un ‘baúl’, también llamado *baúl mundo*, que el Diccionario de la RAE define así: ‘baúl grande y de mucho fondo, frecuentemente con compartimentos’. No cabe duda de que el desplazamiento semántico le cayó a este baúl, al baúl mundo, porque acaso sus primeros y optimistas usuarios pensaron que en el interior de este cabía todo un mundo. El descenso hace ver que el asunto de la búsqueda de ese mundo era algo poco recomendable. Dejando a un lado la simbología pagana y cristiana relacionada con el descenso, con un descenso *ad inferos...*, el deseo del escritor lo guiaba la avidez por conocer el mundo, el deseo de descender hasta lo último, para conocer el interior de lo interior, lo que oculta la superficie de las cosas. Y lo que se encuentra el narrador, de manera fortuita, es todo el universo, pero condensado en una brillante gragea infinita, eternamente recursiva, una esfera tornasolada de insoportable fulgor y de unos dos o tres centímetros. En ella se contiene todo.

La analogía entre «El Aleph» e internet, el reino de lo digital, se ha sugerido varias veces, de forma que hay ya una costumbre, más o menos popular, que hace de esa ecuación un punto de partida para conocer el universo, el mundo y los relatos en los que ambos se describen. Es inevitable que la literatura haya sido una pieza relevante en este nuevo mundo. Lo es porque la literatura, en sus versiones líricas o dramáticas o en sus ficciones, no es sino una forma de decir el mundo. Y el mundo ha adquirido un nuevo domicilio para sus discursos y representaciones, el mundo digital de internet. El mundo no se contiene en el siglo XXI en un baúl, sino en una CPU (unidad central de procesamiento) conectada a internet, algo superior a los dos o tres centímetros del Aleph, aunque el ritmo de miniaturización de la tecnología de lo digital no descarta que aquel Aleph e internet, representado por una CPU, lleguen a tener un tamaño parecido. Y tampoco hay que descender a ningún lugar para hallar internet, está en el ciberespacio, flota en el éter.

El mundo de internet ha disuelto fronteras que estaban arraigadas en la imaginación de los pueblos. La idea de orden, propiciada por el orden del abecedario, que, a su vez, está fundado en la casualidad; la idea de orden fundado en la numeración, que está fundada en una abstracción que no responde a ningún orden... Internet ha alterado la idea de clase y de clasificación. Y ha hecho de la literatura un género discursivo que ha tenido que adaptarse a nuevas circunstancias. No es solo una cuestión de formatos y de volumen. No se trata solo de formatos que condicionan la experiencia de la lectura. Ni es solo un volumen de información impensable tan solo hace cincuenta años. Es asimismo un nuevo modo de experimentar, es un nuevo modo de relacionar cosas. Desde que existe internet, el comparatismo ha acelerado sus desarrollos internos. La cartografía de la literatura ahora se ramifica y se capilariza. Se hace más precisa en su extensión, pues es imposible que eluda el escrutinio de la red ninguna forma literaria, ninguna lengua. Se hace asimismo más precisa, tiene la precisión microquirúrgica

de un cabello. Por si eso fuera poco, internet ha modificado y mejorado la edición y crítica de textos, ha creado nuevos géneros literarios (en forma de blogs, de crítica literaria, relatos, crónicas, hipertextos, hilos de tuits o relatos en Facebook, por mencionar algunos), y también ha puesto a escribir y a documentar su vida o las vidas de terceros a personas a quienes jamás se les habría ocurrido que podrían expresarse por escrito.

La SELGyC, una Sociedad dedicada al estudio de la literatura, no podía ser ajena al mundo en el que la propia literatura es sujeto y objeto de cambio. Tampoco podía ser ajena al impulso por unir al mundo de la investigación a los más jóvenes estudiosos de la literatura. Ambos deseos se hacen realidad en el libro que aquí se presenta y que es testimonio del interés que suscitan las nuevas literaturas y las nuevas formas de estudio.

SELGyC. Nuevos horizontes en literatura comparada. Comparatismo digital.

ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ

Secretaria de la SELGyC

Sociedad Española de Literatura General y Comparada

Desde su fundación en 1977, la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGyC) quiso ser un lugar de encuentro y de diálogo en el que dar a conocer e impulsar las nuevas investigaciones en el comparatismo. Treinta y cinco años más tarde, en el año 2012 y bajo la presidencia de Montserrat Cots, la Sociedad hizo una nueva apuesta por la formación de las nuevas generaciones que se concretó en una vocalía de jóvenes investigadores, la cual tuvo el privilegio de estrenar. Gracias al apoyo académico, económico y logístico de toda la Junta directiva, tuve entonces la oportunidad de crear nuevas actividades orientadas a la formación de los jóvenes investigadores de nuestra Sociedad y a la difusión de sus primeros trabajos: un curso de formación para la investigación en literatura comparada (2013), el I Encuentro de Jóvenes Investigadores (2015), y la primera publicación de una selección de artículos en la *Journal of Artistic Creation and Literary Research* (2016) fueron algunos de los eventos en los que nuestros socios pudieron conocerse, compartir ideas y dar visibilidad a sus trabajos. Se aprobó también una cuota reducida para los miembros de la SELGyC que pertenecieran a este colectivo y se les dio un espacio propio dentro del Simposio bienal celebrado por la Sociedad, donde compartieron mesa y debate con otros jóvenes de la British Comparative Literature Association (BCLA).

La presente publicación editada por la profesora Julia Ori, actual vocal de jóvenes investigadores de la SELGyC, es el resultado de un proyecto que se consolida, y constituye el primer volumen de la colección *Nuevos Horizontes en Literatura Comparada*. El objetivo de esta colección es dar cabida y difusión a los trabajos de las nuevas generaciones de comparatistas, propuestas que frecuentemente están en la vanguardia de estos estudios y que reflejan la frescura y la curiosidad académica de sus autores. El presente número, además, es ejemplo del rigor académico y de la alta calidad de las investigaciones que están realizando en todos los ámbitos de los estudios literarios. Haciendo honor al título de la colección, también da cuenta de los nuevos derroteros por los que camina la literatura comparada en un momento en que las Humanidades digitales han conquistado gran parte del espacio teórico.

Todos esperamos que éste sea sólo el primero de otros muchos números y de otros muchos temas que todavía están por explorar. Mientras tanto, la SELGyC seguirá trabajando para los jóvenes investigadores y apostando por la formación de todos estos futuros profesionales de la literatura. Pero ahora son ellos los que tienen la palabra. Como se podrá comprobar en este volumen, sus ideas traen sabia nueva a los estudios de literatura comparada, nos ayudan a salir del camino ya trillado y nos animan a indagar en nuevas metodologías y en lo que éstas aportan al acto de lectura. Aprendamos, pues, de estos jóvenes investigadores y contagiémosnos de su entusiasmo.

Agradecimientos

Esta publicación no hubiera podido tener lugar sin la contribución de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Agradezco en especial el apoyo del presidente Dámaso López García y de la secretaria Ana González-Rivas Fernández, y en general de toda la Junta Directiva.

Agradezco también el trabajo de todos que han contribuido en la realización de este volumen: Concepción Gutiérrez Blesa, Elsa del Campo Ramírez, Alfonso Lombana Sánchez, Daniel Arrieta Domínguez, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Manuela Rodríguez de Partearroyo y Juan Francisco Pastor Paris.

Prólogo

JULIA ORI

Vocal de jóvenes investigadores de la SELGyC

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

julia.ori@ucm.es

Que lo digital ocupe hoy un lugar privilegiado en nuestras vidas es evidente. Que lo tenga en la literatura también es quizás más discutido, aunque –al menos creo yo– no menos evidente. Porque aunque haya defensores del libro-objeto que nunca leen en pantalla, en realidad lo digital entra ya –en el caso del libro en papel también– en todas las fases de la producción y de la difusión de la literatura: desde el escritor que ya no se confronta a la página en blanco sino a la pantalla del ordenador; el editor que recibe y manipula un texto digital; al librero que promociona sus libros en las redes sociales. En lo que concierne al estudio de la literatura, se puede observar la “intrusión” de las tecnologías tanto en la investigación como en la enseñanza.

Y aunque sigamos usando adjetivos como “nuevo” o “moderno” para describir este fenómeno, las llamadas *nuevas* tecnologías lo son cada vez menos y ya es hora de que las humanidades y la informática dejen atrás sus diferencias. Sin duda, en esta labor son muy importantes las formaciones y titulaciones que se dan en las universidades, tales como el Máster en Letras Digitales: Estudios Avanzados en Textualidades Electrónicas de la Universidad Complutense de Madrid, el Máster en Literatura en la Era Digital de la Universitat de Barcelona, el Diploma en Humanidades Digitales de la UNED –por mencionar algunos.

En efecto, en los últimos años se han multiplicado los congresos y las publicaciones en torno al tema de la literatura digital, de los cuales quisiera destacar el XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, organizado en Alicante entre el 9 y el 11 de septiembre de 2010, que dedicó una parte de sus ponencias a la “Ciberliteratura y comparatismo”, publicado bajo el mismo título y coordinado por Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (2012). Lo menciono por su cercanía al tema de este libro y por los artículos muy pertinentes escritos por los más importantes expertos de la literatura digital en España. Pero también podemos añadir –sin pretensión a la exhaustividad– otros congresos más o menos recientes: XX Congreso de Literatura Española Contemporánea: «Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores», organizado en la Universidad de Málaga en 2010; II Congreso Internacional. «Innovación, globalización e impacto, organizado por Humanidades Digitales Hispánicas», Sociedad Internacional, en Madrid, UNED, 5-7 octubre de 2015; I Congreso virtual «Humanidades Digitales. Retos, recursos y nuevas propuestas» organizado por la Universidad de Valladolid en abril de 2018, etc.

En lo que concierne a las publicaciones, las reflexiones teóricas sobre el “nuevo paradigma hipertextual” (Romero 2011: 60) empezaron a ver la luz en los años 90, entre los cuales destacan los estudios de Landow (1991, 1997, 2006). En España es a partir de los años 2000 que se publican libros en relación con este tema: *Literatura digital: el paradigma hipertextual* de Susana Pajares Tosca (2003); *Literatura hipertextual y teoría literaria* de María José Vega Ramos (ed.) (2003), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura* editado por Laura Borràs Castanyer (2005), *Literaturas del texto al hipermedia* de Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.) (2008), etc. que presentan de manera muy completa las cuestiones que surgen respecto a las humanidades digitales.

Ante la proliferación de las nuevas creaciones literarias ha surgido también la necesidad de conservación de la cual nacieron proyectos como *Ciberia* creado por el grupo de investigación L.E.E.T.H.I. cuyo objetivo principal es “seleccionar, catalogar y dar a conocer obras que pertenecen a un campo nuevo de la creación literaria, aquella que ha nacido fruto de la fusión

entre la sensibilidad literaria y la innovación tecnológica informática”¹ o como *Hermeneia*, “la antología digital multilingüe más antigua en el estudio de la literatura electrónica” (Borràs Castanyer 2011) que incluye obras de creación y textos teóricos.

Ante este creciente interés, no está de más volver una y otra vez al tema, ya que las tecnologías están en continua evolución y cambio, y probablemente las afirmaciones de una publicación de 2005 o de una conferencia de 2010 pueden quedar pronto obsoletas. Por esta razón, en este libro que se basa en las comunicaciones que tuvieron lugar en el II Encuentro de Jóvenes Investigadores SELGyC el 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 2017 en la Universidad Complutense de Madrid, queremos seguir investigando tanto sobre las implicaciones de lo digital en la literatura comparada como sobre las posibilidades que ofrece. Esta publicación tiene además la ventaja de contener artículos –revisados y seleccionados tras una evaluación anónima por pares– escritos por jóvenes investigadores, es decir, por doctorandos o recién doctorados que realizaron sus trabajos enteramente en la era digital, con herramientas digitales.

Pero antes de seguir con la presentación de los artículos, me gustaría detenerme en esta palabra, *digital*, y en especial, en la *literatura digital*. Como lo señala Laura Borràs (2011) no hay que confundir literatura *digital* y literatura *digitalizada*. En el caso de la última sólo el medio cambia, el texto digitalizado sigue siendo el mismo: “se trata de textos que, en su origen, fueron publicados como textos impresos, o incluso como manuscritos, y que han sido digitalizados *a posteriori*” (Koskimaa 2005: 85). En este caso lo digital ha revolucionado la accesibilidad a los documentos, pero no ha significado un cambio importante en la lectura. En cambio, lo que llamamos *literatura digital* supone un nuevo paradigma (o crisis para Romero 2012: 271) tanto en la creación como en la recepción de las obras, ya que tienen características que sólo pueden ser apreciadas en el medio digital y no en papel².

Esta literatura se designa a menudo con nombres como *ciberliteratura*, *literatura electrónica* o *hipertextual* (cf. Borràs 2012: 51). El *hipertexto* definido por Landow – “text composed of blocks of text –what Barthes terms a *lexia*– and the electronic links that join them” o incluso el *hipermedia* –que “simply extends the notion of text in hypertext by including visual information, sound, animation, and other forms of data” (Landow 2006: 3)– describen esta “nueva” literatura: “la literatura que se genera en red y para la red, que es un espacio de comunicación que permite que cada cual emita, reciba y participe en las transacciones económicas, culturales, comunicacionales, etc. que tienen lugar en el ciberespacio” (Borràs 2012: 51).

En esta publicación nos interesan tanto la literatura digitalizada como la digital, además, desde números puntos de vista: desde la creación a la difusión, la enseñanza y la investigación. Como el título *Comparatismo digital* lo señala, nos interesan especialmente las implicaciones de la digitalización y de la *digitalidad* para los estudios de literatura comparada. Por un lado, como en la literatura hipertextual, y más aún en la hipermedia, diferentes medios coexisten en la misma obra, su estudio debe ser necesariamente comparado. El nuevo paradigma exige por lo tanto un acercamiento interdisciplinar, un nuevo investigador que tiene que ser experto de las tecnologías y de diferentes medios. Por otro lado, en relación con los textos tradicionales, las herramientas electrónicas pueden ser de gran utilidad para las investigaciones del comparatista. Como dice Amelia Sanz (2012: 311): “Los hipermedia nos van a permitir más que nunca generar estas lecturas transversales, transculturales, transmediales”.

La primera parte del libro, titulado “Comparatismo digital: reflexiones y herramientas” introduce las contribuciones de los jóvenes investigadores³ con dos artículos escritos por reco-

1 <https://www.ucm.es/leethi/ciberia> [Último acceso el 9 de octubre de 2018].

2 Quizás podríamos situar entre los dos, los “nuevos textos publicados en formato digital” (Koskimaa 2005: 85) que en principio se leen en igual que en papel, de hecho a menudo existe su versión en papel también, pero a la vez ofrecen nuevas, aunque limitadas, posibilidades de lectura: la traducción de palabras, el enlace a notas o a otras páginas.

3 La única contribución que no ha sido enteramente escrita por jóvenes investigadores, es «¿Puede un ordenador escribir un poema de amor? Tres creadores sin freno ni marcha atrás», firmado también por Dolores Romero López, reconocida experta en el tema.

nocidos expertos en la literatura comparada y en la literatura digital. Los dos autores observan la omnipresencia y la inevitabilidad de lo digital en nuestras vidas y en el estudio de la literatura comparada, pero a la vez que señalan sus ventajas, advierten de sus peligros: Glyn Hambrook (Universidad de Wolverhampton) subraya que el “potencial plurilingüe” y la aparente democratización de Internet en realidad oculta hegemonías digitales, especialmente anglosajonas; Amelia Sanz (Universidad Complutense de Madrid) encuentra el mismo fenómeno en relación con los recursos digitales para la investigación: el dominio de las universidades americanas y del norte de Europa que poseen estas riquezas difícilmente accesibles en las universidades españolas.

Después de presentar lo que podemos entender por literatura digital y de hablar de la hegemonía anglosajona, Hambrook analiza un ejemplo muy interesante de literatura “proto-digital”, la «Máquina cerebral» de Rafael de Zamora y Pérez de Urría, texto publicado en España a comienzos del siglo xx (1906), que describe inventos ficticios que anticipan muchas de las tecnologías hoy existentes. Por su parte, Amelia Sanz pasa revista a las bibliotecas digitales y a las herramientas electrónicas señalando el salto cuantitativo y cualitativo que provocaron en la investigación, que, sin embargo, deben ser examinados con crítica. Contra la datificación excesiva propone a los investigadores contar relatos: hay que reconocer que no hay dato objetivo y que sin interpretación no vale nada.

En la segunda parte –“Literatura digital e intermedialidad”– hemos reunido artículos que se ocupan de obras que nacieron en soporte digital o que están estrechamente relacionadas con lo digital: es decir, las nuevas tecnologías entran en las fases de creación y de recepción. El artículo «¿Puede un ordenador escribir un poema de amor? Tres creadores sin freno ni marcha atrás» de Sofía Nicolás Díez y de Dolores Romero López (Universidad Complutense de Madrid) se compone de dos partes: en la primera presentan el panorama de la literatura digital hispano y español en el contexto de las investigaciones internacionales, aportando un gran número de referencias a obras y textos teóricos que sin duda pueden ser de gran utilidad al lector interesado en iniciarse en el tema; y en la segunda, las autoras analizan las creaciones de tres escritores digitales españoles: Pablo Gervás, experto en inteligencia artificial y creador de generador de versos; Belén García Nieto, autora de “codepoetry”, es decir de poesía escrita en códigos informáticos; y José Ballesteros, arquitecto interesado en usar herramientas digitales para crear poemas en los que el movimiento y la sonoridad tienen un papel esencial.

«La poesía *Flash* como un medio innovador para la transmisión de mitos clásicos: el caso de ‘After Persephone’ de Ingrid Ankersen» de Cristina Salcedo González (Universidad Autónoma de Madrid) analiza el “ciberpoema” que aparece en el título y que emplea imagen, sonido, vídeo e hipertexto. Tras un breve repaso de la teoría de la literatura digital y de las recreaciones recientes del mito de Perséfone, Cristina Salcedo demuestra cómo la intermedialidad, la interactividad y la hipertextualidad del poema ayudan a los “escribientes” empatizar con Deméter y entender mejor en general el mito. Por su parte, Patricia Urraca de la Fuente (Universidad de Zaragoza) reflexiona en «Herramientas narrativas de Internet al servicio de la narrativa epistolar: de la pantalla al papel» sobre cómo se plasman en las narrativas del yo las nuevas formas de contarse a sí mismo, como los blogs o las redes sociales, tomando como ejemplo obras de Lorenzo Silva y de Carmen Amoraga.

Las dos últimas contribuciones de la segunda parte se ocupan del fenómeno de la serie española *El Ministerio del Tiempo*: «*El Ministerio del Tiempo*: la “propagabilidad” de una nueva forma de crear y consumir televisión en España» de Esther María García Pastor (Universidad Complutense de Madrid) y «La literatura como elemento temático y transmedia en *El Ministerio del Tiempo*» de Inés Méndez Fernández (Universidad de Oviedo). Ambas demuestran que la literatura ya no puede definirse dentro de las fronteras de la palabra escrita y de la ficción: la serie que ocupa hoy el sitio de las novelas de aventuras de antes ha conseguido suscitar no sólo el interés del receptor, sino su participación activa en las redes sociales e incluso en la creación de nuevas versiones o continuaciones, llamadas *fanfictions*.

En la tercera parte titulada “Herramientas digitales: difusión, investigación y enseñanza de la literatura”, los artículos se alejan de los experimentos digitales para describir cómo las nuevas tecnologías nos pueden servir para facilitar o mejorar nuestras tareas relativas a la literatura. La publicación de María Custodia Sánchez Luque (Universidad Complutense), «*Library for all* en Haití, utopía alcanzable mediante las bibliotecas digitales» presenta un bello ejemplo de la manera en la que la digitalización de libros los hace más accesibles y, por lo tanto, contribuye a la democratización de la literatura, convirtiendo las tecnologías en armas para acercarse a la igualdad social. En su artículo «La contribución de la textometría a la historia de la recepción de Baltasar Gracián en Rusia», Riva Evstifeeva (Università di Roma “Tor Vergata”; Università Cattolica di Milano) demuestra a través del ejemplo del estudio de la traducción del *Oráculo manual* de Baltasar Gracián al ruso por Sergej Volchkov que herramientas como los programas de lematización automática TXM o VoyantTools pueden ser de gran ayuda a la hora de analizar y comparar textos.

Las últimas dos contribuciones se centran en la enseñanza de la literatura con herramientas digitales. Tras presentar el panorama de la enseñanza de la literatura en la era digital, Ana Belén Soto (Universidad Autónoma de Madrid) en «El uso de herramientas e instrumentos digitales en la enseñanza de la literatura: de los cambios sociales a su aplicación en el aula FLE» se ocupa en concreto de la enseñanza de la literatura en la clase de francés lengua extranjera a través del uso de herramientas cotidianas como WhatsApp, Facebook o Twitter. Finalmente, las autoras Mónica del Álamo Toraño (Universidad Autónoma de Madrid) y Carolina Novoa Florido (Universidad Complutense de Madrid), también profesoras de Lengua y Literatura en el Colegio Nuestra Señora de las Delicias, se concentran en la enseñanza de la literatura en Educación Secundaria («El mundo digital como complemento del aprendizaje de la Literatura en Educación Secundaria»). Ofrecen varios ejemplos y materiales concretos para motivar a los alumnos a quienes a menudo les cuesta el acercamiento a la literatura.

Creo que estos once artículos elegidos ilustran perfectamente la variedad de posibilidades que las nuevas tecnologías significan en la creación y en el estudio de la literatura. Pero casi sin excepción, y especialmente en la tercera parte, los autores llamaron la atención: lo digital tampoco debe entenderse como una solución para todo. La literatura digital ciertamente tendrá ventajas respecto a la “tradicional” pero no puede sustituirla tampoco enteramente: el relato lineal sigue teniendo éxito, de lo que el auge de las series podría ser una prueba. Los resultados que conseguimos con las herramientas digitales tampoco valen en sí mismos: el trabajo de las máquinas tiene que ser interpretado por personas, el dato por el relato –para citar a Amelia Sanz. La pregunta al final no sería si una máquina puede escribir un poema de amor –sabemos que sí lo puede hacer–, ni siquiera si lo hace mejor o peor, sino más bien: ¿puede una máquina sustituir a una persona?, y, de momento, la respuesta es un rotundo no.

Bibliografía

- ALEMANY FERRER, R. / F. CHICO RICO (eds.), *Ciberliteratura i comparatisme = Ciberliteratura y comparatismo*. Alicante: Universidad de Alicante 2012.
- BORRÀS CASTANYER, L., *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: UOC 2005.
- BORRÀS CASTANYER, L., «Literatura (en) digital» (2011) [En línea]. Disponible en: https://www.meecd.gob.es/lectura/pdf/v11_laura_borras.pdf [Último acceso el 15/10/2018].
- BORRÀS CASTANYER, L., «La literatura digital bajo el estigma de la comparación», en: Alemany Ferrer, R. / F. Chico Rico (eds.): *Ciberliteratura i comparatisme = Ciberliteratura y comparatismo*. Alicante: Universidad de Alicante 2012, 49-61.
- KOSKIMAA, R., «Capítulo II. ¿Qué es la literatura digital?», en: Borràs Castanyer, L.:

- Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura.* Barcelona: UOC 2005, 81-94.
- LANDOW, G., *Hypermedia and Literary Studies.* Cambridge: MIT 1991.
- LANDOW, G., *Teoría del hipertexto.* Barcelona: Paidós 1997.
- LANDOW, G., *Hypertext 3.0: New Media and Critical Theory in an Era of Globalization.* Baltimore: The John Hopkins University Press 2006.
- PAJARES TOSCA, S., *Literatura digital: el paradigma hipertextual.* Cáceres: Universidad de Extremadura 2003.
- ROMERO LÓPEZ, D., «La literatura digital en español: estado de la cuestión», *Texto digital* 7.1 (2011): 38-66 [En línea]. Doi: 10.5007/1807-9288.2011v7n1p38 [Último acceso el 15/10/2018].
- ROMERO LÓPEZ, D. / A. SANZ CABRERIZO (ed.), *Literaturas del texto al hipermedia.* Barcelona: Anthropos 2008.
- ROMERO LÓPEZ, D., «De lo analógico a la hipermedia. Vías de entrada a la literatura digital», en: Alemany Ferrer, R. / F. Chico Rico (eds.): *Ciberliteratura i comparatisme = Ciberliteratura y comparatismo.* Alicante: Universidad de Alicante 2012, 269-290.
- SANZ, A., «Literatura e-comparadas: hacia un mapa de utilidades electrónicas para un comparatismo de hoy», en: Alemany Ferrer, R. / F. Chico Rico (eds.): *Ciberliteratura i comparatisme = Ciberliteratura y comparatismo.* Alicante: Universidad de Alicante 2012, 301-313.
- VEGA RAMOS, M.J. (ed.). *Literatura hipertextual y teoría literaria.* Madrid: Marenostrium 2003.

I. Comparatismo digital: reflexiones y herramientas

Comparatismo digital: cuatro puntos cardinales, una bisectriz y un pequeño enfrentamiento septentrio-meridional

GLYN HAMBROOK

UNIVERSIDAD DE WOLVERHAMPTON

glynhambrook@gmail.com

Resumen

Las tecnologías digitales y la cultura a la que han dado luz se han arraigado hasta tal punto en la sociedad actual que nos resulta imposible situarnos ni práctica ni teóricamente fuera de su alcance. Su influencia en el dominio de la enseñanza y en la investigación se ha convertido en una piedra angular de la actividad pedagógica y científica. En esta tentativa de esbozar una visión de conjunto de las tecnologías y cultura digitales en relación con el comparatismo, me propongo pasar revista a los vínculos y puntos de contacto entre este y aquellas; elaborar una breve reflexión sobre digitalismo y poder económico-cultural; y, finalmente, traer a colación un ejemplo olvidado de literatura protodigital española, el cual sirve para demostrar que el mundo actual no siempre es tan actual como se suele creer.

PALABRAS CLAVE: tecnologías digitales, cultura digital, “investigador digital”, literature digital, literatura comparada, literature experimental, hegemonía cultural, Valero de Urría.

Abstract

Digital technologies and the culture that they have engendered has established itself so firmly in contemporary society that we can no longer position ourselves theoretically or practically beyond its reach. Its influence in the realm of teaching and research has become a cornerstone of pedagogy and research. This essay will attempt to provide an overview of digital technologies and culture with reference to comparative literature by reviewing the relationship between them, by engaging in a brief reflection on digital culture and economic and cultural power, and finally by examining a forgotten example of Spanish proto-digital literature that serves as a reminder that the modern world is not always as modern as we are prone to assume.

KEY WORDS: digital technologies, digital culture, digital academic, digital literature, comparative literature, experimental literature, cultural hegemony, Valero de Urría.

1. Cuatro puntos cardinales

1.1. La cultura digital en la actualidad

“Hundí la mano turbulenta y dulce”, declama el sujeto anunciador del *Canto general* de Pablo Neruda, “en lo más genital de lo terrestre” («Alturas de Macchu Picchu», 1975: 27). De igual manera lo digital se ha hundido con brío, mas también con ternura sus apéndices digitales, en lo más recóndito del alma contemporánea, transformando el tejido de nuestra experiencia personal, social, profesional e intelectual de tal modo y hasta tal punto que resulta ya más difícil arrancar lo digital de nuestro corazón colectivo que la legendaria espina machadiana: sin la picadura de lo digital, por fas o por nefas, ya no podríamos sentir el corazón¹.

¹ Antonio Machado, «Yo voy soñando caminos» (1978: 671):

“En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón”.

En el campo de la investigación y de la docencia se han hecho pronto visibles las aplicaciones de la tecnología digital tanto en las humanidades como en las ciencias puras y aplicadas y, dentro de aquellas, los estudios literarios desde las primeras reflexiones, muy oportunas por cierto, en los años 90 sobre el paso del texto al hipertexto² hasta las más recientes reflexiones sobre la comprensiva y compleja identidad profesional conocida por el nombre de *digital academic*, condición de ciberperito imprescindible no solo para el estudio de nuevas literaturas digitales sino también para manejar con destreza el repertorio de recursos técnicos procedentes del fenómeno digital, desplegados con repentina y enérgica iniciativa por el terreno de la enseñanza. Según los autores de un *e-book* publicado por <jobs.ac.uk>, una especie de oficina de empleo *online* para puestos de trabajo en el sector de la Enseñanza Superior gestionada por la británica universidad de Warwick, “becoming a Digital Academic can be a powerful tool that can potentially shape discussions in higher education and help you become a thought leader” (Mewburn / Tattersall / Muller 2017). Observan los autores del *e-book* que “academics are increasingly looking to digital channels to maximise the impact of their work” (*Ibid.*), que “[t]he dissemination and communication of research is changing with social media, MOOCs, open access, blogging and beyond” (*Ibid.*) y otros medios digitales que sirven para “enhance your research and widen your public engagement” (*Ibid.*). El manual se centra en tres habilidades clave: “How to use a blog to increase your public engagement, how to use social media to showcase your skills, how to use digital research tools” (*Ibid.*). En cuanto a estos últimos, el manual hace hincapié en su capacidad de “help manage your time online, as well as tips to improve productivity and ways to help disseminate your research in creative ways to reach a wider audience” (*Ibid.*). Las herramientas a las que alude son las que facilitan la presentación y divulgación de investigación, la colaboración con otros investigadores, las que garantizan la posibilidad de seguir investigando ininterrumpidamente durante períodos de movilidad (*research ‘on the go’*) y de medir el alcance e impacto de la investigación.

A primera vista el concepto de *Digital Academic* se nos presenta como otro disfraz más del empresarialismo individualista científico fruto del neoliberalismo de estirpe anglosajona que se va apoderando paulatinamente de los sistemas de Enseñanza Superior a través del mundo. De hecho hay pocas razones para pensar lo contrario. No obstante, y como suele ser el caso, encarna un potencial subversivo del que bien puede aprovecharse el comparatista, a quien la inmensa capacidad divulgadora de las tecnologías digitales le proporciona una vía eficaz para abogar por un concepto verdaderamente transnacional e internacional de los estudios literarios frente al *world literature*, detrás del cual en demasiados casos se esconde un anglocentrismo resucitado aquejado todavía de complejos posimperialistas y que, a pesar de ello, sigue rumiando nuevas ambiciones hegemónicas.

Para el investigador y docente, pues, las culturas digitales han transformado el espacio profesional, “aux uns apportant la paix, aux autres le souci”, para citar un verso del gran poeta Baudelaire («Harmonie du soir», 1961: 52).

Por cierto, hablar de terreno es recurrir a una metáfora muy apta, porque el espacio dentro del que se desarrolla la actividad investigadora ha sido profundamente transformado por la llamada revolución digital: gracias a proyectos como Europeana³, el investigador puede rastrear sin moverse de su pupitre decenas, centenares o hasta miles de textos y documentos, labor que antaño se realizaba sólo tras días, semanas o hasta meses de visitas a bibliotecas, hemerotecas o archivos; el doctorando puede enviar borradores de capítulos y hasta su tesis entera a su director de estudios sin acudir a la facultad (exigencia que, por cierto, tenía tantos convenientes como

² Han sido pioneros europeos al respecto Lieven d’Hulst, Dolores Romero López y Amelia Sanz, cuyo proyecto en los años noventa del siglo pasado sentó las bases de un examen sostenido y sistemático del fenómeno de las literaturas digitales. El artículo «De lo analógico a lo hipermedia : vías de entrada a la literatura digital», de Dolores Romero López (2013), nos proporciona una visión de conjunto comprensiva y perspicaz de los comienzos de la literatura digital.

³ <https://www.europeana.eu/portal/en> [Último acceso el 08/10/2018].

inconvenientes, hay que decirlo); tanto profesor como alumno pueden leer fuentes primarias y secundarias *online* en versión electrónica sin pasar el umbral de la biblioteca universitaria. Pero todo esto ha acelerado enormemente el ritmo del trabajo, transformando nuestra experiencia no solo del espacio sino del tiempo también, impulsándonos a recorrer más terreno en menos tiempo, por lo tanto tal vez con más angustia: “Hue donc, bourrique, sue donc, esclave; vit donc, damné!” (Baudelaire, «La Chambre doublé», 2017: 44-47). Ángel, demonio o sirena, la cultura digital sigue abriéndonos nuevos horizontes, nuevas oportunidades y nuevos desafíos.

1.2. *El recorrido de este artículo*

En este artículo me propongo esbozar una cartografía del territorio digital según las formas bajo las que se manifiesta para el comparatista. En primer lugar, debo advertirles que emprendo la tarea desde el punto de vista del fulano que no puede presumir de perito en tales temas. Empezaré explicando los cuatro puntos cardinales de la cultura digital tal como se me ocurre comprenderla, a saber: el fenómeno y las manifestaciones de la literatura digital; ¿cómo estudiar, investigar y enseñar las literaturas digitales desde una óptica comparada?; Las aplicaciones investigadoras y pedagógicas de la tecnología digital al ámbito de la literatura comparada; y finalmente, las tecnologías digitales como medio de divulgación científica.

Pasaré luego a formular una reflexión sobre la medida en la que los orígenes y las bases anglófonas de las tecnologías aludidas dejan su rastro en la vida cotidiana del comparatista e influyen, por fas o por nefas, en ella.

A manera de postre y aprovechando el tema de la hegemonía anglosajona, voy a estudiar un ejemplo de lo que merece llamarse, por lo que tiene de precursor, la literatura proto-digital. Se trata de la «Máquina cerebral» de Rafael de Zamora y Pérez de Urría, texto publicado en España a comienzos del siglo xx (1906), que se anticipa en muchos aspectos a la cultura y tecnologías digitales de hoy, sobre todo su ambición y voluntad de extender su influencia sobre el espacio tanto interior como exterior.

1.3. *Comparatismo digital*

Empecemos con una pregunta: ¿Que puede entenderse por comparatismo digital? En primer lugar, se refiere a las aplicaciones investigadoras y pedagógicas de las tecnologías digitales con relación específica al campo metodológico, e indirectamente, teórico y epistemológico, de la literatura comparada. Abarca, pues, la formación de profesores e investigadores peritos en cuestiones de tecnología y cultura digitales y sus aplicaciones a la literatura comparada, así como el acceso por parte de los estudiantes de literatura comparada a los antemencionados medios tecnológicos y a una formación adecuada a su explotación y aplicación. De la misma manera, se refiere a las tecnologías digitales como el medio de divulgación e intercambio científico con referencia a la literatura comparada, así como a la búsqueda de las tecnologías digitales más aptas para investigar y enseñar literatura comparada.

Por otra parte, se refiere al estudio del fenómeno de las literaturas digitales desde una perspectiva comparatista, el cual presupone una definición (o un debate en relación con) las formas de producción cultural que encajan dentro del marco de la literatura digital. Estas pueden incluir en términos generales, en primer lugar, los artefactos literarios compuestos a base de tecnologías digitales; y en segundo lugar, las metaliteraturas del digitalismo, a saber a) las representaciones literarias de las culturas y tecnologías digitales, incluidas las representaciones en la ciencia ficción u otros tipos de ficción especulativa o de fantasía y b) (auto) representaciones de literaturas digitales.

Luego, debemos preguntarnos qué y cómo comparar estas formas literarias. Igual que para textos literarios convencionales, empezamos señalando la comparación de obras digitales entre sí, en relación a la cual conviene preguntar ¿qué herramientas críticas nuevas necesitamos para hacerlo y hasta qué punto siguen pertinentes las metodologías críticas convencionales? Luego surge una cuestión en relación con la comparación de literaturas digitales y convencio-

nales. ¿Hasta qué punto puede asimilarse metodológicamente este tipo de comparaciones a los estudios intergenéricos o intermediáticos, o sea, hasta qué punto son aptas las bases teóricas de estas formas de análisis al estudio de este tipo de comparaciones?

Finalmente, no hay que olvidar los paradigmas engendrados por la misma cultura digital: la sustitución de literatura nacional (o del tipo de espacio geo-cultural que le corresponde) por literatura global con frecuentes toques virtuales. Los espacios geo-culturales convencionales dejan de ser entidades de comparación fijas o dadas porque ya no son absolutas, está claro, pero por otra parte persisten las fronteras lingüísticas. Esto no ha de suponer un reto para el comparatista: como observó acertadamente Amelia Sanz en su ponencia de clausura del II Encuentro Jóvenes Investigadores SELGyC (Universidad Complutense de Madrid, 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2017), “Para nosotros [los comparatistas] la nación nunca fue una entidad absoluta”.

1.4. Concreticemos

Pasemos ahora a considerar un ejemplo de cómo se han abordado algunos de los temas señalados en el apartado anterior. En 2016, la revista científica de la British Comparative Literature Association, *Comparative Critical Studies*, consagró oportunamente un número monográfico al tema de la literatura digital en relación con la literatura comparada, a raíz de un congreso que se había celebrado sobre este tema⁴. En cuanto a una definición de la literatura digital, o sea, lo que ella comprende y abarca, nos explica la coordinadora del número temático, puede calificarse de “narrativa experimental” (Patti 2016: «Introduction», 277). La literatura digital “embrace ‘narrative experimentalism’ across languages, including avant-garde and postmodern experiments with the novel form, graphic novels, electronic hypertext fiction, game literature, collaborative narratives, fan fiction and transmedia storytelling” (*Ibid.*). Por lo que al comparatismo se refiere, la coordinadora del número expone lo siguiente:

By exploring the wide variety of narrative experiments from a comparative perspective across languages, the event aimed to investigate how the concept of ‘narrative experimentalism’ has evolved from printed fiction to digital storytelling in different cultural contexts. In particular, the comparative approach was used to understand how the notions of narrative, textuality, authors and readers have metamorphosed in the shift from print to digital; at the same time, it served to examine how contemporary digital writers/artists have dialogued with their national literary traditions and cultural backgrounds (Patti 2016: 277).

Los ensayos recogidos en el número tienen como fin demostrar la envergadura del fenómeno de la literatura digital así como su encaje con el comparatismo pasando revista a una muestra clave de subgéneros narrativos digitales.

En primer lugar, se analizan algunos antecedentes claves de la literatura digital. Los temas clave son: el papel que juega la literatura experimental en épocas de transición, al ser la más reciente el advenimiento de la literatura digital, así como la decadencia de la novela como forma literaria, dando lugar a “a new kind of non-mimetic, experiential writing – literature performed as an extemporaneous event and an embodied experience” e iniciativas literarias que comparten “the same penchant for an acrobatic (con)fusion of storytelling and theoretical and critical analysis, and the result is a textual performance that situates the metacommentary as literary production” (Esposito 2016).

En el segundo artículo se analizan la hipermedia, los aforismos blog (*blog aphorisms*) y la poesía electrónica en tanto ejemplos actuales de (sub)géneros de narrativa digital en su compleja relación con formas anteriores de literatura experimental. De esta forma la literatura digital no se considera como una forma literaria de por sí sino como parte de un continuo,

⁴ «Experimental Narratives: From the Novel to Digital Storytelling», *Comparative Critical Studies* 13.3 (2016), número monográfico coordinado por Emanuela Patti. El congreso que dio lugar al número monográfico llevaba el mismo título y se celebró del 26 al 27 de febrero de 2015 en el Institute of Modern Languages Research, Universidad de Londres.

reflejo de una tradición más amplia de innovación literaria (Taylor 2016). De acuerdo con este principio, la literatura digital puede considerarse como otra manifestación más de la literatura experimental, la cual no solo mantiene una relación conscientemente intertextual con tradiciones literarias experimentales anteriores (o sea pre-digitales), en vez de sencillamente rechazarlas, sino que también mantiene una posición que no puede calificarse como incondicionalmente favorable en relación con los diversos discursos de las tecnologías digitales de hoy (Taylor 2016: 307). De esta forma, “[t]he article argues that, in so doing, their overt references to digital technologies themselves often play with, and yet question or thwart, key notions of interactive literature” (*Ibid.*).

En el tercero se enfocan los textos digitales y semidigitales, que lo abarcan todo desde “the aggressively avant-gardistic, conceptual, often not-to-be-repeated experiments of electronic literature” hasta “the stereotyped or utilitarian narratives of computer games and social media” (Ryan 2016: 331). La cuestión que se plantea es esta: entre los dos polos de “la novedad por la novedad” y “la cultura popular” ¿pueden caber nuevas formas narrativas “that take advantage of the affordances of digital technology without sacrificing what makes narrative so important for the life of the mind, namely its ability to capture actual or imaginary life experience”? (*Ibid.*). La respuesta del autor es afirmativa, y se apoya en el análisis de tres textos digitales o semidigitales: la refacción y refundición de «Caperucita roja» en el videojuego *The Path*, el cuento lineal y multimodal *Inanimate Alice* de Kate Pullinger, and the augmented book *Night Film* de Marisha Pessl.

El cuarto ensayo tiene como tema la *Twitterfiction*, subgénero que a pesar de explotar el potencial tecnológico de Twitter, no constituye en sí misma (concluye la autora) una forma de experiencia narrativa que rompe radical o fundamentalmente con las expectativas del lector. Más allá del valor estético de *Twitterfiction* como “short bursts of beauty” (ráfagas breves de belleza), conviene preguntar por una parte si este subgénero es capaz de generar formas narrativas más sostenidas o inmersivas, y por otra cómo encaja dentro del marco más amplio de la vida cotidiana de sus usuarios y lectores así como en su relación de estos últimos con prácticas narrativas más convencionales (Thomas 2016: 353).

El último ensayo se centra en la autofoto (*selfie*), subgénero que se sitúa en relación con la investigación más actual sobre [auto]biografía y en el área de los estudios de medios, según la cual la autofoto se ve como texto cuyo significado se revela y se desenvuelve mediante su lectura dentro de un marco narrativo (Westley 2016: 371). Su interés desde el punto de vista comparatista reside en cómo las representaciones fotográficas *online* se relacionan e interactúan con formas convencionales de auto-representación, y cómo esto influye en nuestra forma de comprender los conceptos de narrativa e identidad (*Ibid.*). La cuestión, pues es esta:

To what extent are selfies the most recent incarnation of Lejeune’s autobiographical pact, relocating the problematics of autobiography as genre as an interaction between reader and text? What we refer to as a selfie refers to the act of taking a picture, the picture itself and the placement of that picture within specific technologies of exhibition and archiving. Like the selfie, identity is both a practice and a product and critics must be more attentive to this distinction (*Ibid.*).

Tal vez la consecuencia más general que se saque de todos estos recorridos por la literatura experimental es la pertinencia del término “narrativa”, designación que abarca más acertada y comprensivamente que la palabra “literatura” la producción cultural “escrita” de hoy, al mismo tiempo que reconoce los lazos estrechos que persisten entre la narrativa experimental digital actual y la narrativa impresa convencional así como el creciente carácter plurigenérico de aquella. Desde el punto de vista del comparatismo –término, por cierto, que parece respaldar menos contradictoriamente que “*literatura comparada*” la referida preferencia por “narrativa”– los ensayos recogidos en el número de *Comparative Critical Studies* señalan dos ejes metodológicos en particular para el estudio comparado de la narrativa digital: uno sincrónico que enfoca la interacción entre formas, modos y géneros dentro de un marco intermediático

y multimediático; y otro diacrónico que centra en los vínculos persistentes entre la narrativa digital y sus antecesores.

2. Una bisectriz

Huelga repetir que el digitalismo ofrece espacios virtuales comunicativos de encuentro e intercambio, de comercio de ideas y de divulgación. No obstante, conviene insistir desde la óptica del comparatismo que este espacio no está sometido por lo menos en principio a las delimitaciones que caracterizan al espacio “real”, o sea geo-cultural, por ejemplo, la de la nación. Por ende, puede considerarse un espacio plurilingüe o por lo menos de flexibilidad lingüística, factor que debe llamar la atención de los comparatistas, sobre todo de quienes piensan que un criterio para ser comparatista es poder utilizar más de un idioma. Es un espacio, según la distinción que hace Jorge Semprún, no de lengua sino de lenguaje, de espíritu de comunicación en y a través de múltiples idiomas (Semprún 1993: 19, citado en Espino Barrera 2017: 199, 204). Es también un espacio socialmente democrático, por lo menos desde el punto de vista del usuario: entrarlo, explotarlo y participar en él requieren una habilidad y unos conocimientos que no dependen por lo menos directamente de los factores que engendran y rigen jerarquías en los espacios culturales convencionales: en el espacio virtual del mundo digital, el catedrático vetusto de pelos en nariz y la investigadora “novata” recién matriculada para sus estudios doctorales pueden ser iguales en cuanto su dominio del medio y de la materia. Para entrar en este espacio, pues, poco importan –o poco deberían importar– nacionalidad, edad, casta o estirpe, lengua o grado. Quien pasa el umbral digital llega y entra en calidad de avatar.

La apertura y accesibilidad del espacio tecnológico-comunicativo digital debería en principio favorecer también la ampliación de horizontes [intelectuales] geo-culturales: es más fácil tropezar con una obra literaria de gran interés procedente de una literatura poco conocida (o en el caso del lector monolingüe, desconocido o lingüísticamente inaccesible) dentro del ámbito digital que tener alicientes para conocer esa literatura desconocida fuera del marco informativo e informacional del dominio digital.

Pero ¿hasta qué punto se lleva a la práctica este potencial plurilingüe? ¿Cuántos idiomas consiguen en realidad desplegarse ampliamente por estos espacios virtuales? ¿Siguen dominando un número pequeño de lenguas hegemónicas? O al contrario ¿se exige cada vez más un plurilingüismo construido a base de jerarquías lingüísticas? La procedencia anglosajona de muchos inventos e iniciativas que dependen de la tecnología digital, junto con el peso y el poder económico de la *Anglosphere*, el cual nos impulsa a leer, estudiar, comunicar e investigar en lengua inglesa, sientan las bases ideológico-culturales de las que ninguna tecnología con alcance social puede crearse indemne. ¿Puede o podrá aplicarse a las literaturas digitales también una observación que hizo recientemente la autora Xiaolu Guo en relación con la literatura convencional? A manera de respuesta a una pregunta sobre los libros sobrevalorados, dice Guo (2018):

Overrated books are often written in English and celebrated in anglophone media. It's a result of an imperial past and the fact that English is the current lingua franca. Lists of “most important books in the last 100 years” always comprise mainly books written in English. This treats Arabic, Asian and African literature as secondary.

En segundo lugar, ¿los espacios virtuales realmente no tienen castas? ¿Quiénes los rigen y los patrullan? Presenciamos ya un movimiento hacia los monopolios tecnológicos –faceta irónicamente controvertida de la promesa capitalista de la libertad de elección del consumidor.

¿Hasta qué punto o, mejor dicho, en qué sentido y de qué manera, pues, realmente favorecen las tecnologías digitales, o más bien la forma bajo la que estas se manifiestan, o sea las culturas digitales, el ensanchamiento de horizontes geo-culturales? ¿Realmente podemos pretender, sin riesgo de contradecirnos, saber más ahora de literatura de Macedonia o de Burkina Faso que antes? O, al contrario, la gestión del espacio digital, ¿es más bien una especie de latifundismo a lo virtual? No cabe duda de que se han implantado hegemonías digitales, “whereby

producers in a few countries get to define what is read by others” como consecuencia de lo cual “most countries in the Global South continue to be defined by a diverse range of sources originating from a diverse range of places” y “diversity itself has a particular bias and those sources tend to be almost entirely from the Global North; very few of the sources come from anywhere in the Global South” (Ballatore / Graham / Sen 2017).

3. *Un pequeño enfrentamiento septentrio-meridional: «Máquina cerebral»*

Para terminar, se plantea una pregunta: las bases de la cultura digital, las hegemonías de las que dependen y su representación literaria, ¿realmente son tan nuevas como se puede suponer? Propongo desmentir la novedad de lo digital, por lo menos a nivel conceptual, refiriéndome a un texto literario publicado hace un poco más de cien años en el que se anticipan no solo muchas manifestaciones tecnológicas sino también muchas suposiciones culturales de lo que hoy se denomina la cultura digital. El texto se llama «Maquina cerebral» y es una de cuatro narraciones poco convencionales recogidas en el libro *Crímenes literarios* (Oviedo, 1906) de Rafael de Zamora y Pérez de Urría⁵.

En esta narración plurigenérica, precursora de las vanguardias del siglo xx y hasta del Posmodernismo literario, se anticipan muchas manifestaciones de la tecnología digital actual, en particular las aplicaciones digitales de la Inteligencia Artificial; el almacenamiento, la recuperación y la divulgación electrónicos de datos; y la cibernética aplicada y la sustitución de seres humanos por robots; y sobre todo, la literatura digital. Es más, se anticipan no solo los avances tecnológicos digitales sino también la cultura que se desprende de ellos y que a su vez los fomenta, a saber: la aplicación de las tecnologías en muchos campos –cultura, política, religión, vida personal y social; la comercialización a gran escala de las nuevas tecnologías así como la ambición y el poder comercial de sus creadores; el fomento del consumismo; tecnologías personalizadas e individualizadas; la emergencia de una cultura digital hegemónica procedente de la *Anglosphere*; y hasta falsificación de noticias. Nos encontramos, pues, ante lo que Amelia Sanz llama en su ponencia de clausura (II Encuentro de Jóvenes Investigadores SELGyC, Universidad Complutense de Madrid, 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2017) «la datificación de la cultura», cien años antes de iniciarse las formas bajo las que se manifiesta tal fenómeno hoy en día.

La narración «Máquina cerebral» reviste la forma de un prospecto o folleto publicitario de una ficticia empresa estadounidense que pretende haber inventado un cerebro artificial capaz no solo de sustituir a escritores de carne y hueso sino de crear también una literatura superior y más sana a la convencional. La *razón de ser* de este invento, se nos explica en el prospecto en términos y en un tono que recuerdan la mezcla de fervor científico y diatriba desenfrenada que caracterizaba el estilo de los positivistas finiseculares empeñados en demostrar que el “genio” literario era una forma de degeneración que la misma literatura propagaba, es proteger y salvar a la humanidad de la literatura malsana creada por los escritores contemporáneos. El fulminante vilipendio del artista o escritor humano que emprende la compañía productora de las *cefalias* generadoras de literatura por medio de su representante, el autor del folleto, difundiéndola por la sociedad entera hasta envenenar a todos, tiene algo del oprobio hiperbólico del Max Nordau de *Entartung* (Degeneración; 1893) o el Pompeyo Gener de *Literaturas malsanas* (1894):

Nadie que tenga intacta la conciencia, y recto sentir, y buena fe podrá negar con serenidad, que al fin nos hallamos hartos y asqueados de tanta chusma nauseosa de escribículos impotentes; y que cada cual en nuestro fuero interno nos lamentamos con amargura y dolor, porque so pena de perecer víctimas de la inanición mental, nos vemos cons-

⁵ Rafael de Zamora, *Crímenes literarios y meras tentativas escriturales y delictuosas* (Oviedo: Tipografía Uría Hermanos, 1906), reeditada en 2018: *Crímenes literarios* (Madrid: Biblioteca del Laberinto, 2018). Los números de páginas que siguen las citas a partir de aquí corresponden a la primera edición de 1906.

treñidos a deglutir y asimilarnos los productos repugnantes y gusarapientos de caletres anémicos y desnutridos, a quienes, por una concatenación inconcebible de atávicas aberraciones, hemos otorgado patente de genio, y elevamos estatuas innmerecidas (121-122)⁶.

En «Máquina cerebral», el vilipendio y oprobio de los escritores humanos se despliega con hiperbólica y comprensiva nitidez: además de llamarles “tanta chusma de escribículos impotentes” y “caletres anémicos y desnutridos” se les tacha en otras ocasiones de “abominables parásitos literarios” (141), “soeces rumiadores de quiméricos ensueños” (141), “verdugos hasta hoy de nuestra raza miserable” (145-146), “consumados en el embuste, desaliñados en la vestidura, descompuestos en los modales, soberbios hasta el paroxismo” (150), “virulentos bacilos literarios” (151). Ni el propio Nordau llega a estas alturas vituperativas en su *Entartung*.

La ambición de la empresa al buscar el aniquilamiento del escritor humano es tan existencial como tecnológica, ya que pretende crear por medio de sus aparatos llamados cefalias, una literatura que en sus fuentes y de producción y distintas manifestaciones, fuese verdaderamente científica, exacta como la geometría, precisa como una ecuación, variada sin embargo y placentera como las flores del campo durante la primavera, y que entrase a reemplazar, gloriosa y lozana, los caquéuticos engendros y fetos miserables, nacidos de pseudo-escritores depauperados, de ruines poetastros entecos y macilentos, y en tesis general, de cuantos entes encanijados, deformes y presuntuosos han usurpado hasta el día el título y la profesión de hombres de letras (121).

Se trata, pues, de una literatura “que en esta nueva forma de última volatización, supera inmensamente a *eso* que los necios acostumbran exaltar y repicar a son de genio, talento, *quia divinum*” (126). Esta ambición concuerda con los valores de la empresa, en los que un moral científico –“nuestro positivismo salvador” (143) se une al capitalismo– “la positiva crematística” (141) para crear “un solo florecimiento material, industrial y mecánico” (142), hito último del comercialismo.

Mas por mucho que la *cefalia* sea el protagonista en apariencia de este *crimen literario*, su función de señalar su propia *hinterland* tecnológica es de igual interés por lo que al proto-digitalismo se refiere.

En primer lugar, las extensas y pormenorizadas explicaciones científico-tecnológicas acerca de la elaboración y la función de la máquina cerebral constituyen a su manera una versión anticipada conceptual y estructuralmente acertada de los principios de base de la tecnología digital de hoy⁷.

En segundo lugar, el concepto de almacenamiento de datos que se desenvuelve en el apartado relativamente extenso sobre las bibliotecas tanto de acceso general (bien que por pago) como particulares que la empresa propone abastecer no dista mucho, por lo menos conceptualmente, del *corpus* o *banco de datos* o *archivo digital* tal como los comprendemos y reconocemos hoy en día. Las bibliotecas son uno de “los corolarios” de “los beneficios generales [...] de nuestra gran Manufactura Literaria”, a saber

Adquisición instantánea y escogida de opulentas bibliotecas, con su correspondiente catálogo, estantería, balconaje de madera esculpida o hierro forjado, escaleras y demás accesorios. Dichas colecciones que tenemos a prevención formadas en nuestro establecimiento, abarcan desde un millón de volúmenes como máximo, hasta un mínimo de quinientos, todos ellos con encuadernación resistente, buena letra y papel inmejorable.

6 Existe una versión anterior del primer crimen, «Máquina cerebral», un manuscrito de doce folios y teniendo por título «New universal mechanic literary poetical and prosaic company limited». El manuscrito sí se publicó en el periódico madrileño *El Día*, el jueves, 26 de mayo de 1892 (1-2), con el título «The Universal Mechanic, Literary Poetical and Prosaic Company Limited» y con firma de Rafael Zamora y P. de Urría. El mismo artículo, con el mismo título y con la misma firma, volvió a publicarse en *La Vanguardia* el 31 de mayo de 1892, al final de cual se reconoce que es “de *El Día*”.

7 Véase, por ejemplo, el apartado II, «Cómo funcionan nuestros aparatos, que son cerebros humanos artificiales», de «Máquina cerebral», pp. 125-130.

Los precios que llamamos de biblioteca son especiales y tan reducidos, que cada libro en este caso, viene a resultar de un 25 a un 50 por 100 más barato que si se comprase por separado.

También nos encargamos, a precio convencional, de la rápida y solícita creación de cualquier otra clase de bibliotecas compuestas según las indicaciones de los clientes, que movidos por el capricho o los requerimientos de sus estudios, no se conformasen con las existencias apiladas en nuestros vastos almacenes (147-148).

En tercer lugar, la *cefalia*, a pesar del protagonismo que le confieren tanto el título del *crimen literario* como su ubicua presencia en la primera parte de la narración, se revela ser una sinécdoque, el punto de un iceberg de cuyo fondo van saliendo sucesivamente los militantes de toda una gama tecno-capitalista de aparatos e inventos mucho más cercanos que el cerebro artificial a lo que hoy entendemos por tecnología digital. Veamos cuales son.

Una dimensión muy importante de la cultura digital es la llamada conservación del patrimonio en todas sus manifestaciones. La misma tecnología que permite cosechar, almacenar y gestionar datos por medio de la *cefalia*, se nos cuenta en el prospecto, es capaz de aplicarse a fines paleográficos, a saber la recuperación de restos lingüísticos antiguos y prehistóricos, con el fin de

ofrecer á los sabios, filólogos, paleógrafos, exegetas, gramáticos, etc., profusión de obras literarias, [...] en todo idioma antiguo y hasta prehistórico, del que haya podido llegar hasta nosotros cualquier vestigio, cualquier rastro gráfico, por exiguo e imperceptible que sea (138).

El almacenamiento de tales datos se da como hecho y aspecto fundamental:

Así pues, tenemos hacinada en nuestros depósitos y pronta á ser entregada á los consumidores. preciosísima congerie de documentos escritos, no solo en latín, griego, hebreo ó sanscrito –pues estos constituyen para nuestros laboratorios literarios el género vulgar, aunque siempre esmerado y fino, de nuestra producción arcaica– sino que también confectionados en aquellos lenguajes venerables y primitivos, en cuya presencia las luces y perspicacia de los Champollion, Maspero ó Max Muller, se convirtieran en ignorancia y tinieblas, y cuya lista fuera prolijo enumerar aquí; aconsejando á nuestros lectores, curiosos de conocerla, consulten nuestro gran Catálogo ilustrado, precio 5 dollars, pagables en la forma que ya antes hemos mencionado (137-138).

Como hemos dicho ya, la enumeración pormenorizada de procedimientos técnicos y científicos juega un papel muy importante en este tipo de discursos:

[P]ara sacar de la dilatada necrópolis donde yacen y se fosilizan las lenguas muertas toda la savia que aun contienen y todo el jugo nutricio que atesoran, [...] nuestros ingenieros radilectricistas más eminentes tuvieron que inventar unas Aspiradoras literarias paleoneumáticas, verdaderos portentos de succión y delicadeza, que chupasen materialmente y extrajesen de los áridos y vetustos materiales óseos, pétreos, metálicos, papiriformes ó membranosos que teníamos en nuestro poder, el escaso fluido radiléctrico en ellos latente, para acumularlo después y repartirlo entre las condensadoras ó Cefalias “eruditas” quienes á su vez se encargaban de aprovecharlo mecánicamente, y nos devolvían transformado en libros, rollos o tablillas por demás curiosos e interesantes, y son los que ahora ofrecemos al público por un precio relativamente acomodado (138-139).

Igual que hoy, hay tendencia a darle charol a los logros tecnológicos haciendo hincapié en los obstáculos y desafíos con los inventores e empresarios han tenido que enfrentarse:

Excusado será manifestar, que circunstancias hubo en que la extracción o aspiración radiléctrica se hacía difícilísima, ya que no imposible, cuando se trataba de antiquísimos idiomas enjutos, reseco, momificados y sin apenas un átomo de fluido, desleído por añadidura y disperso entre millares de fragmentos y mínimas parcelas documentarias, que teníamos que revolver con increíble paciencia y lincea penetración, antes de dar con la buena; sometiéndola después a la destilación en el vacío, cuyo producto impondera-

ble previamente confiado a la succión de las Aspiradoras, era por último transmitido a las Cefalias para su elaboración definitiva, pero no sin que tomásemos primero las precauciones más estrictas para evitar toda pérdida del fluido o toda mezcla espuria, que ambas, en el caso presente, hubiesen sido fatales para nuestro crédito, y funestas para la ciencia (139).

Y tampoco falta a la cita la cuestión presupuestaria:

A nadie sorprenderá pues, dada la escasez de la materia experimentada, el milagroso tacto que la fabricación exige, y el tiempo que en ella se consume, que este género de Literatura paleoneumática, resulte asaz dispendioso, aunque nunca tanto como pudiera suponerse; pues lo vendemos solo a razón de 25 dollars los cien signos, caracteres o gramatismos, a aquellos de nuestros clientes que por modo fehaciente acrediten su profesión de especialistas en este ramo (140).

En tercer y último lugar, conviene pasar revista a los inventos cuyas funciones se aproximan a nuestras actuales tecnologías digitales de la comunicación, entre los cuales se cuentan *plumas y lápices automáticos* que le permiten al usuario “descargar” modelos de cartas y fórmulas epistolares parecidos a los *templates* que nos ofrecen los paquetes de programas para tratamiento de textos (157); y *prosadoras y versificadoras portátiles y manuales*, cefalias tipo móvil, parecidas a los iPhone, Android y Tablets de hoy, destinadas al uso de quienes “abandonando las planicies del estilo pedestre y doméstico, quieran remontarse a las alturas de la composición y del estilo” (158). Es más, la capacidad de estos aparatos de transformar imágenes en texto supera con creces los logros de nuestros lectores ópticos de caracteres:

Muy especialmente recomendamos estos aparatos tan precisos y delicados como fuertes y ligeros, a los señores Turistas, Reporteros y Peregrinos, deseosos de dar forma artística y elegante a sus notas, informaciones o impresiones de viaje; para lo cual, y en presencia, por ejemplo, de un paisaje ameno y pintoresco o de cualquier escena digna de narración, bastaráles con enfocar la máquina a modo de un objetivo fotográfico ordinario, y obtendrán de seguida, en versos esmerados o correctísima prosa, el apetecido relato (158).

Luego vienen los aparatos que, por su función específica, anticipan las “apps” de hoy: la *testamentifactora*, “para los señores Moribundos y Agonizantes, que habiendo perdido el uso de sus facultades, se vean en la triste imposibilidad de otorgar finales disposiciones”, mezcla de “app” y base de datos, capaz de “redactar a toda ley un intachable testamento” (159-160); la *sermoneadora radiléctrica*, para sacerdotes “que no pudiendo resistir las fatigas de la predicación, quieran sin embargo, cumplir a todo rigor los deberes de su ministerio”; y la *discursadora* que “mediante un ingenioso sistema de válvulas y palanquetas” produce “a voluntad del manipulante, discursos emolientes, patéticos o arrebatadores” emitidos por “un fonógrafo estentóreo a prueba de interrupciones, y que puede, sin pararse, hablar durante un día entero” (161).

Hay también “apps” de menor envergadura, especie de “emoji” sonoros, los cuales comprenden, para congresos, juntas y asambleas,

Interruptoras, Interpoladoras, Vociferadoras, Encomiadoras e Increpadoras [...] instrumentos todos de gran potencia a pesar de su tamaño diminuto [...] emiten de súbito su opinión durante las sesiones, y con acento atronador profieren voces diversas, descortesas y sediciosas si tal se pretende (162-163)⁸.

O para uso en los teatros y destinados específicamente a los espectadores aburridos o fastidiados, hay

Auto-silbadoras de tungsteno, que pitan espontáneamente con insólito y perseverante estridor, y [...] pueden llevarse perfectamente en el bolsillo [o] dentro de la faltriquera,

8 He aquí un ejemplo del tono irónico-humorístico de la narración “¡Su Señoría es un moharracho! ¡Cállese el concusionario! ¡Venga una bomba! ¡Que baile el ministerio!”, y otras análogas; con todo lo cual, tanto por lo impensado de la exclamación, como por la recia energía del tono, no hay, según las circunstancias, oposición que se resista, ni gobierno que no caiga” (163).

[...] Aplaudidoras ó Alabarderas de precisión, [...] las cuales [...] imitan a perfección los aplausos metacarpianos y digitales [...] o pertrechadas de un fonógrafo, [...] pueden también emitir gritos y rumores admirativos (164-165).

Estos aparatos incluso pueden ser “incorporados a unos maniqués de forma humana [...] que sentados en sus respectivos puestos, demuestran [...] regocijo y alborozo, se vuelven unos hacia otros, pronuncian palabras de beneplácito” (165-166).

¿En qué sentido, pues, puede considerarse «Máquina cerebral» una forma de literatura proto-digital o hasta digital? Se trata sin duda de un caso de metaliteratura proto-digital en el sentido que comenta irónicamente desde una óptica especulativa una cultura y la tecnología que en muchos aspectos anticipan el mundo digital de hoy en día. Somete a la sátira y a la parodia el culto tanto actual como decimonónico a la ciencia aplicada y el comercio que obran de par para generar, promocionar y divulgar la tecnología proto-digital de la *cefalia*; así como el filisteísmo tecno-cultural y el consumismo norteamericanos y propios de la burguesía internacional, sea dentro del marco del capitalismo de a finales del siglo XIX o de su bisnieto neoliberal de a principios del XXI.

Es más, el texto mismo se aproxima a la cultura digital asimilándose a géneros discursivos –prospecto, folleto publicitario– que hoy se prestan a la divulgación digital. Aborda asimismo cuestiones de poder tecnológico y publicidad que comparten el objetivo de “enganchar” al consumidor. Y en último lugar pone de manifiesto el motivo e impulso ideológicos e interesados de los avances tecnológicos proto-digitales.

En cuanto a la posición del texto en relación con el comparatismo digital, «Máquina cerebral» puede estudiarse genéricamente dentro del marco de la temprana ciencia ficción y la ficción especulativa referentes a tecnomundos distópicos y tecnofascismo, ámbitos en los que la cibernética y la inteligencia artificial se acoplan con frecuencia a inventos que recuerdan las aplicaciones actuales de la tecnología digital. Desde una óptica más ideológica, «Máquina cerebral» es una parodia, compuesta durante una época de protoposcolonialismo (para España) y de nuevas formas de imperialismo (Estados Unidos), de la desmesurada ambición de una creciente tecnocracia mercantil impulsada por un materialismo científico positivista, una ojeada satírica sobre un distópico sueño del capitalismo delirante y megalómano el cual da por sentado, igual que hoy, su incuestionable necesidad y su irreprochable pertinencia. Su humorística tomadura de pelo e irónica censura del capitalismo norteamericano son, por una parte, muy contemporáneas, ya que recuerdan el debate finisecular sobre la supuesta decadencia de las naciones latinas frente al vigor evolucionario de las naciones nórdicas y sobre todo la anglosajona; y por otra muy actuales, ya que recuerdan asimismo que este mismo enfrentamiento de culturas persiste hoy en día bajo la forma de una contraposición planetaria que hace eco de la finisecular, la del norte con el sur globales, el enfrentamiento del neoliberalismo occidental de incansable ímpetu imperialista con un sur supuestamente subdesarrollado.

4. Conclusión

Los teóricos de la cultura digital parecen estar de acuerdo por lo que a los vínculos que unen la literatura convencional a la digital se refiere. Para todos, la literatura digital constituye, o así parece, la manifestación más reciente de un continuo, una tradición si se quiere, de literatura experimental. Si aceptamos este postulado, el comparatista ocupa, por lo menos en potencia, una posición privilegiada para el estudio del fenómeno, dadas la perspectiva transnacional y la óptica diacrónica que es capaz de aportar al caso. Solo el comparatista reúne las *global competences* y la amplitud de miras espacio-temporal imprescindibles para formular una visión de conjunto debidamente intercultural para comprender el alcance global de las tecnologías digitales y la cultura que ha evolucionado en torno a ellas. En estudios literarios y culturales, las condiciones ya son propicias para la instauración del *comparatisceno*.

Bibliografía

- BALLATORE, A. / GRAHAM, M. / S. SEN, «Digital Hegemonies: The Localness of Search Engine Results», *Annals of the American Association of Geographers* 107.5 (2017), 1194-1215.
- BAUDELAIRE, C., *Les Fleurs du Mal*. París : Garnier 1961.
- , *Le Spleen de Paris*. París: Flammarion 2017.
- ESPINO BARRERA, T., «Salvaging the Mother Tongue in Exile», *Comparative Critical Studies* 14.2-3 (2017), 187-204.
- GENER, P., *Literaturas malsanas. Estudios de patología contemporánea*. Madrid: Fernando Fe 1894.
- GUO, X., «Xiaolu Guo: “Dickens is sentimental, clumsy and lacks poetry”» [Entrevista], *The Guardian* (07/04/2018) [En línea]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2018/apr/06/xiaolu-guo-london-based-chinese-writer-greer-duras-dickens> [Último acceso 01/10/2018].
- ESPOSITO, L., «The Experiment of Experience: Ronald Sukenick and Mark Amerika's Performative Theory of Writing», *Comparative Critical Studies*, «Experimental Narratives: From the Novel to Digital Storytelling» 13.3 (2016), pp. 285-305.
- MACHADO, A., «Yo voy soñando caminos», in: *Manuel y Antonio Machado. Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva 1978, 671.
- MEWBURN, I. / TATTERSALL, A. / N. MULLER, *The Digital Academic e-book* 09/07/2017 [En línea]. Disponible en: <https://www.jobs.ac.uk/careers-advice/resources/ebooks-and-toolkits/the-digital-academic-resources-and-information-to-help-you-enhance-your-research> [Último acceso el 01/10/2018].
- NERUDA, P., *Canto general, I*, sexta ed. Buenos Aires: Losada 1975.
- NORDAU, M., *Entartung*. Berlín: Duncker 1893.
- PATTI, E. (Ed), «Experimental Narratives: From the Novel to Digital Storytelling» [número especial], *Comparative Critical Studies* 13.3 (2016).
- ROMERO LÓPEZ, D., «De lo analógico a lo hipermedia: vías de entrada a la literatura digital». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2013 [En línea]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-lo-analogico-a-lo-hipermedia-vias-de-entrada-a-la-literatura-digital/> [Último acceso 01/10/2018].
- RYAN, M.-L., «Digital Narrative: Negotiating a Path between Experimental Writing and Popular Culture», *Comparative Critical Studies*, «Experimental Narratives: From the Novel to Digital Storytelling» 13.3 (2016), 331-352.
- SANZ, A. / D. ROMERO LÓPEZ, *Literatures in the Digital Era: Theory and Praxis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007.
- SEMPRÚN, J., *Federico Sánchez se despierta de ustedes*. Barcelona: Tusquets 1993.
- TAYLOR, C., «From the Baroque to Twitter: Tracing the Literary Heritage of Digital Genres», *Comparative Critical Studies*, «Experimental Narratives: From the Novel to Digital Storytelling» 13.3 (2016), 307-329.
- THOMAS, B., «Tales from the Timeline: Experiments with Narrative on Twitter», *Comparative Critical Studies*, «Experimental Narratives: From the Novel to Digital Storytelling» 13.3 (2016), 353-369.
- ZAMORA Y PÉREZ DE URRÍA, R. de, *Crímenes literarios y meras tentativas escriturales y delictuosas*. Oviedo: Tipografía Uría Hermanos 1906.
- WESTLEY, H., «Reading the Self in Selfies», *Comparative Critical Studies* «Experimental Narratives: From the Novel to Digital Storytelling» 13.3 (2016), 371-390.

Para un comparatismo digital necesario: del relato al dato, del dato al relato

AMELIA SANZ

Universidad Complutense de Madrid

amsanz@ucm.es

Resumen

Este trabajo repasa con mirada crítica algunos desafíos y posibilidades que ofrecen al comparatista tanto los archivos electrónicos, esto es, la disponibilidad de una gran masa de materiales literarios, como las herramientas electrónicas que permiten otras modalidades de lectura aumentada.

PALABRAS CLAVE: Literatura comparada, humanidades digitales, archivos digitales, herramientas digitales.

Abstract

In this paper, we study, with a critical perspective, some significant challenges that electronic archives and tools pose to comparatist researchers because of the increasing availability of digitized literary materials and the possibilities of augmented readings.

KEY WORDS: Comparative Literature, Digital Humanities, digital archives, digital tools.

Hablemos de comparatismo digital ahora que todos somos digitales: desde que suena el móvil para despertarnos y agarramos la pantalla, hasta que apagamos el ordenador de nuestros despachos y más allá; sobre todo ahora que somos post-digitales, esto es, *después de*. La televisión y el teléfono, los billetes de avión y los impuestos, los créditos y el correo; nuestros libros son, primero, digitales, pantalla antes que papel.

Así nos colocamos en la historia: a un primer entorno (el del cuerpo y la naturaleza) se añadió un segundo (el de la sociabilidad y la ciudad, el de la tecnología para albergar información desde las piedras a la imprenta) y ahora tenemos un tercero y es digital para la información, la memoria, el negocio, el ocio, la cultura, las literaturas¹.

Pero hay diferentes velocidades: a nuestros alumnos hoy les produce extrañeza el libro, tanto que lo que no está en Internet no existe para ellos. Nosotros, que somos de una generación bisagra, hace tiempo que no nos levantamos de la mesa para coger un diccionario. Hasta recordamos con una sonrisa las guías de teléfono y aquello de “Páginas amarillas, el camino más corto”.

Así, la mayoría de los profesores sienten que han cambiado no sólo las reglas del juego, sino el propio terreno en medio del partido, o peor aún, después de haberse entrenado durante toda la vida para jugar en aquel otro campo con aquellas otras normas. Quizás la desazón provenga de que la literatura fue concebida en los dos últimos siglos de forma casi exclusiva en términos de nación, de libro y de canon, y hoy las naciones no se sostienen como unidades culturales únicas, los libros también están en las pantallas y el canon nos ha estallado; pero eso no debería suponer ningún problema para nosotros comparatistas, porque sabemos saltar de la oralidad a cualquier medio y del Mediterráneo a cualquier océano.

La inquietud va más allá: los investigadores, los profesores todos (y hasta los políticos) parece que hemos perdido el control de lo escrito, como lo perdieron los monasterios cuando

¹ Los tres entornos son desarrollados por el filósofo español por Javier Echevarría (1999), aunque, por la fecha de esta reflexión, él no contempla aún la amplitud del espacio digital.

las universidades se aliaron con los impresores. Pero existe una diferencia fundamental y es que la imprenta nació en Maguncia sobre 1452, se deslocalizó y se localizó en todas partes: 1472 en Segovia, 1539 en México, 1639 en las colonias británicas, 1764 en Québec. Muchos autores trabajaron a pie de imprenta en Venecia, Amberes, Rouen, Ginebra, para la difusión de las obras, no para la generación de conocimiento.

Sin embargo parece que el ordenador se ha convertido en un sistema de poder disciplinar. Han surgido las llamadas “Digital Humanities” (en inglés, porque en español los referentes son otros) que se consolidan a través de centros y organizaciones muy bien dotados por su financiación para la creación de infraestructuras, servicios, herramientas, almacenes de datos y experimentaciones que no nos pertenecen: corremos el riesgo de depender de sus herramientas y sus servidores para producir conocimiento. Más aún, como la tecnología parece transparente, sus modelos se imponen bajo la premisa de que una misma utilidad informática debe servir a todos para la producción de artefactos culturales, en otros contextos culturales, con otras lenguas, bajo otras soberanías. Vienen del Norte y no se mueven del Norte (del Silicon Valley o de Alemania). Tengo máquinas, ergo soy. Tengo datos, ergo estoy.

En esta situación nos preguntamos si, por una parte, los soportes electrónicos para el almacenamiento de objetos culturales (que ya no son solo los libros, ni las bibliotecas), y, por otra, las herramientas digitales que necesitamos para trabajar con esos objetos (que son la lectura no-humana), están alterando el funcionamiento de nuestro campo disciplinar. Nos preocupa dónde están las fuentes, dónde hay que publicar, qué hay que hacer para publicar, en fin, quién manda aquí. Pero más aún nos preocupa si se están creando nuevos modelos epistemológicos, si es una minoría hegemónica la que está imponiendo unas modelizaciones del conocimiento, si estamos en condiciones de proponer las nuestras y de qué manera.

Podemos acercarnos a estas cuestiones repasando esos cambios cuantitativos y cualitativos en dos dimensiones fundamentales: los *e-archivos*, esto es, cómo nos afecta la disponibilidad de materiales literarios a través de archivos electrónicos; las *e-lecturas*, esto es, cómo nos afectan las posibilidades de lectura con herramientas electrónicas.

1. Archivos electrónicos

El primer desafío proviene de la multiplicación exponencial de textos en línea con los que hoy podemos contar gracias tan sólo a un par de clics: desde la literatura clásica en *Perseus Digital Library* al *Memory of the World*², con iniciativas que pretenden ser universalistas como el *Gutenberg Project*, *The Universal Digital Library* o el *Internet Archive*³, desde Estados Unidos con *Google Books* o *Hathi Trust*⁴, desde Europa con *The European Library* o *Europeana*⁵.

Las instituciones, y más aún las empresas especializadas, han realizado grandes inversiones de tiempo y capitales para poner en línea el patrimonio de sus bibliotecas. Pero quizás hay menos optimismo enciclopédico hoy en día: después de tantas demandas, Google parece haber apostado más por *Google Arts and Culture* que por *Google Books*; ya sabemos que el 30% del patrimonio cultural europeo no será digitalizado⁶; la digitalización del libro es cara (Racine 2010; Bienvault 2010); mientras, la memoria de principios del s. XXI se pierde por las

2 Gregory R. Crane, *Perseus Digital Library*, in <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. Es significativo que el Prof. Crane haya pasado de la Universidad de Tufts a la Universidad de Leipzig. Véase, «Prof. Dr. Gregory Ralph Crane», in *University of Leipzig* <http://www.dh.uni-leipzig.de/wo/gregory-crane/>. UNESCO, *Memory of the World*, in <https://en.unesco.org/programme/mow>.

3 *Project Gutenberg* in <https://www.gutenberg.org/>, *The Universal Digital Library* in <http://www.ulib.org/> o el *Internet Archive* in <https://archive.org>.

4 *Google Books* in <https://books.google.com> o *Hathi Trust* in <https://www.hathitrust.org/>

5 *The European Library* in <http://www.theeuropeanlibrary.org> o *Europeana* in <https://www.europeana.eu/>.

6 Enumerate team (2014). *Survey Report on Digitisation in European Cultural Heritage Institutions* <http://www.enumerate.eu/fileadmin/ENUMERATE/documents/ENUMERATE-Digitisation-Survey-2014.pdf>

dificultades para archivar los sitios web⁷ o por la obsolescencia de las tecnologías que ya no nos permite leer obras de hace apenas diez años⁸. Curiosamente asistimos a un crecimiento de la memoria y a una aceleración del olvido sin precedentes: las grandes bibliotecas digitales se inquietan porque el tiempo de permanencia del usuario en pantalla se cuenta en segundos, los estudiantes no bajan a las bibliotecas, los políticos niegan la verdad de hace dos años, dos meses, dos días.

Por eso tenemos que reflexionar sobre qué se está archivando y que está/estará disponible, porque la disponibilidad de los textos marca nuevos horizontes de expectativas en los usuarios: prácticamente todos los episodios de *Star Trek* citan libros que están incluidos en el Proyecto Gutenberg, no los de nuestras bibliotecas (Lebert 2007: 13). Ello importa, porque el archivo electrónico es expansión de la memoria, frente al canon que es retracción; el archivo es una memoria pasiva que está ahí, pero nuestra lectura es una memoria activa. No olvidamos a Foucault (1969) ni a Derrida (1996).

Hay un salto cuantitativo porque hoy una investigación requiere una masa crítica que era impensable ya no hace 100 años (cuando solo nuestros mejores eruditos lo eran porque habían podido viajar a París y a Roma para comparar manuscritos), sino tan solo hace 20 o 30, cuando se podía escribir una tesis con los libros de una biblioteca.

Pero sufrimos la brecha digital. Basten algunos ejemplos: se calcula que el 99% de la información contenida en la Red pertenece a la Red Oculta a la que no tenemos acceso; debido a la diferente legislación sobre derechos de autor, escritores que ya están disponibles en abierto en Estados Unidos no lo están aún en Europa; si quiero realizar una investigación sobre un tema del s. XVIII (pongamos) la mayor parte de las bases de datos están en cerrado y no podré pagar el acceso a todas; si conseguimos que un artículo nuestro sea aceptado en una gran revista, seguramente nos exigirá un pago para publicar en abierto, y así seremos doblemente víctimas de las técnicas bibliométricas discriminantes de Elsevier con Scopus o de Thompson Reuters con WOS.

La cuestión es cuántas publicaciones tenemos que manejar si estudiamos un autor o una temática, cuántas para que nos reconozcan un trabajo de investigación y lo publiquen, esto es, para que esté dentro del paradigma científico imperante (*strictu sensu*: el del imperio)⁹.

Más aún, ¿cuántos elementos necesitamos para probar una hipótesis? ¿Cuántos versos, poemas, artículos, libros para sacar una conclusión o para tener una impresión? Desde luego, la exhaustividad es un imposible heredado de la historia positivista, la representatividad es un modelo que viene de la estadística en ciencias sociales. Nosotros trabajamos en términos de validez y de validación, a sabiendas de que la investigación es siempre tarea inacabada, incompleta, provisional. Trabajamos sobre posibilidades, no sobre certezas.

Pero el salto es también cualitativo: las bibliotecas digitales están trayendo a la memoria a los excluidos. Y esa ampliación del campo de lectura es posible porque, en los últimos 40 años, hemos aprendido a leer mucho más: la explosión teórica de los años 60 (los estructuralismos, los tematismos, la recepción), la revolución feminista que empezó en los 70, los estudios culturales y luego post-coloniales, nos han dado a leer paneles enteros de literatura que antes no se consideraban como tales. Desde ahí, y todavía en la era de la sospecha, podemos reivindicar la soberanía epistemológica que proporciona tal o tal posición hermenéutica. Y podemos decidir publicar aquí o allá, siguiendo a una escuela o una tradición determinada, con sus revi-

⁷ Por ejemplo BNF, *Archives de l'Internet*, in http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/livre_presse_medias/a.archives_internet.html

⁸ Como sucede con la literatura digital en español, razón por la cual el Grupo LEETHI construyó el repertorio *Ciberia*, in <http://repositorios.fdi.ucm.es/CIBERIA>

⁹ El debate sobre cuánta ha de ser la distancia léxica para reconocer la obra de dos autores tanto desde la estilometría y desde la historiografía es candente entre Shakespeare y Marlow, entre Molière y Corneille (Brunet 2003 vs. Forestier 2004).

sores locales, y al mismo tiempo insertos en una comunidad científica más amplia que nunca, con sus evaluadores globales.

Vamos a tener que pensar en otras escalas la representatividad de un muestreo a la hora de hacer cualquier tipo de generalización; tendremos que jugar con esas escalas de representación, como hacemos con el zoom de Google Maps, porque, en nuestro campo, el cambio de escala transforma el contenido de nuestra (re)presentación: el verso no es el poema ni el poemario, ni el campo literario se limita al año de publicación. Ninguno son realidades constantes, todos los objetos de estudio son representables y cuando modificamos la escala, las realidades que aparecen pueden ser muy diferentes.

Si la capacidad de los ordenadores dobla cada dos años (aunque más lentamente desde 2015: cada dos años y medio)¹⁰, pero nuestra capacidad neuronal sigue siendo la misma, quizás sea el momento de salir de un comparatismo binarista, que sería la unidad mínima de nuestras operaciones cognitivas, para pasar a buscar sentidos a partir de una capacidad relacional aumentada.

2. Herramientas electrónicas

¿Qué recursos electrónicos se nos ofrecen a los comparatistas para trabajar con una gran cantidad de textos, muchos más de los que nuestra inteligencia puede abarcar? ¿Puede así haber lecturas aumentadas, como hay realidad o escritura aumentada?

Porque no hay una sola manera de leer, sino varias, con una función, un soporte, un ritual, una historia: hay una lectura informativa que es transversal, en busca de una información particular desde los Escolásticos con sus índices y tablas, hasta los términos marcados que han hecho posible el éxito de los motores de búsqueda; está la lectura extensiva que tiende a ser inmersiva y que tanto gustaba a Alonso Quijano y a los lectores con su tableta en el metro; también la lectura intensiva que es lenta, analítica, amante del fragmento, es la escolar y académica, es meta-lectura; y hoy añadiríamos un cuarto modo de lectura con recursos electrónicos (Bode 2009), que es otra, como mirar con telescopios o microscopios, porque sin ellos no vemos en esos otros niveles.

Son herramientas que nos ayudan a manejar más fácilmente una pluralidad de textos o entradas y nos permiten:

- comparar manuscritos con *Juxta* o *Collatex* como se ha hecho para las diferentes versiones de obras por Samuel Beckett¹¹,
- comparar traducciones con *Trados*, o *Déjàvu*, *Youalign*¹², porque proponen un sistema de alineación semi-automática entre segmentos,
- realizar anotaciones a la lectura, que puedes etiquetar y descargar como *Hypothes.is* o *@note*¹³,
- realizar ediciones digitales que, por su imponente masa de contenidos, permiten establecer relaciones y comparaciones, como es el caso de la correspondencia de Vincent Van Gogh, de Ibsen, de Darwin¹⁴. Son trabajos colosales que se han convertido en proyectos nacionales y canónicos. Nos faltan ediciones digitales con una perspectiva verdaderamente comparatista, amplia, plural, pero son tareas largas y caras, que paradójicamente quedan obsoletas antes de terminar.

10 Es la ley de Moore, como vemos en *Moore's law*: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Moore%27s_Law_Transistor_Count_1971-2016.png

11 *Juxta* <http://www.juxtaoftware.org> ; *CollateX* <https://collatex.net/> . *Samuel Beckett. Digital Manuscript Project* <http://www.beckettarchive.org/>

12 *SDL TRADOS* <https://www.sdltrados.com>; *Déjà Vu* in *Atril Solutions* <https://atril.com/>; *Youalign* <https://youalign.com/>

13 *Hypothes.is* <https://web.hypothes.is/> , Grupo LEETHI, *@note*, <http://a-note.fdi.ucm.es/>

14 Patrick Sahle, *A catalog of Scholarly Digital Editions*, <http://www.digitale-edition.de/>

Al comparatista le interesarán especialmente herramientas que estructuren y visualicen (esto es, herramientas que no analizan, sino que re-presentan) datos cuya amplitud los hace no accesibles para los ojos humanos y cuyo sentido hemos de extraer con nuestra interpretación. Para ello podrá contar:

- con las grandes bases de datos construidas por proyectos millonarios y en países que han hecho de la recopilación de datos en Humanidades una prioridad estratégica, como el proyecto *SPIN* para los nacionalismos románticos, el *CKCC* sobre la correspondencia de los intelectuales en la Holanda del s. XVII o *NEWW* para la circulación de los escritos de las mujeres europeas anteriores a 1900¹⁵. Son proyectos, por definición, nunca acabados, dependientes de grandes subvenciones y, por todo ello, irregulares, siempre incompletas: pueden abundar los datos de tal país o tal época, pero no de otras, lo cual no hace posible sacar conclusiones. Todavía nos asombran, ergo tienen algo de experimentación: los experimentos producen extrañeza, la verdadera innovación produce normalización;
- con una miríada de pequeñas bases de datos debidas a iniciativas de investigadores (profesionales o no) que caen muy pronto en la obsolescencia por falta de financiación y hasta desaparecen; por haber sido creadas en tiempos y en espacios diferentes, no respetan estándares y, en consecuencia, la exportación y compartición de datos resulta imposible, una dificultad importante para el comparatista; las bases de datos que nacen ahora ya sí utilizan estándares y, por ello, deberían autorizar la importación-exportación de datos y su visualización mediante potentes utilidades que ya están disponibles¹⁶;
- con herramientas que geolocalizan (no analizan) textos y eventos, como hacen los proyectos *Myths on Maps* o *The Authorial London*, con *TimeMapper*, *Arcgis Online* o el propio *Google Maps*¹⁷ tan sencillas que nuestros estudiantes las aprenden en veinte minutos,
- con programas que extraen las palabras más frecuentes y las visualizan en forma de nubes o grafos, junto con sus ocurrencias, sus solidaridades, su posicionamiento en el o los texto(s), como *Voyant Tools*, *Sketch Engine*, *Word Smith*¹⁸, o, ya de forma más compleja, dentro de las técnicas de procesamiento de lenguaje natural y minería de textos, los modelos estadísticos que permiten descubrir temas abstractos que son comunes a una colección de documentos¹⁹.

Pero en esta exposición se han ido deslizado metáforas de la visión, no tanto de la lectura; hemos hablado más de cifras que de letras; sin embargo, los comparatistas no trabajamos con piezas mínimas de información cuantificable. Por eso regresa el temor anunciado al comienzo de estas páginas: si las herramientas y métodos digitales se estarán convirtiendo en un sistema de poder disciplinar, en un paradigma científico que no proviene del trabajo y de la evolución de nuestro campo, sino de una extrapolación de fuera (desde la estadística y la lingüística). Si no estaremos asistiendo a una “datificación” de la cultura.

15 Peter Leersen, *Study Platform of Interlocking Nationalisms*, <http://spinnet.humanities.uva.nl/>; *Circulation of Knowledge and Learned Practices in the 17th century Dutch Republic* <http://ckcc.huygens.knaw.nl/>; *Network of European Women Writers* <http://resources.huygens.knaw.nl/womenwriters>

16 *GEPHI*, <https://gephi.org/> o *Nodegoat*, <https://nodegoat.net/>

17 *Myths on Maps* <https://myths.uvic.ca/>, *The Authorial London*, <https://authorial.stanford.edu/>. *Time Mapper* <http://timemapper.okfnlabs.org/>. *ArcGIS* <https://www.arcgis.com>. Para un repaso de las posibilidades del giro cartográfico para el estudio de las literaturas, véase *Compostela Geoliteraria* <https://www.compostelageoliteraria.org/>

18 *Voyant Tools*: <https://voyant-tools.org/>; *Sketch Engine* <https://www.sketchengine.eu/>; *WordSmith Tools* <https://www.lexically.net/wordsmith>. A la carrera se han sumado últimamente *AnaText* <http://phraseotext.u-grenoble3.fr/anaText/index.php> y *Lexiscope* <http://phraseotext.u-grenoble3.fr/lexicoscope/lexicoscope.php>

19 Es el *topic modeling* que permite una herramienta como *Mallet*, <http://mallet.cs.umass.edu/>

3. Datos y relatos

Es cierto que buscamos, creamos, probamos modelos en nuestra *Wissenschaft*: nuestras comparaciones. A fin de cuentas es porque creemos en las regularidades que hacemos ciencia y no nos quedamos en una lista de puntos.

Desde la primera descripción del objeto necesitamos una modelización que, de forma cuasi-automática, esquematizamos, visualizamos y luego interpretamos. No hay descripción sin categorías para esa descripción y esas categorías provienen de una modelización previa (desde la semiótica o la narratología o desde una teoría poscolonial o feminista) que establece una definición del estatuto ontológico de su objeto y de las relaciones de causalidad posible: hay un relato previo.

Así también para los datos: reconozcamos que una base de datos encapsula contenidos altamente simbólicos (desde Manovich 1999); reconozcamos que cualquier estandarización implica eliminaciones; reconozcamos que las categorías establecidas en una base de datos provienen de un estado previo de expectativas, que las categorías cuentan historias. Aceptemos hablar de *capta* mejor que de *data*: no es dado, es tomado (Drucker 2010). Son puro significado potencial y lo interpretamos.

No estamos, pues, tan alejados: podemos insertar argumentos (*capta*) en nuestras historias para contarlas o podemos insertar historias en argumentos (*data*) para explicarlos. Los datos dependen de un relato y de su selección narrativa: como cualquier biografía que modeliza una vida desde una posición, como una historia con principio y fin, desde un pacto de lectura (en literatura lo sabemos bien), una base de datos segmenta y distingue espacios, distingue momentos y relevancias, califica rasgos (con sexo binario o con género), concede nombre o nombres, define autor respecto a (y en busca de) una publicación (o no) siguiendo una narratología básica, responde así a unas preguntas de investigación, dentro de un marco de conocimiento²⁰.

Sin embargo, las herramientas y los métodos digitales parece que hoy se oponen a las hermenéuticas basadas en modelos teórico-especulativos y proponen un regreso al texto a partir de la fiabilidad del número y de la categoría, para una lectura que metafóricamente llaman en la tradición anglosajona “cercana” o “lejana” (*distant/close reading*). A nosotros nos parece un regreso a un positivismo básico.

Las bases de datos son muy útiles para representar trozos de información (limitados, nombrados, diferenciados), pero no para señalar excepciones, actos individuales, intermedios, continuos. Necesitamos trabajar a distintas escalas y, en cada una, aplicar una metodología: un foco.

Puedo extraer una re-presentación de las 25 palabras más frecuentes en un texto o que con más probabilidad van a aparecer juntas; puedo pasar a 50 o a 100, pero tendré que “leerlas”, esto es, interpretar esa re-presentación porque lo es, como un dibujo o una pintura.

Esto es, puedo privilegiar los grandes conjuntos lo más masivos posible, insistir en lo que se repite y sus variaciones, en sus regularidades observables, dar prioridad a lo que puede medirse y los tiempos largos que me permiten observar transformaciones, utilizar indicadores simples y simplificados que se refieran a un número limitado de propiedades fundadas sobre taxonomías tradicionales que no pongo en cuestión. Eso es lo que hizo la llamada Escuela de los Anales en Francia y en Europa entera para una historia económica y social (no evenemen-cial), a partir de un modelo esencialmente determinista y evolucionista.

²⁰ Fijémonos en la entrada a Sofía Casanova en *NEWW. Women Writers*, <http://resources.huygens.knaw.nl/womenwriters/vre/persons/4918e188-3f41-49d5-8089-b5a34b9967f3/basic-info> : aparece definida por varios nombres, por su lugar de nacimiento, pero también por los países donde vivió, por sus relaciones con otras escritoras y por sus lectores.

También puedo privilegiar el caso único y singular, lo accidental, la ruptura que supone cada itinerario individual como eslabones separados, variaciones, diferenciaciones posibles, de forma que lo excepcional resulte normal. Es la micro-historia de los historiadores italianos (Revel 1996).

Pero puedo utilizar ambas perspectivas: la de los grandes números y la de las anomalías. Es posible trabajar y reflexionar sobre ese principio de la variación de escala para construir así objetos de estudio complejos. Si algo nos deben permitir estas herramientas, es precisamente observar la granularidad (como nos contaron Descartes y Leibniz), modificar la gradación y estudiar así nuestros objetos culturales que, por otra parte, poseen un estatuto ontológico particular (como nos contaron Kant y Popper). En todo caso, el mapa nunca es el territorio (como nos contó Borges).

4. *Porque los necesitamos*

Y es que, de la misma manera que ya no distinguimos entre astronomía digital y astronomía simplemente, quizás pronto resulte difícil diferenciar entre las llamadas “Humanidades Digitales” y nuestro trabajo como comparatistas, como tampoco podemos trazar ya una línea nítida entre nuestro trabajo en clase y en las plataformas digitales. Lo que antes era excepcional (el acceso a una biblioteca digital o a una base de datos) ahora es *conditio sine qua non*; lo que hoy es una herramienta para un máster, será de Grado en unos años y los escolares aprenderán lenguaje de programación junto con los lenguajes naturales.

Pero una diferencia fundamental nos separa de la astronomía: hay astrónomos alemanes, chinos o estadounidenses, pero no hay una astronomía (una teoría y unos métodos específicos) germánica o hispánica, estructuralista o sistémica. En literatura comparada, hay territorios y tradiciones, campos muy locales de investigación, escuelas y sus modelos. Somos extraordinariamente diversos y fragmentados, hay diferencias que provocan encuentros y fricciones.

Si para los comparatistas un objeto cultural puede ser identificado y analizado con diferentes métodos, perspectivas y modelos teóricos, desde distintos campos de estudio, cabe preguntarse si una herramienta o una metodología precisa puede adoptar posiciones diferentes; sobre todo cuando la actividad computacional está más centrada en las herramientas que en sus usos y en los problemas concretos que los usuarios pueden llegar a resolver con aquéllas²¹. Existe una asimetría entre los que diseñan las bases de datos (las empresas, las instituciones, sus operativos técnicos) y los usuarios que las sufren que suelen ser considerados actores pasivos y en muy pocas ocasiones consiguen reconfigurar sus funciones (Flichy 2013). Y son demasiados los procesos invisibles en el tratamiento de los datos, muchas las exclusiones y silenciamientos dolorosos a la hora de construir una base de datos, muy difícil hacer visible la posición del investigador respecto a ese material.

La impronta de la perspectiva de las ciencias de la computación (occidental y masculina, orientada a la herramienta más que al usuario) está siendo enorme, pero los comparatistas, y los investigadores en el campo de las literaturas en general, no han entrado a introducir sus propias categorías, por lo que los repertorios, las bases de datos y las herramientas todas responden a categorizaciones muy básicas realizadas por manos poco expertas, sin una reflexión hermenéutica. Muy pocos investigadores han entrado en la ciencia computacional y, como máximo, nos contentamos con nuestro conocimiento de programas pre-empaquetados. Falta alfabetización digital para que no inventen ellos, no digitalicen ellos, para que haya un verdadero pluralismo metodológico y podamos ver un comparatismo digital post-colonial o germánico o transmedial.

21 Sigo las reflexiones de Willard McCarty (2017), *Special Effects; or, The Tooling Is Here. Where Are the Results?* https://www.researchgate.net/publication/286487252_Special_Effects_or_The_Tooling_Is_Here_Where_Are_the_Results

Sin embargo hay monismo tecnológico (Alvares 1980). Y eso es grave porque la tecnología no es neutra, aunque parezca transparente, ni es única ni necesaria: tiene colores y deberíamos elegirlos.

Tampoco hay una metodología plural en las “Digital Humanities” que no tienen por qué ser la vía dominante (menos aún exclusiva) para el uso de herramientas digitales en literaturas comparadas. Necesitamos pluralismo digital, sin miedo a la geografía de los mapas y a sus soberanías.

Bibliografía

- ALVARES, C., *Decolonising History. Technology in India, China and the West from 1492 to the present day*. New York : The Apex Press 1980.
- BIENVAULT, H., *Combien coûte un livre numérique* 2010 [En línea]. Disponible en: <https://www.enviedecrire.com/wp-content/uploads/combien-coute-un-livre-numerique.pdf> [Último acceso 01/10/2018].
- BODE, K. / R. DIXON (ed), *Resourceful Reading The New Empiricism, eResearch and Australian Literary Culture*. Sydney: Sydney University Press 2009.
- BRUNET, E., «Peut-on mesurer la distance entre deux textes ?», *Corpus* 2 (2003) [En línea]. Disponible en : <http://corpus.revues.org/30> [Último acceso 01/10/2018].
- DERRIDA, J., *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago y London: University of Chicago Press 1996.
- DRUCKER, J., *Data as capta*. Los Angeles: Druckerwerk 2010.
- FLICHY, P., «Rendre visible l’information: Une analyse sociotechnique du traitement des données», *Réseaux* 178-179 (2) (2013), 55-89.
- FOUCAULT, M. *L’Archéologie du savoir*. París: Gallimard 1969.
- ECHEVARRÍA, J., *Los Señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino 1999.
- FORESTIER, G., « Dossier Corneille-Molière», *Fabula. La recherche en littérature* (2012) [En línea]. Disponible en : http://www.fabula.org/atelier.php?Dossier_Corneille-Moli%26grave%3Bre [Último acceso 01/10/2018].
- LEBERT, M., «Les mutations du livre à l’heure de l’Internet», *Net des études françaises* (2007) [En línea]. Disponible en: <http://www.etudes-francaises.net/dossiers/mutations.htm> [Último acceso 01/10/2018].
- MANOVICH, L., «Database as a Symbolic Form», *Millenium Film Journal* 34 (1999) [En línea]. Disponible en: http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ34/Manovich_Database_FrameSet.html [Último acceso 01/10/2018].
- WILLARD McCarty (2017), *Special Effects; or, The Tooling Is Here. Where Are the Results?*
- RACINE, B., *Google et le nouveau monde*. París : Perrin 2010.
- REVEL, J. (ed.), *Jeux d’échelles. La micro-analyse à l’expérience*. París : Gallimard 1996.

II. Literatura digital e intermedialidad

¿Puede un ordenador escribir un poema de amor? Tres creadores sin freno ni marcha atrás

SOFÍA NICOLÁS DÍEZ

Universidad Complutense de Madrid
sonicola@ucm.es

DOLORES ROMERO LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid
dromero@filol.ucm.es

Resumen

En primer lugar se expondrá un breve panorama de la literatura digital en el ámbito hispano y sus principales aportaciones genéricas. Después se abordará la contextualización y el estudio de las obras y los últimos proyectos de tres artistas digitales: Pablo Gervás es el creador de WASP –un programa informático capaz de escribir versos– y Propper Wryter, –una aplicación que le ha permitido la creación de un teatro musical–, Belén García Nieto se ha especializado en poesía escrita por código y José Ballesteros –siguiendo la tradición vanguardista– realiza piezas poéticas cinéticas, animadas e interactivas.

PALABRAS CLAVE: Literatura generada por ordenador, poesía y código, Pablo Gervás, Belén García Nieto, José Ballesteros.

Abstract

First of all, a brief overview of digital literature in the Hispanic field and its main generic features will be analysed. After that, the contextualisation and study of the works and the latest projects written by three digital artists will be addressed: Pablo Gervás is the creator of WASP – a computer program capable of writing verses – and Propper Wryter – an application that has allowed the creation of musical theatre –, Belén García's digital poetry is written only by code and José Ballesteros – following the avantgarde tradition – performs kinetic, animated and interactive poetic pieces.

KEY WORDS: Computer-generated Literature, Code Poetry, Pablo Gervás, Belén García Nieto, José Ballesteros.

El avance vertiginoso de la unión de nuevas tecnologías y creación literaria, se hace, desde los años noventa, y sobre todo desde el dos mil hasta ahora, irrefrenable. Aunque los ámbitos anglosajón o francés llevan más de tres décadas forjando obras de literatura digital y creando crítica y teoría alrededor de éstas, en España, los críticos, las facultades de filología y los grupos de investigación comenzaron desde mediados de los noventa y principios de los dos mil a coger el testigo de los compañeros extranjeros y a introducirse en la literatura electrónica y digital, observando como también en el ámbito hispano florecía el fenómeno digital. Y es que, tanto en España como en varios países de Hispanoamérica, llevamos tiempo consolidando (y seguimos en ello) esa tercera fase de desarrollo de la literatura digital, donde se crean comunidades de creadores y académicos, grupos y proyectos de investigación, bases de datos, blogs, publicaciones o críticas y teorías sobre literatura digital (Flores 2017). Véanse en España grupos como LEETHI (Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipertexto) en la UCM (surgido en el 2000) y consolidado en el 2005, que, con el apoyo del proyecto Escritorios Electrónicos para las Literaturas-2 generó una base de datos de literatura digital denominada *Ciberia*. Las instituciones culturales en España han comenzado a apoyar la creación literaria

digital con eventos como el hecho durante el año 2008 en La Casa Encendida de la Comunidad de Madrid denominado Yuxtaposiciones'08, microfestival de poesía y polipoesía con recitales de Poetry Slam. Se apuesta así por una nueva forma de creación y por la internacionalización de la cultura aparejada a los nuevos medios tecnológicos. La idea es que, en el desarrollo de estas literaturas digitales, los sistemas académicos y educativos abracen sus creaciones, y las nuevas generaciones de filólogos, críticos y autores potencien su aceptación y desarrollo.

1. Nuevos géneros y subgéneros de literatura digital

El panorama literario digital hispano y español va conformándose desde hace veinte años y cuenta ya con una nómina reseñable, que pese a la escasa repercusión mediática que afecta en general a la literatura electrónica, que –como señala Flores (2017) no ha terminado de adoptarse en masa ni crear mercado–, va consolidando a algunos autores y viendo aparecer otros nuevos. A la par, desde las primerísimas incursiones teóricas de Jenaro Talens (1995, 2000) de tono apocalíptico, sobre la literatura electrónica, teóricos y críticos españoles (Vouillamoz 2000, Vega 2003, Sánchez-Mesa 2004, Borrás 2005, Abuín y Vilariño 2006, Romero y Sanz 2008, Calles 2011, Escandell 2012, Cuquerella 2015) han ido determinando las principales características y fenómenos de la literatura digital, dialogando y completando a aquellas visibles en la literatura electrónica hecha en EEUU, Francia, Alemania o Inglaterra. Ejemplificando esa globalización Flores (2017) opina que la literatura electrónica es –antes de adscribirse a ninguna nación concreta– primero de todo electrónica. Así la crítica especializada de diferentes países ha ido sumando una serie de clichés que se van repitiendo en el análisis de los textos literarios digitales. Teniendo como referencia la definición de hipertexto (Landow 1995, 1997, 2006), los teóricos centran sus reflexiones en cinco aspectos: la colectividad (Moulthrop y Kaplan 1991, Casacuberta 2003), la muerte del autor (Toschi 1996), la ruptura de la linealidad (Bernstein 1988, 1990, 1991, 1994, Aarseth 1993, 1997), la desmitificación del canon y la democratización del arte (Gómez Trueba 2005). El texto literario digital ha de ser multilineal, multimedia, múltiple en contenido y en forma, interactivo y dinámico (Pajares 2004).

De la misma manera y atendiendo a las producciones de literatura digital que han ido surgiendo, se han demarcado los géneros de la literatura digital. Los géneros establecidos por críticos de diferentes países poseen concomitancias, aunque en los intentos de etiquetar la literatura digital hay todavía una gran variedad de terminología e incluso una ambigüedad difusa entre los géneros mismos. Laura Borrás (2005: 47-48) enumera la ficción hipertextual, la ficción interactiva, la poesía digital o e-poetry y el ciberdrama o hiperdrama. Podemos hablar de poesía, narrativa y drama digitales, y ramificar sus subgéneros, como hace Romero López (2011, 2017) siguiendo las categorías aportadas por Ana Cuquerella, María Goicoechea y Laura Sánchez. Se parte, pues, de los géneros heredados de la literatura impresa, y se van añadiendo otros que solo existen en los entornos digitales, forjando un panorama rico y diverso (Hayles 2007).

Dentro de lo narrativo se observarán además numerosos subgéneros, que Juan José Díez en la web Hispanic Electronic Literature de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes clasifica en hipernovelas, novelas hipermedia, novelas web, novelas blog, novelas colectivas o wikinovelas. Clasificación aumentada en la Biblioteca Digital *Ciberia* por María Goicoechea y Laura Sánchez, quienes añaden nuevos subgéneros como el ambiental, el film interactivo, los codework, el conceptual, el cómic, la ficción interactiva unida a la narratividad de los videojuegos, el activismo hacker o hacktivismo y los wordtoy. No nos detendremos en aducir ejemplos que se pueden consultar en los mencionados portales, pero sí nos interesan estas subcategorías porque, algunas aparecen también en los otros géneros y atañerán a las producciones de los tres creadores que estudiamos. En realidad, se nota una tendencia de decaimiento en la producción de textos estrictamente hipertextuales, como apunta Laura Borrás (2005), en busca de otros modelos, algunos más centrados en lo intermedial, como la *new media poetry*.

En el ámbito de la poesía han ido apareciendo nuevas subcategorías como los poemas hipertextuales, los poemas de movimiento de letras o tipogramas, los poemas de movimiento de palabras, los poemas con movimiento de frases y los poemas en movimiento, la poesía amañada y la generada por ordenador. Esta última enmarcada en un discurso donde el ordenador funciona como autor produciendo subgéneros como el de la inteligencia artificial, en el que la computadora genera argumentos o poemas (Borrás 2005).

La tendencia estética predominante de muchas obras de poesía digital es fragmentaria y heredera de las técnicas de las vanguardias del siglo xx, características reseñadas por múltiples autores, Cramer (2005), Vuillemin (2005), Hayles (2007) y Romero (2017), y solo disientirán de éstas formalmente en la aparición del “movimiento”, capaz ahora sí de tomar lugar real en la pantalla y formular una poesía que se mueve y experimenta con lo dinámico, en una poética del movimiento y del espacio. Que no altera, sino refuerza, el sentido y la emoción que los poemas puedan desprender. Desde el inicio, los críticos y teóricos de la literatura digital y el hipertexto –E. Aarseth lo desarrolla como parte de su estudio sobre la evolución textual desde lo analógico a lo digital (1993; 1997) –, establecieron concomitancias con la tradición literaria escrita, para ver los cambios sustanciales o el feedback entre la nueva literatura tecnológica y modelos anteriores. Será habitual encontrar los relatos de Borges o *Rayuela* de Cortázar, como antecedentes de la nueva literatura digital y preludio de las características de la narrativa digital y su paradigma hipertextual, que rompe con la linealidad del discurso, en su disposición de nodos, lexías y medios diversos –imágenes, video, sonidos– ‘linkeados’ e interrelacionados unos con otros, que hacen partícipe al lector de la interactividad y la elección guiada de la lectura en un texto sin límites.

Por lo que respecta al teatro digital en el ámbito español, inicia poco a poco sus primeras manifestaciones, haciendo patente que la tendencia a la unión de diálogos e imágenes en escena que se viene observando, reforzará esta simbiosis a través de lo digital. Entre ellas podríamos señalar *Mata a la reina* (2014), proyecto del grupo Yoctobit, etiquetado por sus autores como teatro jugable. Con una trama basada en el teatro interactivo y la aventura gráfica –en la línea de ciertas narrativas digitales cercanas al videojuego–, donde los espectadores deben participar resolviendo puzles y creando estrategias para des/asirse del control de una reina despótica, en un tablero espacial-escenario donde sucede la acción. De otro lado y enmarcado en la literatura generada por ordenador, estaría el proyecto dramático *Beyond the Fence* (2016), el primer musical producido por una computadora y que vio la luz gracias al programa desarrollado por Pablo Gervás.

2. *Tres creadores sin freno ni marcha atrás*

Esto es lo que se ha venido fraguando hasta ahora y probablemente se seguirá practicando en los próximos años en cuanto a la literatura digital. Pero hay un paso más en el ámbito de la creación literaria que late detrás de esta pregunta: ¿es capaz una máquina de aprender leyendo textos del pasado, detectar sus temas dramáticos y apreciar su valor simbólico?, ¿llegará la literatura digital a proponer textualidades de alta tecnología –donde resplandece lo visual, lo llamativo–, que sustituyan al modelo heredado de las versiones analógicas?, ¿hasta qué punto existe un diálogo entre la poesía y el código? Estas son las preguntas que se plantearon Dionisio Cañas y Carlos González Tardón en su libro *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica* (2010). Un ordenador no tiene pensamiento consciente y la capacidad de razonamiento, por ahora, está muy limitada y solo existe en tanto que programación para un cometido concreto. El desafío de la escritura automática artificial es precisamente que los textos producidos cumplan con requisitos lingüísticos y estilísticos que en primer lugar sean coherentes, después podríamos pretender que tengan formas literarias, y, un último paso, sería alcanzar lo que Alan Turing clasificó como el summum de la inteligencia artificial: la equidad, técnica y emotiva, entre el texto escrito por un humano y el programado

por un ordenador. Preguntarnos si una máquina puede escribir un poema de amor o una obra de teatro musical es lanzarnos a investigar sobre el desarrollo de la inteligencia artificial y las implicaciones futuras de la tecnología en la sociedad del conocimiento.

Pues bien, ese es el gran reto que se plantean tres creadores españoles: Pablo Gervás, Belén García Nieto y José Ballesteros cuya obra se nos presenta en el panorama de la literatura digital en español sin freno ni marcha atrás.

2.1. Pablo Gervás: la búsqueda del demiurgo dramático

Pablo Gervás estudió Ciencias Físicas en la Universidad Complutense de Madrid y escribió una tesis doctoral sobre interpretación lógica de oraciones en el Imperial College of Science and Technology de Londres. En la actualidad es profesor titular en la Facultad de Informática de la UCM, donde dirige el grupo de investigación NIL (Natural Interaction based on Language) y trabaja en desarrollar modelos de creatividad literaria para computadoras, entre otras cosas. Pablo Gervás es informático de formación, pero escritor y poeta de vocación. Siendo adolescente le gustaba escribir y entender cómo funcionaban las cosas. Guillermo Abril (2016) escribe un reportaje sobre Pablo Gervás en *El País* en el que presenta a un creador de inquietudes paralelas, interesado en combinar la física con el latín. Quizá por eso acabó estudiando cálculo automático sin abandonar su pasión por la lengua. En su tesina fin de carrera propuso un *software* que analizaba poemas, métrica y rima. Así nació WASP (Wishful Automatic Spanish Poet), un poeta no humano. Como experto en inteligencia artificial, sus programas han generado versos y una obra de teatro musical. WASP es un programa informático, creado por Gervás en el año 2000, capaz de escribir versos bajo la influencia de poetas consagrados. Mediante las técnicas de procesamiento de lenguaje natural se llega a la escritura automática artificial de poemas que combinan fragmentos de textos para generar borradores de salida que pueden presentarse mediante la mera combinación aleatoria de palabras o, utilizando plantillas que generan esquemas métricos.

Pablo Gervás trató de compensar las limitaciones de sus primeros resultados de investigación desarrollando Propper Wryter, una aplicación informática basada en los prototipos del cuento tradicional ruso propuestos por Vladímir Propp (1895-1970), de ahí su nombre. Propper Wryter es la aplicación informática con la que se generó *Beyond the Fence*, un musical estrenado en Arts Theatre West End de Londres en febrero de 2016. En el proceso creativo participaron otros grupos europeos, expertos en distintos aspectos de la inteligencia artificial, de las universidades de Londres, Durham y París. Así surgió el libreto basado en una pregunta de partida: ¿Qué ocurriría si un soldado herido tuviera que aprender a entender a un niño para encontrar el verdadero amor? (Bravo 2016). Detrás de esta pregunta hay toda una metodología simbólica sobre cómo los expertos deben adiestrar a una torpe máquina hasta hacerla expresar no solo palabras o idas, sino también sentimientos. La programación de *Beyond the Fence* supone un trabajo interdisciplinar en el que se deben encontrar la ciencia y el arte, la tecnología y la emoción. Se toma como modelo que estructura los principios de la narración *La morfología del cuento* (1928) del teórico ruso Vladímir Propp y desarrollan una programación basada en una estructura de constantes narrativas. El análisis de los cuentos de Vladímir Propp aporta una descripción formal de estructuras que inspiran la generación sistemática de secuencias narrativas. La enumeración de los patrones proporciona un punto de partida muy útil para los investigadores que buscan implementaciones computacionales de generadores de historias. Propp identificó un conjunto de regularidades a través de un corpus de cuentos folclóricos rusos en términos de funciones de carácter, entendidas como actos del personaje. Gervás y su equipo anotan formalmente, teniendo en cuenta estas funciones, los musicales de éxito en Londres para identificar la estructura dramática de la narrativa musical. Así surgen esquemas o esqueletos sobre los cuales construir procesos de generación automática. Por supuesto que surgieron problemas en el anotado de los textos: la descripción sistemática proporcionó un desorden de casos que tuvieron que ser ordenados a través de principios didácticos (Gervás 2016).

Beyond the Fence es un musical sobre la esperanza, el desafío, la unidad y el amor. La obra se centra en Mary y su hija George. Mary es una mujer maltratada y abandonada por su marido, que ha ido a refugiarse en el campamento de mujeres que protestan contra la presencia del ejército americano en la base de Greenham Common. Allí solo hay mujeres, agrupadas en torno a prototipos de mujer: la lesbiana militante, otra representa la *femme fatale*, que se dejan seducir fácilmente por los hombres, también está aquella que, ya mayor, busca refugio allí porque se aburre en su casa tras la independencia de sus hijos, y también está el prototipo de la gordita que se ha sentido rechazada por ser así desde su infancia. George, la hija de Mary, dejó de hablar a raíz de las escenas de violencia que presenció en su casa. Todas las mujeres del campamento la ayudan y la apoyan. Pero aparecen los funcionarios de servicios sociales que dicen que la niña tiene que estar escolarizada y no puede vivir allí. Paralelamente se desarrolla una línea argumental de protesta organizada por estas mujeres contra la presencia americana en la base de Greenham. En un momento de la obra, llega la noticia de que van a instalar misiles nucleares en la base lo que intensifica tanto las protestas de estas mujeres como las represalias de las autoridades. Durante ese enfrentamiento, Jim Meadows, un capitán americano de la base, entabla amistad con George, que sigue sin hablar. A través de ella Jim y Mary se van acercando progresivamente. La obra progresa en tres líneas discursivas: 1) las relaciones entre George, Jim y Mary, 2) el grupo de mujeres y 3) el conflicto a favor y en contra de los misiles nucleares. En la progresión de la trama se alternan números más épicos para apoyar la protesta pacifista, al estilo de *Hair*, y números más poéticos que van retratando los dilemas de los distintos personajes –la violencia machista, el acoso contra los obesos...– Al final todas las piezas terminan encajando y los personajes culminan su evolución en una catarsis emotiva.

Poner en marcha este teatro musical colaborando con máquinas fue más complejo que llevarlo a cabo solo entre humanos. La elección de las mejores partes elaboradas por el programa automático fue realizada por humanos y después se juntaron con otras partes elaboradas por los propios escritores. El resultado es una simbiosis entre lo generado automáticamente y lo creado por Benjamin Till y Nathan Taylor, los autores humanos de la idea, para alcanzar un fuerte grado de integración y que el público no pudiera distinguirlo en la puesta en escena. Ese es el inicio del camino trazado para alcanzar la creatividad computacional. Estos procesos informáticos están todavía en su infancia, pero en unos años esto avanza con pasos de gigante.

2.2. Belén García Nieto: poesía y código

Belén García Nieto es el ejemplo perfecto de la unión de lo informático con la literatura y la poesía. Es programadora y poeta. Trabaja en el desarrollo de aplicaciones multiplataforma y de tecnologías basadas en Javascript. Y ha ido compaginando su actividad laboral con la pasión y la práctica de la poesía, que la han llevado a ser uno de los primeros exponentes femeninos productores de codepoetry (poesía hecha con código de programación) en español. Ha estado siempre vinculada al ambiente literario, pertenece a la asamblea editora de *Cajaderesistencia* revista de poesía crítica contemporánea con periodicidad semestral, organizada y gestionada de forma colectiva y asamblearia. Como poeta (con lenguaje natural) ha colaborado en el poemario colectivo de mujeres *Algarabía* (2015) editado por El Perro Malo. Actualmente está trabajando en un libro de poemas que verá la luz en poco tiempo. La propia autora nos ha confesado que la gustaría que su libro tuviera un apéndice con algunos de sus codepoems. Todo ello lo ha combinado con la divulgación de la codepoetry, poco extendida y conocida en el ámbito español, a través de diversos talleres, como el realizado en 2013 en la I Universidad Popular de Verano del «Campus» de Cebada en Madrid, en 2016 en el máster MACA de la UPM, en el Día de la Poesía 2017 de la UCM, y ese mismo año también, en las jornadas Edita-Lab: Escritura creativa y edición literaria electrónica en Medialab-prado y en las jornadas de LetraLAB en La Ingobernable invitada por el colectivo Genoma Poético.

En el ámbito anglosajón, los codework, (que engloban la codepoetry) término acuñado por el crítico y creador Alan Sondheim (2001), que también ha intentado delimitar su espectro,

tienen una tradición más asentada. Varios críticos, algunos de ellos creadores digitales, como Loss Pequeño Glazier (2002, 2006), Florian Cramer (2001, 2005), Talan Memmott (2011) (que replantea la aplicación de esta etiqueta como género literario) o Rita Raley (2002), han ido intentando teorizar, formular, y caracterizar el subgénero artístico digital. Que como ya matizó Alan Sondheim (2001) (se inició en los trabajos con código de programación y arte conceptual en los años setenta) implica a otros dominios artísticos más allá de la literatura, tales como el net.art. Los codework son todas aquellas prácticas lingüísticas en los que el lenguaje natural (sea cual sea la lengua, aunque el inglés es la más habitual por estar íntimamente unida al desarrollo de los propios lenguajes de programación), se mezcla, funde o hibridiza con lenguajes de programación del tipo que sean (el código u órdenes que aparecen invisibles a nuestra vista y dan forma a todo lo que aparece en pantalla). Creando un tipo de lenguaje o expresión mestiza o criolla (Hayles 2007), dirigido a los ordenadores, pero también a las personas, especialmente aquellas con conocimientos de programación. Habría dos tipos principales de codework, aplicables a la codepoetry, aquellos que guardan la esencia de poder ser ejecutados y leídos por el ordenador a la par que, por humanos, o aquellos que usan “broken code” o pseudo código con más presencia del lenguaje natural fusionado con los signos de la programación, y que no pueden ser ejecutado por el ordenador. Pero siempre nos encontramos ante un lenguaje funcional que sale a la superficie (normalmente era invisible al usuario), cuya sintaxis y semántica, sirven para comunicarnos con los ordenadores y dar las órdenes precisas para que ocurran determinadas acciones. Ahora se trataría de despojarlo de su función práctica y darle también una dimensión poética, que busque la belleza, el humor o cualquier mensaje.

Florian Cramer (2005) establece una línea histórica para explicar la evolución y las referencias hasta llegar a los denominados codework, nombrando hitos como *Algol*, libro publicado por Noël Arnaud en 1968, autor relacionado con la escuela de patafísica y el grupo OULIPO. Cuyos poemas están basados en el vocabulario y la sintaxis del lenguaje de programación Algol traducido al francés. Los orígenes y el desarrollo de la cultura hacker en el MIT en los años sesenta, inventó o reinventó según Cramer los primeros poemas en código, en pleno desarrollo de los lenguajes de programación. El creador del lenguaje Pearl, Larry Wall, envió un mail con un poema ejecutable y a la vez entendible para sus compañeros, lo que derivó en que otros programadores y hackers iniciasen listas de mail haciendo poemas con Pearl o pseudocódigo a modo de juego lúdico, tratando temas de amor y de tono convencional. Recogidos después en un artículo-antología de Sharon Hopkins en 1991. A lo largo de los noventa destacan obras populares del net.art como las realizadas por Jodi, con su impronta gráfica *low tech* mezclada con lenguaje de programación. O *Mezangelle* (1993), un lenguaje online propio creado por la net artist y poeta Mez Breeze, fusión de lenguaje de programación, jerga y palabras en inglés, con rasgos de la comunicación propia del mail o el chat.

Belén García cuenta con un blog propio, *compilado.net*¹, donde pueden consultarse sus poemas en lenguaje natural y sus poemas con código, algunos de los cuales están publicados online en entradas de blogs o entrevistas. También publicó una selección de poemas en la revista *Pasajes Arquitectura Diseño e Innovación*, en el número 142 (2017), allí tras cada uno de los poemas, la autora ofrece una breve explicación, para que el lector no familiarizado con los diferentes lenguajes de programación (javascript, html, SQL), no se encuentre tan perdido. Pero los títulos de los poemas y las explicaciones que los acompañan transmiten los juegos de humor, ingenio, lírica y destreza programadora (comunes a otros autores de code poetry) o en el caso concreto de la autora, la marcada crítica social. La poeta se considera activista a tiempo completo, actitud unida a cierto espíritu hacktivism o de la cultura de programación, afín al gusto por lo artesano, lo underground, la diversión o la unión de ordenadores y belleza, presente en el ámbito hacker que produjo la primera codepoetry (Cramer 2005). La disposición espacial de la sintaxis y los signos de programación (claves en estos lenguajes para que funcionen),

¹ Mirar <http://compilado.net/> Visitada en marzo del 2018.

gráficos y llamativos, y su fusión con el inglés y el español (no habitual, otros autores hispanos de codepoetry usan solo inglés); ofrecen un conjunto interesante a la vista. En un código algo confuso para los iletrados en la programación, en el que un lenguaje formal, restrictivo y basado en la sintaxis para dar órdenes al ordenador, adquiere carga poética, transformando sus posibilidades y otorgando al lenguaje natural nuevas potencialidades como la visual. A la vez que pone en juego la mezcla de diferentes cogniciones, la del hombre y la de la máquina. En nuestro caso, estamos ante un poema donde parece que las bases de datos y los lenguajes de programación de los ordenadores, acaban disolviendo los nombres y las injusticias de la realidad, con apretar unas pocas teclas. Lo interesante es que un poema escrito a su vez con un código que da órdenes, exprese en forma y contenido este mismo proceso de forma poética y metalingüística:

estado del bienestar

```
var desahucio=new Array( ),
suma = 0;
desahucio.forEach (
function eliminar(nombre) {
suma += nombre;
alert(nombre + “: eliminado”);
}
);
```

`*/ forEach()` ejecuta la función una vez por cada elemento. En este caso, `desahucio` es un array con una determinada longitud. Ejecutará la función `eliminar` por cada uno de los desahucios que haya (García Nieto 2017: 59).

Esta reactualizada versión de codepoetry, en la que se mueve Belén García, ha cobrado actualmente vitalidad en ciertos contextos universitarios, tecnológicos y artísticos de todo el mundo. A veces con resultados ejecutables en el ordenador que se traducen en gráficos animados, canciones, sonidos u otros resultados; y otras veces con pseudocódigo solo hecho para el deleite de los humanos expertos en programación. Reflejo de esta oleada es la Code poetry slam que se viene celebrando en la universidad de Stanford desde el año 2013 o el Concurso anual Source code poetry, que exige una serie de normas como la obligatoria compilación de los poemas y la rima. Pero también se han llevado a cabo publicaciones digitales e impresas. Es el caso del libro *code{poems}* (2012), editado por Ishac Bertran, un artista tecnológico y diseñador catalán afincado en Nueva York. Que reúne ciento noventa poemas en múltiples lenguajes de programación (Python, Pearl, C, C#...) con diferentes aproximaciones a la code poetry (no ejecutables, el libro apuesta por un codework más cercano a la literatura), realizados por programadores-poetas de treinta países, donde destacan autores hispanos como el chileno Alejandro Corredor, el costarricense Álvaro Matías Wong Díaz o la también chilena Viviana Álvarez. Más reciente es el proyecto *./code poetry* (2017), editado por Daniel de Holden y Chris Kerr, una antología de poemas hechos con diferentes lenguajes de código que se pueden leer, pero también sirven como programas ejecutables en un ordenador. Presentado en versión impresa, e-book y de forma online con su propia página web. En este caso la apariencia visual de las piezas cobra gran relevancia, tanto en la versión impresa como en la online, con animaciones gráficas, y un gran esmero en la disposición del lenguaje y los colores.

El hecho de que el lenguaje de programación avance incorporándose en las aulas y la formación académica, abrirá el mundo de los codework y la code poetry a todos los inexpertos y confusos lectores. Pero pensamos, que su intensidad visual y espacial, sus características lingüísticas, metalingüísticas, artísticas y literarias hacen de estas obras un interesante caldo de cultivo de la poesía digital. Es importante que poetas como Belén García produzcan obra de

este tipo, desarrollen el subgénero y abran las puertas, invitando tanto a críticos como a creadores a que analicen el fenómeno y las creaciones que se producen en nuestro ámbito.

2.3. José Ballesteros: poesía cinética

Que José A. Ballesteros se haya enfrascado desde hace unos años en la creación poética digital, es casualidad y a la vez no lo es, responde a una cadena de hechos que cobran sentido. Este poeta digital, es arquitecto y profesor de arquitectura en la ETSAM, donde además de impartir la asignatura de Proyectos Arquitectónicos, se embarcó en potenciar asignaturas relacionadas con el desarrollo de nuevas tecnologías en el diseño arquitectónico, como Proyectos de Arquitectura Paramétrica. Donde interviene el uso de condiciones para la determinación de espacios arquitectónicos en modo dinámico y atendiendo a parámetros de todo tipo, tratando el proyecto como proceso, no como resultado final, a modo de organismo paramétrico y modificable, a través de software de diseño como Grasshopper 3D (lenguaje de programación visual, con el que se pueden programar algoritmos generativos). Esta deriva llevó al autor a la necesidad de formarse en el ámbito de la programación informática por cuenta propia. Es también editor de publicaciones de arquitectura como *Pasajes Arquitectura Diseño e Innovación* (1999-actualidad) o *Fisuras* (1995-2007, revista cultural, editada con el arquitecto Federico Soriano). En ambas, el espíritu innovador, la apuesta por la vanguardia y las nuevas tecnologías en diseño y construcción, así como el ámbito interdisciplinar y de contacto entre los diferentes lenguajes artísticos (artes visuales, literatura, filosofía...), ha sido constante. Actualmente imparte, junto a la profesora de filología de la UCM María Goicoechea, el Taller de escritura del Máster en Comunicación Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Ante esta abreviada trayectoria, podemos imaginar que no fue del todo casual que José Ballesteros acabara introduciéndose en la experimentación digital poética. Y es que, según nos explicó el propio autor, sus pruebas con el diseño y tratamiento de sólidos con Grasshopper, le llevaron a descubrir *vvvv*, una interfaz gráfica multiusos, un lenguaje de programación visual para prototipado, parecida a Grasshopper. En la que, aunque todavía hay que escribir código, ayuda notablemente la parte gráfica, ahorrando al usuario tener que escribir todo el código necesario para obtener resultados. Además, la herramienta, permitía acceso a útiles multimedia del ordenador (micrófono, altavoces, teclas...) que Grasshopper no facilitaba, y la introducción de video y sonidos, por lo que ha sido usada para realizar *visual mapping* e instalaciones de video para espectáculos de dj's. Trasteando con ella para la modificación de sólidos en 3D, y observando la dificultad que entrañaba hacerlo con elementos o formas complejos, José Ballesteros, decidió sustituirlos por bloques constituidos por palabras, para hacer más simple la manipulación. De aquí surgieron los primeros ejercicios poéticos, cuando se fijó en el poder significativo de las palabras y sus connotaciones lingüísticas y emocionales al jugar con ellas espacial y visualmente. El desarrollo de estas ideas, entroncó con su conocimiento de las vanguardias poéticas y musicales del siglo xx, centradas en aspectos, dinámicos, visuales, espaciales y sonoros que la poesía impresa no podía desarrollar.

De esta manera realizó sus primeros "juegos" o "experimentos" poéticos, abandonando *vvvv* (ya no necesitaba la interfaz gráfica ni el tratamiento de sólidos, ahora jugaba con palabras) y optando por trabajar con Java Processing. En 2012, en el marco de la Inauguración de la Casa del Lector en el Matadero, expuso, a modo de instalación poética, dos versiones antiguas de sendos poemas: «Palabras tímidas» y «Spray Neruda». Donde el lector podía interactuar con los poemas a través de un micrófono, y ver lo que sucedía en la pantalla. Versiones posteriores y más sofisticadas, fueron expuestas en el Día de la poesía UCM 2017, en este caso bajo el nombre de «Palabras tímidas» y «Poesía gravitatoria», que a través de un micrófono también invitaban a la interactividad con la pieza. En el primer caso se pedía al lector-espectador, hablar o hacer ruido con el micrófono para que las palabras que aparecen en pantalla de forma azarosa, se contrajesen haciéndose pequeñas. Al hacer mucho ruido morían desapareciendo

y en su lugar nacían otras, continuando el verso. En el segundo caso, hacer ruido servía para producir un spray de palabras que caían hacia abajo según su peso, determinado por factores como el número de letras.

Sus últimos derroteros, comunes a las fases de la corta historia de la literatura digital, han avistado la necesidad de extender su trabajo por la red, con una reciente página web minimalista, *Activepoem*², y trabajar con javascript, para poder dar visibilidad a sus piezas poéticas. La página anuncia desde el título el contenido dinámico de su poesía (que implica desarrollo espacial-temporal), y se subtitula como *kinetic poetry*, posicionándose el autor, quizás conscientemente o no, en un subgénero de la poesía digital, que posee el mismo nombre. Nos referimos a los subgéneros de poemas, letras, o frases en movimiento, aunque hay autores que hablan directamente de *kinetic poetry* como Flores (2014) en su famoso directorio de poesía digital E-poetry, o de *visual-kinetic text* (Glazier 2002). Por ahora cuenta con seis poemas o artefactos, algunos, evoluciones muy cambiadas de proyectos anteriores y otros nuevos: «evanescencia», «add a poem», «poema de amor», «ta te ti to tu», «palabras absurdas» y «dialéctica mínima». En su mayor parte están escritos en español, aunque la página muestra todas las explicaciones de forma bilingüe, y el poeta no descarta, hacer los poemas también en inglés. La continua evolución y desarrollo de los poemas de José Ballesteros, parece no dar por finalizada nunca la obra. Y entronca con la esencia dinámica de la textualidad electrónica (Borrás 2005: 42), en lo formal, en su lectura, y en el propio proceso creativo, haciendo del poema un texto cambiante, un proceso (Borrás 2005: 50), cuya importancia y significado va más allá del resultado obtenido.

En todos los poemas prima el movimiento, el juego espacial en la pantalla y el experimental-poético (el poeta señala que, aunque algunas ideas surgen por influencia, otras aparecen como algo lúdico y gracioso, buscando a través del código como materializarlo), la interactividad con el lector, al que se le pide que comience a activar los poemas y la producción de palabras con un click. Dependiendo de la interacción ejecutada por el lector, los resultados serán múltiples. Varios poemas van acompañados de sonidos acordes a los efectos visuales («ta, te ti to tu»; «dialéctica mínima»), o se visualizan, además de movimientos diversos, efectos, como la disolución de las palabras («evanescencia»), las relaciones entre palabras en movimiento («poema de amor»)...

Junto a cada poema hay un pequeño texto-explicación, idea, impulso o sugerencia relacionado con su creación (algo que ayuda a comprender su funcionamiento), acompañado de un par de instrucciones para activarlo, en la línea de la literatura ergódica (utilizando el término de Espen Aarseth's).

No es de extrañar que un poeta-arquitecto, aproveche la nueva espacialidad que ofrece el movimiento en la pantalla y las herramientas digitales para elaborar sus creaciones. Que sin duda beben de la tradición poética de las vanguardias, como los caligramas de Apollinaire, pero también de la posterior poesía experimental propiciada por grupos como OULIPO, relacionados con la matemática, la generación de textos con algoritmos, la poesía combinatoria y los juegos poéticos *naïf*. O con el poema/proceso o la poesía concreta y la importancia que otorga a lo visual (algunos de cuyos autores han incursionado en los medios digitales). De hecho, es frecuente encontrar como las voces que analizan la poesía digital, cinética o visual, o la codepoetry, la unen a estas tradiciones, como hacen Glazier (2002), Cramer (2005) o Alain Vuillemin (2005). En otros casos son los poetas digitales los que los homenajean a sus referentes, así lo hacen Millie Niss y Martha Deed en sus *Oulipoems* o Patrick-Henri Burgaud con su *Jean-Pierre Balpe ou les Lettres Dérangées*. Nombrados por Kathyne Hayles (2007) al referirse a la poesía digital, el arte generativo con algoritmos y los *randomizing works*. Ballesteros referirá al poeta R. Queneau, cofundador de OULIPO, como inspiración de uno de sus poemas.

Si este autor se diferencia de otros poetas españoles de poesía animada digital, es que él es total partícipe del proceso de creación. No solo cobra importancia el diseño final en mo-

2 Mirar <http://activepoem.es/index.html> Visitada en Marzo del 2018.

vimiento, no se trata de un vídeo-poema que puede colgarse youtube, sino de la creación de su mecanismo a través del código, las infinitas posibilidades que ofrece (también desafíos), además de la añadida interacción con el lector que puede fabricar con un simple click, o introduciendo una palabra, diferentes poemas-juego. En algunos aspectos estéticos y formales sus creaciones encuentran paralelismos con la Flash poetry de autores como Brian Kim Stefans y «The Dreamlife of Letters», con los *Anipoemas* de Ana María Uribe (pero añadiendo la interactividad). O con poemas de Neil Henessy como «Jabber», o con «Enigma n» (que sí incluye interactividad) de Jim Andrews, por señalar algunos de los trabajos ya conocidos, que se han ido realizando desde los años noventa. En la poesía digital animada y cinética en español, sus trabajos pueden plantear caminos interesantes que conectan directamente con las obras de e-poetry más sugerentes perpetradas en la red. Veremos qué nos depara su próximo objetivo: añadir más interactividad con el lector a través del micrófono y la cámara.

3. Conclusiones

¿Puede un ordenador escribir un poema de amor? La respuesta categórica sería sí, pero el grado de complejidad literaria que hay en las creaciones que hoy por hoy llevan a cabo los ordenadores deja mucho que desear en la actualidad. Pensamos que el desarrollo de la literatura digital en el ámbito hispano puede y debe potenciarse con diálogo directo con los autores, su participación en las actividades académicas y su inclusión en los repertorios digitales existentes. Cada una de las obras de escritores digitales que circulan en la red, aporta nuevas visiones y peldaños a esta nueva creación literatura. Autores e investigadores como Pablo Gervás, experto en inteligencia artificial, siguen potenciando hallazgos y proyectos cada vez más sofisticados, que determinan nuestra relación con los ordenadores. La aparición en el tablero de poetas informáticos como Belén García, y su producción de codepoems y codepoetry, abre una nueva vertiente poco extendida en España e Hispanoamérica, llena de potencialidades y necesitada de soporte crítico. Los experimentos visuales y cinéticos de un poeta programador y arquitecto como José Ballesteros, establecen un interrogante sobre el resto de la poesía producida, sus posibilidades interactivas y su futuro desarrollo. Sus creaciones digitales vanguardistas, sin freno ni marcha atrás, irán definiendo los postulados teóricos y abriendo nuevos e inexplorados caminos hacia la investigación entre inteligencia artificial y creatividad.

Bibliografía

- AARSETH, E., «Nonlinearity and Literary Theory», en: LANDOW, G. (ed.): *Hypertext and Literary Theory*. Baltimore: Johns Hopkins Press (1993), 51-86. Traducido en: «No linealidad y teoría literaria», en: Landow, G. (comp.): *Teoría del Hipertexto*. Barcelona: Paidós 1997.
- , «Cybertext», en: *Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1997.
- ABRIL, G., «Pablo Gervás, el padre del robot poeta», *El País* (30/12/2016) [En línea]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/12/30/eps/1483052716_148305.html [Último acceso el 30/03/2018].
- ABUÍN, A. / T. VILARIÑO, *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco Libros 2006.
- BERNSTEIN, M., «The Bookmark and the Compass: Orientation Tools for Hypertext Users», *SIGOIS Bulletin* 9 (1988), 34-45.
- BORRÁS CASTANYER, L. (ed.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: Editorial UOC 2005.
- , «Teorías literarias y retos digitales», en: *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: Editorial UOC 2005.
- CALLES, J., *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios del siglo*

- (2001-2011). PhD. Diss. Universidad de Salamanca 2011.
- CAÑAS, D. / C. GONZÁLEZ TARDÓN, con la colaboración de GERVÁS, P., ¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica. Madrid: Devenir Ensayo 2010.
- CASACUBIERTA, D., «Creación colectiva», en: *En Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa 2003.
- CRAMER, F., «Digital code and literary text», *Beehive Hypertext/Hypermedia Literary Journal* (2001) [En línea]. Disponible en: http://www.dvara.net/Hk/digital_code_and_literary_text.pdf [Último acceso el 30/03/2018].
- , «Words made flesh. Code, Culture, Imagination» (2005), 140 [En línea]. Disponible en: http://www.cramer.pleintekst.nl/all/words_made_flesh/words_made_flesh.pdf [Último acceso el 30/03/2018].
- CUQUERELLA JIMÉNEZ-DÍAZ, A., *El potencial creativo de la remediación en la literatura digital hispánica*. PhD Diss., Universidad Complutense de Madrid 2015.
- ESCANDELL MONTIEL, D., *La narrativa digital hispana. El blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI*. PhD Diss. Universidad de Salamanca 2012.
- FLORES, L., «Digital Poetry», en: Ryan, M. L., L. Emerson / B. J. Robertson (eds.): *The Johns Hopkins guide to digital media*. JHU Press 2014.
- , «La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones», *Artelogie* 11 (2017), 1-10 [En línea]. Disponible en: <http://journals.openedition.org/artelogie/1590> [Último acceso el 30/03/2018].
- GARCÍA NIETO, B., «Poesía con código», *Pasajes Arquitectura Diseño e Innovación* 147 (2017).
- GERVÁS, P. / R. HERVÁS / C. LEÓN / C. V. GALE., «Annotating Musical Theatre Plots on Narrative Structure and Emotional Content», en: *Seventh International Workshop on Computational Models of Narrative*. Cracovia, Polonia (2016) [En línea]. Disponible en: annotating-musical-theatreCRC.pdf [Último acceso el 30/03/2018].
- GÓMEZ TRUEBA, T., «La literatura electrónica y sus antecedentes en la cultura impresa» 2005 [En línea]. Disponible en: <http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=509> [Último acceso el 30/03/2018].
- GLAZIER, L. P., *Digital Poetics: Hypertext, Visual-Kinetic Text and Writing in Programmable Media*. University of Alabama Press 2002.
- , «Code as Language», *Leonardo Electronic Almanac* 14 (5) (2006) [En línea]. Disponible en: http://www.leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n0506/LPGlazier_LEA140506.pdf [Último acceso el 30/03/2018].
- HAYLES N. K., «Electronic Literature: What is it?», *ELO Publications* v1.0 January 2 (2007) [En línea]. Disponible en: <https://eliterature.org/pad/elp.html> [Último acceso el 30/03/2018].
- LANDOW, G., «Hipertexto», en: *La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós 1995.
- , *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós 1997.
- , *Hypertext 3.0: New Media and Critical Theory in an Era of Globalization*. Baltimore: The John Hopkins University Press 2006.
- MEMMOTT, T., «Codework: Phenomenology of an anti-genre», *Journal of Writing in Creative Practice* 4.1 (2011), 93-105.
- MOULTHROP, S., «Something to Imagine: Literature, Composition, and Interactive Fiction», *Computers and Composition* 9 (1991), 7-23.
- PAJARES TOSCA, S., *Literatura digital: el paradigma hipertextual*. Cáceres: Universidad de Extremadura 2003.
- RALEY, R., «Interferences: [Net. Writing] and the practice of codework», *Electronic Book Review* 18 (2002), 18 [En línea]. Disponible en: http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/net_writing [Último acceso el 30/03/2018].
- ROMERO LÓPEZ, D. / A. SANZ CABRERIZO (eds.), *Literaturas del texto al hypermedia*. Barcelona: Anthropos 2008.
- ROMERO LÓPEZ, D., «Literatura digital en español: estado de la cuestión», *Texto Digital* 7.1 (2011) [En línea]. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2011v7n1p38/18500> [Último acceso el 30/03/2018].
- , «Spanish Digital Literature in the Garden of the Forking Paths», *Hyperrhiz Special Topic: Globalizing Electronic Literature* 16 (2017) [En línea]. Disponible

- en: <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz16/essays/3-lopez-garden-forking-paths.html> [Último acceso el 30/03/2018].
- SÁNCHEZ-MESA, D. (ed.), *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco Libros 2004.
- SONDHEIM, A., «Introduction: Codework», *American Book Review* 22 (6) (2001), 1-4.
- TALENS, J., *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era de la electrónica*. Valencia: Episteme 1995.
- , «El robot ilustrado y el futuro de las Humanidades», en: *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra/Universitat de València 2000, 394-407.
- TOSCHI, L., «Hypertext and Authorship», en: Nunberd, G. (ed.): *The Future of the Book*. Berkeley: University of California Press (1996), 69-207.
- VUILLEMIN, A., «Poesía, informática y creación: las nuevas aproximaciones», en: Borràs, L. (ed.): *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: Editorial UOC 2005, 163-175.
- VOUILLAMOZ, N., *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós 2000.
- VEGA, M. J. (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Marenostrom 2003.
- VV. AA., *Algarabía*. Madrid: El Perro Malo 2015.

La poesía Flash como un medio innovador para la transmisión de mitos clásicos: el caso de «After Persephone» de Ingrid Ankerson

CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Cristina.salcedog@uam.es

Resumen

A través del análisis del ciberpoema «After Persephone» (Ingrid Ankerson 2001), en este trabajo se pretende medir la efectividad de la ciberliteratura –en concreto de la poesía *Flash*– para transmitir mitos clásicos, algo que no ha sido examinado con suficiente detalle en los trabajos actuales de mitocrítica. El estudio, por un lado, de tres particularidades del ciberpoema en cuestión y de la manera en que estas condicionan la interpretación del mismo, por otro, pondrán de manifiesto algunas dinámicas que se ponen en marcha en la reinterpretación de los mitos a través de la literatura electrónica.

PALABRAS CLAVE: ciberliteratura, Perséfone, mitos, cibermitología, estética de la recepción

Abstract

Through the analysis of the e-poem «After Persephone» (Ingrid Ankerson 2001), in this paper I intend to assess the effectivity of electronic literature—more precisely, of the so-called Flash poetry—to transmit classical myths, something which has not yet been investigated in great detail within the field of myth criticism. The study of three particularities of the e-poem in question, on the one hand, and of the manner in which these condition its reading, on the other, will shed light on some of the dynamics that are activated in the reinterpretation of myths through e-literature.

KEY WORDS: e-literature, Persephone, myths, e-mythology, reception studies

1. Introducción

Resulta imposible ignorar las posibilidades que las herramientas digitales ofrecen en el ámbito de la literatura. De hecho, la aparición de Internet y la continua mejora de los recursos informáticos han propiciado el surgimiento de nuevos tipos de discursos narrativos relacionados con lo virtual, como son los videojuegos o los ciberpoemas. Es denso el debate que se articula en torno a estos productos y muchas las voces que debaten acerca de su narratividad. A propósito de esta discusión, resulta interesante analizar un fenómeno que todavía no ha sido abordado con suficiente detalle en el ámbito académico, y que constituirá el objetivo de esta comunicación: la trascendencia y efectividad que tiene la ciberliteratura en la transmisión de mitos. Para ello, nos centraremos en la poesía *Flash*, y en concreto en el análisis de «After Persephone» de Ingrid Ankerson (2001), que es ejemplo ilustrativo de una manera de funcionar de los mitos en la literatura electrónica. Partiendo del marco teórico de la estética de la recepción y de los estudios seminales sobre literatura digital de Richard Ziegfeld y George P. Landow, se ofrecerá, en primer lugar, una breve contextualización del mito clásico de Perséfone, subrayando sus principales funciones sociales, así como los aspectos que más han interesado a la literatura posterior (apartado 2); en segundo lugar, se examinarán tres características de la ciberliteratura en general –la hipertextualidad, la interactividad y la intermedialidad– que se ponen en

marcha en «After Persephone» y que transforman la experiencia de lectura convencional (apartado 3); en tercer lugar, se analizará «After Persephone» como ejemplo de ciberpoema donde convergen los aspectos descritos en el apartado anterior (apartado 4); este análisis de «After Persephone» pondrá en evidencia algunas dinámicas que se activan en la reinterpretación de los mitos a través de la ciberliteratura, apuntando así la existencia de un sistema que va más allá de la obra estudiada en este artículo (apartado 5). Finalmente, concluiremos con una reflexión sobre la aportación del medio digital a la experiencia lectora de un texto impreso (apartado 6).

2. *Perséfone: del mito clásico al mito posmoderno*

El mito de Perséfone (*lat.* Proserpina) es uno de los más antiguos de la mitología griega, y su historia personifica temas universales, tales como la vida, la muerte y la resurrección. Perséfone es, en su juventud, diosa de la primavera; pero una vez que ha sido abducida por Hades, el dios de los muertos, se convierte en la reina del Inframundo. Además, Perséfone está íntimamente relacionada con los ciclos de la tierra, que permanece estéril durante los meses en los que la diosa vive en el Inframundo como consorte de Hades, y que florece cada primavera con su retorno a los brazos de su madre, Deméter. La propia dualidad de Perséfone (su naturaleza como deidad de la primavera y reina de los muertos, como hija y esposa, como imagen de inocencia y de sabiduría) es lo que la convierte en una figura tan poderosa y simbólica. Sin embargo, pese a la trascendencia de Perséfone, las obras clásicas que narran su historia confieren a la diosa un papel secundario, y siempre al servicio de otros mitos y personajes principales. Por otro lado, en las fuentes clásicas, el vínculo maternofilial parece quedar supeditado al de esposa-marido, pues se presenta la idea de que el matrimonio (y, con ello, la separación entre madre e hija) es, para la mujer, un rito de paso, esto es, una fase indispensable en su camino a la adultez. No obstante, a partir del siglo XIX, el mito de Perséfone adquiere un nuevo tratamiento, y empieza a leerse a la luz de ciertos cambios históricos, sobre todo en lo que respecta a la mujer y su papel en la sociedad.

A través de un proceso de ficcionalización y de reinterpretación que se genera durante el siglo XIX, Perséfone se convierte en un personaje protagonista, con voz propia¹. Paralelamente a la motivación decimonónica de dar voz a una figura que en las narraciones clásicas es silenciada, en el siglo XX surgen nuevas preocupaciones que marcan la recuperación del mito: en concreto, un gran número de escritoras se interesa por explorar la relación madre-hija en un intento de reivindicar la importancia de este vínculo y de ofrecer historias donde las relaciones femeninas son el centro de la trama². En sus reformulaciones del mito, estas escritoras rechazan la idea del matrimonio como ritual iniciático de la mujer a la madurez, condenando, al mismo tiempo, la legitimación que los autores clásicos realizan de la abducción de Hades³. Se observa cómo, de manera progresiva, la herencia de las fuentes clásicas se ve transformada por la emergencia de nuevas disciplinas como la antropología o la psicología, al mismo tiempo que por diversas corrientes de pensamiento (los estudios de género o el posmodernismo), sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Y es en este escenario, con la aparición y progresiva democratización de los medios digitales, por un lado, y con el surgimiento de nuevas inquietudes sociales, por otro, donde las interacciones entre mitología clásica y las nuevas

1 Véanse, por ejemplo, las recreaciones que ofrecen escritores como Swinburne («Hymn to Proserpine», 1866), Thomas Hardy (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891), Jean Ingelow («Persephone», 1862) o D.H. Lawrence (*Lost Girl*, 1920).

2 Tal es el caso de escritoras contemporáneas como Toni Morrison (*The Bluest Eye*, 1970), Alicia Ostriker («Demeter to Persephone», 1937), H.D. (*Her y Asphodel*, 1981) o Margaret Atwood («Procedures for Underground», 1970; «Double Persephone», 1961).

3 Muchas son las recreaciones que, a lo largo del siglo XX, se realizan en torno a la figura de Perséfone; sobresale, por ejemplo, la representación de Perséfone como deidad de lo mágico y lo fantástico en *Charlotte's Web* (1952) de E.B. White.

tecnologías se multiplican, adquiriendo una gran relevancia. Por ello, y pese a la poca atención que dichas sinergias han recibido por parte de la crítica, resulta esencial el estudio de estas si se desea alcanzar un conocimiento exhaustivo de los nuevos caminos que los mitos toman en su incorporación –y su adaptación– al mundo posmoderno.

3. *El medio digital y sus características: hipertextualidad, interactividad e intermedialidad*

Las peculiaridades del medio digital inevitablemente condicionan la interpretación que el lector extrae de un cibertexto, fomentando, además, una serie de aspectos que complementan la experiencia lectora que se puede tener de un libro. En «After Persephone», tres características medulares de la ciberliteratura se ponen en marcha: la hipertextualidad, la interactividad y la intermedialidad.

El hipertexto, término acuñado por Theodor H. Nelson en los años sesenta, es uno de los elementos neurálgicos en la literatura electrónica. George Landow, el mayor exponente de una tradición de críticos que, con la aparición de los nuevos medios, investigaron el empleo de las tecnologías hipertextuales en el campo de las humanidades, define esta herramienta como “un texto compuesto por un bloque de palabras (o imágenes) vinculadas electrónicamente por múltiples caminos [...] en una textualidad abierta y perpetuamente inacabada”⁴ (Landow 1993: 34). Landow afirma, en este sentido, que “el hipertexto desafía toda forma literaria basada en la linealidad, cuestionando los conceptos de trama e historia vigentes desde Aristóteles” (1993: 101). Ahora bien, esto no significa que la ruptura de la linealidad aparezca en todos los hipertextos, ni que sea irrealizable en los textos impresos, como bien demuestran *Rayuela* de Cortázar o los libros juveniles de *Elige tu propia aventura*. Las herramientas hipertextuales permiten, eso sí, una mayor flexibilidad a la hora de crear literaturas no lineales: toleran la inclusión de infinidad de caminos potenciales; favorecen que se pueda saltar (a veces, de manera simultánea) de un camino a otro eligiendo el orden de la lectura y posibilitan la salida a espacios externos al propio hipertexto. En definitiva, los recursos hipertextuales suponen un reto para el modo occidental de organizar, percibir y entender el mundo en el que vivimos, y los mundos de ficción sobre los que nos deleitamos en escribir y leer.

Un segundo concepto clave que hemos de tener en consideración es el de la interactividad. Es extenso y agitado el debate existente en torno al componente interactivo de la ficción hipertextual⁵; por cuestiones de espacio y pertinencia, bastará con afirmar aquí que, en tanto que el hipertexto está compuesto por enlaces de navegación que necesitan ser activados, las narraciones construidas con instrumentos hipertextuales son interactivas (Chaouli 2005: 612). De lo anterior se extrae que el hipertexto demanda a un tipo muy concreto de usuario, a saber, un usuario activo –un escritor y un lector, esto es, un “escrilector” (*wreader*, en terminología de Landow (1993))– que sea capaz de activar la tecnología que ante sus ojos se presenta. Por lo tanto, la función del lector de hipernarraciones es primordial, pues, sin la mencionada activación, el artefacto permanece incompleto en una suerte de limbo, como un código sin descifrar que espera ser interpretado⁶. Por otra parte, la posibilidad que ofrece el hipertexto de

4 El hipertexto concebido como un sistema de elementos conectados entre sí recuerda de manera notable al entendimiento que desde la estética de la recepción se propone del texto. Por este motivo, un gran número de críticos ha argumentado que el hipertexto constituye la concreción de las nociones posmodernistas del texto haciendo uso, eso sí, de la tecnología disponible (Barnet 1999: 188).

5 Para adentrarse en profundidad en este debate, consúltese la obra de Marie-Laure Ryan, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos* (2004).

6 La ciberliteratura enfatiza, de esta manera, los presupuestos defendidos por escuelas como la estética de la recepción que reivindica la aproximación a la literatura como un sistema de comunicación donde el lector desempeña una función activa sin la cual la operación comunicativa permanece incompleta. Pero, si bien las teorías de la recepción ya conceden un papel esencial al lector, la literatura electrónica supone ir un paso más allá al conferir todavía más importancia a la actividad que realiza el receptor en la descodificación de hipertextos.

presionar hipervínculos le añade a la lectura hipertextual una dimensión nueva, de la que carece la lectura del texto impreso, puesto que, como bien sostiene Susana Pajares Tosca, leer un cibertexto ya no es solo un proceso cognitivo, sino también físico, pues implica acciones como, por ejemplo, mover el ratón del ordenador (Pajares Tosca 2004: 42). Por ende, la literatura electrónica favorece un tipo de interacción que la literatura tradicional no permite, sin que esto entrañe que el lector sea pasivo en formatos más convencionales.

En vista del papel central que el “escrilector” pasa a desempeñar en la producción de hipernarraciones, corresponde preguntarse por la labor del autor en este tipo de textos. A este respecto, parece evidente que el escritor adopta la función de programador, la cual no se hace efectiva hasta más tarde cuando el usuario presiona los vínculos. Al estructurar el texto en tramos que son activados en el proceso de lectura, el autor de hipertextos cede necesariamente algo de control a los futuros usuarios (Barnet 1999: 188). De hecho, este deja de ser la fuente de significación única y se convierte en *scriptor*, en terminología de Barthes, lo que sugiere que la relación jerárquica que existe entre el autor y el lector se disuelve, como lo hacen, también, las connotaciones de poder asociadas al concepto de “autor”. El autor de hipertextos pierde autoridad (o lo que es lo mismo, deja de ser autor) en este sistema de comunicación, y es por ello que varios estudiosos del medio digital han argumentado legítimamente que la actividad de leer hipernarraciones hace realidad la noción típicamente posmoderna de la muerte del autor⁷.

La intermedialidad⁸ o, en términos de Jankowski *et al.*, “la integración digital de diferentes tipos de medios dentro de un único sistema tecnológico” (1996: 43), constituye otra peculiaridad por excelencia de los textos construidos con herramientas hipertextuales. A propósito de dicho componente, cabe señalar que la lectura de cualquier producto intermedial conlleva un trabajo de negociación (esto es, de integración e interpretación) de los múltiples medios y códigos que componen el cibertexto. El significado de un hipertexto se construye, por ende, a través de la tarea activa del “escrilector” de llegar a un acuerdo con tal grupo heterogéneo de interfaces establecidas en diálogo o, de manera más precisa, en “polílogo”. Otro aspecto relevante que se ha de subrayar es que, puesto que los medios que componen los ciber textos permutan a lo largo de la experiencia hipertextual, no existe un significante sólido, sino múltiples y movedizos significantes: cada vez que el “escrilector” viaja a través de un hipervínculo, el soporte digital (significante) y el sentido encerrado en el mismo (significado) se transforman. De ello se infiere que el conocimiento en las páginas-nodo del hipertexto es siempre transitorio y está sujeto a una constante revisión y expansión (Cicconi 1999: 3; Tolva 1993: 4). En síntesis, las peculiaridades de lo digital previamente referidas potencian una serie de aspectos –la ruptura de la linealidad, el papel activo del lector y la vivencia multisensorial del texto– que transforman la experiencia de lectura tradicional en algo diferente e innovador.

4. «After Persephone»: el mito a través de la ciberliteratura

«After Persephone»⁹ (2001) es un texto de literatura electrónica –más concretamente, un poema *Flash*¹⁰–, diseñado por la artista gráfica Ingrid Ankerson y publicado en el cuarto

7 Esta idea fue planteada por Barthes en «The Death of the Author» (1968) y Foucault en «What Is an Autor?» (1969), entre otros.

8 Utilizaré el término de *intermedialidad* como sinónimo de *multimedialidad*, tal y como Jankowski (1996) propone.

9 El poema completo puede consultarse en <<http://elmcip.net/creative-work/after-persephone>> [Último acceso: 05/06/18].

10 Se utiliza el término *Flash* para designar aquellas obras construidas mediante la plataforma multimedia de creación de contenido Adobe Flash, que emplea imagen, sonido, vídeo e hipertexto.

número de la revista en línea *Poems that Go*¹¹. El funcionamiento de este ciberpoema es adecuadamente intuitivo: tras una breve narración del mito clásico en código textual, el *wreader* ha de activar un hipervínculo en forma de flecha que le traslada a la página-nodo principal, donde numerosas gotas de agua impactan sobre la imagen de una jovencísima Perséfone. En este punto, el usuario debe ir presionando las gotas-enlace para que el relato avance; con cada clic, se desencadenan secuencias textuales, de sonido y de animación que permiten que el lector se adentre en los particulares de la narración.

En términos de organización del contenido, «After Persephone» presenta una estructura no lineal, ya que, en función de los hipervínculos presionados, se inician unas secuencias u otras, que no mantienen un orden de progresión secuencial. Además, este poema *Flash* ofrece la posibilidad de activar diversos enlaces de manera simultánea, y de retroceder y elegir un nuevo orden de lectura. Es relevante, asimismo, el hecho de que «After Persephone» carezca de indicación alguna que sugiera al lector que la experiencia está empezando o que ha acabado: mientras que los libros se terminan físicamente, los cibertextos como el de Ankeron se encuentran eternamente abiertos. La propia no linealidad del ciberpoema junto con su rechazo por un inicio y un final marcados producen un impacto en el usuario, quien, al introducirse en un terreno desconocido, puede experimentar una sensación de incomodidad. De hecho, es probable que dicha sensación conduzca al “escritor” a buscar en el ciberpoema el desarrollo narrativo tradicional, pulsando ansiosamente un hipervínculo tras otro, dejando así de disfrutar de la verdadera esencia del hipertexto, que reside en la ambivalencia¹².

Al hilo del efecto que el medio produce en el receptor, es pertinente resaltar que la confusión que embarga al lector al internarse en un espacio que no ofrece progresiones teleológicas, finales definitivos ni respuestas concretas es análoga a la estupefacción y desasosiego que inundan a Deméter al verse despojada de su hija, emociones con las que la diosa tiene que aprender a lidiar en su esfuerzo por encontrar a Perséfone. Por lo tanto, la naturaleza no lineal e inconclusa del medio en el que se lee el mito hace posible que el usuario experimente en primera persona uno de los sentimientos que puede llegar a producir la pérdida de una hija. Luego, el soporte digital, por sus propias peculiaridades, contribuye a poner el énfasis en un aspecto muy concreto del mito clásico, esto es, en el desconcierto y sufrimiento de Deméter, que adquiere una especial relevancia en la reescritura digital de Ankeron.

En otro orden de cosas, la peculiaridad de la interactividad característica de las hipernarraciones es notoria en el objeto de estudio de nuestro ensayo. Para que la narrativa avance, en «After Persephone» el usuario ha de activar los hipervínculos diseñados por el autor-programador¹³; solo de esta manera se consiguen pistas relativas a lo que le ha ocurrido a Perséfone y a la angustia de Deméter ante tal acontecimiento. Con impaciencia y curiosidad, el “escritor” pulsa los enlaces, anhelando desenterrar la continuación del hipertexto –cuál es el paradero de Perséfone, en qué situación se encuentra esta, etc. En esta indagación del sentido de la historia, el lector asume una posición de búsqueda muy similar a la que adopta Deméter en el mito, puesto

11 Fundada en el año 2000 por Megan Sapnar y la propia Ingrid Ankeron, dicha publicación pretendía “explorar una nueva forma de hacer poesía; una que abandonase el acercamiento tradicional a la literatura, que articulara experiencias y emociones a través de gráficos en movimiento y animación, que integrase estas formas de arte para así cuestionar la propia definición de poesía” (Ankeron y Sapnar 2000) [La traducción es de la autora del artículo]. En este sentido, *Poems that Go* (<<http://www.poemsthatgo.com/>> [Último acceso: 26/12/17]) surgió de una doble necesidad de aunar diversos lenguajes, medios y formatos, y de celebrar la poesía a través de las posibilidades que el soporte tecnológico brindaba.

12 Esta desazón que invade al usuario es problemática, pues si se da rienda suelta al impulso fuertemente arraigado de obtener algo de la interacción con el texto (ya sea placer, conocimiento, etc.), el *wreader* se arriesga a perder el control sobre la interacción (Barnet 1999: 191). En vista de lo cual, al “iniciar sesión” en «After Persephone», el usuario debe resistir la urgencia de buscar un final cerrado que explique el paradero de Perséfone o que resuelva el problema que en un inicio se plantea.

13 El hecho de que el autor-programador haya construido previamente un número concreto de hipervínculos sugiere que la libertad del *wreader* para producir el ciberpoema es reducida, y siempre está condicionada por los límites establecidos por el autor.

que, del mismo modo que la diosa de la agricultura busca desesperadamente a su hija, el usuario, con análoga inquietud, pulsa hipervínculo tras hipervínculo con el objetivo de conferir sentido a una historia que no procura respuestas firmes. Por esta razón, puede aseverarse que la naturaleza interactiva del ciberpoema de Ankerson propicia la inmersión en la narración por parte del usuario, quien es capaz de experimentar el sufrimiento de Deméter de un modo más íntimo.

De manera análoga a lo que hemos observado con respecto a la hipertextualidad y la interactividad, la intermedialidad que caracteriza a «After Persephone» también se utiliza como recurso literario para apelar de manera más efectiva a los sentimientos del lector, ya que el empleo de diferentes medios (en concreto, de vídeo, imagen, texto y audio) permite que el “escribitor” pueda percibir la historia mítica en diversos formatos y que, de este modo, la experiencia de lectura se diversifique y enriquezca. En este contexto, la actividad lectora adquiere nuevas connotaciones que trascienden a la propia lectura: leer se convierte en algo más que leer. Así las cosas, atravesar un hipertexto se presenta como toda una experiencia, con los significados de “realidad”, de “sentimiento” y “conocimiento” que el término *experiencia* trae consigo.

5. Los mitos y las nuevas experiencias lectoras: hacia una “cibermitología”

Como se ha expuesto en los apartados anteriores, en «After Persephone», la naturaleza hipertextual, no-lineal, interactiva e intermedial del soporte digital se utiliza como recurso literario para activar de forma eficiente la empatía del lector para con Deméter. Dichas características de lo digital favorecen, además, que se establezca una relación más íntima e intensa con el hipertexto, creando una suerte de realidad virtual para el “escribitor”, quien no solo imagina lo que lee, sino que también lo experimenta (lo escucha, lo observa, lo toca, etc.). El hecho de que la experiencia hipertextual tenga lugar en distintos niveles (auditivo, visual, motor) enriquece, en suma, la experiencia lectora del mito de Perséfone. Igualmente, vale destacar que esta experiencia de realidad virtual que se logra en la ciberliteratura es más difícil de alcanzar en un proceso de lectura tradicional, y se asemeja a experiencias que se pueden percibir en el cine o en un concierto. Así, la literatura electrónica se erige como un medio eficiente y relevante para la transmisión de mitos: el carácter lúdico, multimodal e inmersivo del medio despierta el interés de aquellos lectores que, por diversos motivos, ya sea falta de interés, de conocimiento, de acceso, etc., no se habían acercado a la mitología en su modalidad textual¹⁴. Ahora bien, hemos de ser prudentes y evitar la idealización de lo digital: si bien la ciberliteratura fomenta una serie de aspectos en los que la literatura convencional no es siempre tan efectiva, esta tiene, asimismo, sus limitaciones y aspectos negativos. Por ejemplo, el carácter intermedial de la ciberliteratura restringe la capacidad imaginativa de los lectores, ya que se proporcionan, sin posibilidad de modificación, en forma de imagen, vídeo o sonido, aquellos aspectos ficcionales que, en literatura convencional, encuentran asiento en la mente de los lectores. Más allá de su uso como herramienta complementaria para la transmisión de historias míticas, en ningún caso la “cibermitología” (si así pudiéramos denominarla) debe establecerse como sustituto de la mitología clásica en su formato convencional.

En último término, es importante mencionar que el uso del medio digital como estrategia para fomentar la empatía del lector no es exclusivo de «After Persephone», sino que se observa en otros ciberpoemas contruidos con herramientas hipertextuales. Por ejemplo, en «Redeeming the Gene, Molding the Golem, Folding the Protein» (2002) (<http://users.lmi.net/sonyarap/redeeming/index.html>), Sonya Rapoport, partiendo de las historias míticas de Lilith y Eva, construye una hipernarración en la que estas mujeres mitológicas se reinventan a sí mismas y son capaces de trascender las definiciones y representaciones que las fuentes clásicas

¹⁴ La efectividad de los nuevos medios a la hora de llamar la atención de potenciales usuarios es elevada, tal y como demuestran los videojuegos sobre mitos y figuras mitológicas *Loki* (2007), *Age of Mythology* (2002) o *Titan Quest* (2006)

(y contemporáneas) han desarrollado alrededor de ellas. Además, de manera similar a lo que ocurre en «After Persephone», el componente no lineal, interactivo y multimodal del soporte en el que se leen los mitos de Lilith y Eva propicia que el usuario se sumerja en la experiencia lectora y perciba de una forma intensa y real las tribulaciones de estas dos figuras. Y lo propio ocurre en la ficción hipertextual «Its name was Penelope» (1989) (<http://www.eastgate.com/catalog/Penelope.html>) de Judy Malloy, y en el poema hipermedia de Kim White, «The Minotaur Project» (2001) (<http://home.earthlink.net/~theminotaurproject/home.html>): la naturaleza del soporte favorece la activación de los procesos empáticos del lector, quien se involucra en la lectura como si de realidad virtual se tratara. El tratamiento que reciben otros mitos en los nuevos medios es, como se percibe, análogo al que observamos en «After Persephone», lo que permite atisbar ya la existencia de un sistema común que puede ayudar a explicar las diferentes dinámicas de los mitos en la ciberliteratura.

6. Conclusiones

Los medios digitales ofrecen, como se ha demostrado, un soporte novedoso con el que reinventar la literatura; en esta revolución literaria no solo se proponen nuevos paradigmas, sino que, también, se ponen en tela de juicio algunos de los conceptos mejor asentados en teoría de la literatura. En nuestro ensayo, por un lado, hemos advertido que la ciberliteratura propicia desarrollos no lineales de la trama, favorece el rol activo del lector y facilita la experiencia multisensorial del texto. Por otro lado, adentrándonos en el uso de la mitología desde las nuevas tecnologías, hemos podido comprobar que el medio digital se utiliza en «After Persephone» como recurso para activar la empatía del lector, favoreciendo que este se sumerja de lleno en la experiencia lectora. Además, se ha podido observar que en el ciberpoema de Ankerson el soporte digital hace posible la transmisión de una inquietud social determinada, a saber, la trascendencia del vínculo materno-filial; de esta manera, Ankerson hace hincapié en aspectos que, en las fuentes clásicas, son desatendidos, pero que ya habían sido puestos en valor a partir del siglo XIX. Por consiguiente, en «After Persephone», el soporte electrónico ayuda al mito a cumplir la función social de reivindicar la importancia del vínculo entre madre e hija y de desligarlo del lugar secundario con respecto al de marido-esposa al que había sido relegado. A lo largo de la historia, los mitos han servido de válvula de escape, es decir, han desempeñado funciones sociales y han permitido poner de relieve preocupaciones contemporáneas; en el caso analizado, el hipertexto logra que el mito cumpla ahora su objetivo y que el mensaje que encierra llegue al lector actual de manera efectiva. Por lo tanto, podemos afirmar, a modo de conclusión, que la ciberliteratura constituye un medio innovador y eficaz para la transmisión de mitos clásicos y que, en consecuencia, ha de ser tenida en consideración por los estudios actuales de mitocrítica.

Bibliografía

- ANKERSON, I., «After Persephone» 2001 [En línea]. Disponible en: <<https://elmcip.net/creative-work/after-persephone>> [Último acceso 05/06/18].
- ATWOOD, M., *Double Persephone*. Londres: Hawkshead Press 1961.
- BARNET, B., «Storming the Interface: hypertext, desire and technonarcissism», *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 13.2 (1999), 187-203.
- BARTHES, R., «The Death of the Author», en: *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. Nueva York: Hill and Wang 1977, 142-148.
- CHAOU LI, M., «How interactive can fiction be?», *Critical Inquiry* 31.3 (2005), 599-617.
- CICCONI, S., «Hypertextuality», en: *Mediapolis: Aspects of Texts, Hypertexts and Multimedial Communication*. Ed. Sam

- Inkinen. Berlín / Nueva York: De Gruyter 1999, 21-43.
- , «*The Shaping of Hypertextual Narrative*», en: M. Yla-Kotola, J. Suoranta, S. Inkinen & J. Rinne (eds.): *The Integrated Media Machine: A Theoretical Framework*. Helsinki: Universidad de Lapland 2000, 101-120.
- CORTÁZAR, J., *Rayuela*. Madrid: Cátedra 1996.
- CYANIDE, *Loki: Heroes of Mythology* [Windows PC]. París: Askaron 2007.
- DERRIDA, J., «Différance», en: Rivkin, J. y M. Ryan (eds.): *Literary Theory: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell 2004, 278-299.
- DOOLITTLE, H., *Asphodel*. Durham: Duke University Press 1992.
- , *Her*. Durham: Duke University Press 1993.
- ENSEMBLE STUDIOS, *Age of Mythology* [Windows PC]. Texas: Microsoft Games 2002.
- HARDY, T., *Tess of the d'Urbervilles*. Londres: Penguin Books 1994.
- INGELOW, J., *The Complete Poems of Jean Ingelow (1863)*. Montana: Kessinger Publishing 2008.
- IRON LORE, *Titan Quest* [Windows PC]. California: THQ 2006.
- JANKOWSKI, N.W. / L. HANSEN., *The contours of multimedia. Recent technological, theoretical and empirical developments*. Luton: University of Luton Press 1996.
- JOYCE, M., *Of Two Minds: Hypertext, Pedagogy and Poetics*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press 1995.
- LANDOW, GP., *Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press 1993.
- LAWRENCE, D.H., *The Lost Girl*. Wessex: Penguin Books Ltd 1950.
- LYOTARD, JF., *The postmodern condition: A Report on Knowledge*. Minnesota: University of Minnesota Press 1984.
- MALLOY, J., «Its name was Penelope» 1990 [En línea]. Disponible en: <<http://www.eastgate.com/catalog/Penelope.html>> [Último acceso 12/10/2017].
- MANOVICH, L., «Post-Media Aesthetics», en: Kinder M. / T. McPherson (eds.): *A Decade of Discourse on Digital Culture*. California: University of California Press 2007, 100-118.
- MCLUHAN, M., *Understanding media: The extensions of man*. Corte Madera (Canadá): Gingko Press 2003.
- MORRISON, T., *The Bluest Eye*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston 1971.
- OSTRIKER, A., «Demeter to Persephone», *Ploughshares* 35.1 (2009), 120-120.
- PAJARES TOSCA, S., *Literatura digital: el paradigma hipertextual*. Extremadura: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones 2004.
- RAPOPORT, S., «Redeeming the Gene, Molding the Golem, Folding the Protein» [En línea]. Disponible en: <<http://users.lmi.net/sonyarap/redeeming/index.html>> [Último acceso 12/10/2017].
- RYAN, ML., *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós 2004.
- SLATIN, J., «Reading hypertext: order and coherence in a new medium», en: Delaney, P. / G. Landow (eds.): *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, MA: The MIT Press 1994, 153-169.
- SWINBURNE, AC., *The Collected Poetical Works of Algernon Charles Swinburne*. Londres: W. Heinemann 1924.
- TOLVA, J., *Ut Pictura Hyperpoesis: Spatial Form, Visuality, and the Digital Word*. UNC 1993.
- WHITE, E.B., *Charlotte's Web*. Nueva York: Scholastic 1980.
- WHITE, K., «The Minotaur Project» 2001 [En línea]. Disponible en: <<http://home.earthlink.net/~theminotaurproject/home.html>> [Último acceso 22/11/2017].
- ZIEGFELD, R., «Interactive fiction: A new literary genre? », *New Literary History* 20.2 (1989), 341-372.

Herramientas narrativas de Internet al servicio de la narrativa epistolar: de la pantalla al papel

PATRICIA URRACA DE LA FUENTE

Universidad de Zaragoza

patriciauracadlf@gmail.com

Resumen

Internet se ha incorporado como tema recurrente a la novela de los últimos años y, además, también se ha convertido en fuente de nuevas herramientas narrativas cuya aparición y tratamiento en la narración tradicional son el reflejo de su uso masivo y difusión en la realidad. Por este motivo, se debe tratar de determinar el alcance de la novedad narratológica que el uso de estas nuevas herramientas supone y, en especial, aquellas relacionadas con las narrativas del yo.

Se pondrá de manifiesto que no es la mera traslación formal de los recursos de la pantalla llevados a la novela tradicional, como sucede en muchas ocasiones. Algunas novelas españolas, como *El blog del inquisidor* (2008) de Lorenzo Silva y *La vida era eso* (2014) de Carmen Amoraga, incorporan a la narración esas nuevas estrategias narrativas de Internet aportando interesantes avances estructurales, casos de hibridación genérica o nuevas visiones profundas y directas de la psicología de los personajes que establecen relaciones innovadoras entre narradores y narratarios. Estos hechos suponen parte del proceso de renovación de la novela epistolar y, por ello, mantiene su vigencia como fórmula narrativa a través del uso de blogs, correos electrónicos, redes sociales, chats, etc.

El presente trabajo forma parte de una investigación que se encuentra en proceso de desarrollo y se prevé su inclusión en la futura tesis doctoral *Estudio de la novela epistolar española desde 1975*.

PALABRAS CLAVE: Internet, epistolaridad, blog, correo electrónico.

Abstract

Internet has conspicuously been incorporated to the novel as a recurrent aspect in the past few years. In addition to this, it has also become a source for new narrative tools (blogs, e-mails, social networks, chats, instant messages, etc.) whose use in traditional narrative mirrors its massive use in the sociological reality. The scope of the narratological novelty that the use of these new tools suppose must be determined and, especially, those related to self-narrations.

It has to be pointed out that this, as is often the case, does not merely consist of the formal translation of the screen resources into the traditional novel. Some Spanish novels, such as *El blog del inquisidor* (2008) by Lorenzo Silva and *La vida era eso* (2014) by Carmen Amoraga, incorporate these new strategies to the narrative, providing the reader with interesting structural developments, remarkable instances of genre hybridization or new deep and direct visions of the characters' psychology which establish innovative relationships between narrators and narratees. On the other hand, it can be assessed that, in some instances, these facts imply the renovation of the epistolary novel, which, besides, will keep its essential characteristics and will be valid as a novel subgenre, despite the aforementioned renovations.

KEY WORDS: epistolary narrative, internet narrative tools, self-narrations.

Pocas cosas son tan íntimas para nosotros en la actualidad como nuestros ordenadores, nuestros móviles, nuestros dispositivos estrictamente personales e intransferibles, privados. Decía el psicólogo Castilla del Pino (1996) que lo íntimo está envuelto en lo privado, y que es precisamente en nuestra privacidad donde reside nuestra intimidad. Una de las grandes paradojas de Internet está precisamente ahí: desde nuestra intimidad utilizamos sus recursos para establecer relaciones interpersonales, para comunicarnos, para exhibirnos, en un espejo, nuestra pantalla, como Narcisos, cuyo reflejo no sólo nos es devuelto hacia nosotros mismos sino también desde la interacción con el mundo. Pero en esa interacción, en ese exhibirse y mostrarse a través de la web, la motivación principal que encontramos en las herramientas narrativas de Internet es hablar de nosotros mismos donde lo más íntimo se transforma en lo más impudicamente público.

Expone Bauman en su libro *Amor líquido* (2012) que, al hablar sobre la red que: uno siempre puede correr a refugiarse en la red virtual cuando la multitud real que lo rodea se vuelve intolerable. Una multitud de individuos distintivos: un *enjambre* para ser más precisos. Un agregado de personas autoimpulsadas que no necesitan ni oficial al mando ni mascarón de proa, ni agitador, ni vocero para mantenerse unidos.

Las narrativas del yo, la narrativa epistolar, la autobiografía, el diario íntimo o las memorias son géneros o especies narrativas que viven en el sugestivo espacio fronterizo de la realidad y la ficción. Indagan en la introspección y en el autoconocimiento.

Cada cibernauta, dice Aparici en su libro *Conectados en el ciberespacio* (2010: 15): realiza y desarrolla una puesta en escena de su propia existencia o de su grupo de pertenencia. Se exhiben cualidades reales o inventadas, se crea una segunda o tercera vida y, como los falsos documentales se ficcionaliza la propia vida.

También Castilla del Pino (1996) definía el escenario íntimo, curiosamente, con el mismo término que ahora utilizamos en la jerga de Internet, el “escenario virtual”. Evidentemente, el psiquiatra se refería al espacio que hay en nuestra mente donde construimos nuestro propio yo, nuestra representación mental en interacción con los otros que, por otra parte, tampoco son entes reales sino nuestras propias creaciones, creando un yo del sujeto y construyéndonos como si fuéramos otros.

Eso es precisamente lo que, en mi opinión, ofrecen los *blogs* de Internet aunque se nos presenten como verídicos: “un yo” construido como si fuera “un otro”. Internet nos permite no ser meros receptores de información sino también emisores y producir nuestras propias formas de comunicación. Pisani y Piolet hablaban en su famoso *La alquimia de las multitudes* (2009) de los “webactores”: los internautas que han dejado de ser meros receptores para convertirse en colaboradores y productores. Además, esta posibilidad productiva que nos ofrece internet permite algo muy importante en una sociedad, como la nuestra, cada día más despersonalizada, más individualista y, en definitiva, más solitaria: Internet nos permite relacionarnos, satisface nuestras necesidades relacionales, la interacción social. En esa interacción social desde nuestro lugar de webactores nace nuestro “yo mediático” porque Internet permite inventar, crear y exhibir un yo real o un yo inventado.

Michel Foucault (1990: 45) definía las tecnologías del yo como aquellas que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.

En ese proceso que describía Foucault había una renuncia a uno mismo impuesta por estrategias de gobernabilidad externas que controlaban los actos individuales desde los propios individuos. Hoy la pantalla de nuestros ordenadores se vuelve no solo foco de proyección sino también escudo en el que escondernos y encontrar la impunidad que ofrece el anonimato.

La fractura en el concepto de identidad que trae consigo la Modernidad propició el desarrollo y proliferación de los géneros autobiográficos la necesidad moderna de construir la pro-

pia identidad. No olvidemos que los blogs, aunque empezaron siendo diarios personales, en la actualidad, la *blogosfera* está compuesta por este tipo de escritos personales pero también por blogs actuales de propaganda o labor periodística e incluso los docentes hemos encontrado en ellos una magnífica herramienta didáctica. Sería por ello imposible tratar de ver lo literario o no que existe en los centenares de *blogs* que vivos y muertos pueblan la red. Hoy sería iluso, inverosímil, pensar en una novela actual que retratara nuestra sociedad sin tener en cuenta las relaciones personales que hemos establecido a través de Internet. No concebimos hoy una vida sin cruzarnos varios correos electrónicos al día ni sin mantener diálogos con amigos y conocidos a través de los servicios de mensajería instantánea.

Ya se han escrito muchas novelas epistolares con correos electrónicos cruzados que sencillamente repetían el esquema formal de la novela epistolar más clásica siguiendo el modelo de estética sentimental tradicional, como en el caso de *Contra el viento del norte* del austríaco Daniel Glattauer (2010) que inauguraba con sus novelas esta traslación formal de la pantalla al papel de una relación virtual. En 2006 abrió el camino a decenas de novelas en todos los idiomas que iban a calcar esta traslación. Pero la cultura canónica, la cultura académica todavía encuentra reticencias en estas incursiones. Todavía hoy, la mezcla, la mal llamada intromisión de Internet, en la novela tradicional, se sigue viendo como algo “experimental” y “llamativo”.

Cuando a Lorenzo Silva, el autor de la novela *El blog del inquisidor* (2008), le preguntaron si volvería a usar este tipo de métodos en sus novelas respondía que le había resultado una estructura narrativa nueva y muy flexible, que le permitía hablar con especial desnudez desde el personaje y que tenía un esquema muy abierto, “cercano a la vida real”.

La novela de Silva se construye como un juego de cajas chinas en las que unas se introducen dentro de otras. Dentro del blog trasladado al papel de la protagonista femenina se inserta el blog del inquisidor, persona o personaje que busca su redención a raíz de tomar la identidad-máscara de un personaje y un hecho histórico que sucedió en el siglo XVII. Después, asistiremos al intercambio de correos electrónicos, a diálogos a través de chats y correos electrónicos. Todo ello está, a más a más, inserto en el tradicional recurso del manuscrito encontrado pues la novela se inicia con un prólogo nada paratextual de un editor que informa al “desocupado lector” de las circunstancias del hallazgo de los escritos, al más fiel estilo cervantino.

Encontramos en la novela de Silva, por tanto, la traslación de dos blogs, el de la protagonista y el del inquisidor. Solo uno de ellos es un diario, el de la protagonista, es un blog con las características de las que de él conocemos. El blog insertado dentro del blog de la protagonista, el del inquisidor, es en realidad otro tipo de narrativa del yo que además hunde sus raíces en la tradición más clásica y antigua, la confesión que se ha insertado en una herramienta narrativa de Internet: es una confesión. Y la diferencia entre el diario íntimo y la confesión no es baladí aunque en los blogs los encontremos, como en la novela de Silva, a veces participando de una misma herramienta narrativa. Al pasar al papel, a la novela tradicional, se convierten en dos géneros literarios distintos: la confesión y el diario íntimo.

La confesión, para María Zambrano, no solo era un género literario sino también un método. Se trata, para la autora, de un método que sirve para expresar la crisis, como hace el protagonista masculino de Silva, un hombre, un personaje en crisis, como también lo son los *webactores* de muchos de los blogs que pueblan el ciberespacio. Decía Zambrano sobre las confesiones en 1943, en *La Confesión: Género literario y método*:

¿Qué es lo que quiere decir el escritor y para qué quiere decirlo? ¿Para qué y para quién? Quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; y las grandes verdades no suelen decirse hablando. (...) Desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse (...) Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse (Zambrano 1995: 37-38).

La sociedad actual ha encontrado en el blog, en la posibilidad de utilizar la pantalla como escudo, pero a la vez como aliciente, ese lugar del que Zambrano hablaba. Y es que

la intromisión de la vida virtual en la vida real ha inculcado nuevos valores sociales en esta sociedad desestructurada en la que cada vez estamos más solos y más aislados. Hemos encontrado un medio, como los protagonistas de *El blog del inquisidor*, donde, a través de las relaciones virtuales nos reencontramos con nuestro propio yo y además nos sentimos amparados por la morbosidad del anonimato y regocijados en la impunidad que nos otorga la máscara de la pantalla.

El acto escritor en las redes sociales es aún más breve. De *Facebook* y otras redes sociales, esperamos inmediatez, rapidez... “Escribe cómo te sientes”, en dos o tres líneas, caracteres limitados, en dos o tres líneas que serán además visibles en las noticias del día para todos tus *ciberamigos*, acompañadas de fotos o vídeos e iconos bailarines. No esperamos encontrar un día a día narrado en orden cronológico, sino una expresión personal y cotidiana. En *Facebook* y en otras redes sociales la voz del yo ofrece un testimonio histórico y generacional, colectivo, dialogante, más que personal: es la relación dialéctica entre un pasado inmediato, muy cercano, que se une tangencialmente al círculo vital.

La relación dialéctica entre ese pasado cercano y el presente se da en *La vida era eso*, premio Nadal en 2014, de Carmen de Amoraga. En la novela se narra el proceso de duelo de Giuliana por su marido muerto. Precisamente, él le pide antes de morir de cáncer, que sea ella quien continúe escribiendo en su perfil de *Facebook*. Lo que en un principio le parece una solemne estupidez a la protagonista (pues se encuentra en el obvio abismo de la pérdida de un ser amado) acaba siendo el lugar propicio para encontrar la aceptación de la muerte de su esposo. Giuliana construye su nueva vida, sola con sus hijas gracias a conseguir asumir la pérdida con la ayuda de la traslación de sus dolorosos sentimientos al ciberespacio a través de *Facebook* y de grupos de *WhatsApp* que los lectores tenemos materializados en el papel. Giuliana encuentra a través de la red a un interlocutor que la escucha, ella es capaz de reconstruir su identidad, como mujer, pero también como personaje, configurando su identidad narrativa a través de las entradas que escribe en *Facebook*. Decía Lejeune (en Ciplijauskaité 2004: 72) que “el arte pone orden en la vida” y a través de la escritura en *Facebook* por parte de la protagonista de *La vida era eso*, su escritura pública en primera persona, la expresión de su yo en la plataforma, hace que su vida pase del caos al orden.

Al trasladar al papel la herramientas que Internet le ofrecía a Amoraga se da también el pacto ambiguo con el lector, el pacto biográfico del que habla Pozuelo Ivancos (2006) donde en este caso, la protagonista, a través de las breves secuencias narrativas que *Facebook* le permite publicar participa de otra narrativa del yo diferente, la narración autobiográfica. En la construcción del futuro pero también en la recuperación del pasado, radica la importancia de la interlocución. Según Sobejano, por ese motivo la autobiografía un género tan propio de de nuestro tiempo (Teruel 2014: 97) que nos permite recuperar el pasado individual y colectivo, tan necesario en esta sociedad nuestra tan deshumanizada de la que ya hemos hablado.

El uso del narrador omnisciente por parte de Amoraga en la novela nos otorga un lugar privilegiado como lectores y sabremos que lo que Giuliana publica en *Facebook* no siempre se corresponde con sus pensamientos y sentimientos. Ella selecciona, recrea, lo que quiere o no quiere contar en público y, además, en ocasiones, incluso su estilo discursivo diferente nos llama la atención por lo distinta que es su expresión en la red social frente a cómo habla en los diálogos de su vida real: hasta el registro cambia. La Giuliana de *Facebook* es una Giuliana diferente a la que nosotros como lectores conocemos y de la que sabemos secretos inconfesables de todo punto, ante el círculo social en el que se mueve en la vida real y en la virtual. Pero en su narración egocéntrica, recreada y seleccionada de lo que ella quiere contar: recompone a su gusto para su público pero también como terapia para ella misma el puzzle, o mejor, el collage, de su vida despedazada.

Para finalizar, vuelvo al título de mi artículo, que es *Herramientas de internet al servicio de la narrativa epistolar actual*. En mi búsqueda de novelas escritas en cartas, un método

narrativo que sigue vigente, aunque resulte paradójico, en una época en la que ya nadie escribe cartas, he encontrado que Internet, en los últimos años, el correo electrónico, el blog, las entradas de redes sociales ha creado la nueva epistolaridad. Se trata de una epistolaridad evolucionada, que conserva los rasgos del género y que son reconocibles no solo formalmente. Una de las características de la novela epistolar es la confusión que en ella se produce entre todas las narrativas del yo pero también con las narrativas reales.

Se trata de la ficcionalización de la propia existencia a través de la epístola tradicional que ahora toma forma en las herramientas narrativas de Internet y que lleva implícita la hibridación genérica y las nuevas visiones profundas y directas de la psicología de los personajes, que además establecen relaciones innovadoras entre narradores y narratarios. Estos hechos, como hemos visto en las novelas de Silva y Amoraga, suponen también otra parte de la renovación de la novela epistolar.

Ricardo Piglia (en Manrique Sabogal 2017) decía que el diario (pero sirve para los blogs, para las entradas de *Facebook*), sin duda, es un género cómico:

Uno se convierte automáticamente en un clown. Un tipo que escribe su vida día tras día es algo bastante ridículo. Es imposible tomarse en serio. La memoria sirve para olvidar, como todo el mundo sabe, y un diario es una maquina de dejar huellas.

Señala Luis Beltrán Almería que el punto de partida de estos fenómenos narrativos es la necesidad de autoexploración y su proyección literaria, escrita. La presunción de que cabe alguna duda respecto de la identidad conlleva la necesidad de objetivarse. En otras palabras, la inseguridad del sujeto le lleva a proponer unos símbolos y un discurso que calme la ansiedad del vacío.

En esas nuevas tecnologías las producciones de los *webactores*, queden en la red virtual volando por el ciberespacio o sean trasladadas al papel, al soporte tradicional, son fragmentos de vida, de intimidad hecha pública.

Bibliografía

- AMORAGA DE, C., *La vida era eso*. Madrid: Destino 2014.
- APARICI, R. (COOR.), «Comunicación y web 2.0», en: *Conectados en el ciberespacio*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia 2013, 32.
- BAUMAN, Z., *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica 2012.
- CASTILLA DEL PINO, C., *Obras completas I y II, 1946-1966*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones 2013.
- , *Un estudio sobre la depresión. Fundamentos de la antropología dialéctica*. Barcelona: Península 1991, 444.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Ánthropos 1994.
- FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo contra el viento del norte*. Barcelona: Paidós Ibérica 1990.
- GLATTAUER, D., *Contra el viento del norte*. Madrid: Alfaguara 2010 [2006].
- MANRIQUE SABOGAL, W., «Muere Ricardo Piglia, un clásico contemporáneo de la literatura en español», *El País* (7 de enero de 2017) [En línea]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/01/06/actualidad/1483733441_558033.html. [Último acceso el 17 de octubre de 2018].
- PIOLET, D. / F. PISANI, *La alquimia de las multitudes: cómo la web está cambiando el mundo*. Barcelona: Paidós 2009.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica 2006.
- SILVA, L., *El blog del inquisidor*. Barcelona: Destino 2008.
- TERUEL, J., *Un lugar llamado Martín Gaité*. Madrid: Siruela 2014.
- ZAMBRANO, M., *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela 1995.

El Ministerio del Tiempo: la “propagabilidad” de una nueva forma de crear y consumir televisión en España

ESTHER MARÍA GARCÍA PASTOR

Universidad Complutense de Madrid

esthga07@ucm.es

Resumen

En España se está gestando, gracias a la entrada de plataformas como *Netflix*, a los planes de *marketing* de *Movistar+* y a la búsqueda del público digital de cadenas tradicionales como *Antena3*, un cambio en las formas de consumo y creación de contenidos televisivos. Sin embargo, fue en 2015 cuando la televisión española pasó de un modelo de “pegajosidad” a uno de “propagabilidad”, la clave de este cambio de paradigma.

En este artículo se pretende analizar el fenómeno “ministérico”, una nueva forma de crear y consumir televisión en nuestro país gracias a *El Ministerio del Tiempo*. Se analizará la estrategia de los productores para convertir la serie en un modelo de ficción “propagable”: narración transmedia, televisión social y contenidos transficcionales son fundamentales.

PALABRAS CLAVE: transmedialidad, transficcionalidad, televisión social, propagabilidad

Abstract

In Spain, thanks to a new series of platforms like *Netflix*, the marketing plan of *Movistar+* and the search for digital public of traditional medias such as *Antena3*, a change is emerging in the ways of using and creating television contents. However, it was in 2015 when Spanish television underwent from a “stickiness” model to a model of “propagability”, which is the key of this paradigm change.

The aim of this paper is to analyse the “ministérico” phenomenon, a new way of creating and using television in our country thanks to *El Ministerio del Tiempo*. The producers’ strategies to transform the series into a “propagable” fiction will be analysed: transmedia storytelling, social television and “transfictional” contents are fundamental.

KEY WORDS: transmedia, transfictional, social television, propagability.

1. El Ministerio del tiempo, una apuesta arriesgada

El Ministerio del Tiempo emite su primer episodio el 24 de febrero de 2015. Antes de esta fecha ya había comenzado la promoción tanto de forma tradicional en los canales de Televisión Española como en su página web y las redes sociales. Era una apuesta arriesgada, ya que el género proyectivo (Moreno Serrano 2010: 120-121) nunca había dado buen resultado en la televisión de España; los datos de audiencia de la televisión pública española estaban cayendo en picado; y el *target* que veía las ficciones de TVE había envejecido. Además, como afirma Martínez Román, la televisión en España ha innovado muy poco en los géneros que ha abordado: “La mayoría de producciones se enmarcan dentro del melodrama social, y las que comienzan alejadas de éste han acabado cediendo” (2016: 339).

Así, si tenemos en cuenta los parámetros tradicionales de medida de audiencia, la acogida de *El Ministerio del Tiempo* no fue del todo bien. Los datos de audiencia no podían competir con los de las televisiones privadas y, tras algún que otro maltrato de la televisión pública hacia la nueva serie, el *share* bajó. La audiencia media de la primera temporada fue de un aceptable

12,3%, unos 2.536.000, que frente a otras ficciones que llegaban a superar los 4.000.000 de espectadores eran cifras bastante escasas¹.

Sin embargo, como asegura Concepción Cascajosa en el artículo «Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*», es cierto, las audiencias tradicionales, las cuantitativas, eran malas comparadas con los canales privados, pero no comparadas con las audiencias medias de TVE. Cascajosa explica:

Las televisiones públicas, incluso en el caso de aquellas que no cuentan con anuncios, dan a conocer los datos de audiencia de sus programas como validación de su aceptación; como forma de justificar la inversión de recursos públicos y, por tanto, de impuestos pagados por los ciudadanos (2016: 56).

Bajo estos parámetros, *El Ministerio del Tiempo* debería de haber sido cancelada tras la emisión de su primera temporada, pero Televisión Española no tuvo en cuenta el fenómeno fan, que salvó de la hoguera una ficción que la televisión tradicional hubiera condenado a la cancelación. Y es que el ruido en Twitter fue inmediato, y era “ruido social de calidad, ya que la inmensa mayoría de las menciones eran positivas hacia la serie” (Pimentel 2015). La audiencia social de Twitter se estimó en los ocho primeros capítulos en 353.850 usuarios, 3.687.500 impresiones y 7.187 autores únicos que sumaron 21.255 *tuits*. Cuando se puso en duda la renovación de *El Ministerio del Tiempo*, todos estos fans hicieron campaña para salvarlo. Durante tres días el *hashtag* #TVERenuevaMdT fue *trending topic* nacional.

Actualmente *El Ministerio del Tiempo* ha finalizado la emisión de su tercera temporada. Aquellos que dudaban de la serie durante el periodo de promoción acabaron convirtiéndose en “ministéricos” y arrastraron consigo a más participantes en este fenómeno. Carlos Scolari en “Regreso a El Ministerio del Tiempo” en *Dentro de El Ministerio del Tiempo* (Cascajosa 2015: 227) comenta: “Lo que nació como un proyecto eminentemente televisivo se convirtió en pocas semanas en un fenómeno cultural”.

2. *El no tan inesperado fenómeno “ministérico”*

El Ministerio del Tiempo había captado a los usuarios de las redes sociales mucho antes de que se emitiera el primer episodio. Es cierto que muchos de ellos se manifestaron para expresar su suspicacia. Sin embargo, aunque esto pudiera parecer un contratiempo, realmente era una señal inequívoca del éxito que estaba por venir. La nueva serie de Televisión Española había llamado poderosamente su atención, tanto como para que dedicaran tiempo a hablar sobre ella y cavilar sobre lo que iban a encontrarse ante sus pantallas el día del estreno. Era una mezcla entre fascinación y frustración:

El mundo de los fans nace de un equilibrio entre fascinación y frustración: si no nos fascinaban los contenidos mediáticos, no tendríamos ningún deseo de involucrarnos en ellos; pero si no nos frustraban en algún grado, no sentiríamos el impulso de reformularlos o rehacerlos (Jenkins 2008: 245).

Es muy probable que los que se mostraron suspicaces ante *El Ministerio del Tiempo* sintieran una fascinación ante un tipo de ficción que debían encontrar en las producciones extranjeras, pues no era el tipo de serie que encajaba en la parrilla de la televisión española, como hemos visto anteriormente. Sin embargo, esta mezcla entre dos sentimientos contradictorios fue la que hizo que el 24 de febrero de 2015, todos estos potenciales fans se sentaran en el sofá y sintonizaran Televisión Española.

Había llegado el día del estreno y tras la emisión de *El tiempo es el que es*, primer episodio de la primera temporada, se gestó el fenómeno “ministérico”. Aunque, quizás, decir que se

¹ Datos extraídos de [formulatv.com](https://www.formulatv.com/series/el-ministerio-del-tiempo/audiencias/): <https://www.formulatv.com/series/el-ministerio-del-tiempo/audiencias/>

formó aquel 24 de febrero, sería menospreciar el trabajo que *RTVE.es* y las productoras *Onza Partners* y *Cliffhanger* habían estado desarrollando previamente.

Tras aquel primer capítulo, y hasta el momento, la crítica especializada ha caído rendida a los pies de *El Ministerio del Tiempo*. En *El Mundo* (Rey 2015) se podía leer lo siguiente sobre la serie: "Es inteligente y trata al espectador como si también lo fuera". "Inteligente" es aquí la palabra clave. Dejando a un lado las valoraciones sobre la inteligencia de los creadores a la hora de narrar la historia, el equipo de *El Ministerio del Tiempo* fue, sobre todo, inteligente en la planificación de la comunicación e interacción con los consumidores. Sabían a qué segmento de la población querían apelar, qué cualidad querían que tuviera su nicho de audiencia: mediana edad, clase media-alta, con estudios universitarios, culturalmente activos, conocedores y seguidores de la cultura popular contemporánea y, por supuesto, usuarios activos de las redes sociales. No obstante, como veremos, llegar a este tipo de consumidor era solo el comienzo de la expansión de la narración transmedial que el equipo estaba diseñando, *El Ministerio* sería de todo aquel que quisiera embarcarse en la aventura.

De esta forma, el plan de propiciar un modelo de televisión apelando a un nicho de audiencia concreta dio su fruto. No fue tanto que la serie tratara al espectador como inteligente, como se había dicho en la crítica de *El Mundo* (Rey 2015), sino que habían planeado a qué público iban a dirigirse y les iban a hablar en su idioma.

Lo que han creado Olivares y su equipo es una experiencia transmedial, social y transficcional: la experiencia "ministérica". Es una comunidad de fans activa que no solo se limita a ver el capítulo y a escribir un *tuit* o dos, sino que es mucho más. Ser un "ministérico" es sentirse miembro de una comunidad, que genera un discurso más allá de los límites marcados por la diégesis:

El Ministerio del Tiempo demuestra ser una serie perfecta para desarrollar una estrategia transmedia, en la que la alta participación de los fans es esencial. Deja abiertas muchas puertas para la creación de nuevas tramas, personajes, etc., lo que es un aspecto a destacar en un producto que aspira a desarrollar una narrativa de este tipo (Miranda Galbe / Figuero Espadas 2016: 132).

Ya en 2008, en el libro *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Henry Jenkins auguraba un cambio en la forma de la comunicación en masa de la cultura popular gracias a la introducción de internet en nuestras vidas diarias. La comunicación ya nunca más sería unidireccional de un medio a un espectador sentado en su sofá que simplemente recibe el discurso: "El cambio más significativo puede ser el paso del consumo mediático individualizado y personalizado al consumo como una práctica de red" (Jenkins 2008: 243). Los "ministéricos" no conciben su experiencia como un discurso lineal y unidireccional, consumen el producto ficcional a través de una red que ofrece diferentes plataformas y contenidos complementarios creados para los fans y, como veremos, por los mismos fans, que, en muchas ocasiones, tienen entidad propia más allá de la trama principal:

En la narrativa transmedia no es necesario conocer todos los textos que se han elaborado sobre un mundo narrativo, sino que cada uno tiene entidad propia. Los espectadores pueden introducirse en él a partir de cualquiera de los relatos existentes (Miranda Galbe / Figuero Espadas 2016: 120).

2.1. La planificación de una narración transmedia

Antes de la emisión del primer capítulo, todo el material estaba ya bien preparado. La experiencia "ministérica" comenzó a gestarse incluso antes del comienzo oficial de la serie.

En la página web, unos días antes del estreno, se colgó un vídeo en el que los agentes Irene Larra y Ernesto Jiménez ofrecían una "formación básica" para "funcionarios y patrulleros novatos". Imaginaban, por ejemplo, qué hubiera sucedido si España no hubiera ganado el mundial e introducían así la base de la serie, también referenciada en el primer capítulo: el tiempo es el que es, la historia es la que es y no se puede cambiar. Comenzaban también

a introducir uno de los elementos clave que une a los fans de *El Ministerio del Tiempo* y que es hilo conductor en la referencialidad constante de la serie tanto a hechos históricos como a citas concretas de la cultura pop contemporánea. Este elemento vertebrador no es otro que la nostalgia, el gusto por retroceder al pasado. Ya Reynolds, al acuñar el término “retromanía” (Reynolds 2011) llamaba la atención sobre la adicción de la cultura popular a su propio pasado.

Una vez estrenada la serie, en la página web, tras la emisión de cada capítulo, se colgaba *La Puerta del Tiempo* un programa en el que Paloma García Quirós entrevistaba a los actores y que comentaba, además, la actividad en redes sociales. Esto lanzaba un mensaje a los “ministéricos”: sois parte de esto y vuestras opiniones nos importan y son tenidas en cuenta. De hecho, el propio nombre “ministéricos” fue una campaña lanzada por Pablo Lara y David Varona para consensuar junto a los fans el nombre que se le daría al grupo de seguidores de la serie:

Una de las primeras cuestiones que se planteó a los fans, una vez que se comenzó a hablar de la serie, fue, cómo les gustaría que se los llamase. Este fue el *tuit* que se lanzó el 25 de febrero de 2015 a las 19:54: “De *Doctor Who*, *whovian*; de Justin Bieber, *belieber*; de 1D, *directioner*; de *El Ministerio del Tiempo*... ¿Interinos?” (Cascajosa 2015: 205).

Tras el final de cada capítulo Televisión Española emitía también un programa que más tarde, por supuesto, se colgaba en la web. Se trataba de una mezcla de *making off* y un programa de curiosidades históricas. Hemos dicho que el *target* es activo y curioso, y quieren saber todos los secretos. Por tanto, los productores sabían que tenían que proporcionarles un contenido que satisficiera esas ansias de conocimiento. Los fans, no contentos con este programa, también usaban los buscadores para conocer más sobre personajes y acontecimientos históricos que habían aparecido en cada capítulo. Las búsquedas en Google se disparaban tras la emisión de cada episodio.

Gracias a estos contenidos, que desplegaban el discurso más allá de la pantalla televisiva hacia otras plataformas y medios, *El Ministerio del Tiempo* fue una ficción transmedial desde antes de su puesta en antena.

El contenido transmedia está dirigido a una figura muy concreta: la del fan. Pablo Lara lo explica a Concepción Cascajosa:

El contenido transmedia se crea intentando continuar la percepción por parte del espectador de que *El Ministerio del Tiempo* sigue activo, a pesar de estar fuera de emisión. Es decir, pensando contenidos a eventos que ocurran entre una temporada creando la sensación de que la institución vive la vida, el día a día, de los espectadores. Por ejemplo, creando un vídeo de homenaje al estreno de *Star Wars* o la llegada de Marty McFly de *Regreso al Futuro*, e incluso comentando un debate político (Cascajosa 2016: 66)².

2.2. La conquista de la televisión social

Ya se ha citado a Jenkins y su “cultura de la convergencia” en la que el discurso se expande a través de diferentes medios. Dice Jenkins que la convergencia representa un cambio de paradigma. La convergencia cultural supone un cambio en diferentes sentidos:

[...]el paso de los contenidos específicos de un medio a los contenidos que fluyen por múltiples canales mediáticos, a la creciente interdependencia de los sistemas de comunicación, a los múltiples modos de acceder a los contenidos mediáticos, y a las relaciones cada vez más complejas entre los medios de corporativos de arriba abajo y la cultura participativa de abajo arriba (Jenkins 2008: 241).

² Entrevista de Concepción Cascajosa a Pablo Lara, productor transmedia de *El Ministerio del Tiempo*, el 16 de enero de 2016, incluida en el artículo «Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*».

Teniendo en cuenta las premisas de una televisión adaptada a las nuevas formas de comunicación, los productores de *El Ministerio del Tiempo* no obviaron la clave de la relación entre los creadores y los espectadores y la necesidad de que estos últimos participaran e interaccionaran.

Así pues, satisfecha la curiosidad gracias a los contenidos mencionados anteriormente, ahora lo importante era hacer a los espectadores sentir la pertenencia a un grupo, y no a uno cualquiera, un grupo influyente y con capacidad de decisión y participación. A los "ministéricos" se les incluyó en un grupo de *Whatsapp* propio; crearon una aplicación para generar certificados oficiales de "ministéricos"; y en *Instagram* se creó una cuenta privada, también con el nombre *Los archivos del Ministerio*, a la que solo se podía acceder con permiso.

Todos estos contenidos estaban organizados por el propio equipo de *El Ministerio del Tiempo*, pero enseguida la comunidad de fans comenzó a crear, compartir e intercambiar contenidos propios. Desde *fan fiction*, cuentas en *Twitter* de personajes, productos de la serie que, por petición popular, se venden en una tienda oficial asociada a *RTVE* o cientos y cientos de *gifs* cómicos. La clave radica en que los productores de la serie participan también de este fenómeno. Se involucran y tienen en cuenta el discurso del consumidor, que, en este caso se convierte también en productor. Es lo que en la cultura transmedia se ha venido a llamar "prosumidor", es decir, productor y consumidor.

2.3. Hacia la transficcionalidad

Ya se ha explicado que *El Ministerio del Tiempo* es transmedial, pero también se ha convertido en un fenómeno transficcional, no solo por las narraciones creadas por los ministéricos, sino también desde la propia producción de la serie.

En la segunda temporada, uno de los personajes más queridos, Julián, se marcha. En la diégesis principal se comenta que se ha ido a la guerra de Cuba. Sin embargo, para que el espectador no perdiera la empatía que se había creado con este personaje se rodaron seis capítulos de una mini *webserie*: *Tiempo de valientes*. En ella, el espectador podía seguir las aventuras de Julián en Cuba y su camino hacia Filipinas, donde regresaría a la diégesis principal en el doble capítulo *Los últimos de Filipinas*.

Y la nota cómica la pone la querida Angustias, la secretaria, que encontró una cámara en uno de los capítulos de la primera temporada con la que protagoniza el *videoblog* *Tiempo de confesiones*, un formato muy acorde a las redes sociales y a la cultura *youtuber*. Con esta simpática ficción los "ministéricos" tenían contenido propio de uno de los personajes más queridos, y de los que más material fan se ha creado. Angustias contaba con un espacio propio en el que, además, se contaban curiosidades sobre el funcionamiento del Ministerio y en el que con una simple cámara se hacía un guiño al "verdadero fan", que recordaba perfectamente en qué capítulo y en qué circunstancias había aparecido esa cámara con la que ahora la secretaria grababa sus confesiones.

Confirmaban tanto la ficción dedicada a Julián como la dedicada a Angustias que *El Ministerio del Tiempo* era una serie transmedial y transficcional, pero también otras dos tendencias que se venían detectando ya en las series estadounidenses de la nueva Edad de Oro televisiva: la simpatía hacia los personajes y la autorreferencialidad. "El nuevo estupefaciente se llama *personaje*. Actúa por empatía; estimula la identificación parcial; lo sentimos cercano y lejano a un mismo tiempo; real y virtual", explica Jorge Carrión (2011: 15).

Carrión relaciona las nuevas formas de crear ficción televisiva con las novelas del siglo XIX, un modelo al que se adapta perfectamente *El Ministerio del Tiempo*:

El mando a distancia, el *zapping*, la congelación de la imagen, la viñeta, el rebobinado, la apertura y el cierre de ventanas, el corta y pega, el hipervínculo. Mientras que la velocidad a la que nos obligan a leerlas sintoniza con el espíritu de la época, el profundo desarrollo argumental y psicológico al que nos han acostumbrado conecta con la novela por entregas y con los grandes proyectos narrativos de siglo XIX (Carrión 2011: 16).

Se podría relacionar esta valoración con la afirmación de Antonio Rivas en el libro *Yo soy más de series* (Moreno Serrano / Gallardo Barragán 2015: 359), que entiende que los tres personajes principales cumplen con el típico reparto de las novelas de aventuras:

Los tres personajes principales que forman el equipo de agentes, a los que seguimos desde el instante de su reclutamiento, se ajustan al reparto típico al que estamos acostumbrados desde hace décadas: hay un protagonista-héroe con el que en teoría debe identificarse el espectador (Julián, nuestro contemporáneo) un “músculo” (Alonso, el soldado de los Tercios, del siglo XVI) y un “cerebro” (Amelia, la universitaria de finales del siglo XIX).

De esta forma nos encontramos ante unos personajes típicos de las historias de aventuras de la cultura popular. No es necesario explicar al espectador, acostumbrado a las narraciones de este tipo, cuáles son las funciones de estos roles. Eso sí, estos personajes tienen una historia personal paralela más allá de sus funciones en cada una de las aventuras con esquema repetitivo: problema, viaje en el tiempo, resolución del problema, vuelta al tiempo actual.

En cuanto a la segunda tendencia de las “transficciones” de *El Ministerio del Tiempo*, en la segunda temporada, las referencias constantes a mitos de la cultura popular, que ya aparecían en la primera temporada, y las locas convergencias entre personajes históricos se multiplican. Es en esta temporada cuando comienza a insertarse la autorreferencialidad, normalmente con un toque paródico, como ya hemos visto con el caso de Angustias. En un capítulo, Salvador, el jefe, bromea sobre hacer una serie contando las misiones de sus agentes y apostilla: “Solo de pensarlo se me revuelven las tripas”.

Puede parecer que no tiene mucha importancia, pero la parodia y, sobre todo, la “auto-parodia” en *El Ministerio del Tiempo* es fundamental en su modelo de emisión, lo que Jenkins llama “propagabilidad”. Dice Jenkins en el libro *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*, editado junto a Sam Ford y Joshua Green, que la parodia es clave en una fórmula de emisión de mensaje “propagable” porque crea una experiencia compartida. Ya no es solo humor, es humor compartido que sirve para interactuar socialmente (Jenkins 2015: 233).

3. La clave del éxito: la propagabilidad

En la televisión tradicional los creadores usaban el método que Jenkins denomina “pegajosidad”. Esto quiere decir que creaban contenidos para llamar la atención del público. Cuantos más espectadores, mejor. En este modelo, las series miden su éxito por la cantidad de público al que alcanzan. Recordemos que la serie que se está analizando no cosecha buenas audiencias en este sentido.

Sin embargo, como se ha podido ver, *El Ministerio del Tiempo* es un éxito, pero no en datos cuantitativos, es decir, no en cuanto a “pegajosidad”. No obstante, sí que lo es en cuanto a “propagabilidad”. Jenkins, Ford y Green describen esta cualidad de la comunicación como “el potencial del público a la hora de compartir contenido con sus propios propósitos, ya sea con el permiso de los titulares de los derechos o en contra de ellos” (2015: 27).

Como siempre sucede en estos casos, apenas podemos mapear una pequeña parte de la producción textual de los fans. Un mundo narrativo transmedia es una máquina textual que puede seguir funcionando muchos años, incluso después de que su canon se haya dado por concluido. Sabemos dónde comienza un mundo narrativo transmedia, pero no dónde acaba (Scolari en Cascajosa 2015: 227).

Lo que recomiendan los autores en *Cultura transmedia* es que el emisor se beneficie de la capacidad de “propagabilidad” de su receptor.

El uso de las redes sociales se ha convertido en un medio inmediato para que no sólo los fans de la serie intercambien opiniones y comentarios, sino también para que los productores y difusores de la serie empleen estrategias para crear interés antes, durante

y después de la emisión convencional: envío de mensajes, guiños a los espectadores, recordatorios sobre la emisión pasada o futura, menciones o fragmentos del siguiente episodio, etc. (Rodríguez-Mateos / Hernández-Pérez 2015: 108).

Ya en *Convergence culture*, Jenkins destaca la capacidad de los medios sociales usados por el público como una herramienta de multiplicar las redes por las que transitan los mensajes compartidos y el efecto amplificador de esta diversificación gracias a los medios de masas: "El poder de los medios populares reside en su capacidad de diversificar; el poder de los medios masivos reside en su capacidad de amplificar" (Jenkins 2008: 255). En resumen, uniendo ambos tipos de medios se consigue llegar a la mayor cantidad de receptores posibles, pero también a una mayor variedad.

En esta sociedad hiperrelacionada es importante cada "propagador" para que la red funcione:

Si la sociedad se articula mediante redes—y es más consciente de ello que nunca— y la Biblioteca de Babel para estar a nuestro alcance, lo que importa no es tanto la potencial infinitud, sino los nodos, los lugares de encuentro concretos. Cada pantalla y cada *mouse* y cada teclado que intervienen en ella (Carrión 2011: 27).

Jenkins, Ford y Green analizan cuáles son las claves para que una ficción televisiva se libere de la "pegajosidad" y sea "propagable". Entre ellas, seis son fundamentales para entender por qué *El Ministerio del Tiempo* es modelo de esta nueva forma de narrar un discurso, de emitir y de recibir un mensaje. Son clave la diversificación, la motivación y la facilitación, el compromiso, el intercambio y la colaboración (Jenkins / Ford / Green 2015: 31, 32, 138, 150, 323). Veamos más detalladamente cada uno de los puntos:

Diversificación. Aunque el público objetivo de *El Ministerio del Tiempo* tiene unas características concretas, los creadores han entendido la diversidad de sus fans, es decir, saben que no todos tienen los mismos propósitos ni viven en los mismos contextos, aunque les una su afición por esta ficción televisiva. En un modelo de discurso propagable, el emisor no controla esta diversidad, deja que se convierta en pilar fundamental de la creación y el consumo de la ficción, pues esta diversificación se convierte en multiplicación y amplificación del mensaje.

Esta característica no solo tiene que ver con la diversificación del público sino también con las diferentes formas de emitir y recibir el mensaje. Se ha visto comentado anteriormente que el acceso a *El Ministerio* no solo es a través de la pantalla de la televisión o del ordenador, existe material disperso con el que el espectador puede interactuar, tanto con el creado por los productores, como con el compartido por la comunidad fan.

Motivación y facilitación. Motivación y facilitación están estrechamente relacionadas. Esto se explica, en primer lugar, con la campaña transmedial que los productores diseñaron, creando contenidos que animaban a la participación de los espectadores, que no solo eran recipientes sobre los que verter información que pasaba de la pantalla de la televisión a un sofá.

Por otro lado, una vez motivados los fans, la estrategia transmedial solo sería un éxito si los receptores comenzaban a crear sus propias redes, contenidos y discursos a través de distintas plataformas. Para ello, como hemos visto, los productores pusieron todos los medios para que los fans pudiesen usar todos los materiales disponibles. Esto es, frente a las dificultades de acceso a los contenidos en el modelo de televisión tradicional, aferrada a los derechos de autor, *El Ministerio del Tiempo* dejó, desde un principio, que su discurso fluctuara por internet.

Compromiso. Fruto del trabajo de facilitación y motivación los "ministéricos" han acabado por comprometerse con todo lo que tenga que ver con *El Ministerio del Tiempo*. Y este compromiso acaba siendo recompensado. Por ejemplo, una de las usuarias más activas en la campaña #TVERenuevaMdT, Diana Rojo, acabó siendo guionista en la segunda temporada (Cascajosa 2015: 208).

Intercambio. Este intercambio es multidireccional y se "propaga" entre consumidores, entre consumidores y productores y viceversa. Los roles en el proceso de comunicación co-

mienzan a difuminarse. La línea separa la emisión de la recepción se mantiene, pero es cada vez más fina.

Colaboración. Puede parecer obvio, pero la colaboración es la clave. Es el resultado de la aplicación de los cinco pasos anteriores. En la colaboración entre los roles de emisor y receptor radica el gran cambio entre la televisión tradicional y la televisión social o “propagable”, como acuñan Jenkins, Ford y Green.

4. Conclusiones: reivindicación de la copia

“Nada triunfa como el éxito”, cita Concepción Cascajosa a Alejandro Dumas en la introducción del libro *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood* (Cascajosa 2006). Reivindica en este texto la necesidad de la cultura popular de citarse, de ser *hipertextual*, como diría Genette (1989: 17). Habla la doctora Cascajosa de las múltiples formas en que un texto puede beber de otro.

El Ministerio del Tiempo ha sabido reproducir este mecanismo de retroalimentación, la narración de la serie es una tela de araña repleta de referencias de la cultura popular española e internacional. Además, ya hemos visto que el modelo de narración y personajes bebe de las novelas de aventuras decimonónicas; nada que no se hubiera inventado anteriormente. Pero, además, los productores han apostado por una nueva forma de retroalimentación del discurso propia de una sociedad en red, una nueva forma de citarse, “re- citarse” y autocitarse. Y entrecomillo “nueva” porque, al igual que han tomado un modelo de narración propia de la cultura popular, los productores importaron la forma de “propagar” el mensaje que ya había dado sus frutos en la televisión estadounidense. La única incertidumbre sobre una narración típica de cultura popular y una forma de transmitir el discurso popular a través de internet, fundamentalmente hipertextual, era la acogida que podía tener en una audiencia todavía adicta al sofá y el mando a distancia. Sin embargo, como se ha podido comprobar apartado tras apartado, nada en el éxito de *El Ministerio del Tiempo* fue una casualidad: preparación y participación transmedia, televisión social, comunidad de fans prosumidores, transficcionalidad; todo basado en la diversificación, motivación, facilitación, compromiso, intercambio y colaboración necesarios para abandonar un modelo “pegajoso” y abandonar uno “propagable”; todo una copia de modelos preexistentes:

Si una de las frases más recordadas de la serie es “Somos españoles, improvisen”, había quedado de manifiesto que en el nuevo escenario de la televisión social es justo lo contrario: el trabajo previo y la planificación, sobre la base de una compleja narrativa rica en referencias, son la clave para cultivar esta nueva noción de éxito (Cascajosa 2016: 66).

El Ministerio del Tiempo ha trazado el camino en la televisión española hacia un modelo adaptado a las herramientas que ofrece internet para “propagar” contenido y crear comunidad. Sin embargo, puesto que los productores todavía tienen que justificar sus datos por cantidad de espectadores, la renovación por una cuarta temporada no es segura. No obstante, Olivares y su equipo ya han abierto la puerta a otros que ya están siguiendo la misma pauta. Y es que, la televisión tradicional, como dice Jorge Carrión, tendrá que adaptarse para poder sobrevivir en un mundo cada vez más conectado a las nuevas tecnologías. La televisión tradicional “es incapaz de lograr una implicación apasionada del espectador en la ficción serial autóctona, la constitución de comunidades de seguidores o la transformación de la serie en objeto de culto” (Carrión 2011: 28). Así, si los productores de ficción televisiva en España tienen en cuenta la frase de Dumas citada por Cascajosa, puede que copien el éxito de *El Ministerio del Tiempo* para triunfar y volver a convertir las series en “objetos de culto”.

Bibliografía

- CARRIÓN, J., *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae 2011.
- CASCAJOSA, C., «Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*», *Dígitos. Revista de Comunicación digital* 2 (2016), 53-69.
- (ed.) *Dentro de 'El Ministerio del Tiempo'*. Alcalá de Henares: Léeme Libros 2015.
- *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla 2006.
- GENETTE, G., *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus 1989.
- JENKINS, H., *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós 2008.
- JENKINS, H. / FORD, S. / J. GREEN, *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa 2015.
- LARA, P. / D. VARONA, «*Be ministérico, my friend*: Diseño de una estrategia transmedia», in: Cascajosa, C.: *Dentro de 'El Ministerio del Tiempo'*. Alcalá de Henares: Léeme Libros 2015, 203-210.
- MARTÍNEZ ROMÁN, V. J., «*El Ministerio del Tiempo*, la introducción de nuevos conceptos en las series españolas», *Index.comunicación* 6 (2) (2016), 337- 354.
- MIRANDA GALBE, J. / J. FIGUERO ESPADAS, «El rol del prosumidor en la expansión narrativa transmedia de las historias de ficción en televisión: el caso de *El Ministerio del Tiempo*», *Index.comunicación* 6 (2) (2016), 115-134.
- MORENO SERRANO, F.A., *Teoría de la literatura de la ciencia ficción. Poética y retórica de los prospectivo*. Vitoria: Portal Editions 2010.
- MORENO SERRANO, F. A. / V. M. GALLARDO BARRAGÁN (COORD.), *Yo soy más de series: 60 series que cambiaron la historia de la televisión*. Granada: Esdrújula Ediciones 2015.
- PIMENTEL, A., «Ministéricos: radiografía de un fenómeno fan televisivo en la era de Internet y las redes sociales», *RTVE.es* (21 de abril de 2015) [En línea]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20150421/ministericos-radiografia-fenomeno-fan-televisivo-era-internet/1133040.shtml> [Último acceso el 21/09/2018].
- REY, A., «El Ministerio del Tiempo: un viaje sin complejos», *El Mundo* (24 de febrero de 2015) [En línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/television/2015/02/24/54eb751de2704e84738b456d.html> [Último acceso el 21/09/2018].
- REYNOLDS, S., *Retromanía: Pop culture's addiction to its own past*. Londres: Faber and Faber 2011.
- RIVAS, A., «*El Ministerio del Tiempo*, apreciando una serie española», in: MORENO SERRANO, F. A. / V. M. GALLARDO BARRAGÁN: *Yo soy más de series. 60 series que cambiaron la historia de la televisión*. Granada: Esdrújula Ediciones 2015, 354-361.
- RODRÍGUEZ -MATEOS D. / T. HERNÁNDEZ-PÉREZ, «Televisión social en las series de ficción y nuevos roles de documentalista audiovisual: el caso de *El Ministerio del Tiempo*», *Index.comunicación* 5 (3) (2015).

La literatura como elemento temático y transmedia en El Ministerio del Tiempo

INÉS MÉNDEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Oviedo

inessotrondio@hotmail.com

Resumen

El Ministerio del Tiempo (2015-2017) es una de las series más innovadoras del panorama televisivo español reciente. En algunas de sus tramas sobre viajes intertemporales, la literatura actúa como tema central mediante personajes como Cervantes o el Lazarillo, cuya presencia en nuestro acervo común –unida a elementos propios de humor y ciencia ficción– ayuda a difundir la cultura española a un gran número de espectadores. Este artículo tratará asimismo conceptos como *interfiguralidad* y *figuras en préstamo*, que permiten integrar en un universo ficcional un personaje procedente de otro. Por su parte, los espectadores también crean historias propias (las *fanfics*) borrando los límites entre alta y baja cultura, satisfaciendo sus expectativas ficcionales cuando alguna subtrama no se desarrolla según sus deseos y favoreciendo la unión de literatura canónica y escritura colaborativa.

PALABRAS CLAVE: *El Ministerio del Tiempo*, narrativa transmedia, literatura, *fanfiction*, prosumidor

Abstract

The Ministry of Time is one of the most innovative shows of recent Spanish television. In some of its time travel plots, literature is featured as a main topic with characters such as Cervantes or Lázaro de Tormes, whose presence in our collective heritage –along with characteristic touches of humour and science-fiction– helps disseminate the Spanish culture to a large number of viewers. This paper also deals with the concepts of *interfigurality* and *figures on loan*, which allow the integration of a fictional character in a universe different from its own. As for the viewers, they create fanfictions that erase the boundaries between high and low culture. These stories fix the problems created by unfinished plots or disappointing episodes, thus bringing together classically taught literary topics and collaborative writing.

KEY WORDS: *The Ministry of Time*, transmedia storytelling, literature, fanfiction, prosumer

1. Dentro del Ministerio: un acercamiento a la serie

Si bien una cuarta temporada de *El Ministerio del Tiempo* parece improbable¹, la importancia de esta creación en el panorama televisivo español merece ser reconocida por varios motivos: el primero, haber enmarcado su historia en el minoritario género de la ciencia ficción

¹ Las dos primeras temporadas de la serie se encuentran en la web de RTVE (<<http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/>>). De la tercera, la cadena pública solo ofrece fragmentos breves. Ello se debe a la coproducción establecida con Netflix, quien, a cambio de inyectar presupuesto a *El Ministerio del Tiempo*, se queda con los derechos de emisión internacional de esa tercera tanda de episodios –de ahí el descontento de los seguidores residentes en el extranjero, quienes disfrutaron más tarde esta última temporada– (<https://elpais.com/cultura/2016/12/29/television/1483026595_984846.html>) [Consulta el 12/03/2018]. Dado que esos episodios se hallan en una plataforma que no posee la autora del artículo, la fecha indicada en la bibliografía alude a la consulta de los fragmentos de cada emisión ofrecidos por la web de RTVE.

—algo poco común en la programación actual de TVE y las cadenas generalistas españolas—; el segundo, resaltar la cultura como un bien al alcance de todos; y, finalmente, apostar decididamente por la tecnología transmedia para llegar al mayor número posible de espectadores y expandir su universo.

El Ministerio del Tiempo se estrenó en febrero de 2015. Su argumento gira en torno a la institución que da nombre a la serie, integrada por individuos de diferentes épocas con una única misión: proteger la historia de España de cualquier cambio, incluso si este conllevara una mejora para nuestro país. En el tercer capítulo de la primera temporada («Cómo se reescribe el tiempo»), Ernesto e Irene tienen la oportunidad de matar a Hitler y a Franco, mas no lo hacen por las consecuencias inesperadas que conllevaría. El Ministerio insiste en que el tiempo es el que es, lo cual despojaría al ser humano de la autoridad para modificarlo a su antojo.

El primer episodio muestra cómo viajan los funcionarios del Ministerio: mediante unas puertas del tiempo ajenas a la sofisticación tecnológica de la ciencia-ficción contemporánea. Esta sencillez —impuesta hasta cierto punto por la estrechez presupuestaria pero absolutamente verosímil en ese mundo ficcional— contrasta con la imagen de series como *Doctor Who*² o películas como *La guerra de las galaxias* (George Lucas 1977), que despliega una tecnología modesta para los estándares actuales pero más espectacular *a priori* que las puertas de nuestro Ministerio. Estas, además, solo enlazan con otros puntos de España o con territorios del Imperio español: así, se podría viajar directamente al México de 1650 mas no al de 1950, ya independizado de España.

Inicialmente, la patrulla protagonista está constituida por Julián Martínez (Rodolfo Sancho), un enfermero del siglo XXI; Amelia Folch (Aura Garrido), una de las primeras universitarias españolas en el XIX —símbolo de los valores feministas que Concepción Arenal promulgó en *La educación de la mujer* (1896)—³, y Alonso de Entreríos (Nacho Fresneda), un soldado español de los Tercios de Flandes (siglo XVI) a quien todos confunden con el capitán Alatríste de Arturo Pérez-Reverte⁴. Los tres aceptan convertirse en agentes intertemporales para huir de su presente: Julián vive atormentado por la muerte de su esposa Maite, Amelia sufre cada día el sexismo de la sociedad decimonónica y Alonso está a punto de morir ahorcado por agredir a su capitán tras ser tachado de mentiroso (su superior se negaba a admitir que su orden para atacar antes de tiempo había causado numerosas bajas).

El personaje de Nacho Fresneda ha sido el único en permanecer hasta el último episodio de la serie: por compromisos profesionales, Rodolfo Sancho se ausentó parte de la segunda temporada e íntegramente de la tercera, mientras que Aura Garrido despedía a su personaje hacia la mitad de esa última entrega. Sin embargo, la incorporación de Pacino (Hugo Silva) y la

2 El carácter inmortal del Doctor y su capacidad para viajar sin límites espacio-temporales le asemeja en cierto modo a Arteché (Agus Ruiz), personaje de *El Ministerio del Tiempo* que trabaja para la organización terrorista El Ángel Exterminador. Arteché debe su nombre a un apellido del autor de *Un soldado español de veinte siglos* (José Gómez de Arteché 1875) y es, como esta novela indica, un hombre que ha vivido todas las grandes batallas de la historia de España desde el Imperio romano hasta la época de los Austrias (“Yo no viajo por el tiempo, el tiempo viaja por mí” sería el resumen de su propia identidad). Esta obra, pese a suponer un trabajo pionero del género fantástico en nuestro país, es relativamente desconocida entre el gran público, por lo que su incorporación refuerza el propósito educativo de la serie de los Olivares.

3 Arenal abogaba por educar en igualdad a hombres y mujeres, y resaltaba la necesidad de estas en recibir esa instrucción para combatir la discriminación ejercida por leyes y tradiciones sociales.

4 Este personaje protagoniza la serie de novelas históricas *Las aventuras del capitán Alatríste*, integrada hasta la actualidad por *El capitán Alatríste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del rey* (2000), *El caballero del jubón amarillo* (2003), *Corsarios de levante* (2006) y *El puente de los asesinos* (2011). Al igual que Alonso, ejerce como soldado de los Tercios de Flandes, por lo que ambos comparten léxico e indumentaria, además de unos principios morales sólidos que les permiten tanto servir a su patria con honor como sobrevivir a la miseria y la corrupción de la España auriesecular. Las aventuras del personaje creado por Pérez-Reverte fueron llevadas al cine por Agustín Díaz Yanes (*Alatríste*, 2006), con Viggo Mortensen en el papel principal.

joven Lola Mendieta (Macarena García) suplió con solvencia la partida de ambos intérpretes⁵. Al elenco principal y los múltiples personajes secundarios se suman los personajes de Angustias (Francesca Piñón) –ayudante de Salvador (Jaime Blanch), el subsecretario del Ministerio–; Irene (Cayetana Guillén Cuervo) –jefa de logística que, junto con Ernesto (Juan Gea), supervisa a la patrulla liderada por Amelia–, o Diego Velázquez (Julián Villagrán) –retratista oficial del Ministerio–.

Precisamente, personajes como Velázquez podrían encuadrarse en la interfiguralidad explicada por Müller (1991) y Ziolkowski (1983) –este último, a través de la noción de *figuras en préstamo*–⁶. Müller (1991: 107) define la interfiguralidad como la aparición de un personaje en un contexto ficcional distinto de aquel en el que ha sido creado originalmente; asimismo, indica lo confuso de la terminología de Ziolkowski, la cual implicaría que la figura en préstamo es devuelta posteriormente a su entorno original sin haber sufrido cambios en el proceso –de ahí que Müller prefiera la expresión *figuras reutilizadas*–. Ese razonamiento queda patente en *El Ministerio del Tiempo*: si bien hay episodios donde aparecen el Lazarillo y otros personajes ficcionales, sería erróneo suponer que el Lázaro que acompaña a la patrulla protagonista es exactamente el de la novela picaresca anónima de 1554. Creerlos idénticos supondría considerar los personajes como meros aglutinadores de rasgos y no como entidades integradas en una trama donde interactúan con otros seres (Müller 1991: 107). La obra original carece del entramado de viajes intertemporales, por lo que, si bien la semejanza entre ambos Lázaros vuelve reconocible al de *El Ministerio del Tiempo*, estos no coinciden plenamente debido a sus distintos contextos de aparición.

Por su parte, Ziolkowski (1983: 129) diferencia las figuras en préstamo de otros mecanismos que rompen la ilusión poética (el uso en la trama de figuras históricas o contemporáneas al escritor, o la inclusión de este en su propia obra, por ejemplo). Para Ziolkowski, los vínculos entre realidad y ficción difieren de los existentes entre los mundos imaginarios ligados a las figuras en préstamo –las cuales constituirían citas al universo del que proviene el personaje reutilizado–. Así, *El Ministerio del Tiempo* no recurriría tanto al concepto de Ziolkowski como podría parecer, ya que en sus temporadas aparecen mayoritariamente personajes asociados a figuras históricas concretas; y, si bien el Cervantes o el Lope de esta serie no son idénticos a los escritores reales en que se inspiran, es precisamente su anclaje en el mundo real lo que impide catalogarlos como figuras prestadas.

2. La literatura como tema en El ministerio del tiempo

Una de las virtudes de la serie creada por Javier y Pablo Olivares es su afán divulgador –algo lógico considerando el carácter de cadena pública que tiene TVE–. Así, los viajes al pasado de Amelia, Julián y Alonso ejercen una función didáctica, especialmente en lo relativo a las humanidades. La historia de España juega un papel fundamental en la trama de la serie, y

5 En *Doctor Who* –cuyo protagonista se regenera para sortear la muerte o cualquier lesión de extrema gravedad–, el cambio de actores tampoco afecta a su calidad artística. Hasta ahora, doce han sido los intérpretes del Doctor; a ellos (pertenecientes tanto a las temporadas emitidas desde 1963 hasta 1989 como a las realizadas a partir de 2005) debemos sumar la presencia de Jodie Whittaker, primera mujer en encarnar a un personaje que, pese a su capacidad de transformarse en cualquier ser humano, solo ha sido interpretado por hombres blancos.

6 Sobre la existencia de entes ficcionales, Parsons (1982: 370) concluye que la cuestión «Are there really nonexistent things?» sería en realidad una pseudopregunta: al aludir a este tipo de seres u objetos, empleamos *hay* (*there is/there are* en inglés) para simplificar el relato de nuestras experiencias vitales del mismo modo que con las entidades físicas y tangibles. Ello es aplicable tanto al Cid como al Lázaro o el Lope de Vega de *El Ministerio del Tiempo*, cuya existencia en el plano ficcional es constatable al margen de sus orígenes como personajes históricos o literarios. Además, Parsons (1982: 366) distingue entre aludir falsamente a algo (*la Amelia Folch de «La guerra de las galaxias»*) y mencionar entidades inexistentes en nuestra realidad pero presentes en otra (*la Amelia Folch de «El Ministerio del Tiempo»*). De ahí el error de equiparar *ficción* con *mentira*, ya que los mundos ficcionales se rigen por sus propias normas de verosimilitud.

en ella caben la literatura, la pintura o el cine y la televisión: en «Óleo sobre tiempo»⁷ (noveno capítulo de la segunda temporada), un lienzo de Velázquez destruido en el incendio del Real Alcázar (1734) es objeto de tráfico de arte intertemporal; «Con el tiempo en los talones» (primer episodio de la tercera tanda) tiene el estreno de *Vértigo* (Alfred Hitchcock 1956) como telón de fondo, y «Entre dos tiempos» –último capítulo de esta temporada– homenajea en clave metaficcional a Narciso Ibáñez Serrador y su *Historias para no dormir*.

2.1. Lope y Cervantes, carisma aurisecular

Por su parte, la literatura ha sido un elemento temático recurrente en *El Ministerio del Tiempo*. De hecho, uno de los personajes secundarios más populares de la serie es Lope de Vega (Víctor Clavijo), que hace su entrada en «Tiempo de gloria» (segundo capítulo de la primera tanda) y reaparece en «Tiempo de hidalgos» (el tercero de la segunda temporada) y «Tiempo de esplendor» (el quinto de la tercera). Lope es retratado como un gran escritor de agitada vida personal. Sin embargo, no debemos olvidar que era un hombre de su época, por lo que, según apuntaba Víctor Clavijo en un encuentro con espectadores de la serie, no es necesario considerarlo moralmente bueno para disfrutar de sus escritos (Breden 2015: 111)⁸. Ese carácter humano reforzaría su elección como representante del Siglo de Oro antes que Calderón o Cervantes –otro secundario icónico de la serie–. Además, *El Ministerio del Tiempo* comparte con el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope (1609) el afán de enseñar a través del entretenimiento –*docere delectare*– (Breden 2015: 111).

Junto a esa aparición estelar, merece ser resaltado también el encuentro de Lope y Pacino en «Tiempo de hidalgos», donde el agente alaba varias obras del primero y menciona involuntariamente *La dama boba*, que aún no existe; sin embargo, Lope muestra interés en hacerse con ella e intuimos que la acabará escribiendo, por lo que la historia literaria no se verá alterada. Por otra parte, una de las subtramas más notables de «Tiempo de esplendor» es la enemistad entre Lope y Cervantes (Pere Ponce), interrumpidos por Amelia justo antes de batirse en duelo empuñando sendos candeleros. Como mujer responsable y con capacidad de liderazgo, Amelia increpa a ambos escritores recordándoles que en la gloria hay espacio suficiente para los dos. Exclama también que, si ella pudiese vivir con la misma libertad que ellos, olvidaría esas envidias absurdas, y señala la fortuna de que sean las obras y no los actos de estos literatos lo que vaya a perdurar en el tiempo.

Por su actitud, Amelia recuerda a otras heroínas de aventuras del cine reciente, como la Elizabeth Swann (Keira Knightley) de la trilogía *Piratas del Caribe* (2003-2007) o la Hermione Granger (Emma Watson) de las películas basadas en los libros sobre el niño mago Harry Potter (2001-2011): estos personajes también forman un trío protagonista junto a sus compañeros masculinos (Will Turner y Jack Sparrow en el caso de Elizabeth, y Harry Potter y Ron Weasley en el de Hermione), asumen los mismos riesgos que ellos y expresan firmemente su

⁷ Los episodios de *El Ministerio del Tiempo* mencionados a lo largo de este artículo aparecen en la bibliografía precedidos de sus directores correspondientes.

⁸ Esa opinión podría ponerse en entredicho respecto de los creadores actuales: a raíz de los abusos sexuales imputados al productor de Hollywood Harvey Weinstein, se ha condenado la permisividad social que hasta ahora había disculpado las conductas delictivas de quienes mostraban gran talento en su ámbito laboral. Un caso aún candente es el de los abusos que Dylan Farrow, hija adoptiva de Woody Allen y Mia Farrow, denunció haber sufrido cuando era una niña. Pese a que el cineasta ha sido declarado inocente de tales acusaciones, aún planean dudas sobre él, y varios actores ya han lamentado haber obviado ese comportamiento a la hora de participar en sus películas. Si lograra demostrarse la veracidad de las declaraciones de Dylan, cabe preguntarse hasta qué punto influiría eso en la recepción de los filmes de Allen. Ello nos llevaría a hablar de la distinción entre autor real e implícito y de la asignación de la autoría en una cinta. Asimismo, también sería legítimo preguntarse por qué somos menos tolerantes con los artistas del siglo XXI que con los del XX y épocas anteriores. ¿Ocurrirá lo mismo cuando, en el futuro, se estudien obras y creadores de hoy? ¿Se considerará el machismo actual un rasgo inherente a nuestra sociedad –como ahora pensamos de épocas pasadas–?

opinión⁹. En ello coinciden con las mujeres de *El Ministerio del Tiempo*, quienes también ocupan puestos de responsabilidad –algo todavía no tan común en nuestra sociedad–; es cierto que son escasas las escritoras que aparecen en la serie, mas merece destacarse la alusión a las Sinsombrero en «Separadas por el tiempo», el décimo capítulo de la segunda temporada. Durante una visita que Julia (Alexandra Jiménez) realiza con sus alumnos a un museo, y tras explicarles quién fue Clara Campoamor, una de sus estudiantes localiza a una mujer idéntica a ella en una foto donde aparece junto a otras representantes de la Generación del 27. Si bien el episodio no trata sobre estas intelectuales, sino sobre la Vampira del Raval (María Rodríguez), la importancia de esa mención a las Sinsombrero estriba en el desconocimiento general sobre ellas, por lo que el propósito didáctico de *El Ministerio del Tiempo* se cumpliría en cualquier caso. Si la serie continuara una cuarta temporada, la galería de personajes históricos femeninos podría ampliarse, mas esta posibilidad aún parece remota.

Por su parte, «Tiempo de hidalgos» homenajea el episodio de *Doctor Who* «Vincent y el Doctor» –décimo capítulo de la quinta temporada (contando a partir de 2005)–. En él, la undécima encarnación de este personaje (Matt Smith) y su ayudante, Amy Pond (Karen Gillan), traen al presente a Van Gogh (Tony Curran) para que observe la admiración que despiertan sus obras en el siglo XXI. El objetivo es elevar la moral del infravalorado pintor, de quien Amy espera que finalmente no se suicide. Sin embargo, pese a que ella y el Doctor alegran temporalmente la existencia de Van Gogh, este acaba quitándose la vida poco después de regresar a su época. Volviendo a *El Ministerio del Tiempo*, la patrulla salva a Cervantes justo cuando este intentaba ahorcarse y, para convencerle de su valía, le llevan al siglo XXI haciéndole creer que está soñando para que no sospeche de la existencia del Ministerio. Ambos episodios rinden tributo a dos grandes creadores y nos permiten imaginar qué habría ocurrido si el pintor hubiese vivido más o Cervantes hubiera fallecido antes de tiempo. Como sociedad, quizá hubiésemos tenido otras obras en nuestro canon, pero jamás lo sabremos con certeza: aprender a valorar nuestra cultura es la enseñanza que se desprende de estos episodios.

2.2. Reescribiendo la leyenda: Lázaro, el Cid y el sueño de Lorca

En *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), el reportero que entrevista al senador Ransom Stoddard (James Stewart) afirma que en el Oeste se debe difundir siempre la leyenda incluso tras descubrir la realidad que subyace a ella; así, aunque fue el caído en desgracia Tom Doniphon (John Wayne) y no Stoddard quien disparó al famoso forajido, el mito de la valentía del segundo pervivirá sobre el sacrificio de Tom. Esa necesidad de héroes como espejo de conducta y salvaguarda del bien frente al mal se refleja en «Tiempo de leyenda» –primer episodio de la segunda temporada–, donde vemos cómo la figura de Rodrigo Díaz de Vivar llega hasta nuestros días gracias a Rogelio Buendía Ortiz (Sergio Peris-Mencheta), un agente del Ministerio que, para no alterar la historia de España, suplanta dos décadas la identidad del Cid tras provocar accidentalmente su muerte en batalla. Su sacrificio en pos de un bien mayor –unido en este capítulo a la marcha de Julián a Filipinas– ensalza el trabajo de los agentes y de quienes no aparecen en los libros de texto, cuyo fallecimiento no alteraría la historia de España.

Por otra parte, «Tiempo de pícaros» –sexto capítulo de la primera temporada– juega con la autoría del *Lazarillo de Tormes* a través de su protagonista, a quien la patrulla conoce accidentalmente durante una misión. Al final de esta aventura, Amelia y Julián sugieren a Lázaro que escriba una autobiografía, lo cual se materializará gracias a la ayuda prestada por un fraile escribano. Asimismo, Salvador se verá obligado a censurar las páginas donde aparece

9 De hecho, Watson es un referente para los más jóvenes no solo por su trabajo en una de las sagas más populares del siglo, sino también por su activo papel feminista como embajadora de buena voluntad de las Naciones Unidas. Watson lanzó la iniciativa *HeForShe* en este discurso ante los miembros de la ONU: <<https://www.youtube.com/watch?v=c9SUAcNIVQ4>> [Consulta el 13 de marzo de 2018].

la patrulla protagonista para evitar que se desvele la existencia de la institución. El episodio opta por considerar el *Lazarillo de Tormes* una obra cuyos autores preferirían refugiarse en el anonimato para evitar los ataques de la Iglesia y otros estamentos de la sociedad española del xvi: lejos de parecerse al *Amadís de Gaula*, la vida de Lázaro reflejaría esa España iletrada mediante un desasosegante realismo.

Uno de los capítulos más emotivos de la serie es «La leyenda del tiempo», cierre de la primera temporada. Ese era el título que en principio iba a tener la producción de los hermanos Olivares –inicialmente ambientada en la España de la Transición–. “En vez de Bowie, estaba el gran Camarón de la Isla cantando a Lorca. En homenaje a esto (y mío a mi hermano, pues lo escribí como una despedida) creamos –nueve años después– el capítulo 8 de *El Ministerio del Tiempo*” (Olivares 2015: iv-v). Así, esa despedida fraterna se refleja en los desesperados intentos de Julián por salvar a su esposa Maite y en el tema central de este capítulo –que subyace constantemente a la serie–: ¿por qué los agentes deben centrar sus esfuerzos en salvar solo a grandes personajes históricos cuando no pueden hacer lo propio con sus seres queridos?

Para Cruz (2015: 115), *leyenda* aludiría a un imaginario fantástico donde todo cabe –de ahí el contenido onírico favorecido por el vínculo temático con el Surrealismo–. Asimismo, el triángulo Amelia-Alonso-Julián reflejaría el integrado por Lorca, Buñuel y Dalí: ambos grupos intentarían resistirse al paso del tiempo, integrando por un lado sus creaciones artísticas en el imaginario colectivo o cumpliendo por otro las normas ministeriales que velan por nuestra historia. Centrándonos en Lorca, este actúa como enlace entre el mundo de los muertos (Julián está a punto de presenciar de nuevo el accidente de Maite) y el de los vivos. El enfermero del siglo xxi, al igual que la Mal Cobb interpretada por Marion Cotillard en *Origen* (Christopher Nolan, 2010)¹⁰, corre el riesgo de confundir cada vez más los sueños y la realidad, pero el final del episodio nos deja con la certeza de que no es posible recuperar a quienes ya se han ido. Y así, del mismo modo que Javier Olivares se despidió de su hermano, Julián será incapaz de salvar a su mujer y se sumirá en una profunda tristeza.

2.3. *La atmósfera decimonónica: de trucos, verbenas y reflexiones*

Otros escritores presentes en *El Ministerio del Tiempo* son Valle-Inclán, Bécquer, Galdós y Echegaray. Estos dos últimos aparecen en «Tiempo de verbena» –el undécimo capítulo de la tercera temporada–, donde Alonso, Pacino y la joven Lola Mendieta deben asegurar el estreno de *La verbena de la paloma*. Galdós y Echegaray forman parte de la tertulia del madrileño café de Levante, uno de los lugares de reunión de los literatos del siglo xix. La conversación que mantienen con el músico Tomás Bretón y el libretista Ricardo de la Vega, máximos artífices del famoso sainete lírico, versa sobre la importancia de acercar la música al pueblo. Mientras que Galdós respalda géneros como la zarzuela, Echegaray anima a Bretón a centrarse en la ópera para consolidar su prestigio. Gracias a un plan urdido por Lola, nuestro compositor se convencerá finalmente de la necesidad de estrenar *La verbena de la paloma*, lo cual desencadenará una sucesión de enredos que desembocará en un estreno accidentado a la par que exitoso. Esa reflexión sobre la tradicional división entre la alta y la baja cultura encapsula uno de los logros de *El Ministerio del Tiempo*: la difuminación de los límites entre los contenidos considerados académicos, complejos y aptos solo para una minoría con una formación intelectual específica, y aquellas manifestaciones artísticas de carácter popular (los *best-sellers* o las películas comerciales serían ejemplos de ello).

¹⁰ Este personaje es la esposa de Cobb (Leonardo DiCaprio), un ladrón que actúa en los mundos oníricos creados por la mente de otros. En la película, Cobb pierde a su mujer tras haber pasado con ella cincuenta años en un universo propio creado con tecnología específica para tal fin (décadas que suponen solamente unas horas de sedación en la vida real). Tras regresar a nuestro mundo, la cordura de Mal se ve afectada: convencida de que aún debe despertarse, se suicida creyendo que así lo logrará, lo cual provoca en su marido un persistente sentimiento de culpa. Cobb y Julián comparten la amargura de no poder recuperar a la mujer amada y la recurrencia al universo onírico como posibilidad fallida de un lugar ideal.

Así, la serie de los hermanos Olivares ha ejercido una labor de divulgación a través de las figuras históricas de las que se nutre. En «Tiempo de hechizos» –tercer capítulo de la última temporada–, Bécquer nos lleva a la atmósfera romántica reflejada en sus propias obras; este episodio, además, trata el peligro de las supersticiones y la incultura, las cuales crean un ambiente de intolerancia en Trasmoz que empuja a la muerte a Mencía (Miryam Gallego). Aquí, el aspecto puramente literario queda soslayado (Bécquer no adquiere tanto protagonismo como sí lo hacía en su correspondiente trama Lope de Vega, por ejemplo) en favor de una reflexión cuyos resultados pueden aplicarse actualmente. Lo mismo ocurre con la intervención de Valle-Inclán en «Tiempo de magia» –el sexto capítulo de la segunda tanda–: el autor de *Lucas de bohemia* se aferra a los supuestos poderes sobrenaturales de Argamasilla (Miki Esparbé) como esperanza para el futuro de España, un “cráneo privilegiado” que haga ver al mundo que somos más que “furia y llanto”; aunque el personaje de Valle aluda a la España finisecular, esa incertidumbre en relación con el porvenir resulta de plena actualidad: los efectos de la crisis económica en el mercado laboral o la emigración de jóvenes altamente cualificados aún ensombrecen el futuro de un país que, en ciertos aspectos, continúa siendo «el espejo deformado de lo que debería ser».

Como conclusión, la mayoría de referencias literarias de *El Ministerio del Tiempo* corresponden a escritores del canon español clásico, lo cual entroncaría con la cultura general de los espectadores (sería un recordatorio de contenidos ya aprendidos) y ayudaría, partiendo de ese punto, a divulgar nuevos datos. Renovar la serie permitiría incluir más personajes históricos desconocidos para el gran público y diseñar nuevas aventuras con otros personajes de nuestro imaginario colectivo. Sin embargo, al resultar improbable de momento, solo queda valorar la apuesta de los capítulos existentes por aunar cultura y entretenimiento, la creación de personajes femeninos complejos y –como veremos próximamente– el uso de las nuevas tecnologías en el desarrollo de la ficción ministérica.

3. *Lo transmedia de la literatura*

3.1. *La rebelión de la audiencia: el público tiene el poder*

El Ministerio del Tiempo sobresalió desde su estreno por integrar las nuevas tecnologías en su universo ficcional. La web de RTVE alberga los capítulos de las dos primeras temporadas (recordemos que Netflix ostenta los derechos de emisión sobre la tercera), los guiones de todos los episodios, un organigrama con los cargos del Ministerio, los pódcast que complementan las tramas de la ficción madre, la webserie *Tiempo de confesiones* –protagonizada por Angustias– o una tienda virtual donde adquirir libros o juegos de mesa basados en las aventuras de los agentes. Asimismo, aún manifiesta una activa presencia en Twitter, por lo que, incluso tras el final de la serie, sus seguidores han continuado compartiendo experiencias sobre el visionado de las tres temporadas tanto en su propia cuenta oficial como en la de Javier Olivares y las de los actores de la serie. Asimismo, *El Ministerio del Tiempo* posee página oficial en Facebook e Instagram, lo cual facilita la relación entre el público y los responsables del producto.

Esa retroalimentación diferencia nuestra serie de otros productos donde el público se limitaba a ser un receptor pasivo. Tal cambio en el paradigma comunicativo presenta los siguientes elementos recogidos por Rodríguez Ibáñez (2012: 29-31): una interactividad bilateral que coloca en el mismo plano al emisor y destinatario de contenidos digitales; un carácter unimedia que favorece la integración de texto, sonido e imágenes en una misma plataforma hipertextual –lo cual permitiría acceder a las fuentes de información deseadas mediante enlaces a múltiples webs–, y una actualización constante de noticias cuya abundancia resulta inabarcable e insta a muchos internautas a conectarse ininterrumpidamente a través de sus redes sociales. Por un lado, el usuario se beneficia de esa personalización que le coloca en el centro del sistema-red proporcionándole los contenidos más afines a sus preferencias; sin embargo, la ausencia de criba en los datos consumidos hace necesario un arbitraje que frene las noticias falsas tanto en el ciberespacio como en los instrumentos tradicionales de información.

Ese giro antropocéntrico hacia el espectador lo transforma en *prosumidor*¹¹, una figura que *consume* una ficción madre a partir de la cual *produce* nuevas historias (Miranda Galbe y Figuro Espadas 2016: 121); en caso de ser relatos, reciben el nombre de *fanfictions* o *fanfics*. Torti Frugone y Schandor (2013: 5) establecen tres etapas en la implicación de un individuo hacia un producto concreto: primero estaría el público que comprende ese universo ficcional en líneas generales gracias a un interés estable en sus diversas entregas. Si esa implicación se volviera más emocional hacia el creador de la entidad de culto (cantantes, actores o escritores, por ejemplo), hablaríamos de entusiastas o fans; en relación con sus hábitos de consumo, a las manifestaciones ficcionales directas del objeto de culto se sumaría un mayor deseo por adquirir *merchandising* que los seguidores de la fase anterior. Finalmente, los cultistas integrarían en su esquema vital el fenómeno del que forman parte; ello modelaría su percepción del mundo y su socialización, ya que pueden crear círculos de amistad con otros cultistas para compartir intereses. Asimismo, conocen detalladamente todos los episodios de su serie favorita o cada una de las canciones de sus ídolos musicales gracias a una relectura constante que cimenta su identidad y potencia otras creaciones que prolongan ese placer ficcional. Dentro de este contenido generado por los usuarios, también se halla el *fanart* (ilustraciones basadas en la serie, desde dibujos sobre un personaje hasta cómics), los *fanvids* (vídeos a modo de *mashups* –en el caso de *El Ministerio del Tiempo* se mezclarían sus imágenes con secuencias de otras series o películas–), los *cosplay* –trajes basados en personajes concretos de cualquier objeto cultural (Crisóstomo 2016: 103)– o los foros de redes sociales integrados por ministérics –apelativo de los seguidores más cultistas de la serie– (Miranda Galbe / Figuro Espadas 2016: 129-131).

3.2. *Las fanfics como elemento exonarrativo: la min(h)isteria continúa*

En relación con las *fanfics*, hablamos de textos no creados digitalmente pero sí difundidos mediante este tipo de herramientas. No son considerados *a priori* textos artísticos, y es su falta de calidad lo que explica su invisibilidad para los estudios sobre literatura y nuevas tecnologías (Morán Rodríguez 2007: 31). Por *fanfics* entendemos aquellas ficciones creadas a partir de las tramas y argumentos de otra anterior, ya conocida por creadores y destinatarios de esas nuevas historias. Diseñadas con intención lúdica, estas producciones suscitan una reflexión que, pese a su aparente superficialidad, indican un despertar del público hacia el desarrollo de la creación literaria y su divulgación (Morán Rodríguez 2007: 32-33). Sus autores también pueden estar vinculados a las prácticas interartísticas mencionadas en el apartado anterior, ya que pertenecen a una generación familiarizada con la no linealidad del sistema-red (Martos García 2011: 13). En las *fanfictions*, los lectores adoptan una actitud posmoderna de reinterpretación textual mediante la que reescriben sus propias historias. Así, estas creaciones equiparan recepción y producción de una trama, pues se inscriben en un marco de participación convergente donde lo que prima es el deseo de crear y compartir el universo imaginado (Martos García 2011: 4 y 6).

Las historias previas a las *fanfics* –como, en este caso, *El Ministerio del Tiempo*– pueden pertenecer a la literatura, el cine, el cómic o los videojuegos y suelen contar con numerosos seguidores (o, al menos, con una cantidad suficiente como para que la producción de *fanfics* disponga de un desarrollo y una recepción mínimos). A ese producto originario se le engloba en la expresión *fan domain* –abreviada en *fandom*– (Morán Rodríguez 2007: 34). Sin embargo, este término alude actualmente no ya a esa ficción primigenia, sino a su conjunto de devotos seguidores –sin importar su posible organización como tales– (Crisóstomo 2016: 102). Es precisamente su pasión por un producto concreto lo que provoca que los autores de las ficciones madre vean con buenos ojos esos relatos, pues no dejan de ser una publicidad gratuita e inclu-

11 En esta nota aclararemos el origen de diversos neologismos presentes en este párrafo: *prosumidor* (*productor* + *consumidor*); *fanfictions*, *fanart* y *fanvids* (*fan* + *fiction/art/videos*); *mashup* –sustantivación del verbo compuesto inglés *mash up* (‘tamizar, convertir un alimento en puré’ o, ya en el mundo audiovisual, ‘mezclar tipos de música o imágenes’)–, y *cosplay* –abreviatura de *costume play* (literalmente, ‘jugar a disfrazarse’)–.

so más honesta que la tradicional debido al genuino entusiasmo de quienes la elaboran (Morán Rodríguez 2007: 36). Y tal difusión no solo se limita a esas ramificaciones: *El Ministerio del Tiempo* ha sido alabada por su utilidad para enseñar literatura e historia españolas tanto a alumnos de nuestro país como a aquellos que aprenden nuestra lengua; los agradecimientos de algunos profesores en las redes sociales atestiguan el fecundo alcance de la serie.

Aunque las *fanfictions* son literatura, cabría preguntarse si su clasificación responde a los mismos criterios que los escritos tradicionales. Estas creaciones carecen de una ordenación sistemática, pues no se agruparían según rasgos comunes de forma o contenido, sino de acuerdo con su extensión, su punto de vista narrativo o sus ficciones madre correspondientes (*Juego de tronos*, *El Ministerio del Tiempo*, *Doctor Who* o *El señor de los anillos*, por ejemplo). Además, los fans suelen preferir productos de final abierto o cierre insatisfactorio, pues ese deseo de compleción les insta a crear historias que, por otra parte, nunca suponen una conclusión firme a tramas sin resolver (como la tensión sexual entre dos personajes), sino solo una de las posibles soluciones al problema (Morán Rodríguez 2007: 38).

La divulgación de *fanfics* en Internet influye en la actitud de autores y lectores hacia estas historias respecto de la literatura tradicional, pues son percibidas como un elemento transgresor por su carácter democrático: todos podemos escribir relatos de este tipo sin importar nuestra procedencia o nivel cultural, si bien el acceso a Internet –aún no generalizado en las zonas más depauperadas del planeta– supondría la criba principal para la publicación de tales textos (Morán Rodríguez 2007: 40-41).

Dos plataformas de acceso a estas nuevas historias son FanFiction.Net y ArchiveofOurOwn.Org. En relación con *El Ministerio del Tiempo*, la primera de ellas alberga 33 *fanfics* y dos *crossover*¹²– cruce de dos o más referencias culturales en un mismo producto (Guerreiro-Pico / Scolari 2016: 184)–. Las primeras comprenderían títulos como «Tiempo de dragones», «Un tiempo inesperado» o «Tiempo de ingenieros», los cuales cuentan con un resumen argumental redactado en un registro coloquial y cercano. El de «Tiempo de dragones» reza así:

Nuevo México, finales del siglo XVIII. Los Cuatro Fantásticos llevan 2 semanas de relajada misión, ajenos al pifostio que ha [sic] montado Irene, Angustias y Velázquez. ¿Será capaz de contactar Irene para avisarles del peligro? ¿Podrán evitar el tenebroso destino que se cierne sobre Amelia? Chan, chan, chaaaaaan...

Vemos por tanto el espíritu lúdico que preside estas creaciones, lo cual se traslada también a los *crossover*: uno de ellos, «Cuando los tiempos se cruzan», vincula los universos de *El Ministerio del Tiempo* y *Doctor Who*, mientras que «El Greco» enlaza la serie española con la saga *Harry Potter*. FanFiction.Net también alberga el foro Matando el Tiempo, creado como espacio ministerio de reunión.

Por su parte, ArchiveOfOurOwn.Org incluye 42 trabajos sobre la serie de los hermanos Olivares. De ellos, seis son *crossover* con los universos de la ficción dramática *Yo, Claudio* (dos), la cinta de fantasía *El hobbit*, el anime *Hetalia: Potencias del Eje*, la ya mencionada *Doctor Who* y la versión portuguesa de nuestra serie, *Ministério do Tempo*. No obstante, pese a los valiosos datos ofrecidos por ArchiveOfOurOwn.Org y FanFiction.Net, resultaría imposible contabilizar de un modo absoluto las historias surgidas al calor de la producción española, pues muchas se encuentran en blogs personales o cuentas de Facebook privadas –sin olvidar aquellas restringidas exclusivamente al círculo de amistades más cercano a los autores y que estos no desean subir a Internet–.

El fenómeno *fanfic* no es en absoluto reciente: Morán Rodríguez (2007: 42) ejemplifica con *El ancho mar de los Sargazos* (novela de Jean Rhys que ofrece un punto de vista alternativo sobre uno de los personajes de *Jane Eyre*) el caso de una *fanfiction* que no aparecerá clasificada como tal por encontrarse ya en el canon literario. Y, sin embargo, surge para satisfacer un deseo

¹² Las cifras aquí expuestas han sido comprobadas el 27 de marzo de 2018. Por otro lado, *crossover* es la sustantivación del verbo compuesto inglés *cross over* ('cambiar de bando', 'expandir un género desafiando los límites establecidos').

de exploración que supla las carencias de la ficción madre en el terreno de la perspectiva poscolonial. Mientras que el libro de Rhys ya goza de prestigio dentro de la literatura anglófona, es justo decir que la posteridad es totalmente ajena a las *fanfics* de las plataformas anteriores (Morán Rodríguez 2007: 50). Si bien *El Ministerio del Tiempo* será recordado como un hito televisivo tanto por su calidad artística como por su universo transmedia, sus ramificaciones tendrán una vida más breve no solo por ser mucho menos conocidas, sino porque sus propios autores podrían eliminarlas de Internet cerrando sus cuentas personales o suprimiéndolas de otras plataformas.

4. Conclusiones

Si bien el futuro de *El Ministerio del Tiempo* aún es incierto, el análisis de los capítulos hasta ahora emitidos demuestra el valor artístico de una serie que aúna historia, humor y ciencia ficción. La literatura articula sus tramas no solo incorporando personajes históricos, sino también reutilizando figuras o tomándolas prestadas. Ello demuestra la fragilidad de los mundos ficcionales, pues, para integrar a un personaje en la serie, necesitamos previamente una grieta en el universo de ficción que permita su extracción, y otra en el de acogida que facilite su entrada (Ziolkowski 1983: 150). Tal recurrencia a personalidades ilustres refuerza el propósito educativo de la producción, que pretende divulgar la literatura hispánica de un modo ameno y accesible sin descuidar las referencias que, en diversas capas de lectura, estén al alcance de quienes posean un mayor acervo cultural. Es esta cualidad la que, junto con la apuesta de *El Ministerio del Tiempo* por la participación transmedia, ha propiciado el auge del colectivo ministérico y sus correspondientes manifestaciones. Además, la selección de personajes canónicos como Cervantes, Lope o Lázaro de Tormes no solo está ligada a un saber colectivo, sino que también vehicula los males de la España actual, alejándose así de cualquier propósito glorificador o nacionalista.

Por su parte, el rol de la literatura en *El Ministerio del Tiempo* se completa con las *fanfictions*, que expanden las tramas primigenias para redondear finales insatisfactorios o completar desarrollos inconclusos por la interrupción de alguna saga. Su existencia no está vinculada a las nuevas tecnologías, mas estas juegan un papel clave en su difusión: autores y lectores participan de una herramienta colaborativa bidireccional que desjerarquiza los roles tradicionales de emisor y destinatario. De vida posiblemente efímera, sirven para calibrar el éxito de cualquier artefacto ficcional. Pese a su difícil recuento, en el caso de *El Ministerio del Tiempo* testimonian su buena acogida y prueban que, en pleno siglo XXI, la ficción no entiende de puertas. Ni siquiera temporales.

Bibliografía

- ALCANTUD, M., «Entre dos tiempos», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (emisión original el 1-I-2017).
- , «Tiempo de verbena», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (emisión original el 16-X-2017).
- ARENAL, C., *La educación de la mujer*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 1999 [En línea]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-educacion-de-la-mujer--o/html/> [Último acceso el 11/06/2018].
- BREDEN, S., «El Lope era un figura»: fingiendo lo verdadero», en: Cascajosa, C. (ed.): *Dentro de «El Ministerio del Tiempo»*. Madrid: Léeme 2015, 107-114.
- CRISÓSTOMO, R., «Fannibals ministéricos: el poder del *fandom*», *Index Comunicación* 6 (2) (2016), 101-114.
- CRUZ, Y., «Teatro, cine y versos al servicio del Ministerio: entre la realidad y el sueño en “La leyenda del tiempo”», en: Cascajosa, C. (ed.): *Dentro de «El Ministerio del Tiempo»*. Madrid: Léeme 2015, 115-122.
- DORADO, J., «Óleo sobre tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (25-IV-2016) [En línea]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/el-ministerio-del-tiempo/capitulo-17-oleo-sobre-tiempo-velazquez-felipe-v-incendio-alcazar/3580123/> [Último acceso el 10/06/2018].

- GUERRERO-PICO, M. / C. A. SCOLARI, «Narrativas transmedia y contenidos generados por los usuarios: el caso de los *crossovers*», *Cuadernos.info* 38 (2016), 183-200.
- MARTOS GARCÍA, A. E., «Sobre el concepto de apropiación de Chartier y las nuevas prácticas culturales de lectura (el *fan fiction*)», *Álabe* 4 (2011), 23 pp. [En línea]. Disponible en: <<http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/88> > [Último acceso el 10/06/2018].
- MIRANDA GALBE, J. / J. FIGUERO ESPADAS, «El rol del prosumidor en la expansión narrativa transmedia de las historias de ficción en televisión: el caso de *El Ministerio del Tiempo*», *Index Comunicación* 6 (2) (2016), 115-134.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C., «Li(nk)teratura de kiosko cibernético: *fanfictions* en la red», *Cuadernos de Literatura* 12 (23) (2007), 27-53.
- MÜLLER, W. G., «Interfiguralidad: a study on the interdependence of literary figures», en: Plett, H.F. (ed.): *Intertextuality*. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter 1991, 101-121.
- OLIVARES, J., «Derrochando coraje y corazón», en: Cascajosa, C. (ed.): *Dentro de «El Ministerio del Tiempo»*. Madrid: Léeme 2015, III-VIII.
- PARSONS, T., «Are there nonexistent objects?», *American Philosophical Quarterly* 19 (4) (1982), 365-371.
- PLAZA, P., «Tiempo de magia», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (21-III-2016) [En línea]. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-t2-capitulo-14-tiempo-magia/3559261/>> [Último acceso el 10/06/2018].
- RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, M., *Cómo la Red ha cambiado el arte*. Gijón: Trea 2012.
- SANTOS, O., «Tiempo de esplendor», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE /Netflix (emisión original el 29-VI-2017).
- SCHAAFF, A., «Tiempo de gloria», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (2-III-2015) [En línea]. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-t1-ep102-280215/3019286/>> [Último acceso el 10/06/2018].
- , «Tiempo de hidalgos», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (29-II-2016) [En línea]. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-ministerio-del-tiempo/capitulo-11-tiempo-hidalgos-cervantes-lope-vega-quijote/3505339/>> [Último acceso el 10/06/2018].
- , «Separadas por el tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (2-V-2016) [En línea]. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-ministerio-del-tiempo/capitulo-18-temporada-2-separadas-tiempo-vampira-raval-enrique-ta-marti/3593118/>> [Último acceso el 10/06/2018].
- SERRA, K., «Tiempo de hechizos», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (emisión original el 15-VI-2017).
- TORTI FRUGONE, Y. / A. M. SCHANDOR, «El reino más grande del mundo: la existencia del *fandom* como fenómeno cultural», en: *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani/Universidad de Buenos Aires 2013, 17 pp. [En línea]. Disponible en: <<http://www.academica.org/000-076/98>> [Último acceso el 10/06/2018].
- VIGIL, M., «Tiempo de pícaros», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (30-III-2015) [En línea]. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-ministerio-del-tiempo/emdt-6-280315/3066559/>> [Último acceso el 10/06/2018].
- VIGIL, M., «Cómo se reescribe el tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (9-III-2015) [En línea]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/capitulos-completos/temporada-1/capitulo-3/> [Último acceso el 15/06/2018].
- , «La leyenda del tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (13-IV-2015) [En línea]. Disponible en: <<http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/capitulos-completos/temporada-1/capitulo-8/>> [Último acceso el 10/06/2018].
- , «Tiempo de leyenda», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (15-II-2016) [En línea]. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-ministerio-del-tiempo/mdt09/3487198/>> [Último acceso el 10/06/2018].
- , «Con el tiempo en los talones», *El Ministerio del Tiempo*, RTVE/Netflix (emisión original el 1-VI-2017).
- ZIOLKOWSKI, T., *Varieties of literary thematics*. Nueva Jersey: Princeton University Press 1983.

*III. Herramientas digitales: difusión, investigación
y enseñanza de la literatura*

Library for all en Haití, utopía alcanzable mediante las bibliotecas digitales

MARÍA CUSTODIA SÁNCHEZ LUQUE
Universidad Complutense de Madrid
luque20001@hotmail.com

Cómo voy a creer dijo el fulano que el mundo se quedó sin utopías, cómo voy a creer que la esperanza es un olvido [...] cómo voy a creer dijo el fulano que el universo es una ruina aunque lo sea [...] cómo voy a creer dijo el fulano que la utopía ya no existe.
(Benedetti 1991)

Resumen

En este artículo analizamos el trabajo de *Library for all* en Haití, donde esta ONG surge en 2013, con el objetivo de ayudar a salir de la pobreza, facilitando el acceso al conocimiento. Para ello se ha creado una biblioteca digital, a la que los estudiantes pueden acceder mediante tabletas o teléfonos móviles de bajo coste. Para poner de relieve la magnitud de este proyecto, realizamos una doble reflexión: sobre la difícil situación sociopolítica del país, y sobre la importancia de la educación en las políticas orientadas a reducir las desigualdades. Además de analizar la trascendencia filológica de *Library for all*, exponemos con detalle su modelo de implantación y la especificidad de su programa informático, diseñado para funcionar en zonas con ancho de banda limitado, de modo que los estudiantes con poco acceso a tecnología 3G pueden descargar libros en sus dispositivos y leerlos cuando no están conectados a Internet.

PALABRAS CLAVE: Haití, bibliotecas digitales, criollo, educación, utopía.

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the work of *Library for all* in Haiti, where this NGO was born in 2013 with the aim of helping people out of poverty by enabling them access to knowledge. To this end, a digital library has been created, which students can access through tablets or low-cost mobile phones. To highlight the magnitude of this project, we have considered two issues: the difficult sociopolitical situation of the country, on the one hand, and the importance of education in those policies set to reduce inequality, on the other. After analyzing the philological importance of *Library for all*, we show in great detail its implementation model and the specificity of its computer program, so that students with little access to 3G technology can download books on their devices and read them when they are not connected to the Internet.

KEY WORDS: Haiti, digital libraries, creole, education, utopia.

Introducción

El presente ensayo tiene como finalidad analizar la labor de la ONG *Library for all* en Haití. Mi interés por el tema obedece una doble motivación: por un lado, mi pertinaz fe en la educación como determinante esencial para reducir las desigualdades sociales y la pobreza; por otro, mi admiración y empatía hacia el pueblo haitiano, que se cuenta hoy entre los países más pobres del planeta, pese a haber sido el primero de Latinoamérica en independizarse de un imperio colonial, el primero del mundo en abolir la esclavitud, y el que tuvo la primera ley

de educación obligatoria –consciente de que para librarse de la tiranía había que construir escuelas e instruir al pueblo para hacerlo soberano–.

La experiencia muestra que existe una estrecha relación entre el nivel de desarrollo de los países y la calidad de sus sistemas educativos y de investigación científica y tecnológica (Narro Robles / Martuscelli Quintana / Barzana García 2012). Lamentablemente, en la actualidad el acceso al conocimiento sigue estando marcado por las desigualdades, de ahí la importancia de iniciativas que, como *Library for all*, contribuyen a superarlas.

1. Panorama general de la situación en Haití y reflexión sobre la importancia de la educación en la erradicación de las desigualdades

Se entiende mejor la trascendencia de este proyecto si se recuerda que Haití es un país en el que la mitad de la población vive en situación de extrema pobreza, con menos de un dólar al día. Las causas históricas de esta situación se remontan a la época de su independencia de Francia, que estableció severas sanciones económicas y el pago de 150 millones de francos oro en concepto de reparaciones. A las graves secuelas de esta deuda, de la que Haití no se liberó hasta 1947, hay que añadir la sucesión de dictaduras, gobiernos débiles y golpes de estado que, como explica Jorge I. Vásquez, han polarizado los diversos segmentos de la sociedad haitiana, dando lugar a la calificación peyorativa de “estado fallido” para describir la falta de gobernabilidad estructural del país. A esto se suman diversos factores que vienen también a dificultar su situación actual, como las duras condiciones de vida de los asentamientos para desplazados, la presencia de tropas militares extranjeras –MINUSTAH–, y las tensas relaciones con la República Dominicana. Tras el terremoto de 2010 y sus devastadoras consecuencias, algunos autores han afirmado que más que un proceso de reconstrucción, era necesaria una verdadera refundación del estado (Vásquez 2016: 162-163).

Como bien apunta Pablo Gentili, los desastres que la naturaleza produce en los países que han sido arrasados por la opresión y el abandono, suelen ser muy semejantes a los que producen las guerras: sus principales víctimas son niños y niñas. En el terremoto de 2010, se estima que cerca de la mitad de los muertos tenía menos de 18 años. El huracán Matthew ha dejado alrededor de 400 niños y niñas muertos y centenares de huérfanos (Gentili 2016).

Muchos habitantes de las zonas rurales del país ganan salarios miserables, dado que la agricultura local se ha devaluado por la entrada de productos internacionales. La degradación del medio ambiente y la deforestación también han tenido un impacto grave en la producción agrícola.

Un exponente de esta realidad es el régimen de los *restavek*. Este término viene del francés *rester avec*, y significa “quedarse con”. Es una práctica que tiene lugar cuando una familia pobre envía a sus hijos a vivir y trabajar con otras familias más solventes, generalmente en ciudades.

Uno de cada diez niños haitianos es explotado conforme a este sistema. Algunas de las familias que envían a sus hijos a ser *restavek*, lo hacen con la creencia de que en otro entorno con más ingresos tendrán mejores oportunidades de estudiar y salir adelante. Otras lo hacen a cambio de dinero. De cualquier manera, las condiciones reales a las que se enfrentan muchos de estos niños son de abuso, carencia y explotación laboral. A pesar de que son responsables de la preparación de las comidas del hogar, los *restavek* por lo general se alimentan con las sobras. Como resultado de la malnutrición, el *restavek* promedio de 15 años es cuatro centímetros más bajo y pesa veinte kilos menos que la media de los niños haitianos. Se estima que solo a un 20% de los *restavek* su familia receptora les permite ir al colegio y el número se reduce al 1% en la escuela secundaria.

Según datos de la Organización Mundial de Migración, el 80 % de los niños que entran en este régimen sufre malos tratos, y el 30 % abusos sexuales. De acuerdo con Unicef, hay 225.000 niños, sobre todo niñas, entre 5 y 17 años, víctimas de este sistema en Haití.

En las dos familias implicadas (tanto la que entrega a sus hijos como la que los recibe) se observan los síntomas de la pobreza extrema, la desigualdad de oportunidades y la ausencia de políticas de protección a la infancia. Una mujer que acoge a un *restavek*, muchas veces tiene un salario muy bajo y no puede pagar a alguien que le ayude en sus tareas domésticas. Entonces busca a un niño o niña para que realice este trabajo. Estos, que pueden tener tan solo 7 años cuando abandonan sus hogares, suelen perder para siempre el contacto con sus familias de origen. A raíz del terremoto de 2010 la situación económica se recrudeció, y esta práctica se convirtió en una forma de trata interna y de esclavitud moderna. Los reclutadores intermediarios, *koutchye* en criollo, con frecuencia reciben dinero para encontrar *restaveks* para las familias que los hospedan. La lucha contra este sistema ha sido una de las prioridades del plan programático 2013-2016 elaborado por Unicef para Haití. En términos legales, el país ha logrado algunos avances: en 2007 ratificó el Convenio sobre la Prohibición de las Peores Formas de Trabajo Infantil de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), y en 2009 el Convenio sobre la Edad Mínima, las cuales prohíben la esclavitud infantil y proclaman el derecho de los niños a la educación. Sin embargo, la falta de un marco regulatorio local que sustente las ratificaciones internacionales deja al país en un limbo legal a la hora de fiscalizar este sistema (Shelley 2014).

En este contexto de inequidad económica y social, es evidente que se necesitan medidas que faciliten el acceso a los estudios, si se quiere construir un futuro de oportunidades para este país.

La educación es uno de los factores más importantes para el desarrollo de las personas y de las sociedades. En primer lugar, esta puede ser entendida como un fin en sí misma, puesto que ayuda a la realización de una vida más plena. Por otro lado, el acceso equitativo a instituciones educativas posibilita la eliminación de las desigualdades sociales. Además, la educación es un determinante esencial de crecimiento económico: un nivel de instrucción más alto contribuye a la inclusión social de los desfavorecidos, al facilitarles la entrada en el mercado laboral. Pero su impacto sobre los ingresos y la superación de la pobreza se produce también por canales indirectos como son la salud o la nutrición. Es decir, la mayor educación estaría asociada a hábitos más sanos y demás conductas que repercuten sobre el bienestar de las personas. Padres más instruidos estarían mejor preparados para cuidar de sus hijos, presumiblemente a través de un mayor conocimiento del tipo de alimentos que deben consumir, etc. (Larrañaga 2005: 5-8).

Un documento de política de la Unesco, publicado en junio de 2017, manifiesta que “erradicar la pobreza e impartir educación de calidad, equitativa e inclusiva a todos son dos Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) estrechamente relacionados entre sí” (Unesco 2017). Este documento insiste en que la educación es determinante para el logro de los ODS y que la tasa de pobreza mundial podría reducirse a la mitad si todos los adultos terminaran sus estudios secundarios.

Siguiendo a Aníbal E. Melo,

la educación es también ventajosa a nivel colectivo, puesto que [...] contribuye al cuidado del medio ambiente y reduce los índices de criminalidad. A ello hay que añadir otros aspectos menos tangibles, como son los efectos positivos de la educación sobre la cohesión social, el buen funcionamiento de las instituciones y la cultura democrática (Melo 2012).

La interconexión mundial posibilitada por la expansión de las tecnologías de la información, brinda una gran oportunidad para la consecución de todos estos objetivos.

2. Antecedentes de Library for all

Con motivo del terremoto de 2010, una joven americana llamada Rebecca McDonald se trasladó a Haití para trabajar como cooperante. Durante los dos años que pasó allí, al ver las aulas escolares vacías de libros, pudo constatar que uno de los principales desafíos para la

educación en países en vías en desarrollo era conseguir material de lectura de calidad. Pensó que crear escuelas y luchar por la escolarización no es suficiente. En efecto, cuando hablamos del derecho a la educación no nos estamos refiriendo simplemente a la provisión de espacios físicos en los que los alumnos reciben clases, se trata de mucho más: del derecho a aprender. Esto pasa por tener los libros adecuados a cada edad y en cantidad suficiente.

En 2012 Rebeca McDonald conoció a Tanyella Evans que, como empleada de la organización *Artists of Peace and Justice*, supervisaba la construcción de una escuela en Haití.

Así fue como surgió la idea de crear *Library for all*, una ONG dedicada a dotar a los países en desarrollo de una biblioteca digital, adaptable a la especificidad de cada zona.

Incluso en comunidades muy pobres, la posesión de teléfonos móviles está muy extendida. Rebecca McDonald y Tanyella Evans se dijeron que por qué no aprovecharse de esta coyuntura y posibilitar el acceso a una biblioteca en la nube, a través de los dispositivos que la gente ya tenía. Es una alternativa mucho más sostenible económicamente que la construcción de bibliotecas físicas.

3. *Experiencia piloto*

En julio de 2013, gracias a los 110.000 dólares recaudados en una campaña de Kickstarter (sitio web de micromecenazgo para proyectos creativos), la organización quedó oficialmente fundada. Empezaron con un programa piloto en *Respire Haití*, un colegio de un suburbio de Puerto Príncipe, en el que, por cierto, la mayor parte de los estudiantes eran *restavek* rescatados (V.V.A.A. 2017b).

En el desarrollo del proyecto fue decisiva la aportación de la biblioteca digital Recursos Educativos Abiertos, y de libros digitales procedentes de las editoriales americanas más importantes, así como la participación con los gobiernos locales y algunas ONGs para comprar aparatos electrónicos. *Library for all* cobra a los colegios la tarifa mínima de 3 dólares por estudiante, con un tope máximo de 600 dólares por colegio. Como pone de manifiesto Laura Entis, es evidente que el objetivo de esta pequeña transacción no es lucrarse, sino lograr autofinanciarse en cada uno de los países donde se instala la organización (Entis 2015). Los resultados de este proyecto piloto han ayudado a mejorar el modelo para implantarlo en otras partes.

Su actuación ha trascendido el ámbito escolar, extendiéndose a las universidades. *Library for all* ya se ha establecido también en República Democrática del Congo, Ruanda, Mongolia y Camboya. En este último país, la ONG colabora desde 2014 con *Books for Asia* –organización que desde 1954 se ha ocupado de enviar unos 50 millones de libros en papel, así como otros tipos de material didáctico, a unos 20 estados asiáticos–, para crear una biblioteca digital destinada a los países en desarrollo de Asia. Con el convencimiento, por parte de las dos organizaciones, de que la provisión de textos por la vía digital es una solución más rentable que la tradicional (además de ser más ampliable), *Library for all* creó la biblioteca camboyana, con libros en khmer e inglés. Estos fondos, procedentes de editores de la zona, fueron aprobados por un consejo asesor local de especialistas en enseñanza de Camboya, antes de ser digitalizados (V.V.A.A. 2017a).

4. *Especificidad de Library for all*

Si bien es cierto que existen ya otras experiencias de bibliotecas digitales, como *Nuvm de libros* en Brasil, la Biblioteca Digital Mundial, o Biblioteca Digital del Caribe, hay una serie de particularidades que marcan la diferencia entre *Library for all* y otros proyectos:

En primer lugar, me gustaría poner de relieve su capacidad de adaptación a los contextos locales. La enseñanza no es una actividad atemporal, sino que cada sociedad genera un tipo específico de educación. Es fundamental que la alfabetización y la enseñanza primaria sean en la lengua materna. Gracias a esta biblioteca en la nube, muchos estudiantes haitianos que

no habían visto antes libros en su idioma materno, disponen ahora de una gran selección de textos electrónicos en criollo y francés, además de inglés y español. Esta particularidad de *Library for all* tiene una gran repercusión lingüística, por su contribución a la preservación del idioma criollo, y enlaza con lo que Pradel Pompilus ha denominado “el problema lingüístico haitiano”. Esto es la existencia de un criollo subestimado, pese a ser el idioma materno, utilizado por la mayoría de la población del país, que coexiste en situación de desigualdad con el francés, hablado y comprendido solo por una élite minoritaria (Berrouët-Oriol 2017). Muchos escolares sufren dificultades al tener que usar libros de texto en francés, el idioma impuesto para la enseñanza, que, en buena medida, les resulta extranjero, al ser el criollo el que realmente hablan en sus casas y en la calle. Con frecuencia, los alumnos aprenden las lecciones en francés de memoria, sin entenderlas (*El Caribe* 2013). Robert Berrouët-Oriol propugna un uso sistemático del criollo en el sistema educativo, basándose en que el alto índice de fracaso escolar en este país tiene sus orígenes, en gran medida, en la cuestión del idioma. Esta es una de las principales barreras que bloquean el desarrollo. En tanto que no se resuelva, Haití no podrá avanzar como nación (Berrouët-Oriol 2017.). Los defensores del criollo en las escuelas sostienen que hay bastantes libros en ese idioma y citan como ejemplo la casa editorial Educa Vision, o Akashic Books. Sin embargo, reconocen que cuesta mucho dinero importar esos materiales a Haití y que con frecuencia son retenidos en la aduana (*El Caribe* 2013). El ambicioso proyecto de digitalización planteado por *Library for all*, implica acceso gratuito a todos esos textos. La experiencia de esta ONG es un ejemplo de cómo las tecnologías de la información ayudan a proteger los idiomas de las minorías que, como el criollo, se encuentran en situación de vulnerabilidad.

Por otro lado, hay que destacar que el programa informático de *Library for all* está específicamente diseñado para funcionar en zonas con ancho de banda limitado, de modo que los estudiantes con un acceso restringido a tecnología 3G pueden descargar libros en sus dispositivos (teléfonos móviles baratos, sobre todo) y leerlos cuando no están conectados a Internet.

Desbloquear el camino hacia el conocimiento para aquellos niños que viven en países en desarrollo es una aspiración que roza lo utópico. Pero las utopías pueden lograrse si luchamos con perseverancia. Como apunta Martínez Alcocer, estas hunden sus raíces en la realidad más auténtica y concreta, aunque sea para criticarla e intentar transformarla; por lo tanto, no sería correcto afirmar que son algo fantasioso. Su pretensión no es alejarse por completo de la realidad, sino partir de ella para mejorarla (Martínez Alcocer 2017). La crítica al pensamiento utópico se debe a que, con frecuencia, este nos propone la posibilidad pero no nos da los medios, los instrumentos necesarios para la construcción de esa posibilidad. *Library for all* sí que ofrece los medios. Conscientes desde el principio de que tan ingente proyecto no podría salir adelante sin la colaboración de otros, sus organizadores han desarrollado un plan de trabajo en equipo que cubre todo el espectro, desde la provisión de los dispositivos electrónicos, hasta la negociación de las licencias, pasando por la obtención de los libros o el filtrado de la información.

Se puede acceder a los libros mediante tabletas Android de bajo coste, ordenadores y móviles básicos. Esta ONG no proporciona los dispositivos a los colegios, sino que les ayuda a obtenerlos a través de procedimientos económicos. Se designan unas organizaciones locales para que decidan qué aparatos hay que adquirir y si se necesita buscar un patrocinador, o si los colegios pueden financiarlos por sí mismos. Algunos centros educativos no pueden permitirse un lote de tabletas para acceder a la biblioteca. Por ello, el equipo de *Library for all* ha diseñado, en colaboración con bancos locales, un modelo de microfinanzas, gracias al cual los colegios pueden ir pagando a plazos los aparatos (Enis 2016).

Una vez equipados con los dispositivos, los colegios pagan una tarifa nominal a través de GooglePlay para descargarse la biblioteca, que es distribuida después entre los estudiantes de manera gratuita. *Library for all* estableció colaboración con Digicel (la compañía de telecomunicaciones más grande Haití), para asegurarse de que a los colegios no se les cobrara ningún importe extra por descargarse o subirse información adicional (Goldberg 2017).

Por otro lado, la ONG se benefició también de la cooperación de Sûrtab, una empresa asentada en Puerto Príncipe desde 2013, implicada de alguna manera en la ayuda social, ya que está especializada en la fabricación de dispositivos informáticos de bajo coste, por lo que su alianza con *Library for all* ha resultado decisiva.

Para que los libros de texto sean los apropiados, basados en el currículo haitiano, *Library for all* trabaja conjuntamente con el Ministerio de Educación. Se sirve de tres tipos de proveedores de libros electrónicos. Los más importantes son los editores locales. Un principio básico de la organización es adquirir textos de la mejor calidad, y de contenido más relevante para los usuarios, y eso suele venir de los libreros de la región. Se crea un consejo de expertos en las preferencias de los niños de cada área. Tras realizar una tarea de investigación previa, para conocer los contenidos de la industria local editorial, este consejo de expertos determina qué libros se van a adquirir y los clasifica por edades. Después, *Library for all* negocia las tasas de la licencia con los editores locales. Dado que se trata del nicho de mercado de estos, la organización no pretende distribuir los contenidos en masa, para no perjudicar sus intereses. Por el contrario, aspira a implicar a estos editores al máximo, facilitándoles información acerca de cuáles de sus libros han sido leídos y cuáles no, esbozando así un panorama de los hábitos locales de lectura, que resulta de gran utilidad para estos libreros.

El segundo tipo de proveedor está constituido por los editores internacionales. Hay lagunas en cuanto a la selección de documentos que los libreros de la zona pueden proporcionarles. De ahí que estas deban ser salvadas con libros procedentes de editores internacionales. A ellos se les pide directamente que hagan donaciones. Como no se trata de su nicho de mercado, esto no implica ningún menoscabo en sus beneficios. Finalmente, están los textos de libre acceso, que son gratuitos.

Library for all analiza las preferencias de los chicos y chicas en determinados temas, por ejemplo, en Haití y Camboya, han detectado un interés por los personajes femeninos de las historias. Estas pueden ser usadas para conceder más protagonismo a las niñas en clase.

Un problema al que los organizadores tienen que hacer frente a la hora de recibir donaciones de libros electrónicos por parte de los editores, es el de la protección de la propiedad intelectual contra el pirateo. Para combatirlo, la ONG encripta el contenido de los textos en cada uno de los pasos del proceso, desde la donación hasta su almacenamiento en la base de datos, su carga en la nube, y la descarga final en los dispositivos de los estudiantes.

Finalmente, hay que incidir en los riesgos a los que se enfrentan los niños cuando están en línea. En este sentido es fundamental el papel de los educadores, que deben concienciarlos para que sean consumidores críticos de los servicios de Internet y medios electrónicos.

Conclusión

Las fundadoras de *Library for all* han afirmado reiteradamente que no pararán hasta que su organización no se haya implantado en todos los países en desarrollo. Esto conecta con el sentido utópico que tiene la lucha por los derechos humanos, puesto que el acceso al conocimiento es un derecho básico.

Si nos centramos en el lado humano de la digitalización masiva, resulta apasionante constatar hasta qué punto las tecnologías nos pueden ayudar a la materialización de las utopías. Aprovechar el potencial de Internet como medio para combatir la desigualdad de oportunidades, mediante su inclusión en los sistemas educativos, contribuye a la democratización de la educación y, por consiguiente, a la inclusión social.

Asimismo, he destacado la implicación filológica de este proyecto, que mediante la digitalización de libros en criollo, contribuye, más que ningún otro medio tradicional, a la difusión y salvaguarda de este idioma, que coexiste con el francés en condiciones de gran desventaja. Queda patente así la gran sensibilidad de *Library for all* para con los idiomas, al considerarlos no solo mecanismos de comunicación, sino también elementos de identidad cultural, manifes-

taciones de una cosmovisión. En efecto, el vocabulario y las expresiones que configuran una lengua dan idea de las experiencias vividas por sus hablantes. En el caso específico del criollo, hay que tener en cuenta que surgió como una herramienta lingüística para unir a las distintas etnias africanas trasladadas a Haití en la época de la esclavitud, por lo que es parte consustancial de su historia.

De este proyecto deseo extraer una gran lección, que supera el avance tecnológico de acumular toda una biblioteca digital en un pequeño artefacto que cabe en el bolsillo y cuyas páginas se pasan con mover un dedo. Una vez más, se pone de manifiesto que los cambios profundos los consiguen aquellos que cuestionan lo establecido, los que creen en la utopía, a pesar del halo peyorativo que las personas acomodaticias le atribuyen a este concepto.

Como creo que la utopía es realizable, de hecho ya se han logrado miles de utopías parciales, espero que la inquietud intelectual y la ilustración conseguidas gracias a *Library for all* fomenten el nacimiento de sensibilidades refinadas y compasivas. De ellas surgirán políticas de justicia social y de protección a los niños, capaces de acabar no solo con el régimen de los *restavek* en Haití, sino también con otras muchas tradiciones bárbaras –niños soldado, crímenes de honor, mutilaciones, matrimonios forzados, etc.– que violan los derechos humanos.

Bibliografía

- BENEDETTI, M., *Las soledades de Babel*. Buenos Aires: Sudamérica 1991 [En línea]. Disponible en: <https://espanol.free-ebooks.net/ebook/Las-Soledades-de-Babel/pdf?dl&preview> [Último acceso el 2/06/2018].
- BERROUËT-ORIOU, R., «Kreyòl ayisyen», *Aménagement linguistique et littérature* (19-IX-2017) [En línea]. Disponible en: <http://berrouet-oriol.com/linguistique/kreyol-ayisyen/> [Último acceso el 13/06/2018].
- EL CARIBE, «Escuelas en Haití darán clases en creole» (6-II-2013) [En línea]. Disponible en: <http://www.elcaribe.com.do/2013/02/06/escuelas-haiti-daran-clases-creole/>, [Último acceso el 11/06/2018].
- ENIS, M., «Library for All Begins Scaling Up | Q&A with Isabel Sheinman», *Library Journal* (2016) [En línea]. Disponible en: <http://lj.libraryjournal.com/2016/12/industry-news/library-for-all-begins-scaling-up-qa-with-isabel-sheinman/> [Último acceso el 25/11/2017].
- ENTIS, L., «Books as a human right: meet the startup building a cloud-based library for students in the developing world», *Entrepreneur* (16-VI-2015) [En línea]. Disponible en: <https://www.entrepreneur.com/article/247357> [Último acceso el 05/09/2017].
- GENTILI, P., «Haití, el país de la infancia olvidada», *El diario de la educación* (19-X-2016) [En línea]. Disponible en: <http://eldiariodelaeducacion.com/blog/2016/10/19/haiti-pais-la-infancia-olvidada/> [Último acceso el 15/01/2018].
- GOLDBERG, E., «Digital Libraries Provide Books to Impoverished Schools, Replace Old-School Ways», *HuffPost Impact* (6-XII-2017) [En línea]. Disponible en: http://www.huffingtonpost.com/2015/01/06/library-for-all_n_6418388.html [Último acceso el 20/02/2018].
- LARRAÑAGA, O., «Educación y superación de la pobreza en América Latina», *Un estudio del proyecto Mitigación de la pobreza y desarrollo social del programa de Naciones Unidas para el desarrollo (PNuD)* 1997 [En línea]. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/177221342/Educacion-y-superacion-de-la-pobreza-en-America-Latina> [Último acceso el 04/09/2017].
- MARTÍNEZ ALCOCER, E., «Utopía e historia, una peligrosa tensión de nuestro presente», *Posmodernia* (25-VI-2017) [En línea]. Disponible en: <http://www.posmoder->

- nia.com/utopia-e-historia-una-peligrosatension-de-nuestro-presente/ [Último acceso el 01/09/2017].
- MELO, A.-E., «Educación para erradicar la pobreza», en: *Hablemos en serio!, Sobre tecnología, política, inmigración, globalización y más para los latinos de Estados Unidos y del mundo 2012* [En línea]. Disponible en: <http://anibaleme-lo.bolgspot.com.es/2012/03/educacion-para-erradicar-la-pobreza.html#.Wrv3q-M4Uldg> [Último acceso el 01/03/2018].
- NARRO ROBLES, J. / MARTUSCELLI QUINTANA, J. / E. BARZANA GARCÍA (Coord.), *Plan de diez años para desarrollar el Sistema Educativo Nacional*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM 2012 [En línea]. Disponible en: <http://www.planeducativonacional.unam.mx> [Último acceso el 20/01/2018].
- SCHILLER, B., «For schools with no books, a digital collection so they can have a real library. Library for All is now working in impoverished places around the world on a simple mission with a major impact», *Fast Company* (4-II-2015) [En línea]. Disponible en: <https://www.fastcompany.com/3044323/for-schools-with-no-books-a-digital-collection-so-they-can-have-a-real-library> [Último acceso el 05/09/2017].
- SHELLEY, A., «Los niños Restavek: esclavitud infantil en el siglo XXI», *Fundación Amé-rica Solidaria* (2014) [En línea]. Disponible en: <http://www.americasolidaria.org/informate/los-ninos-restavek-esclavitud-infantil-en-el-siglo-xxi/> [Último acceso el 25/11/2017].
- UNESCO. INSTITUTO DE ESTADÍSTICA, «Reducir la pobreza en el mundo gracias a la enseñanza primaria y secundaria universal», *Repositorio Minedu* (VI-2017) [En línea]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0025/002503/250392s.pdf> [Último acceso el 10/03/2018].
- V.V.A.A., *Our partnership model* 2017a [En línea]. Disponible en: <http://www.libraryforall.org/blueprint/> [Último acceso el 20/07/2017].
- V.V.A.A., *Our story* 2017b [En línea]. Disponible en: <http://www.libraryforall.org/our-story/> [Último acceso el 20/07/2017].
- VÁSQUEZ, J.-I., (2016) «Pobreza y pobreza infantil: Elementos para el debate en la elaboración de una política de protección social en Haití», en: González Contró, M. / Mercer, R. / A. Minujín (ed.): *Lo esencial no puede ser invisible a los ojos: Pobreza en infancia en América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Facultad de Ciencia 2016, 159-178 [En línea]. Disponible en: <http://flacso.org.ar/wp-content/uploads/2016/05/Lo-esencial-no-puede-ser-invisible-a-los-ojos.pdf> [Último acceso el 25/03/2018].

La contribución de la textometría a la historia de la recepción de Baltasar Gracián en Rusia

RIVA EVSTIFEEVA

Università di Roma "Tor Vergata"; Università Cattolica di Milano
professoressa.riva@gmail.com

Resumen

Sergej Volchkov tradujo el *Oráculo manual* de B. Gracián en los años 1730, a partir de su versión francesa, *L'Homme de cour* de Nicolas Amelot de la Houssaye. Como ha demostrado la computación de las palabras y de los caracteres utilizados, el traductor ruso restringía el texto, mientras en su original el volumen del texto de las "máximas" resulta aumentado.

¿Consecuencia de las diferencias entre los sistemas lingüísticos o estrategia personal de cada traductor? Lo explican los datos de otra "cadena" de traducciones, semejante a la del *Oráculo: El Héroe* del mismo Gracián – *Le heroes* de Joseph de Courbeville (1725)–, *Iroy* de Yakov Trusov (1792), y de la segunda traducción rusa del *Oráculo manual*, la de Evgenia Lysenko (1981).

El análisis de los textos, con ayuda de herramientas TXM y VoyantTools, demuestra que Volchkov restringe sumamente el texto de su voluntad, al tiempo que Trusov sigue su original francés, ampliándolo parcialmente, y Lysenko, que trabaja directamente con los textos españoles, en todos los casos reduce algo su volumen, pero nunca de la misma manera que su colega.

La estrategia especial de Volchkov puede encontrar su razón en la repetitividad de Amelot. La comparación de los textos con ayuda de programas de lematización automática demuestra que en el *Homme de cour* la variedad lematizada en relación con la extensión del texto es mínima, lo que distingue el estilo personal del traductor francés.

PALABRAS CLAVE: Baltasar Gracián, Amelot de la Houssaye, siglo XVIII, traductología comparada, humanidades digitales.

Abstract

Sergej Volchkov translated Baltasar Gracián's *Oráculo manual* in the 1730's, basing it on its French version, *L'Homme de Cour* by Nicolas Amelot de la Houssaye. The number of words and characters that it is possible to count thanks to several computer programs shows that the Russian translator reduced the text, while in Amelot's text the volume of "maximes" ('rules') is dramatically increased compared to the Spanish original.

Could this be explained by the differences between the linguistic systems or by the translators' personal strategies? The explanation can be found in the comparison with a "translation chain" very similar to that of *Oráculo: El Héroe*, another text by Gracián, – Joseph de Courbeville's *Le heroes* (1725) – Yakov Trusov's *Iroi* (1792); along with the second Russian translation of *Oráculo*, *Karmannyj orakul* by Evgenia Lysenko (1981).

The analysis of these texts, carried out with the help of the platforms TXM and VoyantTools, demonstrates that Volchkov's strategy of reducing Gracián's text is strictly personal. In fact, Trusov, who generally follows the French original, boosts its extent, while Lysenko, who works directly with the Spanish text, reduces it a little, but far from the way Volchkov did.

The singular strategy assumed by Volchkov can find its grounds in Amelot's redundancy. The comparative analysis of these two texts with the help of the automatic lemmatisation proves that in *L'Homme de cour* the lexical variety in relation to its extent is minimum. The repeated use of the same terms is the distinctive mark of Amelot's style.

KEY WORDS: Baltasar Gracián, Amelot de la Houssaye, 18th century, comparative translation studies, digital humanities.

Introducción

Con toda probabilidad, Serguéi Volchkov leyó el *Oráculo manual* (1647) de Baltasar Gracián a principios de los años 1730, durante su estancia en Berlín como secretario del embajador ruso. En la Alemania de aquel período se leía la obra del jesuita, ya fuera en su versión original, ya fuera en francés, y se hacían traducciones en alemán y en latín¹. La variante más popular del libro era la propuesta por N. Amelot de la Houssaye, titulada *L'Homme de cour*, e impresa en 1684 en París junto con una dedicación al rey Luis XIV. Se trata de la que utilizó también Volchkov en su trabajo.

El traductor francés, a su vez un exdiplomático, no solo se permitió cambiar el título, y con eso la orientación del texto, sino que lo dividió en 300 “máximas” y trató de desplegar su significado², añadiendo en una nota citas sobre el mismo argumento extraídas de otros autores —sobre todo Tácito, Plinio el Joven, Maquiavelo y Juan Rufo— o de otros escritos del mismo Gracián.

Paradójicamente, el *Oráculo* graciano, tan críptico en su expresión conceptista, es una de las primeras obras de la literatura española que llega a los lectores rusos³. Pero llega en veste de cortesano, como lectura para los diplomáticos y los que aspiran a la carrera en los palacios de reyes y príncipes.

Hasta cierto punto, el libro ayudó a su traductor ruso en su carrera: de hecho, Volchkov pudo regalar una copia a la emperatriz Ana Ioanovna, quien le permitió besar su mano en signo de aprobación de su trabajo. Empero, fue un éxito temporal. Volchkov nunca conseguiría un lugar en la Corte; trabajó algunos años como traductor en la Academia de Ciencias de San Petersburgo y después como empresario, imprimiendo o vendiendo (entre otro) sus traducciones, especialmente de contenido moral o pedagógico. Mientras Amelot, antes y después de *L'Homme de cour*, se dedicó a obras de carácter histórico-político, político-filosófico o diplomático⁴, y posiblemente apreciaba en el tratado gracianesco su carácter práctico-político, Volchkov, por su parte, proponía quizá su *Pridvornoj chelovek* más como guía de perfección personal y de conducta discreta.

Los dos eligieron un estilo muy lejano de la escritura intensa y críptica del jesuita, y dieron al tratado una forma más accesible e inequívoca.

1 Los alemanes del siglo XVIII fueron quizá los lectores más activos de la obra del jesuita (a juzgar por el número de traducciones), pero no los únicos. Las obras de Gracián (editadas en todo el territorio sometido a la Corona española, incluso Lisboa o Ámsterdam) circulaban por Europa, sea en su idioma original, sea en traducciones. La primera versión francesa ha sido retraducida, imitada y editada muchas veces no sólo en Francia, sino también en tierras holandesas y alemanas (Ámsterdam, Róterdam, Augsburgo, Jena), sobre todo en el último cuarto del siglo XVII y hasta la mitad del XVIII. Para el catálogo más completo de las ediciones de este texto, véase Evtifeeva (2018). Falta todavía un estudio monográfico de la fortuna del escritor aragonés en Europa —además de un corto artículo de F. Gambin (Gambin 2001). Sin embargo se pueden consultar bibliografías añadidas a las ediciones de sus obras o estudios que tratan su recepción en un país (entre otros, los estudios Frossmann 1977, Briesemeister 1991 y 2001, Neumeister 1993 para Alemania; Poggi 2012 y Gambin 1995 para Italia; Bouiller 1933, Mansau 1993 y Guellouz 1993 para Francia; Buesa Gómez 1989 para Inglaterra; Groot 1995 para los Países Bajos; Baumgarten 1936 y Köpeczi 1980 para Hungría; Mihaj 2002 para Rumanía; por último, Eminowicz-Jaskowska 2002 para Polonia).

2 Fue su intento preciso. De hecho, dice en la *Préface* de *L'Homme de cour*: “ma traduction, qui sans doute montrera, que GRACIAN est *intelligible*, & que tout difficile qu'il est à traduire en nôtre Langue, qui n'est pas si riche en mots, ni si amie de la métaphore & de l'hyperbole, que la Langue Espagnole, il n'a pas laissé d'être traduit avec succès” [HC 1684: s. n.].

3 Sobre la recepción de la literatura española en Rusia antes de esta traducción, véanse sobre todo Istorija (1995: 1–94 y Nikolaev (2011).

4 Véanse respectivamente su *Histoire de gouvernement de Venice* (1676), *Príncipe* de Maquiavelo (1683) y *Lettres du Cardinal d'Ossat* (1698).

1. Problema de la reducción del vocabulario

Serguéi Volchkov trabajó sobre la traducción de *L'Homme de cour* en un momento crítico para el desarrollo del ruso literario. Pedro I, a principios del siglo XVIII, planteó un completo programa de elaboración de un idioma literario laico según modelos europeos. Este nuevo idioma único tenía que reemplazar el antiguo sistema, en que el estándar más alto de la expresión escrita era representado por el eslavo eclesiástico, lengua de la Iglesia con raíces eslavo-meridionales. El zar ordenaba y controlaba personalmente las traducciones, solicitando el uso de “nuestra lengua rusa sencilla”. Después de su muerte, la función de elaboración y supervisión de la lengua pasó a la Academia de Ciencias, donde trabajó también Volchkov después de 1735.

En su trabajo, el traductor trataba de evitar los préstamos del eslavo eclesiástico, del griego, del latín y de las lenguas europeas contemporáneas. A la hora de expresar en ruso los conceptos de la esfera intelectual y psicológica, como *prudencia* o *carácter* (*prudence* y *caractère* en la versión en francés⁵), esta actitud de purismo lingüístico hacía su tarea aún más difícil, porque el ruso todavía no disponía del léxico adecuado.

Nuestro estudio⁶ de las soluciones adaptadas por Volchkov en estos casos nos llevó a la conclusión de que, normalmente, a este tipo de términos él asociaba vocablos rusos con significado genérico. Por ejemplo, ум (*um*) traduce en su texto a la vez *esprit*, *entendement*, *prudence* y *jugement*.

Por otro lado, Volchkov no logró elaborar un sistema terminológico. Un vocablo francés encuentra en su texto más correspondencias. De esta manera, *prudence* puede ser representada por рассуждение (*razsuzhdenie*), добродетель (*dobrodetel'*), разум (*razum*), ум (*um*), мудрость (*mudrost'*) y премудрость (*premudrost'*).

Son dos tendencias opuestas que podían llevar a una extensión o una reducción del vocabulario. De esta observación nació la idea de interrogar los tres textos con ayuda de los métodos de análisis automático.

De este modo se podían observar también otras características de ambas traducciones. No obstante una ingente importancia de la versión de Amelot en la difusión del texto gracias a Amelot⁷, sus métodos de trabajo han sido muy poco analizados⁸. Con respecto a Volchkov, aunque su persona atrae siempre más atención de los investigadores de lengua, cultura e historia rusa⁹, su *Pridvornoj chelovek* nunca ha sido objeto de estudio desde el punto de vista de la lengua y de los procedimientos adoptados por el traductor.

2. Cálculo de palabras y lemas con TXM y voyant tools

“El acercamiento textométrico es aquel de la curiosidad de una lectura renovada mediante la puesta en evidencia de regularidades todavía no percibidas”, escribe B. Pincemin, una de las autoras de la plataforma TXM¹⁰ (Pincemin 2010). Es un instrumento útil para averiguar las intuiciones surgidas durante la lectura de un texto, y puede también dar resultados inesperados que pueden ser dilucidados a través del regreso al mismo texto.

Los instrumentos de análisis automática de textos son instrumentos útiles para averiguar las intuiciones surgidas durante la lectura de un texto, y pueden también dar resultados inesperados que pueden ser dilucidados a través del regreso al mismo texto.

5 Hay que tener en cuenta que ya entre francés y español estos vocablos tenían campos semánticos algo diferentes.

6 En el contexto de preparación de la tesis doctoral [Evstifeeva 2018], defendida en abril de 2018.

7 La mayoría de las traducciones del *Oráculo* en los siglos XVII-XVIII, y una parte de las del XIX, se basan en la versión de Amelot.

8 Las raras, y preciosas, excepciones son Bouillier (1933), Mestrallet (1976) y Guellouz (1993).

9 Véanse, por ejemplo, Samarin (2008a), Samarin (2008b), Kosheleva (2013), Komarova (2014) y Klein (2015).

10 La página de la plataforma en la Red: textometrie.ens-lyon.fr.

Para medir de manera automática la extensión de vocabulario de los traductores respecto al del autor del original, es necesario disponer de dos datos: la cantidad de palabras gráficas y la de lemas (es decir, palabras únicas). No todas las plataformas de análisis de textos efectúan la lematización; esto es, el proceso de asociación de diferentes palabras gráficas con un solo lema: en nuestro caso, las formas *discreto*, *discreta*, *discretos* y *discretas* en todas sus variantes en el texto, gracias a la lematización, pueden ser consideradas cómo una sola unidad, discreto. Siendo la asociación de una palabra gráfica a un lema arbitraria en ocasiones (por ejemplo, ella y ello con él en calidad de pronombre personal de tercera persona, o cada uno con su propio lema; o bien ciento dos con un sólo lema o dos lemas diferentes), los datos de la lematización automática de ninguna manera pueden ser tomados por definitivos e incuestionables. Lo mismo se puede decir de la computación de palabras gráficas (véanse, por ejemplo, *peut-être* o *grand-homme*). Normalmente, los desarrolladores de programas no especifican los procedimientos adoptados; por eso a la hora de analizar textos escritos en idiomas diferentes es preferible utilizar al menos el mismo programa.

TXM es uno de los pocos programas que trabajan a la vez con el español, el francés y el ruso, y es de acceso libre. Además, es uno de los más transparentes, dado que se postula como un plataforma open-source. Algunas de sus funcionalidades se realizan gracias a la integración de otros programas, como R¹¹ o, por lo que nos sirve en este caso, TreeTagger¹². Ambos requieren la ortografía moderna para las tres lenguas en cuestión.

Para el original español, elegimos la edición digital de Wikisource (https://es.wikisource.org/wiki/Oráculo_manual_y_arte_de_prudencia)¹³. En el caso de *L'Homme de cour* se utilizó la de la Bibliothèque électronique de Québec (<https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Gracian-cour.pdf>)¹⁴; mientras que la versión de *Pridvornoj chelovek* con ortografía modernizada lo creamos *ex novo*, apoyándonos en la edición de 1742.

Veamos los primeros resultados así conseguidos:

	OM	HC	PC
palabras gráficas (t)	31402	47439	29103
lemas (v)	4844	5226	6764

Estos números demuestran que la versión francesa es mucho más larga, mientras que el texto ruso que se funde en esto lo corta considerablemente. Pero no corta párrafos enteros (esto lo sabemos gracias a la lectura preliminar de ambos los textos), sino que muchas veces abrevia la frase.

Lo que la lectura no podía demostrar es que el traductor ruso utiliza muchos más lemas, buscando cada vez una palabra apropiada, mientras que Amelot, por el contrario, en su texto tan largo repite más veces el mismo vocablo.

Dado que se trata de textos escritos en tres lenguas diferentes, surge la sospecha de que estas diferencias puedan ser debidas al sistema lingüístico y no a las preferencias personales de los traductores. En nuestro caso, empero, es posible conducir un experimento.

11 Muchos programas de análisis lexical se apoyan en R (<https://www.r-project.org/>). Entre los más conocidos podemos mencionar R-stylo (<https://cran.r-project.org/web/packages/stylo/index.html>) y, además, Iramuteq (<http://iramuteq.org/>); ninguno de los dos procesa los textos escritos en ruso.

12 www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/.

13 El autor de esta edición es un usuario anónimo (<https://es.wikisource.org/wiki/Usuario:Torquemada>). Se podía utilizar también la de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que se basa en la de Emilio Blanco (OM, 1997) – una de las reimpresiones de la (OM, 1995)–, que a su vez se basa en la *princeps*, pero moderniza su ortografía de manera parcial y no unívoca. Por ejemplo, oscila entre *hai* y *ay* (= *hay*) y entre *vell-* y *bell-*, lo que hace esta versión inadecuada para el análisis automático.

14 Se basa en la edición de 1990 de la editorial Gérard Lebovici, la que a su vez recoge el texto de la versión de André Rouveyre, quien en 1924 corrigió la traducción de Amelot (probablemente empleando la edición de 1688) en algunas partes.

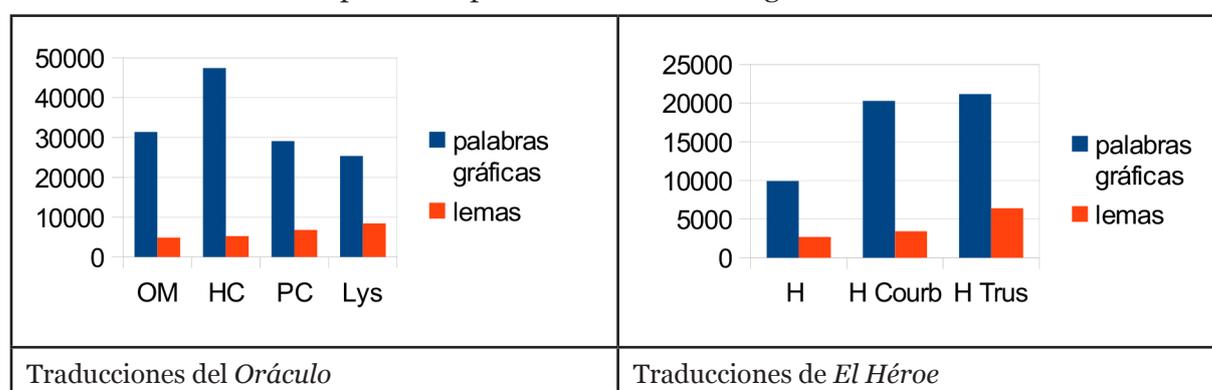
Por un lado, se podrían comparar otras traducciones del mismo texto a las mismas lenguas. En este caso hay una edición digital de la segunda traducción rusa del *Oráculo* (por mano de E. Lysenko 1981), autora también de las versiones rusas de la *Agudeza* (1977), y del *Criticón* (1984)¹⁵.

Por otro lado, para el otro tratado de Gracián, *El Héroe*, existen las traducciones francesa y rusa, y también en este caso la versión rusa ha sido hecha a partir de la francesa: se trata de *Le héros* de J. de Courbeville (1725) y *Iroj* de J. Trusov (1792)¹⁶.

A continuación se muestran los resultados de la lematización y de los cálculos hechos con ayuda de TXM:

	OM	HC	PC	Lys	H	H-Courb	H-Trus
palabras gráficas	31402	47439	29103	25378	9920	20284	21167
lemas	4844	5226	6764	8410	2688	3428	6400

Estos resultados se pueden representar en forma de gráfico¹⁷.



Se puede observar que la versión de Courbeville supera la longitud de su original. Lo mismo pasó con el texto de Amelot respecto al *Oráculo* español, pero Courbeville es aún más prolífico que su compatriota. De hecho, este comportamiento del jesuita francés ya ha sido señalado por los investigadores (véase, por ejemplo, Mestrallet 1976).

En cambio, los traductores rusos trabajan de dos maneras muy diferentes: Trusov mantiene la extensión de su original, mientras que Volchkov corta mucho el texto de Amelot. La cantidad de lemas sugiere algunas explicaciones a esta paradoja. El texto de Courbeville es más largo que su original, pero crece también la cantidad de lemas. Frente a él, Amelot es increíblemente repetitivo. Mantiene casi inalterada la cantidad de lemas, aunque introduce cada lema más veces. Volchkov probablemente corta lo que le parece como una repetición de lo ya dicho antes.

Los datos obtenidos con TXM se pueden averiguar con ayuda de otra aplicación capaz de procesar diferentes lenguas. Se trata de Voyant Tools (<https://voyant-tools.org/>), otro programa open access, cuyos desarrolladores aseguran que el programa procesa todas las lenguas¹⁸. Aunque quedan menos claros los procedimientos de la lematización, los resultados del análisis con Voyant Tools no distan mucho de los de TXM.

15 Se podría enriquecer el análisis añadiendo los textos de las dos traducciones francesas posteriores a Amelot: *Maximes de Baltazar Gracien* de Joseph de Courbeville (1730), y *Manuel de poche d'hier pour hommes politiques d'aujourd'hui et quelques autres* de Benito Pelegrin (1978), reimpresa en 2012 bajo el título *Art et figures du succès (Oracle manuel)*. Pero todavía faltan versiones electrónicas.

16 Las versiones utilizadas para el análisis con TXM, es decir, en ortografía modernizada, son la de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que recoge el texto de la edición de Anversa del 1669, para *El Héroe*, y la de la Bibliothèque électronique de Québec (que reproduce el texto de la edición de 1989 por G. Lebovici) para *Le héros*. El texto ruso lo hemos digitalizado manualmente, actualizando la ortografía a partir de la única edición, la de Moscú, publicada en 1792.

17 Los gráficos son realizados con el programa OpenOfficeCalc.

18 Entre los programas que permiten el análisis automático de la cantidad de lemas, podríamos mencionar también LinguaKit (www.linguakit.com). No obstante, este programa no permite trabajar sobre los textos de gran extensión.

	OM	HC	PC	Lys	H	HCourb	Trus
palabras gráficas	31,646	42,803	32,793	25,379	9,920	18,819	24,279
lemas	5,233	5,795	6,808	8,411	2,688	3,672	6,231

Además, Voyant Tools presenta una función más: calcula rápidamente la proporción “lemas/palabras” y la demuestra bajo la voz *vocabulary density* (densidad de vocabulario).

	OM	HC	PC	Lys	H	HCourb	Trus
densidad de vocabulario	0.165	0.135	0.208	0.331	0.271	0.195	0.257

Estos datos, sin embargo, son poco fiables, porque las estadísticas se ven alteradas para los hapax, es decir, ocurrencias únicas de un lema. Han sido propuestas varias maneras de apurar la computación de la riqueza lexical de textos¹⁹, pero la manera más segura es la aplicación de la *simple TTR*, *Type-Token Ratio*²⁰, a los textos de longitud, si no idéntica, al menos parecida. Hemos efectuado el mismo cálculo sobre los fragmentos que cuentan con cerca de 9000 palabras gráficas, un poco menos de la longitud del texto más corto de nuestra selección, *El Héroe* en su versión original.

	OM	HC	PC	Lys	H	HCourb	Trus
palabras gráficas	9000	9,043 ²¹	9,068	9,065	9000	8,989	9,050
lemas	2,399	2,180	2,812	4,063	2,509	2,304	3,091
densidad de vocabulario	0.267	0.241	0.310	0.448	0.279	0.256	0.342

Ahora bien, nos preguntamos si en nuestro caso los datos de TTP son significativos, dado que miden la riqueza lexical de los fragmentos de igual longitud, los cuales, en el caso de las traducciones, se diferencian mucho del original por la cantidad de contenidos, dado que, por ejemplo, en el caso del *Oráculo* abrazan una cantidad muy diferente de máximas. De todas maneras, sea la *vocabulary density* calculada por los textos en su totalidad, sea la TTP calculada con un método más científico, aun diferentes, reflejan de igual modo la riqueza relativa de los siete textos en cuestión.

Destaca el comportamiento de E. Lysenko, que trata con todos los medios de enriquecer el texto, huyendo de las repeticiones. Otros dos traductores rusos ofrecen textos más variados respecto a sus originales, aunque adoptan dos procedimientos diferentes: mientras Trusov toma por buena la extensión del texto de Courbeville, Volchkov corta muchísimo el texto de Amelot, el que se presenta como el menos rico al nivel de la variación del léxico. El dato probablemente relacionado con el otro: si la riqueza del vocabulario de Courbeville es algo menor que la de Gracián, en el caso de Amelot asistimos a un decrecimiento enorme.

19 Véase, por ejemplo, van Hout, Vermeer (2007: 122-123).

20 Con este término se entiende la división de lemas por la cantidad de palabras gráficas.

21 No fue posible igualar los fragmentos de manera completa, puesto que Voyant Tools no permite variar la longitud del texto y sus cálculos no coinciden con los de Open Office Writer 4.1.3..

3. Estudio de los procedimientos de Amelot y Volchkov

Una vez obtenidos los datos de análisis automático, el regreso a la lectura permite interpretarlos.

Examinamos aquí un fragmento del texto gracianesco en comparación con sus dos traducciones²². La frase se encuentra en la máxima 70²³.

No se han de negar de rondon las cosas, vaya a tragos el desengaño: ni seha de negar del todo ²⁴ ...
Il ne faut pas refuser tout-à-plat : mais faire goûter son refus , à petites gorgées , pour ainsi dire. Il ne faut pas non-plus tout refuser...
Прямо на отказъ ничего сказывать не надобно... ²⁵ “hay que no decir cosas directamente para negar”

En primer lugar, Amelot trata de uniformar las diferentes partes de la frase graciana en el plano sintáctico. La locución española presenta la construcción tripartida: “se ha de; conjuntivo; se ha de”; por el contrario, en el francés se vuelve bipartida: “il faut + 2 infinitivos; il faut + infinitivo”.

El traductor francés advierte igualmente dificultades a la hora de trasladar la metáfora (desengaño asimilado a tragos como una bebida, posiblemente pasando por la asociación con el veneno). Por eso añade la expresión *pour ainsi dire*, casi pidiendo disculpa al lector por un tropo tan expresivo.

Volchkov, aún menos sensible a la poética barroca y a las figuras afectadas, elimina del todo la metáfora, de ahí que el segundo segmento de la frase graciana desaparezca. Los dos restantes le parecen más o menos sinonímicos, aunque no lo son, y los fusiona en una sola.

Además de cortar construcciones paralelas, como en este caso, Volchkov a menudo abrevia listas de palabras que supuestamente le parecían redundantes. Esto ocurre cuando Gracián reúne diferentes sinónimos o adjetivos en una larga secuencia que se podría caracterizar como pseudosinonímica: los vocablos asociados comparten una parte de su campo semántico, pero en cada pareja el significado común puede ser diferente de lo que uno de los miembros comparte con otra palabra. Por ejemplo, en la máxima 112 la cadena es la siguiente: *valor, entereza, sabiduría, discreción*. Si *entereza*, un lema muy polisémico, puede ser asociado, ya sea al *valor* o a la *sabiduría*, estos dos últimos no se pueden asociar entre ellos. Amelot recoge de toda la secuencia el significado común y ofrece otro catálogo de sustantivos: *sagesse, discrétion, bonté, capacité*, empezando con los más frecuentes en el texto de Gracián (*sabiduría, discrección*) y añadiendo dos vocablos que trasladan cualidades positivas en general (*bonté, capacité*, en lugar de *valor*, extraño a *sabiduría* y *discrección*, y de *entereza*, que tiene demasiados significados). Volchkov, que posiblemente no veía grandes diferencias dentro de cada pareja, mantiene solamente *разум (razum)* para la primeras dos y *искусство (iskusstvo)* para las otras dos.

22 Para trabajar con los textos fuera de las plataformas digitales utilizamos las *princeps*: edición de Huesca (1647) para el texto de Gracián, París (1684) para Amelot, San Petersburgo (1742) para la versión rusa. La digitalización de todos los textos es nuestra.

23 El texto de Gracián se divide en 300 párrafos. Como ya hemos dicho, Amelot los nominó *máximes*, dando a cada uno su número. Esta división normalmente se aplica también a las ediciones del texto español y a la hora de citar uno de sus fragmentos en trabajos de investigación.

24 Los textos se citan en ortografía original, aun cuando se aleja de las normas actuales.

25 Citamos de ahora en adelante todos los textos por las primeras ediciones: Huesca (1647) para el *Oráculo*, París (1684) para *L'Homme de cour*. El texto ruso tuvo una historia editorial compleja, así que la primera edición data de 1739, pero los más ejemplares de la misma edición, con sólo el cambio de la dedicatoria, son del año 1742. Utilizamos aquí uno de estos.

A veces las repeticiones en el texto de Amelot son debidas a su intento de desencorvar la frase de Gracián. En estos casos también Volchkov elimina elementos que se asemejan. Así empieza la máxima 111: “Tener amigos. Es el segundo ser. Todo amigo es bueno, y sabio para el amigo: Entre ellos todo sale bien”. Las frases de Amelot son más largas, menos equívocas; su sintaxis es más habitual, pero se parecen entre ellas en el plano lexical: “Faire des amis. Avoir des amis, c’est un second être. Tout ami est bon à son ami. Entre amis tout est agréable”. La palabra *ami* se repite cinco veces en vez de tres. Para Volchkov, dos veces son más que suficientes: “Снискать друзей. Имѣть друзей вторая жизнь, и съ ними все въ свѣтѣ пріятно” (‘Encontrar amigos. Tener amigos es segunda vida, y con ellos todas las cosas del mundo son agradables’).

Conclusiones

Aunque la lematización automática es una operación muy imprecisa desde la perspectiva filológica, cuando se utiliza como un soporte secundario para la investigación conducida con ayuda de otros métodos, puede aportar resultados importantes, imposibles de lograr de otra manera.

En nuestro caso, la posibilidad de calcular –aunque aproximadamente– la cantidad de lemas, frente a la cantidad de palabras gráficas, permitió descubrir que el primer traductor francés del *Oráculo* graciano, N. Amelot de la Houssaie, aumentó el volumen del texto repitiendo más veces un número limitado de lemas. Estos datos sugirieron la sospecha de que el primer traductor ruso del mismo texto, S. Volchkov, que se basa en la versión de Amelot, acortó el texto para compensar su repetitividad. La comparación puntual de los tres textos ayudó a comprobar esta hipótesis.

Este análisis disfruta de muy pocas entre las posibilidades que ofrecen los programas de análisis automático de textos, como TXM o Voyant Tools. Pero demuestra cómo aun las funcionalidades más básicas de las aplicaciones, si van acompañadas por una rigurosa indagación filológica, permiten descubrir características importantes de los textos estudiados, además de cómo el estudio de la historia de la traducción puede ser enormemente enriquecido por las tecnologías digitales.

Bibliografía

- BAUMGARTEN, S., «Baltasar Gracian en Hongrie», *Revue de Littérature Comparée* XVI (1936), 40-44.
- BRIESEMEISTER, D., *Neulateinische Gracián-Übersetzungen aus dem 18. Jahrhundert in Deutschland*, en: Neumeister S. / D. Briesemeister (eds.), *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional (Berlín, 30-31.05, 1.06.1988)*. Berlín: Colloquium Verlag 1991, 221-231.
- BRIESEMEISTER, D., «Fortuna y alcance de las obras de Baltasar Gracián en traducciones alemanas (siglos XVII-XVIII)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 14 (29-30) (2001), 263-274.
- BOUILLIER, V., «Notes critiques sur la traduction de l’*Oráculo manual* par Amelot de la Houssaie», *Bulletin Hispanique* XXXV (1933), 126-140.
- BUESA GÓMEZ, C., *Las traducciones inglesas de El Héroe de BG*, en: J. C. Santoyo (ed.), *Actas del XI congreso de AEDEAN*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones 1989, 39-46.
- EMINOWICZ-JASKOWSKA, T., «La obra de Baltasar Gracián en Polonia», *Revista de literatura* 64/127 (2002), 209-218.
- EVSTIFEVA, R., *Lessico relativo alle qualità intellettuali in “Pridvornoj Čelovek” (1739), la prima traduzione russa dell’ “Oráculo manual” di B. Gracián*. Tesis doctoral [en línea], Roma 2018. Disponible en: (https://www.academia.edu/36523835/Lessico_relativo_alle_qualità_intellettuali)

- tuali_in_Pridvornoj_Čelovek_1739_la_prima_traduzione_russa_dell_Oráculo_manual_di_B_Gracián) [Último acceso el 21/09/2018].
- FORSSMANN, K., *Baltasar Gracian und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung: Inaugural-Dissertation*, Tesis doctoral. Barcelona 1977.
- GAMBIN, F., *Gracián desde fuera*, en: V.V.A.A., *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" 2001, 165-174.
- GAMBIN F., "Le delizie della Sacra Mensa", ovvero una ritrovata traduzione seicentesca de "El Comulgatorio" di Gracián, en: Associazione Ispanisti Italiani (coord. por), *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi*. Roma: Bulzoni 1995, 115-130.
- GROOT, T., «Bibliografía de las traducciones neerlandesas de las obras de Baltasar Gracián, enmendada y puesta al día», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 22 (1995), 401-405.
- GUELLOUZ, S., *Gracián en la Francia del siglo XVII*, en: Ayala, J. (ed.), *Baltasar Gracián. Selección de estudios, investigación actual y documentación*. Barcelona: Anthropos Editorial 1993, 93-104.
- GRACIÁN, B., *L'Homme de cour*, Paris: Gallimard 2010 [primera edición 1684].
- , *Oráculo manual, y arte de prudencia*. Edición de Emilio Blanco, Madrid: Cátedra 1995 [primera edición 1647].
- KLEIN, J., «Похвала властителю: Панегирическая поэзия и русский абсолютизм», *Slověne 2* (2015), 36-71.
- KOMAROVA, K., «О некоторых переводческих стратегиях С.С. Волчкова: На примере перевода "Достопамятное в Европе (1747)", *Beitraege der Europaeischen Slavistischen Linguistik (POLYSLAV)* 17 (2014), 92-100.
- KÖPECZI, B., "Gracián Magyarországon. A Keresztény embertől az udvari emberig", en: *Irodalantörténeti Közlemények* LXXXIV (1980), 315-321 (trad. al francés: "De l'homme chrétien à l'homme de cour, Gracián en Hongrie", *Acta litteraria academiae scientiarum hungaricae* XXII [1980], 1-9).
- KOSHELEVA, O., «Мирское счастье или христианское благочестие? (Наставления юношеству западных моралистов в переводах Сергея Волчкова сер. XVIII столетия)», en: Togoeva, O. / I. Danilevskij (eds.), *Петроспективная информация источников: образы и реальность*. Moscú: Institut vseobschej istorii 2013, 227-243.
- MANSAU, A., «Recepción/traducción de Gracián en Francia», *Anthropos: Boletín de información y documentación* 37 (1993), 87-93.
- MESTRALLET GUERRE, R., *Contribution à l'étude de la traduction: étude de deux traductions françaises de l'Oráculo Manual de Baltasar Gracián*. Tesis doctoral, Barcelona 1976.
- MIHAI, R., *Análisis léxico de la traducción manuscrita (c. 1840) de El Criticón (I, xiii) al rumano cirílico*, en: San Martín, J. / J. Ayala (coord. por), *Baltasar Gracián: tradición y modernidad: actas de Simposio Internacional sobre Baltasar Gracián en el IV centenario de su nacimiento*. Zaragoza 2002.
- NEUMEISTER, S., «Gracián en Alemania», *Anthropos: Boletín de información y documentación* 37 (1993), 121-125.
- NIKOLAEV, S. I., «Ispanskie mistiki v russkikh perevodach XVII-XVIII vv.», en: Lavrov, A. / Zaborov, P. / K. Korkonosenko (eds.), *Kul'turnyj palimpsest*. San Peterburgo: Nauka 2011, 381-388.
- PINCEMIN, B., «Semántica interpretativa y textometría», *Tópicos del Seminario. Revista de semiótica* 23 (2010), 15-55.
- POGGI, G., *Tradurre la brevitás: il caso dell'"Oráculo manual"*, en: Nider, V. (ed.), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Trento: Tipografia Editrice Temi 2012, 529-545.
- SAMARIN, A., «Существовала ли "особливая" типография С. С. Волчкова?», en: Tikhonova, L. (ed.), *Румянцевские чтения - (2008)*. Moscú 2008, 315-321.
- , «"Под каким присмотром и цензурой печатание книг происходит": Типографское дело и цензура в России эпохи Просвещения», *Новое литературное обозрение* 92 (2008), 356-375.
- VAN HOUT, R. / A. VERMEER, «Comparing measures of lexical richness», en: Daller, H. / Milton, J. / Treffers-Daller (eds.), *Modelling and assessing vocabulary knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, 122-138.
- LEVIN, YU. (ed.), *История русской переводной художественной литературы*. San Peterburgo: Dmitrij Bulanin 1995.

El uso de herramientas e instrumentos digitales en la enseñanza de la literatura: de los cambios sociales a su aplicación en el aula FLE¹

ANA BELÉN SOTO

Universidad Autónoma de Madrid

anabelen.soto@uam.es

Resumen

El desarrollo de las tecnologías ha propiciado en las últimas décadas un cambio de paradigma sociocultural basado en la inmediatez, en la interconexión y en la transversalidad. En este contexto, la proliferación de espacios digitales creados con el objetivo de informar, reflexionar o compartir han aumentado de manera muy significativa en la última década dando lugar a la readaptación de profesiones al ámbito digital e incluso a la creación de nuevas figuras como las de *youtuber* o *instagramer*. Por ello, podemos afirmar que el proceso de digitalización ha contribuido a la evolución de las características colectivas de las sociedades desarrolladas.

La multiplicación de entornos virtuales ofrece así una nueva manera de ver, comprender y representar el mundo. De ahí que podamos afirmar que la tecnología digital ofrece importantes contribuciones a la literatura. En la esfera de la enseñanza literaria, más allá de los debates establecidos entre la enseñanza presencial, *online* o híbrida, debemos poner de relieve una serie de herramientas e instrumentos digitales que no sólo presentan nuevas maneras de difundir y crear literatura, sino que además transforman el proceso de enseñanza-aprendizaje. De ahí que enfoquemos nuestro artículo hacia la presentación de algunas herramientas e instrumentos digitales concretos.

PALABRAS CLAVE: literatura, TICE (Tecnologías de la Información y Comunicación aplicadas a la Enseñanza), FLE (Francés como Lengua Extranjera), enseñanza y aprendizaje de las lenguas.

Abstract

In the last decades, the development of technologies has brought about a change to a socio-cultural paradigm based on immediacy, interconnection and mainstreaming. Within that context, in the last decade the existing plethora of digital spaces aiming to inform, reflect or share has resulted in the adaptation of professions to the digital world and even in the creation of new figures, such as those of youtubers or instagramers. That is why it can be stated that the digitalization process has contributed to the evolution of the collective characteristics of developed societies.

The proliferation of digital and virtual worlds thus offers a new way to see, understand and represent the universe we live in. Digital technology therefore offers considerable contributions to literature. In the sphere of teaching literature, beyond the debate over on-site, online or hybrid learning, we must highlight a series of tools and digital devices which not only produce new ways to create and publish literature but also transform the process of teaching-learning. That is why our paper aims at the introduction of some digital tools and devices.

KEY WORDS: literature, ICT (Teachers' Information and Communication Technology), FLE (French as a Foreign Language), language learning and acquisition.

¹ Francés como Lengua Extranjera.

Introducción

Vivimos en un contexto en el que los dispositivos digitales y los diferentes espacios virtuales se desarrollan a una velocidad incomparable. Internet, tal y como recuerdan Francis Pisani y Dominique Piotet (2008), se ha desarrollado veinte veces más rápido que el teléfono, diez veces más rápido que la radio y tres veces más rápido que la televisión. De hecho, posiblemente lo que hoy es una novedad, mañana será una antigualla. Nuestro entorno tecnológico, en efecto, se encuentra en un momento de optimización y perfeccionamiento que pretende dar respuesta a las necesidades de las sociedades actuales y de las sociedades futuras, prediciendo así los comportamientos de los usuarios del mañana. Por ello, podemos afirmar que este contexto participa activamente de la manera en la que observamos, comprendemos e interpretamos el mundo que nos rodea. De ahí que estemos sufriendo cambios estructurales en los diferentes estratos socioculturales, político-económicos e incluso identitarios. Estamos evolucionando “de un patrón de corregimiento temporal lineal a otro de carácter exponencial, de manera que el grado de digitalización de la economía y de la sociedad influye decididamente en los niveles de bienestar y desarrollo, así como en la productividad, la competitividad y la innovación” (Plaza Arregui 2017: 25).

Huelga decir que Internet se ha convertido en un elemento indispensable en nuestro día a día. Tanto es así que según el Instituto Nacional de Estadística:

En el año 2017 en España, el 84,6% de la población de 16 a 74 años ha utilizado Internet en los últimos tres meses, cuatro puntos más que en 2016 (un 85,5% de hombres y un 83,7% de mujeres). Los usuarios de Internet se han elevado en los últimos años y el valor de la brecha de género ha pasado de 5,3 puntos en el año 2012 a 1,8 puntos en el año 2017.

El uso de Internet es una práctica mayoritaria en los jóvenes de 16 a 24 años, con un 98,1% en los hombres y un 97,9% en las mujeres (Instituto Nacional de Estadística 2018: s.p.).

En efecto, nuestra sociedad está constantemente interconectada, no sólo desde el ordenador y a través del teléfono –herramientas cotidianas de trabajo y ocio–, sino también desde otros dispositivos como el reloj o el robot de cocina. Nuestro entorno tecnológico nos permite así acceder de manera inmediata a la información y comunicarnos desde un punto a otro del planeta con un sólo clic. Por ello, podemos afirmar que la digitalización ha cambiado la manera de relacionarnos tanto en nuestra experiencia cotidiana como en el mercado laboral y, por ende, podemos afirmar que el desarrollo de las tecnologías en las últimas décadas ha contribuido a un cambio del paradigma sociocultural, ahora basado en la inmediatez, en la interconexión y en la transversalidad. De ahí que, con el objetivo de responder a la demanda de un consumidor cada vez más exigente en términos de calidad y rapidez, se hayan transformado los entornos laborales; tanto es así que en la actualidad, por ejemplo, “sería difícil de entender que un trabajador no estuviera capacitado para teletrabajar en algún momento, para relacionarse digitalmente con los clientes o para comunicarse a distancia” (Plaza Arteaga 2017: 26). Por ello, podemos afirmar que la digitalización también contribuye a la virtualización de las relaciones y a la gestión a distancia y virtual del trabajo.

Al mismo tiempo, la digitalización ha permitido surgir nuevas categorías profesionales como las de youtuber, influencer o instagramer. Estos nuevos líderes de opinión colaboran con las diferentes empresas para lanzar o promocionar los diferentes productos en función del público al que va dirigido. Se trata de un contexto de creación autónomo y, hasta ahora, autodidacta que presenta grandes carencias en el ámbito de la orientación profesional desde un punto de vista académico. Es por eso por lo que la Escuela de Comercio de la Cámara de Sevilla ha presentado durante el curso 2017/2018 el primer diploma en lengua española enfocado hacia la profesionalización del ámbito. De tal manera que los nuevos comunicadores hispanohablantes podrán inscribirse en el Máster Técnico en social media, influencer, pro-

fessional blogger & videoblogger² para aprender y compartir las experiencias adquiridas en este ámbito.

Asistimos, por consiguiente, a un cambio de paradigma sociocultural que también supone un cambio en el paradigma educativo. Recordemos cómo ya en 2003 José María Martín Patino, el Presidente del Foro Pedagógico de Internet, subrayaba:

Ponernos de acuerdo en lo que entendemos por aprender se ha convertido en la médula del sistema. Con toda evidencia, aprender no es recoger, almacenar y reproducir información. Aprender es transformar la información en conocimiento. Aprender es, pues, una construcción, que el escolar realiza bajo su propio control, aunque ayudado, ahora más que nunca por toda la comunidad educativa (Martín Patino / Beltrán Llera / Pérez Sánchez 2003: 11).

Las TICE (tecnologías de la información y de la comunicación para la enseñanza) facilitan el acceso a recursos pedagógicos, a la producción y a la difusión de información, además de propiciar un escenario de interacción y colaboración entre los usuarios que permite enriquecer el proceso de enseñanza-aprendizaje. De ahí que hayamos querido reflexionar sobre el uso de las herramientas e instrumentos digitales en la didáctica de FLE. Para ello reflexionaremos en un primer momento sobre las características inherentes a la enseñanza en entornos digitales. Seguidamente, esbozaremos la pertinencia de abarcar la competencia literaria en la enseñanza de una lengua extranjera, concretamente en la enseñanza de FLE. Por último, presentaremos tres de las múltiples posibilidades que nos ofrecen las herramientas digitales en el escenario docente.

1. *La enseñanza en la era digital*

Ser ciudadano de pleno derecho hoy es ser ciudadano en lo mediático, lo que exige cultivar y educar en las competencias para un uso amplio e íntegro de los medios y tecnologías comunicativas. Supone activar la ciudadanía política, haciendo efectivo el ideal democrático de participación activa en los asuntos públicos, haciendo uso de la palabra en igualdad de condiciones.

[...] Ser ciudadano significa también reforzar la ciudadanía social, considerando que una vida digna no es posible sin que la sociedad garantice a las personas unos mínimos de justicia social, unos estándares mínimos de vida civilizada que se concrete en derechos sociales como el trabajo, la educación, la vivienda o la salud (Cortina, 1997). La interacción mediática es un elemento de esa ciudadanía social en tanto que constituye una competencia básica en los ámbitos educativo y laboral, o en la medida en que se utiliza para informarse y movilizarse por la defensa y profundización de esos derechos o la mejora de los servicios a través de los cuales se hacen efectivos (Peña Acuña 2014: 152-153).

Se trata de una manera de ver y entender la sociedad que los docentes no podemos obviar. Enseñar es tener la responsabilidad de presentar escenarios pedagógicos apropiados y adaptados para optimizar el proceso de transmisión, de recepción y de producción de conocimientos, destrezas y habilidades en el marco del proceso de enseñanza-aprendizaje para que nuestros alumnos y estudiantes puedan afrontar los retos de la sociedad del mañana. Y, para ello, los docentes debemos reflexionar sobre cómo aplicar el contexto digital en el aula, porque antes “una persona alfabeta y culta [era] aquella que sabía leer un periódico, un libro o una revista y comentar lo que allí estaba escrito, o quien era capaz de redactar una carta sin faltas de ortografía y con buena letra, o quien podía mantener una conversación fluida y con un vocabulario variado” (Área Moreira / Gutiérrez Martín / Vidal Fernández 2012: 5) en la actualidad la alfabetización va intrínsecamente ligada a las nuevas formas culturales de la sociedad de la información y de la era tecnológica.

² Para mayor información visite: en.camaradesevilla.com

En España, siguiendo la recomendación europea que señalaba la competencia digital como una competencia básica, se incluyó por primera vez en el BOE –en el año 2006– la digitalización dentro del ámbito Educativo. Según el Consejo y el Parlamento Europeos:

La competencia digital implica el uso crítico y seguro de las Tecnologías de la Sociedad de la Información para el trabajo, el tiempo libre y la comunicación. Apoyándose en habilidades TIC básicas: uso de ordenadores para recuperar, evaluar, almacenar, producir, presentar e intercambiar información y para comunicar y participar en redes de colaboración a través de Internet (citado en Intef 2017: 8).

Esta competencia que se adquiere de manera transversal en el contexto educativo del estudiante, también aparece incluida en la LOMCE.

La necesidad de adaptar el proceso de digitalización al ámbito de la enseñanza se convierte así en una preocupación que va más allá los deseos personales –de los alumnos, de los padres o de los profesores–, para convertirse en una exigencia desde un punto de vista normativo. En este sentido nace también el proyecto de Marco Común de Competencia Digital Docente en 2012 con el objetivo de:

- Facilitar una referencia común con descriptos de la competencia digital para profesores y formadores.
- Ayudar a ser más exigentes en relación a la competencia digital docente.
- Permitir a todos disponer de una lista de competencias mínimas de docentes.
- Ayudar a que el docente tenga la competencia digital necesaria para usar recursos digitales en sus tareas docentes.
- Influir para que se produzca un cambio meteorológico tanto en el uso de los medios tecnológicos como en los métodos educativos en general (Intef 2017: 3).

De tal manera que podemos afirmar que existe una voluntad de apoyar el proceso de digitalización en el ámbito de la enseñanza desde un punto de vista legislativo, no sólo a nivel nacional sino también a nivel europeo. Se trata, no obstante, de un trabajo a largo plazo que requiere grandes esfuerzos políticos y económicos en materia de Educación para permitir la mejora de las estructuras digitales existentes y promover la formación del profesorado en todas las etapas de la enseñanza –obligatoria y postobligatoria–.

En la práctica queremos poner de relieve que muchos han sido los avances que podemos observar en materia de digitalización educativa. Numerosas han sido las plataformas que se han puesto a disposición para comunicarse con los estudiantes o con sus familias, para realizar trámites administrativos, para presentar la docencia –véase Moodle, por ejemplo– e incluso para impartir docencia –véase la Khan Academie³, por ejemplo–. Y, muchos hemos sido los docentes que hemos hecho uso de estas herramientas para digitalizar nuestras asignaturas, ya sea para la enseñanza presencial, en línea o híbrida. De tal manera que muchos somos los profesores que adaptamos la enseñanza al contexto actual, no sólo para lograr la motivación en el proceso de aprendizaje, sino también para preparar a nuestros alumnos y estudiantes para el mundo laboral que les espera tras su formación académica.

2. *La literatura en la didáctica de FLE*

Ante el tsunami sociocultural que Internet ha comportado, nadie puede pretender ya que las cosas continúen siendo como eran antes. Las consideraciones sobre la literatura y el arte en el entorno electrónico pueden esbozarse alrededor de tres ejes básicos: a) Internet (a la cabeza de las tecnologías digitales) como el nuevo escenario literario/artístico de interacción cultural; b) la novedad o “diferencia” del objeto del estudio en sí, el texto literario o artístico; y c) el preceptivo análisis del tótem tecnológico en que se ha convertido el ordenador en la cibercultura como nuevo soporte creativo. [...] Porque es del todo

3 Para mayor información: Khan (2013).

evidente que nos hallamos ya en el ámbito de la cibercultura, es decir, del conjunto de prácticas culturales vinculadas a los medios digitales (Borrás Castanyer 2012: 50).

En este sentido queremos señalar la evolución misma del proceso de producción y consumo de la cultura y, por ende, de la literatura.

El concepto de literatura se ha distanciado de la representación tradicional en el imaginario colectivo ligada al objeto libro. En la actualidad, podemos consumir literatura desde una multiplicidad de soportes, digitales o no. Esto supone un cambio estructural en la tradicional cultura de la página (Jahjah 2015), en la que nos situábamos desde un punto de vista espacial en un momento concreto de nuestra lectura –en la página X o Y–. Esta transformación provoca una manera diferente de acercarse al conocimiento y, en la práctica, puede ser aceptada, rechazada o tolerada por los diferentes consumidores y/o productores de literatura. Los discursos oscilan entre “une valorisation des supports (l’odeur du livre) et leur négation (‘on lit un texte, on ne lit pas un livre’)” (Jahjah 2015: 702)⁴. De hecho, para algunos autores,

Le Web est l’autre nom du livre, conçu par l’écrivain comme l’expérimentation des formes possibles de réorganisations de fragments dispersés dans une économie qui impose de trouver un équilibre “entre le texte long sur la page web et le formatage type livre numérique” [...]. François Bon propose de faire du navigateur web l’avenir du livre, en soulignant que la page web a en effet l’avantage d’être présente sur tous les supports, de permettre la lecture du format ePub et de s’adapter, grâce aux extensions, à un ensemble de pratiques différentes (Jahjah 2015: 701)⁵.

No obstante, e independientemente de las diferentes perspectivas a este respecto, podemos afirmar que se trata de una transformación que permite multiplicar los espacios de recepción, no sólo por la “superación de límites espaciotemporales de los contextos, sino también por la eliminación de obstáculos y dificultades en la obtención de algunas obras literarias que [en la actualidad] [...] son leídas gracias a que se encuentran en bibliotecas o repertorios virtuales” (Albadalejo Mayordomo 2009: s.p.).

Por otra parte queríamos poner de relieve la importancia de incluir la enseñanza de la literatura en los diferentes contextos educativos, ya que se trata de una herramienta pedagógica que permite abordar aspectos tanto lingüísticos y comunicativos, como socioculturales y de uso; siguiendo así una de las premisas especificadas el Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas (2002). En este texto la enseñanza de la literatura aparece como un aspecto importante “debido a que los estudios literarios [...] cumplen muchos más fines educativos, intelectuales, morales, emocionales, lingüísticos y culturales que los puramente estéticos” (MECR 2002: 59). La literatura contribuye, en efecto, a la creación de un espíritu crítico y favorece el desarrollo de la competencia intercultural; es decir aquello “que permite al individuo desarrollar una personalidad más rica y compleja al igual que mejorar la capacidad de aprendizaje posterior de las lenguas y dar apertura a nuevas experiencias culturales” (MECR 2002: 47). La literatura traduce, por consiguiente, un imaginario antropológico en el que las culturas se funden y se confunden para crear sus propios modelos de representación del mundo, que “tratan de imponerse a los distintos estratos de público que configuran el tejido social” (Colomer 2010: s.p.).

4 Ante la falta de traducción del artículo citado, lo traducimos nosotros: una valoración de soportes (“el olor del libro”) y su negación (“leemos un texto, no leemos un libro”).

5 Ante la falta de traducción del artículo citado, lo traducimos nosotros: “La Web es el otro nombre del libro, concebida por el escritor como la experimentación de las maneras posibles de reorganización de fragmentos dispersados en una economía que impone encontrar un equilibrio “entre el texto largo en la página web y el formato tipo libro digital” [...]. François Bon propone hacer del navegador web el futuro del libro, subrayando que la página web tiene, en efecto, la ventaja de estar presente en diferentes soportes, permitir la lectura del formato ePub y de adaptarse, gracias a las extensiones, aun conjunto de prácticas diferentes”.

En la didáctica de FLE debemos subrayar, además, que disponemos de un abanico de producción literaria que atraviesa las fronteras geopolíticas del Hexágono para alcanzar un número considerable de escenarios lingüísticos que conforman el ámbito de la Francofonía⁶. De tal manera que el mosaico literario francófono nos ofrece un panorama rico en acentos, en paisajes y en percepciones del mundo expresados a través de la lengua francesa. El espacio de creación literaria en lengua francesa se convierte, además, en un destino de elección para muchos intelectuales que, exiliados o emigrados, eligen el francés como vehículo de expresión literaria. La literatura en lengua francesa se convierte así “en un testigo privilegiado de la proliferación de fenómenos migratorios que han contribuido [tanto] a la evolución de una conciencia lingüística e identitaria [...] [como] al cambio del paradigma nacional y ponen de manifiesto un concepto policromático de la sociedad” (Soto 2017: 280).

En este amplio contexto, resulta evidente que el docente tendrá que seleccionar el material pedagógico en función de la edad y del nivel lingüístico de su grupo-clase con el objetivo de optimizar el proceso de enseñanza-aprendizaje. La manera de enseñar la literatura –texto, contexto y autor–, tal y como señalan algunos especialistas,

doit permettre dans l’espace de la classe des modalités de lecture différentes (collectives (renvoyant au nous de la communauté qu’elle soit scolaire ou non), individuelles (renvoyant au je de l’individu), ou encore virtuelles (renvoyant à l’articulation entre le nous et le je); privés ou scolaires), et des finalités de lecture différentes (entre compétence culturelle et “culturante” (Demougin 2009); entre accumulation d’un capital culturel mesurable (savoirs conceptuels, savoirs historiques, savoirs linguistiques) et valorisation de savoirs de type expérientiel; entre didactique comparée et didactique spécifique...). L’usage, le “bon usage” du texte littéraire doit aussi permettre [...] [de voir] le rôle incomparable que [le texte et la langue française] peu[vent] jouer (Demougin 2015: 187)⁷.

3. Posibilidades pedagógicas

Cuando pensamos en las posibilidades pedagógicas que nos ofrecen los entornos digitales pensamos, en un primer momento, en todas aquellas actividades que aparecen colgadas en la nube. Existen, en efecto, una multiplicidad de recursos didácticos que ya han sido creados y colgados bien en blogs personales, bien en páginas web creadas como plataformas de intercambio pedagógico. Las actividades propuestas van desde las tradicionales fichas imprimibles que permiten realizar la actividad en formato papel hasta las actividades online que ofrecen una corrección inmediata. El amplio abanico de posibilidades pedagógicas que se abre en este sentido es muy amplio y cambiante y todos hemos accedido –o podemos acceder– de una manera fácil e intuitiva.

En el presente artículo reflexionaremos, no obstante, sobre la creación de actividades que podemos realizar con nuestros alumnos a partir de los instrumentos y las herramientas pedagógicas que disponemos en nuestro día a día. Recordemos que nuestro grupo-clase pertenece a la generación de los llamados nativos digitales; es decir, una generación que si bien ha nacido con los dispositivos digitales en su entorno como un elemento más de la vida cotidiana, necesita en muchos casos aprender a utilizarlos. En este sentido resulta interesante cerciorarse

⁶ Para mayor información visite: www.francophonie.org

⁷ Ante la falta de traducción del artículo citado, lo traducimos nosotros: “tiene que permitir en el espacio de la clase modalidades de lectura diferentes (colectivas (que envían al *nosotros* de la comunidad ya sea escolar o no), individuales (que envían al *yo* del individuo), e incluso virtuales (que envían a la articulación entre el *nosotros* y el *yo*); privados o escolares), y con finalidades de lectura diferentes (entre competencia cultural y “culturante” (Demougin 2009); entre la acumulación de un capital concreto (saberes conceptuales, saberes históricos, saberes lingüísticos) y de una valoración de los saberes de tipo experimental; entre la didáctica comparada y la didáctica específica...). El uso, el “buen uso” del texto literario también tiene que permitir [...] [ver] el papel incomparable que [el texto y la lengua francesa] puede[n] desempeñar”.

del nivel de conocimiento que el grupo-clase tiene sobre el instrumento pedagógico objeto de la actividad y, en caso de detectarse un desconocimiento total o parcial, dedicar una secuencia pedagógica para enseñar su uso.

3.1. *WhatsApp*

El uso del teléfono móvil al servicio de la didáctica resulta una práctica novedosa y, por ende, puede resultar una fuente de motivación suplementaria en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Los lingüistas Alberto Andújar Vaca y María Soledad Cruz Martínez (2017), han analizado recientemente los beneficios de la comunicación mediante dispositivos digitales para desarrollar las destrezas orales de los estudiantes en la segunda lengua. Otros “estudios (Andújar 2016; Bouhnik / Deshen 2014; Vázquez Cano et al. 2015; Parejo 2016) se han centrado en las posibilidades que estos dispositivos móviles ofrecen, particularmente ‘WhatsApp’, para mejorar el vocabulario y las destrezas escritas de los alumnos” (Andújar Vaca / Cruz Martínez 2017: 44).

En el ámbito de la enseñanza literaria podemos utilizar esta aplicación telefónica como recurso pedagógico para crear, por ejemplo una actividad relacionada con el texto dramático. El docente, en función del nivel del grupo-clase puede partir de la lectura dialogada de una obra –o fragmento de obra– teatral y de la comprensión del texto en su conjunto –autor, contexto, características del género, etc.– para terminar con una actividad de producción oral –se puede usar la función de audio– o escrita de un texto de las mismas características a través de un grupo de WhatsApp.

En un grupo-clase de un nivel avanzado podríamos estudiar, por ejemplo, la obra de teatro de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux. En este contexto el docente puede utilizar esta aplicación desde varias perspectivas: en un primer momento se pueden crear grupos de WhatsApp para que cada grupo de alumnos presente una lectura dramatizada de un acto en concreto; también se puede proponer la realización de una breve obra dialogada –oral o escrita– en la que se inspiren de la obra original para adaptar la temática a alguna de las problemáticas que preocupan en la sociedad actual; por último, la versatilidad de esta aplicación puede servir para trabajar aspectos gramaticales en situaciones de comunicación en torno a dar respuesta a diferentes aspectos planteados en la obra tales como ¿qué le aconsejarías a Elena para evitar la guerra?

3.2. *Twitter*

La proliferación de aplicaciones y de redes sociales ha provocado una nueva manera de producir y de consumir literatura, por lo que podemos afirmar que el concepto de lector también evoluciona. En la actualidad el proceso de lectura en formato digital se aleja de la secuenciación lineal próxima a esa cultura de la página (Jahjan 2015) que ya hemos esbozado y se acerca, por consiguiente, a una multilinealidad que ofrece “al lector lo que sería una galaxia de posibilidades de lectura en el marco de esa red de emisiones” (Chico Rico 2012: 65). En este sentido, podemos seguir el ejemplo de Manuel Bartual, el escritor que este verano nos ha demostrado el potencial literario de Twitter. A partir de los 140 caracteres que ofrece cada tuit este polifacético escritor ha creado una historia de ficción y suspense –muy próxima a la literatura por entregas practicada en el siglo XIX– que ha tenido en vilo a toda la comunidad tuitera.

En el contexto educativo podemos enseñar, por ejemplo, las características de los microrrelatos, leer y comentar algunos de los microrrelatos que mejor se adapten a la temática que queramos abordar y proponer la realización de microrrelatos a modo de tuit. Podemos incluso, en los niveles más avanzados, presentar el juego surrealista del cadáver exquisito y realizar una adaptación para que los microrrelatos estén relacionados entre sí.

3.3. Facebook

Sur Internet, les réseaux sociaux sont des applications qui utilisent les technologies du web 2 et qui permettent la mise en relation, les échanges, le partage et la diffusion des contenus, d'informations. Chaque réseau a ses spécificités. Ainsi Facebook permet à ses membres, d'une part, de rester en contact avec les personnes qu'ils connaissent, en partageant avec eux des informations, généralement brèves, sur leurs activités quotidiennes, et réciproquement. D'autre part, il leur offre l'occasion d'avoir accès au réseau de leurs "amis", ce qui contribue à tisser de nouveaux liens, à élargir les contacts (Grosbois 2012: 139)⁸.

Facebook, al igual que las demás redes sociales, permite una interacción entre usuarios que propicia no sólo la comunicación lingüística, sino también la difusión de objetos digitales.

En el ámbito que nos ocupa, la forma más sencilla de utilizar esta red social podría ser a través de "la creación de una página en la que los alumnos y el docente [puedan] anunciar eventos literarios (organizados por ellos o celebrados en la localidad en la que se cuenten) y compartir publicaciones en blogs, enlaces de páginas de autores, etc." (Regueiro Salgado 2014: 389). Desde un enfoque más creativo podemos crear los perfiles de algunos autores y mantener relaciones epistolares. En este sentido podemos trabajar no sólo los diferentes registros de lengua, sino también diferentes obras y/o fragmentos de dichos autores. También podemos utilizar este espacio digital para trabajar el género autobiográfico.

Conclusión

Para terminar y a modo de conclusión podemos afirmar que en el presente artículo sólo presentamos algunas de las múltiples posibilidades que nos ofrece la digitalización en el ámbito de la innovación educativa en clase de FLE. La enseñanza de la literatura en clase de FLE permite no sólo acercar al alumnado a la cultura, sino que también permite despertar la creatividad docente. En efecto, existen otros productos digitales que pueden convertirse en herramientas e instrumentos pedagógicos para presentar dinámicas de aprendizaje activo en el aula tales como los blogs, los booktube o los videopoemas (véase Soto 2018). Las clases invertidas, los formatos semipresenciales o virtuales y los MOOC's también presentan nuevos escenarios pedagógicos que permiten no sólo facilitar el acceso al conocimiento, sino también renovar los métodos tradicionales. La metodología utilizada en el aula tiene que, por consiguiente, adaptarse a los objetivos concretos del proceso de enseñanza-aprendizaje. Por ello, podemos afirmar que el uso de los instrumentos y de las herramientas digitales ofrece un contexto pedagógico apto para presentar un enfoque transversal en el que el alumno sea artífice de su propio aprendizaje. Un proceso en el que el docente no se limite a utilizar los medios audiovisuales, sino que conjugue con maestría las diferentes posibilidades pedagógicas de las que dispone.

En el ámbito educativo las nuevas tecnologías "están abriendo nuevas oportunidades para seguir generando empleo: nuevos modos de captar estudiantes, nuevas metodologías docentes, refuerzo de otras competencias, comunicaciones más directas con los usuarios, etc." (Guillén Pastor 2017: 158). Asimismo, el mercado laboral de nuestros alumnos y estudiantes requiere competencias transversales como "el compromiso con la sociedad, la capacidad del profesional para aprender, ser creativo e innovar, que sepa adaptarse a los

⁸ Ante la falta de traducción del artículo citado, lo traducimos nosotros: En Internet, las redes sociales son aplicaciones que utilizan las tecnologías de la Web 2 y permiten relacionarse, intercambiar, compartir y difundir contenidos, e informaciones. Cada red tiene sus especificidades. Así Facebook, por una parte, permite a sus usuarios seguir en contacto con las personas que conocen, compartiendo información, por lo general breve, sobre sus actividades cotidianas, y recíprocamente. Por otra parte, ofrece la ocasión de tener acceso a la red de sus "amigos", lo que contribuye a tejer nuevos lazos, a ampliar los contactos.

cambios con soltura y que posea ciertas habilidades interpersonales, todo ello bajo el prisma de unos principios y valores dirigidos a la consecución del bien común” (Guillén Pastor 2017: 159). De ahí que reivindicamos la importancia de enseñar la competencia literaria, y de las Humanidades, para crear una sociedad tolerante, dialogante, inclusiva y comprometida con su época.

Bibliografía

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T., Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación. Cervantes Virtual 2014 [En línea]. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-y-tecnologa-digital-produccion-mediacion-interpretacion-0/html/02485b9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Último acceso el 1 de abril de 2017].
- ANDÚJAR VACA, A. / M. S. CRUZ MARTÍNEZ, «Mensajería instantánea móvil: Whatsapp y su potencial para desarrollar las destrezas orales», *Comunicar* XXV/50 (2017), 43-52 [En línea]. Disponible en: DOI: <https://doi.org/10.3916/C50-2017-04> [Último acceso el 1 de abril de 2017].
- ÁREA MOREIRA, M. / GUTIÉRREZ MARTÍN, A. / F. VIDAL FERNÁNDEZ, Alfabetización digital y competencias informacionales. Madrid: Ariel, Fundación Telefónica 2012.
- BORRÁS CASTANYER, L., «La literatura digital bajo el estigma de la comparación», en: ALEMANY FERRER, R. / F. CHICO RICO (ed.): *Ciberliteratura y Comparatismo digital*. Alicante: Universidad de Alicante / SELGYC 2012, 50-61.
- CHICO RICO, F., «La narración literaria analógica y la narración literaria digital», en: ALEMANY FERRER, R. / F. CHICO RICO (ed.): *Ciberliteratura y Comparatismo digital*. Alicante: Universidad de Alicante / SELGYC 2012, 63-73.
- COLOMER, T., La evolución de la enseñanza literaria. Cervantes Virtual 2010 [En línea]. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-evolucion-de-la-ensenanza-literaria/html/fd44e955-2086-4bd1-8e6b-f0c144443564_10.html [último acceso el 1 de abril de 2017].
- DEMOUGIN, F., «Essai d’anatomopathologie du manuel de littérature en FLE», en: FLOREY, S. / CORDONIER, N. / RONVEAUX, C. / S. EL HARMASSI (dir.): *Enseigner la littérature au début du XXIe siècle. Enjeux, pratiques, formation*. Bruselas: Peter Lang 2015, 175-187.
- GROSBOIS, M., Didactique des langues et technologies. De l’EAO aux réseaux sociaux. París: PUPS 2013.
- GUILLÉN PASTOR, J. L., «Conversaciones con Ceo’s y Directores Generales. C) Educación», en: GIL-CASARES, M. / P. FUENTES (ed.): *Digitalización, empleo y Futuro. Conversaciones con CEOs y Directores Generales*. Madrid: Wolters Kluwer España 2017, 157-159.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, «6.4 Población que usa Internet (en los últimos meses). Tipo de actividades realizadas por internet» [En línea]. Disponible en: https://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INESeccion_C&cid=1259925528782&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout [Último acceso el 1 de abril].
- INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGÍAS EDUCATIVA Y DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO, Marco Común de Competencia Digital Docente. Madrid: MEC 2003.
- JAHHAH, M., «Protée ou les mutations du livre», en: ROGER, P. (dir.): *Critique. Des chiffres et des lettres. Les Humanités numériques*. París: Les Éditions de Minuit 2015, 693-703.
- KHAN, S., *The One World School House, Education Reimagined*. New York: Twelve, Grand Central Publishing 2013.
- MARTÍN PATINO, J. M. / BELTRÁN LLERA, J. A. / L. PÉREZ SÁNCHEZ, *Cómo aprender con Internet*. Madrid: Foro Pedagógico de Internet 2003.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, SUBDIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL, Marco común europeo

- de referencia para las lenguas. Madrid: Secretaría General Técnica del MECD-Subdirección General de Información y Publicaciones / Grupo Anaya 2002.
- PEÑA ACUÑA, B. (ed.), *Vectores de la pedagogía docente actual*. Madrid: ACCI 2014.
- PLAZA ARREGUI, A., «Conversaciones con Ceo's y Directores Generales. A) Instituciones», en: GIL-CASARES, M. / P. FUENTES, (ed.): *Digitalización, empleo y Futuro. Conversaciones con CEOs y Directores Generales*. Madrid: Wolters Kluwer España 2017, 25-29.
- PISANI, F. / D. PIOTET, *Comment le web change le monde. L'alchimie des multitudes*. París: Pearson 2008.
- SOTO, A. B., «Enseñar literatura en lengua extranjera con herramientas digitales: reflexiones generales desde la didáctica de FLE», *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 35 (2018), 1-23.
- SOTO, A. B., «Vivir una experiencia fronteriza. Entre el aquí y el allí bajo un sistema totalitario en la obra de Albéna Dimitrova», *Revista de Filología Románica* 34 (2) (2017), 379-391.

El mundo digital como complemento del aprendizaje de la Literatura en Educación Secundaria

MÓNICA DEL ÁLAMO TORAÑO

Universidad Autónoma de Madrid

m.delalamotnyo@gmail.com

CAROLINA NOVOA FLORIDO

Universidad Complutense de Madrid

caronovoa13@hotmail.com

Resumen

Nuestro objetivo es reflexionar sobre los medios digitales de los que disponemos para mejorar el proceso de enseñanza y aprendizaje de la Literatura en Educación Secundaria. Consideramos que nos encontramos ante una generación digital a la que se le facilita el aprendizaje si se le proporciona una metodología que cuente con las herramientas tecnológicas con las que está familiarizada.

Para ello queremos combinar la metodología tradicional con la innovación que aporta lo digital. A través de recursos como aplicaciones informáticas interactivas, la utilización de vídeos y películas, el uso de vídeo-esquemas que ayuden a sintetizar y a dar una perspectiva innovadora a los contenidos de estudio y la creación de proyectos en los que se ponga en práctica estos recursos digitales pretendemos aportar un enfoque diferente de los grandes clásicos de la Literatura, de manera que se hagan más cercanos a los nativos digitales.

PALABRAS CLAVE: digital, enseñanza, literatura, secundaria.

Abstract

Our aim is to consider the benefits of the digital media that we have at hand in order to improve the process of teaching and learning Literature in Secondary Education. We consider that we are teaching a digital generation who finds it easier to process learning if we provide them with a methodology that incorporates the technological tools that our students are familiar with.

We want to combine traditional methodology with the innovation provided by the digital field. We could use digital sources such as interactive digital applications, videos, films and video-diagrams that help to summarise and give an innovative perspective to the study contents. In addition, students could create projects in which they could implement these digital resources. With these ideas in mind we intend to use a different focus to study the great classics of Literature in order to make them more accessible to our students.

KEY WORDS: digital, teaching, Literature, high school.

1. Introducción

El objetivo de nuestro artículo es reflexionar sobre los medios digitales de los que disponemos para mejorar el proceso de enseñanza y aprendizaje de la Literatura en Educación Secundaria. Consideramos que nos encontramos ante una generación digital a la que se le facilita el aprendizaje si se le proporciona una metodología que cuente con las herramientas tecnológicas con las que está familiarizada.

La Literatura es una materia que a los alumnos de Educación Secundaria no les resulta extraña porque se encuentra de manera transversal en sus estudios de Educación Primaria

y de toda la etapa Secundaria. Sin embargo, es cierto que en muchas ocasiones el estudio de obras tan lejanas en el tiempo –o consideradas distantes por el cambio social que se ha producido en el último siglo– son prejuizadas por los alumnos con dureza y casi desde el principio quedan rechazadas como estudios ‘de otra época’.

En este sentido, partiendo de nuestra experiencia como docentes y de las lecturas de otros autores, nos unimos a la teoría didáctica que insiste en el punto de que sin motivación el aprendizaje es prácticamente imposible.

Motivación y aprendizaje son procesos fuertemente implicados “hasta el punto de ser válida la afirmación de que si falla la motivación fracasa el aprendizaje” [...] Es decir, la disponibilidad para aprender no supone que el aprendizaje se produzca efectivamente, es necesario que el individuo esté además motivado para aprender [...], de manera que la falta de motivación suele ser una de las causas primeras del deterioro del aprendizaje (Liceras Ruiz 1997: 47).

El soporte digital genera muchas veces en los alumnos esta motivación que proporcionan la novedad y el contacto con un medio que les resulta más cercano. Este tipo de actividades hacen que la motivación favorezca el aprendizaje significativo y que el proceso de enseñanza y aprendizaje sea, no solo más gratificante para ellos, sino también más efectivo a largo plazo. El mismo Ángel Liceras argumenta a este respecto una realidad que verificamos día a día:

[...] una de las condiciones indispensables para la realización de aprendizajes significativos es la necesidad de que el alumno se muestre predispuesto para ello, porque para atribuir sentido a una tarea de aprendizaje y que el alumno se entregue a la misma con una actitud abierta, es preciso que la considere atractiva, que le interese (Liceras Ruiz 1997: 47).

Consideramos esta afirmación un acertado análisis de la situación de los alumnos y uno de los pilares del aprendizaje significativo, por lo que el reto de este proyecto de integración de lo digital en la enseñanza y de todo el aprendizaje en general es descubrir la conexión entre esa dicotomía de despertar el interés y lograr una actitud abierta por parte del alumno. Esta actitud no se puede forzar aunque sí se puede estimular.

Para lograr estos objetivos queremos combinar la metodología tradicional con la innovación que proporciona lo digital. Con López Valero, Encabo Fernández y Jerez Martínez afirmamos:

[...] conllevan un pensamiento relacionado con la oposición frente a la modernidad. Esto es, ¿existe algún prejuicio cuando se demanda la combinación de ambas? [...] Observar la realidad supone tratar de hallar respuestas a estas disquisiciones. No podemos borrar la tradición y los enfoques metodológicos que han rodeado a la enseñanza lingüística y literaria durante el pasado siglo y el comienzo de este, pero tampoco podemos ser ajenos a las innovaciones que se producen y, sobre todo, a las demandas y utilidades de estas por parte de las personas (López Valero *et al.* 2017: 16).

Existen varios recursos que podemos utilizar: aplicaciones informáticas interactivas, vídeos y películas que permiten establecer la comparativa entre distintas obras literarias o vídeo-esquemas que ayudan a sintetizar y a dar una perspectiva innovadora a los contenidos de estudio. Asimismo, la creación de proyectos por parte de los alumnos en los que pueden poner en práctica estos recursos digitales aporta un enfoque diferente de los grandes clásicos de la Literatura, de manera que se hacen más cercanos a los nativos digitales y los alumnos ven con otros ojos una materia que no les es ajena.

En nuestra investigación trabajaremos con los contenidos del currículo establecido por la Comunidad de Madrid para el curso 2017/2018, aunque los contenidos que trabajamos prácticamente no han variado con el cambio de ley. Los contenidos y competencias de la asignatura de Lengua y Literatura vienen estipulados por el Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria.

2. Recursos

2.1. Cine, películas y series

Uno de los medios con los que contamos para proponer a los alumnos es el cine. El séptimo arte mantiene en muchas ocasiones el valor del texto literario original y ayuda a enseñar las características de los movimientos y autores literarios que estudiamos en Educación Secundaria.

La utilización de películas o series para apoyar la explicación del temario permite ilustrar el texto con el que ellos trabajan y les posibilita establecer una comparativa entre la representación y el texto escrito. Asimismo proporciona el poder confrontar obras entre sí y con el contexto que las rodea. Por otra parte, el hecho de acercar a los alumnos un texto literario a través de un formato multimedia con el que están más familiarizados les hace más atractivo el temario que se estudia.

A continuación vamos a enumerar algunas de las actividades de este tipo que proponemos con el fin de aprovechar las facilidades que proporciona el acceso digital a versiones cinematográficas y teatrales de las obras literarias, muchas de ellas libres de derechos y al alcance de todo el mundo.

- El temario de 4º de la ESO en Literatura abarca desde el siglo xvii hasta el xx. En primer lugar proponemos la visualización de la serie *Fortunata y Jacinta* en su versión de RTVE, dirigida por Mario Camus, basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*, 1980). Esta película permite analizar con ellos el argumento de la obra, los personajes, las descripciones del Madrid de la época y, sobre todo, extraer las características del realismo español.
- Por otra parte, se puede tratar el Romanticismo a través de fragmentos de la película de don Juan Tenorio (Estudio 1: *Don Juan Tenorio*, 1966), para comprobar cómo se caracterizan los protagonistas y observar de manera más concreta y práctica que la explicación del profesor los elementos más relevantes en cuanto a expresión, temas o descripciones estudiados previamente en clase.
- Son abundantes y muy variadas las posibilidades de complementar las explicaciones y el trabajo tradicional con los recursos cinematográficos o vídeos breves. Un ejemplo concreto puede aplicarse en un tema como las moradas de santa Teresa de Jesús, que a priori resulta muy complicado para alumnos de 3º de Secundaria, pero que es más accesible después de haber visto un vídeo breve con esquemas y dibujos, atractivo y asequible para ellos. Estos recursos son proporcionados por el sitio web: *De la rueca a la pluma* (Carmelitas Descalzas de Puçol 2015).
- Además se pueden buscar fragmentos breves de películas cuyas obras literarias son estudiadas en el temario, y entender de manera gráfica conceptos como el de personaje colectivo, que se estudia en *La Colmena* de Camilo José Cela, en 4º ESO. La versión que utilizamos es la de Mario Camus (*La Colmena*, 1982).
- El temario de 3º de la ESO dedica una parte significativa a estudiar la obra de *El Quijote*. Los alumnos ven la segunda parte en su versión de Manuel Gutiérrez Aragón (*El caballero Don Quijote*, 2003). El objetivo es hacer asequible una obra que, a pesar de que no es desconocida, suele suponer a los alumnos un reto que no consideran alcanzable. Hemos observado que esta película no solo consigue llamar su atención y que les guste sino que también les transmite el sentido del humor que a veces no logran identificar en su lectura.

Algunas editoriales plantean actividades consistentes en buscar vídeos, fragmentos de películas y realizar actividades relacionadas con el tema.

- Un ejemplo del libro de Lengua de 3º (Pantoja Rivero *et al.* 2016) es la propuesta de búsqueda en la página < march.es >, de una conferencia de la profesora Carmen Vaquero sobre Garcilaso de la Vega (Fundación Juan March n.d.). La actividad no

solo tiene que ver con el contenido de Literatura sino con los rasgos de discurso que aparecen y que se han estudiado previamente. Así conseguimos relacionar los contenidos literarios del programa con los lingüísticos y con el uso de Internet que siempre resulta agradable a nuestros alumnos.

2.2. Recursos de las editoriales

Además de este tipo de actividades que proponen trabajar con vídeos, muchas editoriales cuentan con un bagaje considerable de recursos digitales para prolongar y completar el contenido de las clases. En el proceso de enseñanza y aprendizaje de la Literatura consideramos que puede permitir el acceso al contenido desde un punto de vista diferente –muy necesario para los estudiantes– y complementar un acercamiento al estudio que normalmente no nos es posible facilitar en una clase corriente por falta de tiempo o por la imposibilidad de personalizar el nivel y el acceso a los contenidos.

En este caso queremos presentar algunos recursos de la editorial que utilizamos en nuestro colegio (McGraw-Hill) y que consideramos útiles, originales y acertadas. Esto es simplemente un ejemplo y conocemos que muchas editoriales tienen recursos similares que amplían las posibilidades en la enseñanza de nuestra materia. Conocerlos y estudiarlos como departamento en los distintos colegios nos puede ayudar a elegir los que se adecúan mejor a nuestro modo de enseñar y al proceso de aprendizaje concreto de nuestros alumnos.

- El SmartBook (2017) de esta editorial permite vincular una serie de actividades con los textos explicativos de la teoría y la práctica. El libro funciona como fuente de información del tema que se va a tratar o que se ha tratado en clase y la aplicación genera una serie de preguntas sobre el tema. Algunas de ellas hacen referencia a la pura comprensión de lo leído –imprescindible y a veces obviado por los estudiantes, que se dejan llevar por la necesidad de acabar cuanto antes– pero también proporciona actividades que relacionan unos textos con otros, de diferentes autores y corrientes literarias. Al final genera en el alumno por una parte el interés por lo novedoso, la capacidad de recordar y relacionar lo leído y de inferir conclusiones a través de lo aprendido y de la comparativa entre autores, épocas y estilos. Cuando fallan alguna respuesta o cuando no están seguros de la misma se les permite volver al libro para repasar lo aprendido y si aun así dudan se les permite escribir a la editorial.

Es, por tanto, una prolongación de lo realizado en el aula pero con una aplicación que se adapta a ellos (a sus fallos y aciertos) y que les permite ser los conductores de su ritmo de aprendizaje y de autocorrección, siempre partiendo del libro y del profesor como la fuente principal de información que les ayude a orientarse.

- Las editoriales, en ocasiones, proporcionan también video-presentaciones, infografías o vídeos que ayudan a completar el temario. Suelen centrarse en un tema concreto (personajes del *Quijote*, El Cantar de *Mío Cid*, literatura del Mester de Clerecía, una época, un autor en particular). Este tipo de presentaciones suelen unificar distintos recursos que proporciona el formato digital como la imagen, el vídeo, la simulación de una clase, el propio texto literario y toda la capacidad sintética que aportan los esquemas e infografías. Esto combina la metodología tradicional con la multimedialidad y permite escoger qué formato se adecúa mejor a cada situación.

2.3. Plataformas digitales: YouTube

La gran plataforma digital YouTube se ha convertido en una de las grandes bibliotecas para compartir vídeos variados. Sería imposible clasificar todo lo que aquí se encuentra y se utiliza para completar e ilustrar la enseñanza y el aprendizaje de la Literatura y de todas las materias que se imparten en centros de todo el mundo en la actualidad.

En este apartado simplemente queremos destacar algunas de las facilidades que aportan este tipo de plataformas. Por una parte la accesibilidad, tanto para alumnos como para profe-

sores, puesto que la mayoría de estos recursos son gratuitos y los alumnos están muy familiarizados con ellos. En segundo lugar la cantidad ingente de vídeos que ofrece, lo que exige un gran trabajo de búsqueda y selección, especialmente para profesores.

Por otra parte, son muy interesantes las posibilidades que ofrece YouTube en el aprendizaje de la Literatura y la Literatura Comparada. Permite acercar a los alumnos los textos con el apoyo de imagen, vídeo y sonido; bien, mediante la contextualización del mismo en su época y situación cultural o bien a través de las versiones que de ese texto se hacen en la actualidad. Esto hace que los alumnos perciban la pertinencia de una obra escrita en un tiempo más o menos lejano al suyo pero que diferentes autores personalizan apoyándose, por ejemplo, en la música o en la representación del mismo. Las versiones y adaptaciones de una obra literaria suponen para los estudiantes una llamada de atención y les invitan a poner una mirada distinta sobre la obra.

- Siempre resultan muy positivas las actividades relacionadas con la música, porque cambian el ambiente de la clase, y rompen la monotonía de la explicación tradicional de la clase magistral. Canciones contemporáneas como del dúo *Cómplices*, pueden relacionarse en su texto con el soneto de Garcilaso *Escrito está en mi alma vuestro gesto* y comprobarse cómo la literatura del Renacimiento está presente en nuestros días. Además estas actualizaciones de textos tan lejanos en el tiempo, permiten disfrutar de otras dimensiones de la obra, según sea la personalización de quien lo adapta y recrea.
- En relación con la vigencia y actualidad de temas y textos renacentistas, medievales, o de otras épocas, también se puede proponer un breve y sencillo trabajo de investigación que consiste en buscar las danzas de la Muerte en localidades donde se celebran fiestas que las incorporan.

No pretendemos hacer un recopilatorio de recursos pero sí consideramos interesante recoger algunos ejemplos que utilizamos en nuestras clases como los que se muestran en los siguientes enlaces:

- Para trabajar algunas leyendas de Bécquer, como el *Miserere* o *Monte de las ánimas* (Educación, nuestro Empeño 2012), donde pretendemos un acercamiento posterior a la lectura pero nunca que sustituya.
- Música y letra del poema de santa Teresa de Jesús *Muero porque no muero* (Karlin-da1987 2009). Consideramos que en un tema tan denso como la poesía del siglo XVI, y en concreto en el estudio de la Mística, el cambiar el ritmo de la clase, intercalando alguna actividad de este tipo en la que solo escuchen y lean un poema, con música, facilita la concentración y el trabajo.
- Para acercar la obra del *Cantar de Mío Cid*¹, tema clave de la literatura medieval que forma parte del temario de 3º ESO y con el que se puede tener una primera toma de contacto con la obra, con su estructura, el tema principal y los personajes.
- Otra actividad relacionada con el tema del *Cantar de Mío Cid* es proponer los alumnos la búsqueda en casa de la película *El Cid* (1960) la localización de momentos concretos como cuando comparece ante el rey o cuando deja a sus hijas en un monasterio.
- Además, se puede incluir en alguna clase el vídeo con música de textos versionados tantas veces como las *Nanas de la cebolla*, de Miguel Hernández en 4º y en 3º romances de distintas épocas de los que hay variedad de versiones.

2.4. El Aprendizaje Basado en Problemas (PBL) y la herramienta Google Drive

Otro recurso que utilizamos en nuestras clases de Secundaria es el uso de metodologías de interacción como el Aprendizaje Basado en Problemas para el cual lo digital es una herramienta que facilita el desarrollo de la actividad.

¹ F.G.L. (2013) Poema de Mío Cid [Vídeo en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fnw51qPIirg> [18 junio 2018]

Con este tipo de proyectos, en los que el elemento digital cobra especial relevancia, hemos percibido lo que observa Manuel Antonio Zárate aplicado a la enseñanza de la Geografía, pero totalmente extrapolable a la enseñanza de la Literatura y a cualquier tipo de aprendizaje:

[...] el alumno pasa a ser considerado como un agente activo ante la información recibida, como persona que interpreta y da sentido a su ambiente, que se interesa por la información que le permite resolver cuestiones, que genera experiencias, que reestructura y remodela lo que ya sabe para conseguir un nuevo aprendizaje [...] [El aprendizaje] parte de lo que el alumno sabe, que relaciona lo aprendido con los conocimientos previos de forma coherente y no arbitraria. Sólo así, integrando lo que se aprende en la estructura cognitiva previa, se podrá conseguir la asimilación en profundidad de lo aprendido y sólo entonces el aprendizaje será duradero y sólido (Zárate 1995: 12-13).

- En 4º de ESO se trabaja la métrica a principios de curso de una manera dinámica y participativa. Nos parece un tema fundamental, no tanto por la novedad, sino por la necesidad de emplear esos conocimientos a lo largo de todo el año y posteriormente, para comentar textos. Contamos con la ventaja de que poseen conocimientos previos adquiridos a lo largo de toda la Secundaria sobre figuras y estrofas. Se hacen grupos de tres o cuatro personas, de manera aleatoria, o bien propuestos por el profesor o por ellos mismos, dependiendo de la clase con la que contemos. Se les plantea una situación, un “problema” que consiste en que una editorial convoca varios puestos a equipos de trabajo. La editorial ficticia tendrá en cuenta para la selección de personal el producto final. Los alumnos tienen que entregar su trabajo en un plazo y debe contener los apartados que se indican junto con los requisitos de presentación y aclaraciones prácticas concretas.

Al tratarse de un trabajo cooperativo es importante que haya un tiempo de lluvia de ideas muy general donde resuelven todo lo que se plantean del cómo llevar a cabo la tarea. Hecho esto, pueden trabajar la búsqueda de material en internet, en páginas propuestas por el profesor previamente; o no.

Otra herramienta utilizada en la creación de trabajos por parte de los alumnos son los documentos compartidos a través de Google Drive.

- En 3º ESO considerando la dificultad para leer de manera comprensiva y agradable alguna obra del temario, se pensó en elaborar una versión adaptada de los *Milagros de Nuestra Señora* de manera cooperativa. En grupos de tres o cuatro personas leen un milagro de esta obra e intentan adaptarlo al lenguaje actual para facilitar la lectura a sus compañeros. Disponen de la obra original en papel o digital y del DRAE; además de las aclaraciones del profesor. Se crea un documento compartido de manera que mientras trabajan, el profesor puede ir siguiendo y corrigiendo lo que van avanzando. El resultado final es una edición adaptada de la obra de Berceo, disponible para todo el grupo por medio de Drive.

2.5. Textos digitalizados e imágenes de manifestaciones artísticas

La existencia de textos en este formato permite el acceso inmediato en el aula a obras del mismo tema de distintos autores y épocas. Incluso es posible leer un fragmento a la vez que se contempla la imagen de cualquier otra manifestación artística relacionada. Consideramos de vital importante este punto de la transversalidad en nuestra materia:

[...] la tendencia de un mayor uso de lo digital es evidente, pero no por ello van a dejar de existir las manifestaciones artísticas y las producciones culturales. En este sentido, es la actitud del docente la que debe conseguir que los medios se pongan a su disposición para conseguir que tenga diversos recursos que manejar y proporcionar a su alumnado. Esa necesidad y capacidad para hacer que los conocimientos lingüísticos y literarios consigan tener interrelación unos con otros, y el hecho de poder insertar conocimientos de

otras disciplinas que puedan haber emanado de lo literario, supone mostrar un espíritu humanista (López Valero *et al.* 2017: 18-19).

- Esto puede llevarse a cabo, por ejemplo, en 3º con *Apolo y Dafne* de Ovidio y el soneto del mismo tema de Garcilaso. Una actividad positiva puede ser comparar ambos textos a la vez que se proyecta la imagen de Bernini que recoge el mismo tema.
- Esta misma actividad de relacionar y comparar textos con manifestaciones escultóricas, arquitectónicas o pictóricas puede plantearse prácticamente en cualquier momento del temario, como el Neoclasicismo y Modernismo, mostrándoles imágenes en clase que reflejan los rasgos etapa, en otra manifestación artística que no sea la literaria, a la vez que se estudian las características generales de esa época.
- Un ejemplo concreto con el que se puede trabajar es con la pintura de Juan de Valdés Leal, se puede proyectar e identificar de manera visual el pesimismo y el desengaño barrocos cuando se habla de ese tema. O el recargamiento y retorcimiento de formas, contemplando el Transparente de la catedral de Toledo.
- Lo mismo ocurre con el acceso digital a versiones del *Quijote* donde pueden disponer de una vasta recopilación de ilustraciones y grabados de los personajes y aventuras de la obra, a partir de la que se pueden realizar actividades de redacción.
- Otra actividad de relación de un tema en distintos momentos de la historia es el trabajo de observar los tópicos que aparecen en el libro del *Conde Lucanor* y su vinculación con las fábulas. La digitalización de textos permite llevar a cabo actividades de Literatura comparada adecuados a la etapa y edad de nuestros alumnos, que facilitan su capacidad crítica y la visión panorámica de temas universales como los conflictos personales, el egoísmo, el duelo... que atañen a todos independientemente del momento histórico.

Además existen instituciones que generosamente ponen a disposición del público en general textos a los que acceder libremente y de manera gratuita como la Fundación Universitaria Española que en su página web (<<http://www.fuesp.com>>) permite el acceso al portal de recursos de Literatura Española e Hispanoamericana en Internet (LITESNET y LITHISPANET). En él se pueden encontrar recogidos los más importantes recursos electrónicos sobre literatura española e hispanoamericana existentes en la red: biografías, textos de obras literarias, estudios de crítica, análisis de obras, de autores, de movimientos y géneros literarios, bibliografías, audios y vídeos, etc.

3. Conclusiones

Consideramos que actualmente es una necesidad para los docentes conocer las posibilidades que permite la red para hacer una asignatura con un bagaje de siglos accesible y más agradable a los alumnos.

Todas estas opciones digitales que completan el aprendizaje no sustituyen la clase ni al profesor. Una aplicación informática o un recurso web no puede reemplazar la riqueza de lo que ocurre en el aula. Las observaciones que se hacen en clase, los debates entre los alumnos y el profesor, las inferencias personales de cada uno al leer una obra literaria, el ejercicio de comparar unas obras con otras son una parte esencial. Sin embargo, estos recursos sí pueden complementar a la propia clase. Por lo tanto el trabajo del profesor incluye la visualización, criba y selección previas del material digital. El proceso de actualización es una necesidad cada vez más palpable y aunque resulta imposible estar al día de todo lo que se produce, consideramos que es una responsabilidad no obviar este gran campo de acción y tratar de bucear en el con relativa frecuencia. Como afirman Amando López Valero (*et al.*):

Pensemos que la formación inicial no será suficiente, sino que una prolongada tarea de formación continuada va a ser requerida [...] el tipo de alumnado que se encuentra en las aulas actuales, que está muy estimulado desde el ámbito social (eso no quiere decir que procese y

asimile perfectamente todo lo que se le propone y envía), y toda esa información en ocasiones supera o trasciende los contenidos curriculares (López Valero *et al.* 2017: 17).

La cantidad de recursos es muy vasta y la inmensa mayoría de las veces gratuita. Esto supone que sea imposible estar al día de todas las propuestas. Por eso es interesante trabajar de manera conjunta en los departamentos para componer un banco de datos y recursos digitales de manera similar a como se ha hecho con lecturas y recursos tradicionales.

Como docentes tenemos que ser conscientes de que vivimos en un mundo digital con alumnos digitales. Por lo tanto, les resulta más atractivo todo lo relacionado con actividades interactivas, o lo que combine la clase magistral con otro tipo de recursos, sean rutinas de pensamiento, actividades cooperativas o recursos informáticos. No se trata de buscar imposibles ni de sustituir la voluntad y motivación intrínseca del alumno por recursos exógenos sino de sacar partido de lo que nos ofrece el mundo digital, sabiendo que así hay una parte de la asignatura que tenemos asegurada.

Bibliografía

- CARMELITAS DESCALZAS DE PUÇOL, *De la rueda a la pluma* 2015 [En línea]. Disponible en: <https://delaruecaalapluma.wordpress.com/> [Último acceso el 18 junio 2018].
- FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Ciclo de conferencias: Garcilaso de la Vega: su vida, su obra, su tiempo* [En línea]. Disponible en: <https://www.march.es/conferencias/antiores/?p2=3&p3=9093> [Último acceso el 18 junio 2018].
- FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA, FUE. [En línea]. Disponible en: <http://www.fuesp.com> [Último acceso el 18 junio 2018].
- LICERAS RUIZ, A., *Dificultades en el aprendizaje de las Ciencias Sociales. Una perspectiva psicodidáctica*. Granada: Grupo Editorial Universitario 1997.
- LÓPEZ VALERO, A. / ENCABO FERNÁNDEZ, E. / I. JEREZ MARTÍNEZ, *Didáctica de la lengua y la literatura en ESO, innovación e investigación*. Madrid: Síntesis 2017.
- PANTOJA RIVERO, J.C. *et al.*, *Lengua castellana y Literatura*. Madrid: Mc Graw Hill Education 2016.
- PRADO ARAGONÉS, J., *Didáctica de la lengua y la literatura para educar en el siglo XXI*. Madrid: La Muralla 2004.
- ZÁRATE MARTÍN, M.A., *Estrategias para un aprendizaje significativo de la geografía en la ESO*. Madrid: UNED 1995.

Otros materiales

- Educación, nuestro Empeño, *Legendas.- El monte de las ánimas*. G. A. Bécquer 2012 [Video en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XPGf1MkMrJ4> [Último acceso el 18 junio 2018].
- El caballero Don Quijote* [DVD], dirigida por M. Gutiérrez Aragón. España 2003.
- El Cid* [DVD], dirigida por A. Mann. Estados Unidos 1961.
- Estudio 1: Don Juan Tenorio* [TV], dirigida por G. Pérez Puig. España 1966.
- F.G.L., «Poema de Mío Cid» 2013 [Video en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fnw51qPIIrg> [Último acceso el 18 junio 2018].
- Fortunata y Jacinta* [DVD], dirigida por M. Camus. España 1980.
- Karlinda1987, «Vivo sin vivir en mi (Blanca Cajas) - Santa Teresa de Avila» 2009 [Video en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9LO4716DdTo> [Último acceso el 18 junio 2018].
- La Colmena* [DVD], dirigida por M. Camus. España 1982.
- SmartBook* [Aplicación móvil en línea]. Mc-Graw-Hill Education 2017. Disponible en: <https://www.mheducation.es/smartbook> [Último acceso: el 21/09/2018].

Autores

MÓNICA DEL ÁLAMO TORAÑO estudió Humanidades y Periodismo en la Universidad CEU San Pablo de Madrid. Recibió la beca Marqués de Lozoya y obtuvo el Premio Extraordinario de Fin de Grado y el Premio de Iniciación a la Investigación San Isidoro de Sevilla. Realizó el Máster de Formación del Profesorado por la UNED y actualmente ejerce de profesora de Lengua, Literatura y Filosofía de Educación Secundaria. Está preparando su tesis doctoral sobre la obra policiaca de G. K. Chesterton en la Universidad Autónoma de Madrid en el plan de doctorado de Estudios Artísticos Literarios y de la Cultura.

RIVA EVSTIFEEVA (Moscú 1984) se graduó en la Universidad Estatal “M. V. Lomonósov” de Moscú en 2006. A partir de los primeros años de la universidad conjuga sus estudios con el trabajo de investigadora en el Instituto de la lengua rusa “V.V.Vinogradov”, en el campo del ruso antiguo. Tras emigrar a Italia, sigue el doble camino del estudio y trabajo. En el 2014 consigue el Master en historia medieval en la Universidad de Florencia (tesis “División de la Galia en el 511: análisis de las fuentes principales”). En abril del 2018 defiende en la Universidad de Roma “Tor Vergata” su tesis doctoral sobre *Pridvernoj chelovek* de S. Volchkov (1741), la primera traducción rusa del *Oráculo manual* de B. Gracián, desplazándose en el campo de la literatura europea moderna y de la historia de traducción.

Al mismo tiempo, sigue enseñando en las universidades italianas lengua y literatura rusa junto a la filología eslava (universidades de Arezzo, Pisa, Urbino, Católica de Milán; actualmente Ca’ Foscari de Venecia).

ESTHER MARÍA GARCÍA PASTOR se graduó en Periodismo por la Universitat Jaume I de Castellón. Estudió en la Universidad Complutense el Máster en Escritura Creativa y el Máster en Estudios Literarios. Es doctorada en Estudios Literarios con una tesis que analiza las identidades y roles femeninos en la literatura y cine proyectivos de Ursula K. Le Guin y Hayao Miyazaki.

Ha formado parte de la organización de las Jornadas de Máster en Estudios Literarios de la Universidad Complutense del año 2016 y del II Seminario de Género y Cultura Creativa en la misma universidad. Asimismo, ha presentado comunicaciones en distintos congresos y seminarios entre 2016 y 2018. En la actualidad, compagina el trabajo académico con la labor periodística.

GLYN HAMBROOK (Stoke-on-Trent, 1955) fue durante 36 años profesor de filologías hispánica y francesa y luego de literatura comparada europea en la Universidad de Wolverhampton, Reino Unido hasta jubilarse en octubre de 2017. Sigue investigando en calidad de Honorary Research Fellow de la Universidad de Wolverhampton (Facultad de Arte y Letras) y Profesor honorífico de la UCM (Departamento de Estudios Ingleses). Escribió la tesis doctoral (Nottingham, 1986) sobre la recepción e influencia del poeta francés Charles Baudelaire en el modernismo español, tema que siguió estudiando a lo largo de su vida profesional. Su área de investigación abarca la cultura literaria del fin de siglo europeo y el papel de la literatura comparada en el fomento de una aproximación transnacional al estudio de la literatura. Fue durante seis años editor de *Comparative Critical Studies*, la revista científica de la British Comparative Literature Association, de cuyo comité ejecutivo fue vocal desde principios de este siglo. Sus publicaciones recientes más destacadas incluyen:

2018. Valero de Urría, *Crímenes literarios* (Madrid: La Biblioteca del Laberinto) – Introducción y estudio preliminar de Glyn Hambrook.

2017. ‘Baudelaire en Espagne (1857-1910), en *Baudelaire dans le monde: L’année Baudelaire*, 21, coordinado por André Guyaux (Paris: Honoré Champion), pp. 39-52.

2016. ‘Packaging a Posy of Perversity: Eduardo Marquina’s 1905 Translation of Baudelaire’s *Les Fleurs du mal*’, *Bulletin of Hispanic Studies*, 93.9, pp. 981-994.

2013. *The Reception of Francophone Literature in the Modernista Review Helios 1903-04. A Preliminary Study and Sourcebook* (New York: Edwin Mellen Press).

2013. *Interrogating Gazes. Comparative Critical Views on the Representation of Foreignness and Otherness*, edited by Montserrat Cots, Pere Gifra-Adroher and Glyn Hambrook (Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien: Peter Lang).

INÉS MÉNDEZ FERNÁNDEZ es graduada en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad de Oviedo (2010-2014), donde también realizó el máster en Español como Lengua Extranjera (2014-2015). Desde 2015, es doctoranda del programa de Investigaciones Humanísticas por la línea de Literatura, Lenguaje y Comunicación que oferta esta misma institución. Su proyecto gira en torno a la representación cinematográfica del escritor como personaje ficcional. Desde julio de 2017 es beneficiaria de una beca predoctoral Severo Ochoa para la formación del profesorado universitario; anteriormente, disfrutó la beca concedida por la Fundación Oriol Urquijo para la realización de su tesis (enero 2016-junio 2017).

Publicaciones y reseñas:

«Las prisiones del escritor: estudio comparativo entre *El crepúsculo de los dioses y Misery*», en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Santiago de Compostela, Andavira, 2018, pp. 539-546.

«Reseña de *María (y los demás)*», en Gynocine Project (Barbara Zecchi, ed.), 2018: <<https://www.gynocine.com/maria-y-los-demas>>. [Consulta el 29/09/2018].

«Reseña de *La Novia*», en Gynocine Project (Barbara Zecchi, ed.), 2018: <<https://www.gynocine.com/la-novia>>. [Consulta el 29/09/2018].

«La oscura intimidad del dragón: una reseña de *La voz del animal bajo tu piel*», *Ocultal Lit*, 2018, <<http://www.ocultalit.com/poesia/la-oscura-intimidad-del-dragon-celia-corrallcanas/>>. [Consulta el 29/09/2018].

SOFÍA NICOLÁS DÍEZ ha cursado el Grado en Español: Lengua y Literatura y el Máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Actualmente está contratada como personal investigador en formación por la UCM dentro del departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía. Allí realiza una tesis titulada *Sobre El Ángel (1961-1995) Poéticas subculturales y underground en la transición y la movida*, a través del Doctorado en Estudios Literarios. Centrada en poetas contraculturales y *underground* en la transición tomando como bujía un poeta y músico del que todavía no existían trabajos académicos Ángel Álvarez, analizando su contexto vital y comprando su obra poética con otras disciplinas artísticas. Fruto de ello es el artículo “¿Quién es El Ángel (1961-1995)? Poesía y vida en el lado salvaje de la transición española” (Revista Siglo XXI; UVA, 2017). Pertenece al grupo de investigación Loep, centrándose en las proyecciones posteriores de la Edad de Plata en autores y corrientes literarias olvidadas y en proyectos sobre investigación en bibliotecas digitales. Tiene entre manos la creación de una colección digital sobre poetas bohemios de la otra edad de plata para la biblioteca digital Mnemosine. Ha sido miembro del proyecto “eLITE: Edición Literaria Electrónica”, participando a través de la investigación en edición literaria digital y maquetación de contenidos digitales. Su interés y dedicación hacia las Humanidades Digitales, le han conducido a investigar sobre literatura electrónica, poesía digital y su desarrollo en España.

CAROLINA NOVOA FLORIDO es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid, estudió el programa de doctorado interuniversitario de las universidades de Valladolid, Salamanca y León. Es profesora de Lengua, Literatura y Latín de Secundaria en el Colegio Nuestra Señora de las Delicias y Coordinadora Docente de Secundaria desde 2015. Estudia el doctorado en Lengua española y sus literaturas sobre los textos literarios de la carmelita María de san Alberto.

DOLORÉS ROMERO LÓPEZ estudió Filología Hispánica en la Universidad de Salamanca donde se doctoró. Tras conseguir una beca posdoctoral del MEC se trasladó a la Universidad de Nottingham en el Reino Unido donde realiza un Ph. D. en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Desde el año 2002 trabaja en la Universidad Complutense, donde actualmente ejerce como Titular en el Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de impacto nacional e internacional. Entre sus volúmenes sobre literatura comparada destacan: *Orientaciones en literatura comparada* (Madrid: Arco Libros, 1998), *Naciones literarias* (Barcelona: Anthropos, 2006). En el ámbito en literatura escrita por mujeres ha editado *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres* (Berná: Peter Lang, 2006) y *Retratos de mujeres traductoras* (Madrid: Escolar y Mayo, 2016). Como especialista en la literatura española de 1868-1936 ha publicado: *La tónica de la poesía modernista: Teoría y Praxis (1900-1907)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), *Una relectura del fin de siglo en el marco de la literatura comparada* (Berná: Peter Lang, 1998), *Los márgenes de la Modernidad: Temas y creadores raros y olvidados de la Edad de Plata* (Sevilla: Punto Rojo Libros, 2014). Además, dentro del campo de estudio de la Humanidades Digitales, cabe mencionar la publicación de *Literatures in the Digital Age: Theory and Praxis* (Newcastle, Cambridge Scholar Printing, 2007), *Literaturas del texto al hipermedia* (Barcelona: Anthropos, 2008) y *El universo mágico de Edith Nesbit de la editorial calleja a la edición interactiva* (Sevilla: Renacimiento, 2018). Actualmente es la directora del Grupo de Investigación de la UCM: “La otra Edad de Plata: proyección cultural y legado digital”. Ha sido investigadora principal en dos proyectos: “Escritorios Electrónicos para las Literaturas-2”, y “eLITE: Edición Literaria Electrónica”.

CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ es graduada en Lenguas Modernas, Cultura y Comunicación, y tiene un Máster en Estudios Literarios y Culturales Británicos y de los Países de Habla Inglesa por la Universidad Autónoma de Madrid. Cristina obtuvo el premio extraordinario de Grado que otorga la UAM, además de cuatro Becas de Excelencia concedidas por la Comunidad de Madrid por su expediente académico. Actualmente, gracias al Contrato Predoctoral para la formación del personal investigador que le ha otorgado la Universidad Autónoma de Madrid, Cristina está desarrollando su trabajo conducente a la redacción de la tesis doctoral, la cual versará sobre la reescritura y actualización del mito clásico de Perséfone que proponen diferentes escritoras de habla inglesa durante el siglo veintiuno. Sus intereses académicos se centran sobre todo en la mitocrítica, el estudio de la recepción clásica y los estudios de género.

Es autora de artículos como «Victorian Fantasy: A Comparative Analysis of George MacDonald and Christina Rossetti» (*JACLR* 4.2. [2016], 71-79)» y de reseñas: «José Manuel Losada (Ed.). “Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural”» (*Amaltea* 9 ([2017], 87-89). Además, ha participado como comunicante en congresos y jornadas nacionales e internacionales, como las Jornadas de Recepción Clásica (UCM) o el seminario sobre mitos “*Trees and Forests*” organizado por la Universidad de Essex.

MARÍA CUSTODIA SÁNCHEZ LUQUE, Doctora en Filología, con mención de doctorado internacional y con calificación de sobresaliente Cum Laude, tras la lectura de la tesis *Los jardines pintados de Émile Zola, lugares de encuentro entre literatura y arte*, en 2016, dirigida por Anne-Marie Reboul Díaz, Departamento de Filología francesa de la Universidad Complutense de Madrid. Ha presentado ponencias en congresos y publicado artículos, en el marco de sus líneas de investigación: literatura comparada (literatura y pintura); Intermedialidad y literatura francesa del siglo XIX. Algunas de estas publicaciones son:

(2018) “El invernadero del hôtel Saccard como impulsor de la intriga en *La Curée* de Émile Zola”, *Cuadernos de Literatura Comparada. Revista del Instituto de Literatura Comparada Margarita Losa*, nº 38, ISSN: 2183-2242.

(2017) “*La Curée*, crónica de la sociedad parisina del Segundo Imperio, simbolizada por René Saccard”, *Anales de Filología Francesa*, nº 25, ISSN 0213-2958.

(2017) “Inserción del concepto de mito en las descripciones del invernadero del hôtel Saccard en *La Curée* de Émile Zola”, *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol 32, nº 2, ISSN-e: 1989-8193.

(2017) “El agua en *La Curée* de Émile Zola como reflejo del alma de su protagonista Renée Saccard”, *Palabras e imaginarios del agua. Les mots et les imaginaires de l'eau*, XXV coloquio AFUE, Editorial Universitat Politècnica de València. 597-603. ISBN: 9788490485729.

AMELIA SANZ es Catedrática de Literatura Francesa (perfil Literatura Comparada- y Humanidades Digitales) en la Universidad Complutense de Madrid. Realizó su licenciatura y su doctorado en la UCM y estancias en universidades francesas, belgas y canadienses. Comenzó su carrera con el estudio de las conexiones entre las literaturas españolas y francesas de los siglos XVII al XIX. Sus intereses se han centrado después en conceptos clave para el s. XX y XXI en el ámbito de los estudios literarios, como son la intertextualidad, los polisistemas, la interculturalidad, el hipermedia y las humanidades digitales. Coordina el grupo de investigación LEETHI desde 1999 y el Máster en Letras Digitales desde 2015. Entre sus libros destacan sus ediciones de *Literatures in the Digital Age: Theory and Praxis* (editado con Dolores Romero, 2007), *Interculturales, transliteraturas* (2008), *Teoría literaria española con voz propia* (2009), y *Women telling Nations* (2015). Coordina el grupo de trabajo en DARIAH. EU: *Network of European Women Writers*.

ANA BELÉN SOTO CANO es licenciada por la Universidad La Sorbonne Nouvelle y Doctorada por la Universidad Autónoma de Madrid, y ejerce hoy como Profesora Ayudante Doctor en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Madrid donde imparte docencia en los estudios de Grado y Posgrado. Asimismo, forma parte del equipo docente del Máster de Formación de Profesorado en Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato (MESOB) en la especialidad de Francés ofertado por la misma Universidad. En su recorrido profesional ha podido conjugar la enseñanza de la Literatura Francesa y Francófona contemporánea con la enseñanza del Francés como Lengua Extranjera (FLE). Su ámbito de investigación se enfoca en el análisis de la literatura francófona contemporánea escrita por mujeres, así como en los aspectos ligados al desarraigo identitario y lingüístico, a la experiencia totalitaria y a la imbricación intercultural; también se interesa por las prácticas docentes ligadas a la didáctica del FLE y relacionadas, sobre todo, con la enseñanza de literatura y con el uso de las TIC en el aula.

PATRICIA URRACA DE LA FUENTE es Profesora Titular de Lengua y Literatura española del IES Avempace de Zaragoza.

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, con estancia de un curso en Universidad de Pisa (Italia). Estudios en Licenciatura en Humanidades.

Doctoranda del Departamento de Literaturas Hispánicas de la Universidad de Zaragoza. Actualmente se encuentra en el 2º curso de tutela de su tesis doctoral, codirigida por el Dr. Luis Beltrán Almería y el Dr. Enrique Serrano Asenjo.

Realiza una revisión e inventario de la novela epistolar desde 1975 a la actualidad, con especial atención a las renovaciones estéticas que ha sufrido en los últimos años, así como las incorporaciones de diferentes modalidades ficcionales y su hibridación con otras narrativas del yo. Por otra parte, la incorporación de Internet como temática y fuente de nuevas herramientas, centrará la parte final de su estudio.



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA