



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

José Patricio Sullivan
Washington University in St. Louis
jpsullivan@wustl.edu

Remediar la cultura impresa: reacciones a la revolución digital en *Facsimil* (2014), *El sistema del tacto* (2018), *Scout* (2016) y *Leñador* (2013)

Remediating Print Culture: Reactions to the Digital Revolution in *Facsimil* (2014), *El sistema del tacto* (2018), *Scout* (2016) and *Leñador* (2013)

Resumen

El objetivo de este artículo es leer cuatro obras del campo literario chileno reciente como una serie de reflexiones sobre la cultura impresa. Estas novelas parten de la premisa que lo impreso se ha visto afectado profundamente por la revolución digital. En la primera parte del artículo desarrollo una base teórica para entender el efecto de lo digital en lo impreso basado en los conceptos de remediación, materialidad y prácticas de la cultura impresa. Propongo que la revolución digital produjo una liberación y una tensión en la cultura impresa que las cuatro novelas que estudio reflejan, y lo hacen desde el cuestionamiento de las funciones que lo impreso ha tenido históricamente. *Facsimil* (2014), *El sistema del tacto* (2018), *Scout* (2013) y *Leñador*, son novelas conscientes de su estatus de objeto físico, y por lo tanto utilizan su materialidad como una forma de reflexionar, intervenir y comentar el lugar del libro impreso en el mundo contemporáneo. El artículo busca mostrar que la cultura impresa en Chile se encuentra en un momento de cambio paradigmático y que la literatura es un punto de partida excepcional para entenderlo.

Palabras claves

Cultura impresa, revolución digital, novela chilena, remediación.

Abstract

The aim of this article is to read four works from the recent Chilean literary field as a series of reflections on print culture. These novels start from the premise that print has been

profoundly affected by the digital revolution. In the first part of the article, I develop a theoretical model to understand the effect of the digital on print based on the concepts of remediation, materiality, and practices of print culture. I propose that the digital revolution produced a liberation and tension in the printed culture that the four novels I study reflect, and they do so from the questioning of the functions that print has historically had. *Facsímil* (2014), *El sistema del tacto* (2018), *Scout* and *Leñador*, are novels aware of their status as a physical object, and therefore use their materiality to reflect, intervene and comment on the role printed book plays in the contemporary world. The article seeks to show that printed culture in Chile is in a moment of paradigmatic change and that literature is an exceptional starting point to understand it.

Keywords

Print culture, digital revolution, Chilean novel, remediation.

Introducción: la cultura impresa frente a la revolución digital

Que la hegemonía de la cultura impresa está siendo amenazada es, a un tiempo, un hecho y un juicio controvertido. Si bien la experiencia diaria nos muestra que cada vez son más los lectores digitales, también las profecías apocalípticas que auguraban la desaparición del libro impreso fallaron de manera estrepitosa. El libro impreso—y las prácticas que lo acompañan—siguen vigentes a pesar de la violenta irrupción de lo digital y la preponderancia de las pantallas. Más que pensar en el reemplazo del libro impreso por uno digital, la realidad nos obliga a comprender cómo las dos tecnologías coexisten. Ambas compiten por la atención de los lectores, pero también se complementan, tensionan y reescriben constantemente.

El libro impreso, si bien no vive su momento más espectacular, se mira al espejo y se ve sano. Incluso después de que muchos lo dieran por muerto. Sin embargo, sería ingenuo creer que la revolución digital no ha afectado en lo más mínimo sus formas, funciones y maneras. Por otro lado, si entendemos el libro impreso como tecnología y como medio, llegaremos rápidamente a la conclusión de que este ha debido reinventarse muchísimas veces a lo largo de su historia. Esta última es, quizás, la más profunda de todas. La producción literaria, como no podía ser de otra manera, ha sentido y asimilado los cambios que la revolución digital ha producido en la cultura impresa. Desde novelas auto editadas y publicadas en



Amazon, hasta las *hipernovelas* más experimentales, la literatura ha debido incorporar rápidamente las nuevas exigencias y herramientas de lo digital. La literatura es, siguiendo esta línea, una entrada privilegiada para analizar el efecto que la revolución tecnológica está teniendo en la cultura impresa. Reflexiona constantemente sobre la materialidad que la soporta.

Para comprender a cabalidad los efectos que la revolución digital ha tenido sobre la literatura, es necesario incorporar algunos aspectos en el análisis literario que usualmente son excluidos. En primer lugar, considerar el carácter de medio y tecnología que tiene la forma impresa. El libro impreso, en cuanto objeto, es un medio entre muchos otros para transmitir sentido. Siguiendo esa línea, el *libro-como-objeto* reacciona frente al advenimiento de lo digital en cuanto medio. En otras palabras, como una tecnología que debe relacionarse, complementarse y redescubrirse en relación a las nuevas competidoras. En segundo lugar, y producto de lo anterior, debemos ser capaces de considerar la materialidad de nuestro objeto de estudio. Por lo general, la literatura se estudia desde el contenido y la forma, y olvidamos que el libro es también un objeto físico que circula, pesa, se siente y reacciona frente a sus diversos usos. Como ha señalado Karin Littau (2006), al contenido y la forma debemos añadir lo material. Por último, creo que poner atención en el libro como tecnología, como medio y como objeto material nos permite, además, comprender las prácticas de lectura asociadas a su uso. Como nos recuerda Amaranth Borsuk en *The Book* (2018), el libro en cualquiera de sus acepciones—objeto, contenido, idea o interfaz—se define en una constante tensión entre usos, cambios tecnológicos y prácticas culturales; en otras palabras, una continua negociación entre forma y contenido.

Por supuesto, la reacción de la cultura impresa frente a su símil digital presenta particularidades asociadas al contexto en el que sucede. En un país—Chile—donde la revolución digital está fuertemente asociada a la implantación del modelo neoliberal, pero también a la aparición de nuevas oportunidades de acción política, entender cómo las viejas tecnologías se relacionan con las nuevas me parece especialmente relevante a la hora de leer a Chile y su literatura. Por un lado,

tenemos un país que abrazó la revolución digital con todas sus fuerzas, alcanzando altísimos niveles de penetración tecnológica en muy poco tiempo (casi 10% por encima de la región),¹ pero que entiende esta implantación tecnológica como algo foráneo y asociado a una tecnocracia de claro signo ideológico. Por lo tanto, la cultura digital en Chile se encuentra en una tensión constante entre sus beneficios evidentes y sus efectos en la producción cultural, además de su relación directa con nuevas formas de hacer política—tómese, por ejemplo, la forma en que las movilizaciones del 2019 se organizaron a partir de las redes sociales, aportando una estética particular al movimiento—como también nuevas formas de explotación evidentes durante estos tiempos de teletrabajo.

En este ensayo intentaré exponer cómo algunos autores chilenos han abordado esta cuestión de la literatura impresa en los días de la revolución digital. Planteo que tanto *Facsimil* (2014), de Alejandro Zambra, *El sistema del tacto* (2018), de Alejandra Costamagna y *Scout* (2016) y *Leñador* (2013), de Mike Wilson, evidencian una creciente consciencia del libro en cuanto objeto impreso que se niega a desaparecer. Por supuesto, esta consciencia del medio tecnológico utilizado tiene diferentes consecuencias en cada uno de estos autores. Mientras la llamada “generación de los hijos” utiliza las posibilidades de lo impreso para profundizar en el modo nostálgico que caracteriza su producción, Wilson en cambio se apropia de las nuevas posibilidades de lo impreso para experimentar e intervenir el circuito editorial chileno. En resumen, mi objetivo es leer el campo literario chileno reciente desde el trauma—o más bien el profundo cambio—que significó la irrupción de lo digital en él. ¿Cómo reaccionan autores anclados en lo análogo frente a la progresiva hegemonía de las pantallas? ¿En qué sentido vale la pena seguir escribiendo novelas que *piden* ser leídas en papel? ¿Qué nuevas opciones y posibilidades otorgan las nuevas tecnologías a la cultura impresa?

1 <https://datareportal.com/reports/digital-2020-chile>

Remediaciones, cultura impresa y prácticas de lectura

Hay tres variantes teóricas que sustentan este texto. Como señalé, en general se trata de formas de leer y entender la literatura que muchas veces funcionan en un segundo plano. En primer lugar, entenderé el libro impreso como tecnología. Esto es, como un medio tecnológico que se desenvuelve a la par de muchos otros medios. Si el libro impreso es un medio más entre muchos otros—y en especial en relación al libro digital—, ¿cómo reacciona frente a sus nuevos vecinos? Intentaré contestar esta pregunta desde el concepto de remediación. En segundo lugar, el libro impreso en cuanto tecnología y en cuanto medio conlleva una serie de prácticas y funciones culturales específicas. Estas prácticas y funciones son, precisamente, las que los autores que traigo a colación en este capítulo están interviniendo, recordando y reinterpretando. Partiendo de la obra de Roger Chartier sobre la historia de la cultura impresa, intentaré esquematizar a grandes rasgos las prácticas culturales asociadas a lo impreso que, planteo, estos autores están reciclando. Por último, entenderé el libro impreso desde su materialidad, siguiendo tanto a Chartier como a Littau y a Borsuk, como un objeto físico que circula y por lo tanto tiene efectos apreciables en el mundo real más allá del texto.

La idea de remediación es uno de esos conceptos que, una vez expuestos, escapan de cierta manera al control de sus autores y adquieren una capacidad explicativa propia. Cuando Jay David Bolter y Richard Grusin lo propusieron en 1999, lo hicieron como una forma de aunar y poner en diálogo sus propios conceptos teóricos: *Immediacy* e *Hypermediacy*, que aquí podríamos traducir como inmediatez e hipermediación. Ambos conceptos tuvieron bastante menos repercusión que la remediación, aunque sin duda sirven para explicar cómo llegaron a la idea que lleva el título del libro. Grosso modo, ambos conceptos son las dos caras de una misma moneda. Inmediatez e hipermediación serían, según Bolter y Grusin, las lógicas según las cuales cualquier medio funciona—llámese libro, fotografía, cine o música. Por un lado, la inmediatez es el deseo del medio de desaparecer, hacerse invisible, mientras que la hipermediación—o hipermediatez—sería la voluntad de multiplicarse y hacerse visible (5). El primer movimiento,

borrar cualquier rastro de mediación, se sostiene en la idea de que los espectadores o consumidores queremos olvidar, hasta cierto punto, que la información que nos llega a través de la pantalla o del libro, ha sido mediada por alguna tecnología (6). Pero bien sabe cualquier persona que vea televisión o navegue por la web que los medios no siempre logran pasar desapercibidos. Al contrario, muchas veces dependen de su multiplicación. Piénsese en cualquier página web que contenga música, videos, fotografías y animaciones. Incluso, la cámara, un medio inmediato a priori, hoy en día nos recuerda su hipermediación a través de filtros de Instagram que intervienen la imagen hasta el más mínimo detalle.

Ambas lógicas están estrechamente conectadas. La inmediatez depende de la hipermediatez. Para lograr la aparente desaparición de un medio, muchas veces los productores utilizan un sinfín de medios diferentes. Volvamos por un momento al medio particular que nos convoca, el libro: ¿cuándo se hace más inmediato un texto? ¿cuándo nos recuerda su relación con otros medios? Por lo general, el libro impreso intenta hacer olvidar al lector que está frente a un objeto tecnológico particular, frente a un medio específico. La idea ha sido, a lo largo de la historia de la cultura impresa, que el lector *se pierda* en sus páginas. Sin embargo, hay excepciones, como la inclusión de imágenes en los márgenes de los manuscritos medievales o los experimentos cortazianos, hasta las hipernovelas de la era digital. Es importante notar que hay un componente histórico en esta doble lógica. No se trata de una relación estática, en la que una serie de medios se relacionan unos con otros sin cambios en el tiempo. Cuando un nuevo elemento aparece en la *mediósfera*, baraja el naípe. Para Bolter y Grusin, el mejor ejemplo de este movimiento se da con el advenimiento de los medios digitales, que tienden a representar y reutilizar los medios análogos desde sus propias lógicas. En ese momento se produce lo que los autores llaman remediación: esto es, “the representation of one medium in another” (45), y que está en diálogo directo con la idea que abre *Understanding Media* (1964) de McLuhan: el contenido de cualquier medio es siempre otro medio. Si para McLuhan el contenido de lo escrito es el habla, lo escrito es el contenido de lo impreso, y lo impreso del telégrafo (23), para



Bolter y Grusin hay un amplio espectro de formas diferentes en que lo digital remedia sus predecesores, siempre dependiendo del nivel de competitividad que los nuevos medios perciben en los viejos (45). Algo similar propone Friedrich Kittler en *Gramophone, Film, Typewriter* (1989), enfocándose esta vez en la forma en que los diferentes medios son capaces de guardar (*to store*) y reproducir sus diferentes contenidos, a saber, el sonido, la imagen y las palabras. Para Kittler, el advenimiento de la electricidad pone fin al monopolio del texto escrito e impreso, al ser capaz de grabar y reproducir la voz y la imagen, un proceso técnico que estaba, hasta ese entonces, en manos del libro (9-10). Un segundo movimiento histórico, esta vez de la mano de la fibra óptica y la digitalización de los canales de información, borrarán las diferencias entre medios individuales, al convertir todo en bits y números (2). Tanto para Bolter y Grusin, como para McLuhan y Kittler, la tremenda novedad que producían los nuevos medios digitales parecía dominar su propuesta teórica, presentándose estas siempre como una mirada *hacia adelante*.

Sin embargo, hay en estas propuestas un pequeño olvido:² los medios “antiguos”, o en este caso análogos, no desaparecen del mapa producto de una nueva innovación tecnológica. De hecho, si seguimos con la analogía de Bolter y Grusin, reaccionan ante la competencia igual que lo hacen los nuevos medios. Si bien Bolter y Grusin consideran este efecto (5), se nota que hacia finales del siglo XX la impresión de que los medios digitales se iban a tomar la realidad por asalto terminó por dominar notoriamente su propuesta teórica. Lo mismo podríamos aventurar sobre el Kittler de fines de los ochenta, quien se lamenta de la transformación de todo en números (2).³ El concepto de remediación, sin embargo, siguió evolucionando y hoy en día considera los procesos tanto de los nuevos medios sobre los viejos, como también la reacción que los medios análogos tienen

2 En realidad, no se trata de un olvido. Tanto la remediación, como los acercamientos teóricos de Kittler y McLuhan, comprenden que los medios antiguos siguen vigentes luego de la incorporación de nuevas tecnologías. Sin embargo, me parece que su aproximación está fuertemente marcada por un presente tecnologizado en el que el futuro parece mucho más interesante que el pasado. En cualquier caso, este “olvido” no deja de ser una simplificación.

3 Tampoco habría que olvidar que el mismo Kittler diseñó manuales de software y hardware.

en relación al advenimiento de lo digital. El libro impreso, entonces, está remediando su contraparte digital, está redescubriendo sus posibilidades en un ecosistema que poco a poco lo vuelve obsoleto. En una línea similar (y varias décadas antes que Bolter y Grusin), Walter Benjamin ponía sobre la mesa los efectos que las nuevas tecnologías tendrían sobre sus competidoras más antiguas.

En *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* (1935), Benjamin plantea, entre muchas otras tesis, la idea de que, al irrumpir un medio de reproducción radicalmente nuevo en la esfera del arte, esta reacciona de diferentes maneras. Benjamin pone el ejemplo de cómo la fotografía produjo como reacción la teoría del “l’art puor l’art” (50), y que, además, generó una disputa “aberrante y confusa” sobre el valor estético de la fotografía versus la pintura, “sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter de la segunda”, un proceso que le tocaría vivir a la fotografía con el advenimiento del cine. (63) Que un nuevo medio de reproducción modifica los usos y valores asociados a un medio previo, parece hoy en día, evidente. La pregunta es, entonces, qué modificaciones son estas y sobre qué bases se plantea el debate. Si bien es imposible abarcar todas las transformaciones que están sucediendo hoy en día en torno al libro impreso y sus funciones sociales, quiero proponer aquí algunas directrices que me permitirán abordar la forma en que la literatura chilena se inserta en este debate.

Como primera aproximación, la lectura de la serie de obras que abordaré en este texto muestra que el libro impreso, en cuanto representante de una cultura impresa, está atravesado por una lógica doble: en primer lugar, una liberación, siendo un medio que ya no carga con el peso del monopolio de la palabra. Sin embargo, también podemos observar una ansiedad propia de un medio que se ve destinado a desaparecer, y con él una serie de prácticas asociadas. Como ya señaló Alessandro Ludovico (2012) al estudiar los desafíos y cambios que la cultura impresa enfrenta por el advenimiento de lo digital, la publicación impresa se ve, por una parte, como un sistema informacional confiable y que no depende de una conexión eléctrica; pero al mismo tiempo está siendo modificada constantemente



(8). La cultura impresa, entonces, vive un momento contradictorio, donde sus funciones, ventajas y desventajas están siendo reevaluadas. Entiendo la cultura impresa como una serie de prácticas y funciones asociadas al libro impreso, entre ellas el rol del autor, las formas en que se lee, escribe y publica, su materialidad, o bien la capacidad de transmitir un cierto tipo de aura—entendida en el sentido benjaminiano. Propongo que, *Facsimil*, *El sistema del tacto*, *Scout* y *Leñador* pueden leerse como una reflexión en torno a este proceso de liberación y ansiedad.

El proceso de liberación lo entiendo, siguiendo a Ricardo Piglia, como la posibilidad de que los nuevos medios le quiten ciertas funciones, o en este caso “responsabilidades”, a los medios antiguos. Como señala el escritor argentino en la clase introductoria de *Las tres vanguardias* (1990):

Cuando el público de la novela del siglo XIX se desplazó hacia el cine, fueron posibles las obras de Joyce, de Musil y de Proust. Cuando el cine es relegado como medio masivo por la televisión, los cineastas de *Chaiers du cinema* rescatan a los viejos artesanos de Hollywood como grandes artistas. ¿Qué lógica es esta? Lo que envejece y pierde vigencia queda suelto y más libre; lo que caduca y está “atrasado” se vuelve artístico. (17)

En cierto sentido, Piglia sigue la lógica que años antes había propuesto Borges en “Kafka y sus precursores”, donde un autor nuevo cambia las condiciones de lectura del pasado, pero aquí aplicada a la producción artística ceñida a los medios de (re)producción.

Pero las nuevas posibilidades ofrecidas por la revolución digital al ejercicio literario traen, como no podía ser de otra manera, una contracara. Las ansiedades que atraviesan al ejercicio literario, que ha tenido como base la cultura impresa, pueden verse reflejadas en las primeras aproximaciones que Roger Chartier tuvo para con la revolución digital. Señala Chartier que la transferencia de un medio a otro de la palabra escrita—del codex a la pantalla—abre un sinfín de posibilidades, pero también ejerce cierta violencia sobre ella al separarla de su contexto físico

original, el que ayudó a construir su significado (*Forms and meanings* 22). La pérdida de inteligibilidad de textos creados y pensados bajo la lógica impresa cruza buena parte de la producción literaria de nuestros días, como una ansiedad constante y manifiesta tanto en los autores y escritores que ven sus modelos trastocados, en las casas editoriales que deben adaptar sus modos de publicación y circulación, o incluso de los lectores, que han debido aprender a leer en formatos diferentes al libro impreso.

Ya sea desde la liberación o desde la ansiedad, las novelas que analizo a continuación se aproximan a la cultura impresa como un comentario o como una intervención a sus funciones y características establecidas. Como señala Cristina Rivera Garza (2017), al hablar de su propio quehacer literario:

Si esto es cierto, les decía tratando de concluir, entonces mi tarea como escritora de libros, como escritora de libros que responden aún a inicios del siglo XXI al título de novela, es reflexionar críticamente—trastocar es otra manera de decir lo mismo—acerca de todos y cada uno de los elementos que, de manera *natural*—y este natural va en itálicas—, asociamos con la novela. Así entonces, por principio de cuentas, subvertir la función del autor y del narrador y de los personajes y del sentido de verosimilitud, entre otros tantos elementos más, es y será siempre el quehacer fundamental de la novela. (253)

Los elementos y funciones que normalmente asociamos con la novela están, como la misma Rivera Garza explica, anclados en la cultura impresa, a las funciones históricas que han cumplido el escritor, el autor, la editorial y la verosimilitud, entre otros. Una novela, por lo tanto, que se publica en el siglo XXI en medio de la revolución digital, pero que todavía responde a formas institucionalizadas durante el siglo XIX, puede—e incluso debe, si seguimos a Rivera Garza—intervenir, trastocar o por lo menos comentar estas cuestiones desde su propia forma.



Algunas de las funciones que estos escritores comentan o cuestionan—dependiendo del grado de radicalidad de sus proyectos literarios—son, entre otras, la del autor (su muerte hacia finales del siglo XX, su desmuerte en el siglo XXI) y su lugar dentro del mundo digital; la materialidad del libro impreso versus su contraparte digital—las formas de lectura que imponen las diferentes materialidades pero también los procesos fisiológicos asociados—; el rol que cumplen los procesos materiales ya no solo en la lectura, sino también en la escritura—escribir a máquina, en la máquina, o desde la máquina—y por último la función que le corresponde a las editoriales en este proceso de adaptación de la literatura a las posibilidades y restricciones de la revolución digital.

La cultura impresa, que por mucho tiempo se consideró algo *dado*, *inmutable* y *fijado*; producto de la revolución digital, ha mostrado una cara diferente, a saber, su *artificialidad*. Lo que hace treinta o cuarenta años parecían características naturales de la cultura impresa, hoy se nos revelan como contingentes, sujetas a cambios y en constante debate y transformación. Por supuesto, este debate no es nuevo. Quien mejor representa esta aproximación es Adrian Johns. Siguiendo las propuestas metodológicas de Chartier, Johns propuso en *The Nature of the Book* (1998) que, lo que por regla general consideramos como elementos esenciales y necesarios de la cultura impresa, en realidad son mucho más contingentes de lo que usualmente se reconoce (2). Johns se sitúa en contraposición a la mirada más decimonónica sobre la cultura impresa (reflejada en la obra de Elizabeth Eisenstein), en donde las ideas de estandarización, diseminación y fijación⁴ definían el quehacer impreso y funcionaban como la base de su prestigio. Johns, en cambio, plantea que todas estas características no son intrínsecas a la

⁴ Johns se fija especialmente en este último atributo, la fijación, que para Eisenstein es, también, el más relevante a la hora de explicar el éxito y la revolución que significó la cultura impresa. Johns argumenta que, si fijamos nuestra atención no solo en los casos más exitosos y notables de los primeros exponentes de la cultura impresa, notaremos que ninguno de estos atributos—y menos aún la fijación—funcionaban de la manera limpia y directa que algunos historiadores de la cultura impresa nos quieren hacer creer. Al contrario, la cantidad de copias piratas, plagios, errores y diferencias en las ediciones dominaron buena parte de la cultura impresa por varios siglos.

cultura impresa, sino que fueron *hechas*⁵ a lo largo de los siglos, en un largo y laborioso proceso histórico; o si seguimos la conceptualización de Amaranth Borzuk, el libro es un fenómeno tremendamente contingente (xiii). La cultura impresa, argumenta Johns, buscó borrar sus propias huellas, desaparecer—ser más inmediata, siguiendo a Bolter y Grusin—para que así pudiera conseguir la fiabilidad necesaria sobre la cual se construyó su éxito comercial y cultural.

Si nuestro punto de partida es que la forma en que experimentamos la cultura impresa no es algo natural, sino que fue construido a través del tiempo, entonces casi cualquiera de sus características puede ser comentada o intervenida. Partamos por una de las más controvertidas y debatidas: la figura del autor. Tal vez la aproximación más reconocida a la figura del autor de la segunda parte del siglo XX—y que sigue vigente en buena parte de la crítica—, fue el texto de Roland Barthes “La muerte del autor”. Publicada en 1968, la propuesta teórica de Barthes intentó, como bien cuenta Rivera Garza, darle un golpe letal a la figura del autor, que significaría en consecuencia una nueva etapa donde el lector sería la figura principal. Tanto para el *New Criticism* como el estructuralismo, e incluso para el análisis bibliográfico, la figura del autor o la intención autorial no tenían pertinencia alguna en la creación de sentido. El autor estaba muerto.

Barthes, sin embargo, se situaba en un debate que tiene que ver más con los pactos de lectura de una obra, y no tanto en la función histórica que el autor ocupó en la cultura impresa. Foucault, solo un año después que Barthes, proponía entrar al debate desde una premisa similar, pero abordándolo desde una perspectiva histórica asociada a la práctica impresa. En “¿Qué es un autor?” (1969), el historiador francés distinguía entre el estudio de los autores en cuanto personas históricas en un contexto social particular y, lo que, a su entender, era muchísimo más interesante: la construcción histórica de la función-autor como un modo de clasificar los discursos. Foucault parte de una hipótesis sugestiva: la función-autor

⁵ “In short, *The Nature of the Book* claims that the very identity of print itself has to be made. It came to be as we now experience it only by virtue of hard work, exercised over generations and across nations” (2).

es una característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos dentro de una sociedad. En otras palabras, es lo que entrega coherencia, unidad y pertinencia histórica a una obra o serie de obras en relación a un sujeto. Foucault, además, propone una cronología que nos permite vislumbrar cuándo comenzó a operar la función-autor. En principio, la apropiación penal—lo que podríamos entender como *copyright*—, en cuanto ejercicio de poder de una autoridad con respecto a un texto, fue lo que dio el puntapié inicial a lo que consideramos hoy en día como un autor. Si bien la cronología de Foucault no aplica para todo tipo de textos, sí nos invita a emplear una mirada retrospectiva a la función autorial. Siguiendo esa línea, Roger Chartier planteó que la apropiación de los textos literarios, por ejemplo, provenía más de la defensa de los permisos de impresión que de su relación con el sistema penal (*The order of books* 32). En el siglo XXI, la figura del autor no ha muerto. Más bien ha mutado: funciona como un nodo desde donde articular discursos ajenos a la novela, incluso medios ajenos a la forma impresa, algo que queda en evidencia en las novelas de Zambra y Costamagna.

Otra de las características de la cultura impresa sobre la que estos autores trabajan es su materialidad. Parto nuevamente desde la propuesta teórica de Roger Chartier. Para el historiador francés, la producción de significado de los libros no se juega solamente en el texto, entendido este como un conjunto de ideas que están plasmadas en una página, sino que también desde su materialidad. El texto, bajo esta mirada, está siempre anclado a un soporte físico, que también implica prácticas de lectura y apropiación entre diferentes grupos de lectores (18). En otras palabras, como señala Karin Littau, el significado de un texto se juega tanto en su contenido y forma, como en su materialidad (2). Chartier propone que todo libro—entendido como contenido y materialidad—intenta instalar un orden particular, una forma de leer y relacionarse con él. Esta “propuesta de lectura”, propia de cada libro-en-cuanto-objeto, se sitúa en tensión directa con la libertad de acción que cada lector tiene, ya que el acto de leer, para Chartier, es siempre una práctica encarnada en actos, espacios y hábitos particulares de cada sujeto (3). En conclusión, la

producción de significado se juega en una dialéctica entre la imposición y la apropiación (viii), entre lo que el libro me propone como itinerario de lectura y uso, y lo que yo como lector decido hacer con él. Una tensión similar podemos encontrar en la distinción que Johanna Drucker (2013) propone en relación a la escritura como notación (un sistema finito y estable de elementos que se pueden repetir sin alterar lo codificado) o inscripción (la transformación material de un substrato por efecto de la escritura). Para Drucker, el advenimiento de lo digital y la escritura de códigos algorítmica, ha puesto nuevamente a la escritura más cerca de la notación, olvidando que esta tiene siempre un componente material inseparable del acto mismo, por muy estable o delimitado que este sea (22). Tanto desde la historia del libro de Chartier, como desde la investigación epistemológica de Drucker, la revolución digital ha vuelto a poner, como en un efecto rebote, a la materialidad de la escritura y la literatura en un primer plano.

Los autores que analizo a continuación abordan estas cuestiones desde la auto-conciencia que una cultura impresa en retirada les proporciona. Producto de la liberación que la revolución digital produjo sobre la cultura impresa, esta serie de novelas muestran una consciencia de su materialidad, un reconocimiento implícito de que son objetos físicos producidos bajo condiciones específicas. Así, algunas de ellas proponen prácticas de lectura específicas, ancladas en su formato físico o material, o bien en los intertextos materiales a los que hacen referencia. La mayoría de estas obras remiten a diccionarios, enciclopedias, panfletos, facsímiles, revistas y fanzines, entre otros, y cada uno de estos intertextos trae aparejado una forma de leer, una práctica de lectura específica. ¿Cómo leer una novela de más de quinientas páginas, compuesta en su gran mayoría por entradas enciclopédicas sobre la práctica de cortar leña? ¿cómo abordar una obra que nos pide contestar una prueba de selección múltiple? ¿Qué debe hacer el lector al enfrentarse con una novela que ofrece fotografías, cambios tipográficos y documentos escritos a mano?

La generación de los hijos y la nostalgia impresa

Voy a hablar sobre cuadernos, archivos y libros, sobre
 lápices, máquinas de escribir y computadores, pero
 también, de alguna forma, sobre
 el hecho de estar aquí, tanto tiempo después.

Alejandro Zambra

(conferencia de inauguración del año académico del
 Departamento de Literatura de la Universidad de Chile.)

Si hay un autor chileno que está atento a los procesos y transformaciones por los que está pasando la cultura impresa, ese es Alejandro Zambra. Como dice uno de los comentarios más utilizados en las contratapas de sus novelas, Zambra es un escritor “muy perceptivo frente a la diversidad de las formas”. Esta breve cita, de Ricardo Piglia, debemos entenderla no solo en relación con las formas literarias clásicas, sino como una que piensa lo impreso como parte del quehacer literario. Zambra, primero desde el contenido de sus narraciones y luego desde las formas de sus proyectos más arriesgados, ha explorado, desde la literatura, los efectos que la revolución digital está teniendo en la vida cotidiana. Pero Zambra no es el único autor de esta generación que está atento a las posibilidades que la cultura impresa—supuestamente en retirada—tiene. Finalista del Premio Herralde de novela del año 2018, Alejandra Costamagna logró, con su última novela *El sistema del tacto*, ampliar en cierto modo el repertorio de formas y temas que poblaban sus novelas. Pensada como una novela para ser leída en formato impreso, la de Costamagna es un claro ejemplo de cómo se entronca la temática clásica de la generación de los hijos—la (pos)memoria y la nostalgia—con las prácticas asociadas a la cultura impresa.

Como siempre cuando se trata de Zambra, la mirada hacia el futuro—en este caso los computadores y la revolución digital por venir—mantiene un ojo puesto en el pasado. Zambra, podríamos decir, viaja hacia delante mirando hacia atrás, en un gesto benjaminiano. Por lo general esa mirada hacia el pasado está puesta en los años dictatoriales y de su formación como sujeto—y la de una generación completa. Pero también, y no pocas veces, el ojo se pone en los objetos que marcaron la época. Si en *Formas de volver a casa* (2011) se trata de los viejos

cassettes de Rafael, que escuchaba mientras iba sentado en el asiento trasero del auto de sus padres, en otras varias narraciones el objeto análogo que representa el modo nostálgico es el cuaderno y la máquina de escribir, especialmente en contraposición a los computadores personales. En estos casos, Zambra muestra una noción muy aguda del lugar tensionado en que se encuentra la cultura impresa. De ahí el título de uno de los cuentos que aparece en *Mis documentos* (2013): “Creía que mi padre era un computador y mi madre una máquina de escribir”. Zambra reconoce que su generación no estuvo solamente a medio camino entre la dictadura y la democracia, sino también entre la cultura impresa y la digital.

Invitado el año 2014 por la Facultad de Letras y Humanidades de la Universidad de Chile a dar el discurso inaugural del año académico, Zambra se daría el gusto de hablar de una de sus pasiones: los libros. Recordando sus primeros años en esa misma facultad, Zambra hace un recuento del lugar intermedio en el que se encontró su generación al entrar a la universidad: haciendo sus primeros experimentos con la computación y al mismo tiempo enfrentados al desprecio de las generaciones mayores. Así se educó la generación de Zambra, a salto de mata entre las novelas de la dictadura—escritas a mano—y los poemas a medio terminar en el Word 2000.

Sin embargo, es esa misma posición intermedia la que le permite al narrador encontrar un lugar privilegiado para desplegarse en esta tensión entre la cultura impresa y la digital. Como señaló en aquella conferencia, Zambra comparte “el temor ante la presunta desaparición de los libros, pero también suscrib[e] el fervor ante el efecto democratizador de los libros electrónicos. No podría ser de otro modo, porque, como casi todos los de mi generación, crecí leyendo fotocopias” (245). La revolución digital, para Zambra, trae consecuencias y oportunidades. Volviendo sobre la idea del desprecio de las generaciones literarias mayores con respecto a las nuevas, dice:

Las generaciones actuales, por ejemplo, crecieron leyendo y escribiendo en la pantalla, y lo más fácil es apelar a eso para descalificarlas: se dice

que no poseen la experiencia del libro, lo que los convertiría en lectores de segundo o tercer grado, porque manejan una idea distinta de la lectura, porque para ellos la literatura es sinónimo de texto más que de libro. Me interesan más posiciones como la de Roger Chartier, quien pone en perspectiva histórica los cambios y advierte que no deberíamos desdeñar las nuevas formas de escribir y leer provocadas por la revolución digital. (245)

Zambra mira directamente a la pantalla brillante del computador y no se encandila. Pero tampoco se atreve a declarar obsoleta la tecnología anterior solo por ser más antigua. Sabe que esta acarrea años de historia sobre su espalda y que por lo tanto cuenta con una serie de prácticas textuales y de lectura muy valorables, que no es necesario olvidar por culpa de la revolución digital. Ambas pueden coexistir de manera fructífera. La pregunta que parece hacerse Zambra entonces es qué nuevas opciones ofrece la cultura impresa ahora que ha sido, por un lado, “liberada” gracias a la revolución digital, pero por otro, está siendo “atacada” como obsoleta. Me parece que, de todas las novelas de Zambra, la que mejor refleja estas reflexiones es *Facsimil* (2014).

Esta novela es el texto más arriesgado de Zambra, a medio camino entre sus primeros trabajos poéticos y las novelas minimalistas que lo han caracterizado. El título de la novela alude a las fotocopias que los estudiantes de último año de educación escolar utilizaban para practicar y entrenarse en la Prueba de Aptitud Académica (en los años noventa) y la Prueba de Selección Universitaria (después de los dos mil), los exámenes estandarizados que decidían el ingreso a la educación universitaria. El intertexto queda de manifiesto en la primera página de la novela, en donde Zambra nos recuerda que las palabras “facsimil” y “ensayo” se asocian a las dos pruebas antes mencionadas, y que la estructura de este libro particular “se basa en la Prueba de Aptitud Verbal, en su modalidad vigente hasta 1994” (13). El resto del libro se divide en cinco secciones que imitan las partes de los exámenes de ingreso a la universidad a través de preguntas de selección múltiple: “Término

excluido”, donde el alumno debía encontrar cuál es el concepto que no se condice con el enunciado; “Plan de redacción”, donde la opción correcta corresponde al orden más adecuado del discurso; “Uso de ilativos”, en el que el alumno debe completar el sentido del enunciado escogiendo el ilativo más adecuado; “Eliminación de oraciones”, donde se debía eliminar la oración o párrafo que no agregaba información relevante al texto; y finalmente la parte más extensa, “Comprensión de lectura”.

Las lecturas que se han realizado de la novela se han enfocado, principalmente, en dos aspectos: la reescritura de un género particular—el examen estandarizado—por un lado, y por otro la exploración de la memoria posdictatorial. Biviana Hernández (2019), por ejemplo, parte de la idea de escritura dialógica de Kristeva y Bajtín para leer *Facsimil* como una reescritura paródica que permite deconstruir los significados asociados a un género discursivo no-literario recontextualizado por el autor (102), con el fin de criticar la instauración de una política educacional neoliberal donde predomina el rol subsidiario del Estado (104), algo similar a lo que propone Alexandra Saavedra (2018). Vicente Luis Mora (2016) sigue una línea similar, señalando que el juego metalingüístico de la novela obliga al lector a cuestionarse el uso y lugar de la palabra, evidenciando finalmente la forma en que los modelos educativos cosifican al individuo (305). Pero también se ha leído esta novela bajo los paradigmas de interpretación más comunes a Zambra: su obra como una serie de exploraciones del pasado dictatorial y posdictatorial. Paula Klein (2019) plantea que la novela formaría parte de una “nueva narrativa de la memoria de los hijos”, que cuestiona las condiciones de producción de los discursos memorialísticos actuales a través de una apropiación de la poética del archivo (5). Tomás Peters (2018) lee esta novela como parte del repliegue intimista de la obra de Zambra, siguiendo las lecturas autobiográficas y autoficcionales que ha propuesto Lorena Amaro (2009). En resumen, la novela se ha leído según su intertexto más directo—la prueba estandarizada como forma de evaluación que refleja la individualización neoliberal chilena—o bien según los



textos que aparecen principalmente hacia el final de la novela, historias bastante típicas de Zambra adaptadas al formato de la Prueba de Aptitud.

Ahora bien, creo que, sin descartar ninguna de estas lecturas, es posible leer esta novela desde un punto de vista diferente. Me parece que muchos de estos análisis obvian un concepto clave bajo el cual se organiza el texto: el facsímil. Por ejemplo, Saavedra considera que el término se asocia directamente con la prueba misma (76), algo similar a lo que plantea Hernández (104). Ambas consideran que el concepto de un facsímil—entendido como la copia perfecta de una firma o documento—en la novela ha sido desplazado hacia la prueba oficial. Estas dos lecturas olvidan que el término, entendido en el contexto de la PAA, está asociado con la serie de fotocopias de exámenes anteriores que los alumnos de último año de colegio usaban para practicar antes de la prueba oficial. Un facsímil era—y es, todavía—una versión, una copia.⁶ Por eso el subtítulo de la novela es “Libro de ejercicios”, ya que no intenta remitir a la prueba en su versión oficial, sino más bien replicar los cientos de fotocopias que cada alumno de último año escolar debía conseguir para “entrenarse”. No en vano en Chile, cuando los alumnos usan estos facsímiles, se les suele llamar “ensayos”. Tómese por ejemplo la primera pregunta de selección múltiple a la que nos enfrenta la novela: “1. Facsímil A) copia B) imitación C) simulacro D) ensayo E) trampa” (15).

Aquí la asociación con el examen oficial es solo indirecta, ya que lo que tenemos en nuestras manos, parece decirnos Zambra, es uno más de los cientos de facsímiles que circulan entre los alumnos que preparan año a año su ingreso al sistema universitario chileno. Recordemos, además, que para Zambra su relación con la cultura impresa estuvo marcada precisamente por el mundo de las fotocopias—predominantes en las escuelas de literatura chilenas. Entonces, ¿qué nuevas perspectivas nos aporta leer esta novela desde su relación con la copia? En primer lugar, nos abre una veta sobre el uso de la novela, entendida no solo como objeto para leer sino para completar, y en segundo, una reflexión sobre la

⁶ Es interesante notar que la traducción de la novela al inglés tomó como título *Multiple Choice* (2016), obviando por completo la relación entre el facsímil y la copia.

producción, circulación y recepción de la literatura enmarcada en la cultura impresa.

Aunque parezca anacrónico, esta lectura debe partir necesariamente por el final de la novela. Allí encontramos una serie de círculos dispuestos debajo de una serie que marca A-B-C-D-E. Se trata de la hoja de respuestas de cualquier facsímil (y que en la edición de Hueders fue también la portada de la novela). Esta última página nos pone, como lectores, frente a una pregunta: ¿cómo leer esta novela? ¿Simplemente como una serie de pequeños relatos fragmentarios que conforman una especie de cuadro de época de la posdictadura? Me parece que esta última página, a cualquier lector chileno por lo menos, lo confronta con el uso que se le debe dar a la novela, ya no entendida solo en términos de lectura sino de apropiación, marcada en este caso por la invitación a completar la prueba. Obviamente, este gesto contiene un giro irónico: completar es aceptar las reglas del juego, acomodarse a la estandarización educacional. Pero completar también es jugar, es reconocer que las novelas están hechas de papel y por lo tanto piden ser rayadas, ya que en realidad no hay tanta distancia entre una fotocopia, un facsímil y una novela.

El juego se revela, a mi parecer, en la total ausencia de respuestas correctas. En los facsímiles era tremendamente común que los alumnos revisaran las respuestas a medida que iban resolviendo la prueba. En cambio aquí, casi por definición, no hay respuesta correcta, o esta se encuentra usualmente escondida o escindida: “7. Junta A) miedo B) cadáveres C) ganas D) agua E) monedas” (16). El enunciado pide encontrar el término excluido, la palabra que sobra. En realidad, lo que tenemos aquí, es una palabra que falta, el término escindido, la palabra más asociada en Chile con el término Junta: militar. Sin embargo, la misma Junta Militar puede ser asociada al miedo, a los cadáveres que se acumularon en el país durante años, los deseos de que se acabara de una buena vez la dictadura o bien la falta de dinero de muchas familias, especialmente después de la crisis económica de principios de los ochenta. Como señala Rodrigo Pinto (2015), la novela se sustenta en un “juego de significaciones y reverberaciones que otorga nuevos significados”



(sn). Este se basa en la falta de respuestas correctas—en las siguientes secciones se hace aún más evidente que no hay alternativas lógicas que se correspondan a los enunciados—y también en la relación textual que el lector establece con el libro. La Prueba de Aptitud Académica—y por extensión los facsímiles utilizados en los preuniversitarios—debían ser resueltos con lápiz grafito o mina. La novela hace un doble juego con esta vieja y a veces extraña regla: si voy a rayar la novela, ¿debería hacerlo con un lápiz que luego pueda borrar para que el libro entendido como un objeto físico comercializable no pierda su valor? Mientras el valor de uso del facsímil radicaba precisamente en que podía ser subrayado y anotado sin temor, una novela con un cuidado diseño y formato pide precisamente lo contrario. Zambra, a través de esta serie de juegos, tanto textuales como materiales, va poniendo sobre la mesa del lector las verdaderas preguntas que se esconden detrás de la narración.

Como señala Craig Epplin (2014) para el caso argentino, el libro, ahora enfrentado a una nueva revolución tecnológica, es siempre un problema que debe resolverse, o bien un objeto que está abierto a usos sagrado y profanos (8). Epplin trabaja con tres respuestas posibles a esta situación: el libro como performance, el libro como manuscrito y el libro como base de datos. Con Zambra, podríamos agregar una más: el libro como fotocopia. Ahora que los soportes materiales y conceptuales del libro están en entredicho, como bien nos recuerda Epplin, la experimentación con dichos soportes se hace aún más relevante. En el caso del libro-como-fotocopia podríamos señalar que las particularidades de esta solución están asociadas, por un lado, a lo que ya mencioné más arriba—rayar, contestar, usar y descartar—y por otro lado, a los usos colectivos e individuales de la forma impresa. Vuelvo aquí sobre la discusión entre Johns y Eisenstein en torno a los usos y prácticas de la cultura impresa—que para Eisenstein eran casi naturales, mientras que para Johns fueron una construcción laboriosa de varios siglos. Eisenstein plantea que la revolución de la imprenta produjo, a un tiempo, una cohesión temporal y cultural fundamental al permitir que información similar llegara a un público tremendamente amplio (un argumento que más tarde usaría Benedict

Anderson), pero también un nuevo tipo de lector: individual, opuesto al público colectivo que “escuchaba” (105). En ningún caso quisiera poner en duda esta afirmación,⁷ sino más bien constatar que Zambra, al usar la fotocopia como intertexto material, nos recuerda que el libro también tiene usos colectivos gracias a su estatus de objeto: intercambios, préstamos, copias y robos hacen del libro un lugar de encuentro y discusión.

Vuelvo brevemente sobre la hipótesis de Johns: la cultura impresa y sus características más obvias no son, en ningún caso, intrínsecas a la tecnología que las soporta. Más bien, los usos y prácticas de la cultura impresa—autores, *copyright*, editoriales, ediciones, entre otros—son parte de una construcción que tomó bastante tiempo. Uno de los ejemplos más notables que usa Johns es el de la piratería, cuando muestra que, en los primeros años de la revolución de la imprenta, esta era algo lógico y esperable, cuando menos, y una práctica tremendamente extendida cuando más. Ningún autor podía esperar, realísticamente, tener control sobre sus libros y las diferentes versiones impresas que circulaban—como muestra el caso de los primeros fascículos sobre astronomía (30). Siglos después de que la piratería se hubiese consolidado como una práctica contraria a la cultura impresa, Zambra vuelve sobre ella desde un lugar desplazado, mediante la fotocopia y el facsímil. Ambas “piraterías”, por supuesto, menoscaban la autonomía relativa de los autores fotocopiados, sin embargo, abren puertas a usos diferentes, en este caso, colectivos en el sentido que Eisenstein plantea: una fotocopia se caracteriza no solo por ser mucho más barata que el libro original, sino también por pasar de mano—comentarios escritos en los márgenes y subrayados incluidos—hasta convertirse en una especie de lectura colectiva. A pesar de que hoy en día los facsímiles de la Prueba de Aptitud Académica se encuentran con facilidad en la web, “conseguir” un ensayo nuevo era parte constitutiva de la vida de un estudiante de último año escolar.

⁷ Para una discusión sobre la obra de Eisenstein y los errores que pudo cometer en su análisis, recomiendo, en primer lugar, el libro de Johns, pero también la aproximación de Roger Chartier (*Forms and meanings*), quien nos recuerda que el paso de una tecnología a otra es un periodo bastante más caótico y menos directo de lo que plantea Eisenstein.

Facsimil, entonces, es una novela que dialoga directamente con las prácticas asociadas a una cultura impresa que, una vez puesta en perspectiva como algo artificial, es más fácil de subvertir. Cómo leer, qué leer, cómo rayar, cuándo rayar, cuál es el real uso del original y cuál el valor de la copia, son preguntas que Zambra pone constantemente sobre la mesa del lector, recordándonos que la piratería—en su versión facsimilar, tan cercana a las universidades, por ejemplo—es parte constitutiva de este acto—individual y colectivo—que llamamos leer.

Otra novela que es tremendamente consciente de su materialidad, de la tecnología que la sustenta y de las prácticas asociadas a su uso, es *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna. A priori, este texto evidencia dos cuestiones: la primera, es que la pregunta sobre el lugar actual que ocupa la novela impresa no es un movimiento periférico en la narrativa chilena. Costamagna es, hoy por hoy, una de las novelistas más reconocidas del campo nacional. La segunda razón, similar a la primera, es que la última novela de la autora fue finalista del premio Herralde y la primera vez que Costamagna publica con Anagrama, evidenciando hasta cierto punto que este tipo de aproximaciones a la cultura impresa están en el centro de los circuitos literarios transatlánticos.⁸

La novela cuenta la historia de una mujer que debe viajar al pueblo de Campana, en Argentina, lugar en el que pasó buena parte de sus veranos cuando pequeña. Esos viajes con su padre, cruzando la cordillera en automóvil, y sus vacaciones en casa de su tía abuela Nélide, son el trasfondo para una investigación autoficcional en la que Costamagna rememora a su primos argentinos desde una serie de documentos impresos y análogos: las viejas fotografías de su abuela antes de viajar a la Argentina desde Italia, los cuadernos de dactilografía de su primo Agustín, llenos de ejercicios en los que busca aprehender el sistema del tacto—esa

⁸ Además, cabría agregar, al otro lado del atlántico estas cuestiones vienen tratándose hace ya bastantes años. Autores como Agustín Fernández Mayo y Jorge Carrión han explorado las nuevas opciones que la página en papel, ahora enfrentada a la página digital, tiene. Como señala Martín Gómez (2019), Carrión, por ejemplo, es una muestra de cómo el código tiene la capacidad para remediar la pantalla, revelando un movimiento en cierto sentido inverso al que estudio en este capítulo, pero que cabría argumentar, está en constante diálogo con la remediación interna que ofrecen los autores estudiados hasta aquí.

forma de utilizar la máquina de escribir de la manera más eficiente posible—e incluso un manual de comportamiento para inmigrantes italianos en América. Lo interesante es que Costamagna no solo utiliza estos documentos (reales, por lo demás) como punto de partida, trayéndolos al relato a través descripciones ekfrásticas, sino que los incorpora mediante recursos propios del libro impreso. Ya por el primer tercio del libro nos encontramos con una serie de fotografías viejas, en las que adivinamos los antepasados de la autora, aquí ficcionalizados. Un par de páginas más adelante, una entrada de *La Gran Enciclopedia del Mundo* (1964), y en la página 67, uno de los recursos más llamativos de la novela: una página compuesta por una carta escrita por Agustín, en su máquina de escribir, en la que postula a un puesto como taquígrafo. La carta no solo imita el efecto de la máquina de escribir en sus erratas, sino también en la tipografía que usa, diferente al cuerpo de la novela. Este pequeño cambio pone al lector ante una constatación del lugar que la cultura impresa tiene en la novela.

Si bien la misma Costamagna ha señalado que su libro es un texto “fronterizo, pero que podemos llamar novela” (La Tercera), no ha existido demasiada atención teórica sobre este punto. María Teresa Johansson (2019) hace una pequeña concesión a la materialidad que invoca y utiliza la novela, señalando que “al incluir estas materialidades de distinta factura y proveniencia, la novela se hibrida, integra imágenes y tipografías distintas para hacer aparecer la temporalidad de técnicas de escritura en desuso, tales como las cartas manuscritas o la máquina de escribir” (253). Ahora bien, Johansson considera estas formas impresas y análogas incrustadas un punto de partida para elaborar, lo que, a su juicio, es el centro de la novela: el viaje físico hacia Argentina y el viaje metafórico hacia el pasado y la recuperación de la memoria perdida mediante objetos. Lo mismo plantea Lorena Amaro (2019), una de las teóricas que mejor ha estudiado la literatura de las hijas en Chile.⁹ No les falta razón, y es que la memoria, la figura

⁹ “Como se ha planteado, la materialidad del archivo doméstico funciona como un activo disparador de la memoria. En nuestra era de realidad virtual y aumentada y de hiperabundancia de artefactos desechables, los objetos parecen adquirir una especie de densidad particular, actuando como ganchos afectivos que en el relato de Costamagna marcan y remarcan los muchos pequeños viajes

del padre, la relación de su familia con los procesos dictatoriales y un uso de lo que Hirsch llamó posmemoria, son elementos centrales en la obra de Costamagna¹⁰. De todas formas, creo que es posible pensar estos elementos sin relacionarlos necesariamente con la memoria.

En una entrevista que le realizó Angélica Franken, Costamagna reflexiona sobre esta incursión de materiales diversos dentro de la novela. Ante la pregunta por el lugar de estos elementos en relación con el mundo digital, la autora proporciona una respuesta que se enfoca principalmente en el acto de tocar:

AF: La introducción de los ejercicios de dactilografía de Agustín en el pasado y de Ania en el presente parecieran hablar nostálgicamente de ciertos oficios vinculados al pasado, a la materialidad y sensibilidad del acto de escribir, y de una técnica que se ha perdido tal vez en el mundo digital. ¿Tiene esto que ver también con el título de la novela?

AC: (...) En ese sentido, pienso que la inclusión del presente en la novela y el armado a partir de residuos más que de totalidades, tensiona ese anhelo restaurador que volvería pasivo el acto de recordar. El título tiene que ver con la presencia, con la materialidad: donde los afectos están rotos o fracturados, el tacto sigue operando. Tocar, establecer un contacto en el que las palabras se vuelven casi presencias físicas. Y también está el apego por la errata, por la imperfección, por lo que se sale de campo, que de alguna forma los refleja a ellos también, a Ania y a Agustín. (323)

Si bien, entonces, cabe decir con Johansson que la incursión de materialidades diversas dentro del texto sí apunta a un trabajo especial de la

de sus personajes a ese lugar primordial que es el pasado” (73).

¹⁰ Como señala la autora: “Sin duda hay temas que vuelven en mi escritura, desde *En voz baja* en adelante: la memoria, las herencias filiales o la relación entre los quiebres externos y las vidas truncadas” (231).

memoria, también podemos leer esta novela desde las opciones que la cultura impresa ofrece: en este caso, *el tacto* y su capacidad evocativa.

Al final de la novela queda la sensación de que, producto de la revolución digital, la forma en que nos relacionamos con nuestro pasado ya no está asociada a su materialidad. A pesar del esfuerzo mimético que la tecnología *touch* ha hecho para asemejarse a las sensaciones que ofrece la cultura impresa, pasar las páginas, tocar las fotografías, sentir su materialidad o escuchar el golpeteo de las teclas en la máquina de escribir, ya no son posibles en el mundo digital. La novela nos recuerda que hay una serie de prácticas asociadas a la cultura impresa/análoga (una metáfora que se encarga de repetir en variadas formas) y que son privativas del modo impreso. Aunque tal vez el mejor ejemplo no esté dentro del texto, sino en su propia materialidad: al leer el libro en su versión *Kindle* la resolución de las fotografías, y por lo tanto el efecto de antigüedad que producen en el lector, se pierden. Lo mismo con los ejercicios dactilográficos de Agustín, que en una pantalla se ven totalmente anacrónicos, en una novela impresa todavía parecen tener lugar.

Como ha señalado Karin Littau, la cultura impresa tiene una serie de prácticas asociadas a ella. Leer, nos recuerda, es una acción que involucra al cuerpo completo (37). *El sistema del tacto* es una constatación de que ciertos documentos no tienen un lugar asegurado en la revolución digital: las polaroids, los manuales, las enciclopedias y las máquinas de escribir parecen haber dado el paso final hacia las salas de museos. Sin embargo, la novela, en cuanto representante de ese mundo, todavía tiene una forma de recuperarlos e incorporarlos a sus narrativas: mediante el tacto. Mientras la revolución digital ha pensado un traspaso acrítico entre sus textos impresos a sus versiones digitales—del libro al *e-book*—Costamagna intenta hacer patente la fricción que existe en el movimiento *entre* medios. Volviendo sobre uno de los componentes teóricos primordiales de este artículo, se hace evidente que la remediación que nos ofrece la novela de Costamagna se sustenta sobre una mirada histórico-retrospectiva sobre los procesos de incorporación de tecnologías



y medios en retirada o franco desuso (polaroids, máquinas de escribir) en uno que todavía se debate entre la obsolescencia y la permanencia (la novela).

¿Y el autor? Como señalaba en mi introducción, no es precisamente que el autor desaparezca en estas novelas. Como ha señalado Rivera Garza, hoy en día estamos presenciando su *desmuerte*. Me parece que, en las dos novelas analizadas hasta aquí, el autor sigue siendo una figura relevante, no simplemente como una figura estable que permite otorgar sentido, sino como un receptáculo de otros discursos, medios y materialidades que pueden confluír en una novela impresa gracias a su posicionamiento relativo. Mientras Zambra esconde su autoría detrás de un examen estandarizado, Costamagna lo hace mediante la inclusión de textos ajenos a la novela. Si ambos autores toman la decisión de pasar a un segundo plano es precisamente porque la función autorial se revela hoy en día como artificial, y por lo tanto las posibilidades de maleabilidad que ofrece son mayores. Ahora bien, el autor, a pesar de los muchos epitafios que se le han adjudicado, sigue vivo, aunque su centralidad, como evidencian Costamagna y Zambra, puede cumplir otros objetivos, como por ejemplo, el de intervenir el mercado.

Mike Wislon: intervenir el mercado impreso

Los almanaques pertenecen a otro tiempo y a otra mentalidad, así como las guías telefónicas o los manuales de niños exploradores. Son libros sin ánimo creativo, escritos al servicio de una función pragmática. Sin embargo, me surge la duda de qué son cuando pierden su utilidad. (...) El manual, el almanaque, la guía pasa a ser novela, una novela dotada de una honestidad brutal, sin artificio, sin pretensiones ni ambiciones literarias, sin ánimo de vanguardia ni de experimentación, simplemente un texto libre de espejismos. (Mike Wilson, *Leñador o las ruinas continentales*)

Desde la publicación de su primera novela *Natchrópolis* (2003), Mike Wilson ha sabido moverse con naturalidad entre diferentes registros, géneros y temáticas. Desde el relato de ciencia ficción en *El púgil* (2008) hasta la novela existencialista en *Leñador* (2013) o en una especie de poema narrativo con *Ártico: una lista* (2017), Wilson ha producido una obra primordialmente heterogénea. Este constante cambio o experimentación con los géneros y las formas ha hecho difícil

entender la obra literaria de Wilson como una totalidad o una narrativa coherente. Las notorias diferencias entre *Scout* (2016) y *Zombie* (2009)—por poner solo dos ejemplos—hacen que parezcan obras de dos autores diferentes. Tal vez, abordar la obra de Wilson desde una perspectiva que se fije menos en el contenido como algo separado de la materialidad y en cambio haga hincapié en las prácticas de lectura asociadas a sus novelas nos permita observar otras particularidades, incluso cierta continuidad dentro de tanta heterogeneidad. Propongo entonces que *Scout* y *Leñador* puede entenderse como una reflexión en torno a las diferentes prácticas de lectura y escritura asociadas a formatos y contextos de producción, circulación y recepción específicos, anclados en el libro entendido como un objeto. En otras palabras, mientras las primeras novelas—de lo que podríamos llamar su serie de ciencia ficción—implicaban un lector digital¹¹, en sus siguientes publicaciones este lector ideal también puede rastrearse, pero ahora asociado a otras prácticas diferentes de la digital. Planteo que, tomando como punto de partida estas dos novelas, podemos aventurar una forma de intervenir el mercado editorial desde estos objetos aparentemente obsoletos: los libros impresos.

La carrera literaria de Wilson ha estado marcada por ciertos hitos particulares. En 2013 confesó que estaba escribiendo lo que sería su última novela, ya cansado del mundo editorial. Paradójicamente, esa última novela fue *Leñador*, que le valió el Premio de la Crítica 2014 y el premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura en Chile. La relación con las editoriales siempre ha sido tensa para Wilson, *Leñador* fue publicada en Orjikh, cerrando sus tratos comerciales con

¹¹ Como señala Andrew Brown (2010), la “estética digital” de Wilson y otros referentes de la ciencia ficción latinoamericana como Edmundo Paz Soldán (mentor de Wilson) produce “una serie de mashups entre cuentos clásicos de la literatura latinoamericana con obras contemporáneas de varios géneros y varios países” (236). En otras palabras, esta estética se sustentaría en una “cantidad impresionante de referencias a la música postpunk y underground, cine *weird* y a la ciencia ficción, a las novelas de Philip Dick, y a novelas gráficas de Oesterheld, entre una telaraña de grupos, canciones, películas y literatura” (238). Esto presupone un lector capaz de moverse dentro de estas referencias, que maneje una serie de códigos implícitos, ya no solo literarios o filosóficos, sino de un rango muchísimo más amplio. Como el mismo Wilson dijera en una entrevista: “en un mundo ideal, *El púgil* vendría con unos de esos viejos walkman que pesaban una tonelada y un cassette TDK con un mix de Joy Division” (sn 2008). La novela presupone la creación de o la relación con un lector digital, “que lee mientras hace ‘multitasking’” (Brown 244).

Alfaguara—donde había publicado algunas de sus novelas anteriores. Otro ejemplo de esta relación tirante con el proceso editorial se puede ver en *Scout*, una pequeña novela de más o menos treinta páginas que el mismo Wilson se encargó de imprimir y repartir por algunas librerías de Santiago. Más que el contenido mismo de la novela—la historia de varios niños que viven en un barrio con una pequeña plaza en el medio—me parece interesante el método de publicación, y cómo este puede entenderse como una reflexión en torno a la producción literaria y su relación con la cultura impresa.

¿Por qué elegir esta forma de publicación? ¿Qué hay detrás de imprimir tu propia novela y repartirla gratis? Wilson declaraba en una entrevista que “disfruto mucho escribir, me hace bien, es necesario. Pero el proceso que viene después, no tanto. El trabajo con las editoriales y la promoción en los medios no son situaciones en las que me siento muy cómodo.” (sn 2017) Es evidente que su relación con los procesos que actualmente determinan el éxito o el fracaso de una obra literaria ponen incómodo a Wilson. Pero no se trata simplemente de evitar hacer algo que no disfruta, también existe una reflexión en torno a los lugares por donde circula la literatura hoy en día: “el año pasado escribí "Scout", una historia bastante tradicional en su narración. La edité con formato de fanzine y la dejé en algunas librerías para que la regalaran. Fue una forma de no estar en el circuito oficial.” (sn 2017a) Se cruzan entonces dos factores: por un lado, el deseo de escapar a los compromisos de ser un escritor que publica en una editorial transnacional, y por otro lado la convicción de que ese circuito editorial determina tanto la escritura como la lectura.

En ese sentido, *Scout* es lo que Shane Greene llamó “underproduction” (2016), para describir cómo la escena punk peruana—el Rock Subterráneo—de los años 80’ en Lima representó una forma de resistencia contracultural. Greene argumenta que las bandas y los seguidores que conformaban esta escena luchaban contra el sistema dominante minándolo desde dentro, “[l]earn to underfuck the system in your daily practices. This is the task to which underground punks have long dedicated themselves” (pos. 1062). La subproducción sería esa práctica

cultural que busca minar el sistema dominante en base a acciones concretas, diarias y cotidianas, no tanto en la arena política de los grandes debates. Entre esas prácticas diarias Greene identifica, por ejemplo, la forma en que la escena punk se sostuvo materialmente en la tecnología del cassette, que permitía re-grabar encima cuantas veces se quisiera y además era perfecto para hacer grabaciones caseras en un garaje. Así, muchas bandas de punk en los 80's vieron sus primeros “discos” correr de mano en mano a través de copias “pirateadas” y grabadas por ellos mismos.

Esta relación con una tecnología particular lleva a Greene a posicionarse dentro del ya clásico debate entre Adorno y Benjamin. Para Greene, “[a] theory of punk as the intent to appropriate a means of underproduction in order to undercut the public discourse clearly finds more support from Benjamin than from Adorno and Horkheimer” (pos. 420). Lo mismo podría aplicarse al caso de Wilson: gracias a la apropiación que el autor hace de una tecnología particular—en este caso Word para escribir y la impresora para producir varias copias—logra minar la hegemonía de un modo de producción y circulación—el de las grandes editoriales. No se trata de un gran relato político anti-capitalista, más bien es dejar en evidencia que ciertas tecnologías de reproducción pueden afectar desde dentro a los medios de producción y a quiénes los controlan. Al igual que las bandas punk y sus seguidores dependían y se sostenían en gran parte en la circulación de cassettes grabados en viejos aparatos Sony, Mike Wilson aprovecha el acceso que hoy en día se puede tener a la impresión y edición gracias a los avances tecnológicos. No creo que sea una coincidencia que Wilson, a través de su página de Facebook, respondiera a quienes no habían alcanzado a conseguir las copias gratis de su novela: “te guardo uno. Pasa a buscarlo cuando puedas”. Como si se tratase de un cassette pirata que corre de mano en mano, *Scout* reproduce la forma en que se puede cuestionar el sistema desde adentro gracias a ciertas tecnologías. La novela entonces es el producto final de una reflexión personal en torno a los modos de escritura (producción), circulación y lectura (recepción) de la literatura impresa.



Equiparar o comparar la circulación de un cassette con una novela impresa en casa inevitablemente debe preguntarse por la materialidad de los objetos. Vuelvo nuevamente sobre el hilo que conduce este ensayo: estudiar novelas en el siglo XXI nos invita a leer, además de su contenido y su forma, su materialidad. En el caso de Wilson, cada obra está asociada directamente a las prácticas de lectura que dicha materialidad presupone. Además, la materialidad de *Scout* le permite intervenir uno de los pilares centrales sobre los que se ha asentado la cultura impresa del siglo XX y XXI: el mercado editorial. Wilson, con *Scout*, nos recuerda que hoy en día el trabajo del escritor está circunscrito por el mercado editorial, sí, pero como señalara Jorge Locane (2020) citando a Wilson, hay modos de *bypasearlo*:

Bypasear: el neologismo me parece adecuado. Se trataría de que, mediante este ‘puenteo’ del régimen heterónimo, que implica ante todo la desmercantilización del texto, el sistema de la literatura todavía seguiría funcionando, es decir que, al contrario de lo que comúnmente se cree, la literatura no necesita del mercado para garantizar su existencia. (313)

Quiero detenerme unos momentos en esta reflexión. Si bien concuerdo con Locane en que, en un principio, *Scout* apunta a demostrar que la literatura puede existir sin o fuera del mercado, me parece apresurado considerarlo un hecho consumado o un proceso exitoso. Planteo aquí algunos matices. Primero, el hecho de que Wilson pueda moverse con éxito por fuera del mercado está asociado, indefectiblemente, al propio estatus que el autor tiene dentro del mismo. Ninguna librería aceptaría poner en sus vitrinas un fanzine escrito por un desconocido. No creo en ningún caso que Locane esté intentando proponer un sistema alternativo del libro, más bien confía en la existencia de nuevos tipos de autonomía relativa, o como prefiere llamarla, (neo)autonomía. El concepto de neoautonomía vendría a explicar una serie de objetos artísticos que no fueron pensados o diseñados como mercancías en un primer lugar, y que se resisten a ser incorporados por el mercado. Como señala Green algunos párrafos más arriba, este tipo de obras nos sitúan de

lleno en el debate entre Benjamin y Adorno. Me parece que, para Locane, Wilson se sitúa en una posición adorniana, en la que se intenta resistir al predominio de la industria cultural. Creo, por otra parte, que se trata más bien de una posición mucho más matizada: Wilson, en ningún caso, siguió publicando fanzines. Por otra parte, si bien se alejó de los circuitos editoriales transnacionales, sigue publicando en editoriales independientes y sigue circulando dentro de las formas de prestigio que el mercado conlleva—premios, festivales, entrevistas, un trabajo como profesor en la universidad más prestigiosa del país, entre otros. En ese sentido, creo que lo que a Locane se le escapa es que se trata de una práctica cultural fuertemente arraigada en las posibilidades materiales que la tecnología entrega, no tanto en un relato de resistencia coherente y proyectado hacia el futuro, en otras palabras, mucho más benjaminiana que adorniana. En esa misma línea, es tremendamente relevante recordar que lo que hace llamativo el gesto de Wilson es que se autopublica, hasta cierto punto, sabiendo que no lo necesita, puesto que ya tiene una trayectoria consolidada que le permitiría publicar en varias editoriales. No es, entonces, que *Scout* sea el único libro autopublicado en Chile que merezca atención, al contrario, tanto en el mundo digital—en lo que Mark McGurl ha llamado *The Age of Amazon* (2021)—y también en el pujante mundo microeditorial chileno, la autopublicación se ha vuelto un fenómeno tremendamente relevante, por donde pasarán en el futuro muchas de las líneas de fuga más interesantes del campo literario.

Conectar *Scout*, una nouvelle de treinta páginas que se imprimió en casa y fue distribuida fuera de los canales clásicos, con *Leñador*, una novela de más de quinientas páginas no es sencillo. Como señalé al comienzo, parecen incluso novelas de autores diferentes. Sin embargo, la reflexión en torno a los procesos de escritura y lectura siguen presentes en esta novela. Ahora no se trata de minar al sistema literario—a pesar de que, como señalé, publicó la novela con una editorial independiente—sino de proponerle al lector un modo de lectura diferente. La novela, como ya varios críticos han señalado, más que una narración clásica tiene la forma de una enciclopedia o un diccionario. La “historia” cuenta el caso de un

boxeador fracasado que deja todo y se larga a los bosques del Yukón, Canadá, donde decide hacerse leñador.

Así como sus primeras novelas estaban pensadas para ser leídas escuchando el soundtrack que corre detrás de la narración, *Leñador* presupone un lector no de novelas, sino de diccionarios, manuales y enciclopedias. Al dejar la anécdota y la trama de lado Wilson se permite un ejercicio técnico bastante raro: enfrentar al lector con una serie enorme de entradas que parecen tomadas de un manual para cortar leña. La novela no es novela, es más bien una enciclopedia y como tal tiene una forma diferente de ser leída: no debe ser abordada de principio a fin, tampoco implica ser leída en su totalidad ni que se preste atención a todos los pasajes de igual manera. Propongo que la novela de Wilson está diseñada para ser leída de manera parcial, o como señalara Edmundo Paz Soldán, en diagonal: “confieso que me salté algunas páginas de *Leñador* y que leí otras en diagonal, pero eso no impide que la admire más que otras novelas que leí enteras y que incluso me gustaron (el libro invita a no ser leído de punta a punta)” (s/n). ¿Quién habrá leído una enciclopedia o un diccionario en su totalidad? Más bien se trata de publicaciones de consulta, donde el lector va en busca de algo específico y particular, en el que la lectura no está pensada para saltar de un lugar a otro sino para ser útil y de fácil acceso.

La novela—aunque estoy tentado de llamarla enciclopedia o manual del leñador—continúa con entradas del tipo “Tradiciones”, “Mantenimiento”, “Utilización” y “Poliomelitis”, en un intento por abarcar la totalidad de una realidad particular—objetivo primordial de cualquier enciclopedia. Es, en cierto sentido, un gesto contrario al del Borges de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941). En dicho cuento la tesis primordial es que la ficción puede permear la realidad, en cambio para Wilson la enciclopedia es una forma de agotarla, gesto evidenciado en la progresiva desaparición de la narración. Esta, entendida como un mecanismo que puede agregar algo al mundo, desaparece porque la enciclopedia presume lo contrario: reseñar cierta realidad de manera exhaustiva hasta abarcarla por completo. En *Leñador* la reflexión en torno a los modos de lectura y escritura es tal vez menos

evidente que en *Scout*. Sin embargo, escribir una novela monumental donde prevalecen las entradas enciclopédicas es en sí un acto de subproducción—o para ser más precisos, de *sobreproducción*.

Una novela impresa en casa de treinta páginas y otra de más de quinientas diseñada para no ser leída en su totalidad. Ambas, planteo, buscan intervenir el mercado editorial desde diferentes puntos de partida. Parto de otra idea propuesta por Locane:

¿Y en qué tipo de autonomía se sostiene? [*Leñador*] Desde luego no en la del artepurismo, sino en una que procura reservar para la literatura el examen crítico del lenguaje en tanto materialidad y que, por consiguiente, al indagar ese elemento público por excelencia, asume también una misión política. *Leñador*, frente a la literatura mundial (hegemónica), se opone al ‘contenidismo’, a la literatura al servicio del mensaje útil y de fácil comercialización. (311)

Para seguir esta sugerente propuesta: ¿cómo escapar al contenidismo hegemónico de los análisis culturales? Propongo que, en el caso de Wilson, habría que partir por analizar sus obras en cuanto objetos, libros anclados en soportes físicos particulares, y ver qué nos dicen sobre su ecosistema. Si hay una característica de la obra que violenta el mercado de circulación editorial es la exageración en peso, páginas y descripción, situándose en directa contraposición a un mercado editorial que cada vez más privilegia el minimalismo y la anécdota. *Scout*, por otra parte, intenta llegar al mismo lugar por un camino diferente: una narración en apariencia clásica pero que no ha pasado por los canales clásicos de publicación gracias a las posibilidades que la tecnología digital ha otorgado a su contraparte impresa, cuestionando el valor intrínseco que usualmente le otorgamos a lo publicado. Wilson parece decirnos que la cultura impresa, después de una revolución digital que investigó en sus primeras publicaciones, ya no es la misma. Pero ese cambio permite nuevas formas de experimentación, especialmente



materiales. Jugar con lo obsoleto—como deja en claro el epígrafe de este apartado—es para Wilson investigar la materialidad de los textos. Tanto en la sobreproducción (*Leñador*) como en la subproducción (*Scout*): dos formas diferentes pero hermanadas de intervenir el mercado editorial.

La cultura del libro tardío en Chile

En el presente artículo he intentado dar cuenta de una serie de novelas publicadas en Chile en los últimos diez años que, a mi juicio, dan cuenta de una reflexión en torno a una cultura impresa enfrentada a la revolución digital. El lugar de la novela en la sociedad contemporánea, la figura autorial, los pactos de lectura y los circuitos editoriales son algunos de los temas sobre los que estas novelas reflexionan e intentan intervenir. Esta experimentación con la forma impresa, planteo, se debe al efecto al mismo tiempo liberador y tensionado que la revolución digital tuvo sobre la cultura impresa. Por supuesto, esto no es un proceso específico de Chile, como bien lo demuestra el libro de Craig Epplin *Late Book Culture in Argentina* (2014). Partiendo del concepto de “lateness” de Fredric Jameson, Epplin se propone analizar una serie de manifestaciones literarias que, considera, podrían denominarse como “tardías”, no en el sentido de un término o un final, sino como la constatación de que algo ha cambiado. Para Epplin, el libro, que hasta hace poco parecía transparente y natural, ahora debe entenderse desde un nuevo punto vista:

The notion of late book culture that I will advance here is premised on the foregrounding of the materiality of the literary object. In this cultural conjuncture, the book becomes a problem, a fragile object of inquiry. Or, from another perspective, it becomes a solution, a hybrid object of conceptual and material durability. ... Theirs is the world of books in the moment when the book cannot be taken for granted. (4)

Epplin se enfoca en cómo varios proyectos culturales y literarios argentinos han abordado la cuestión del libro como objeto en retirada. Partiendo de la obra de

César Aira y Osvaldo Lamborghini, pasando por las performances del Colectivo Pringles, los libros de cartón de Eloísa Cartonera hasta llegar a los experimentos de Katchadjian, Epplin muestra cómo la cultura del libro tardía intenta resolver los problemas que un medio tecnológico dominante tiene cuando se ve enfrentado a su progresiva retirada.

Sin duda los autores en los que pongo el foco podrían ser parte de esta cultura del libro tardío. En su mayoría, experimentan con el libro en cuanto objeto, ya sea incluyendo imágenes y formas que en versiones digitales se perderían, o bien imprimiendo cientos de copias de un fanzine para distribuirlos en bibliotecas de manera gratuita, mostrando que las tecnologías digitales también pueden servir de soporte al mundo impreso. Ahora bien, creo que es importante señalar que, al mismo tiempo que Zambra, Costamagna y Wilson tienen conexiones evidentes con la propuesta de Epplin, también hay algunas diferencias sustanciales. Sin duda la más relevante tiene que ver con el enfoque que en Argentina se dio a la mano de obra asociada a la producción de libros y novelas, que en los casos del Colectivo Pringles y de Eloísa Cartonera queda más que clara, y que en los autores que componen este corpus parece más bien ausente. En otras palabras, estos autores no cuestionan los preceptos que hacen de la cultura impresa una práctica que invisibiliza la mano de obra, al contrario, escribir y publicar novelas todavía parece una práctica romántica asociada al trabajo particular de un escritor. En ese sentido creo que debemos entender que la tensión entre lo impreso y lo digital que acabo de describir, en Chile al menos, está fuertemente marcada por lo que Ingrid Emelhnainz (2016) llamó el sentido común neoliberal, en el que las estructuras ideológicas están fuertemente penetradas por este.

Por lo pronto, valdría la pena diferenciar lo que están haciendo los autores estudiados con la cultura impresa de la situación editorial en Chile en general. Por un lado, la diferencia entre lo que describe Epplin y lo que hacen Costamagna, Zambra y Wilson, tal vez esté más asociado a lo que Jessica Pressman plantea en *Bookishness: Loving Books in a Digital Age* (2020). Pressman propone que en el siglo XXI ya no *necesitamos* los libros, y por lo tanto esto se han convertido en una

necesidad de segundo orden. Queridos, más que necesitados (*need* versus *want*, en inglés). El “bookishness”, entonces describe el fetichismo que rodea al libro en el siglo XXI, y que está aparejado a marcas de poder, capacidad de adquisición, clase social, etc., Dónde publican Zambra, Costamagna y Wilson podría dejarnos una sensación más cercana al fetichismo del libro que a una desestabilización de las prácticas editoriales. Más todavía si tenemos en cuenta el tremendo auge que las micro y pequeñas editoriales han tenido en Chile en los últimos años, en donde los experimentos sobre y con la cultura impresa abundan¹². Entonces, lo que hace especial a los autores leídos en este ensayo es el lugar desde dónde realizan sus experimentos con la cultura impresa, tal vez replicando lo que ya está sucediendo en otros contextos dentro del país. Queda ver todavía qué nuevos experimentos con lo impreso se producen en Chile, un país fuertemente marcado por las oportunidades y los riesgos de lo digital.

Bibliografía

- Amaro Castro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente." *Literatura y lingüística* 29, 2014, 96-109.
- _____. "Cartografía de la novela chilena reciente, realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros." *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 57, 2019, 237-242.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. 1968.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot, 2019.
- Bolter, J. David, Richard Grusin, and Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding new media*. mit Press, 2000.
- Borsuk, Amaranth. *The book*. MIT Press, 2018.
- Brown, J. Andrew. "Estéticas digitales en “El púgil” de Mike Wilson Reginato." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2010, 235-245.

¹² Dentro de los muchos estudios que han intentado mapear y analizar este reciente auge editorial en Chile, me parece que una de las más interesantes es la que propone Rafael Farías (2017), quien considera las diferentes opciones políticas que ofrece el mundo editorial independiente, en donde la confluencia de los roles del editor y el escritor abren espacios para la innovación estética, que muchas veces es más consciente de la materialidad de los libros publicados, por lo menos en mayor medida que las editoriales transnacionales.

- Chartier, Roger. *The order of books: readers, authors, and libraries in Europe between the fourteenth and eighteenth centuries*. Stanford University Press, 1994.
- _____. *Forms and meanings*. University of Pennsylvania Press, 2010.
- Costamagna, Alejandra. *El sistema del tacto*. Editorial Anagrama, 2018.
- Data Report, Chile. Web. <https://datareportal.com/reports/digital-2020-chile>
- Drucker, Johanna. *What is? Nine epistemological essays*. Cuneiform Press, 2013.
- Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. Paradiso Editores, 2016.
- Eisenstein, Elizabeth. *The printing revolution in early modern Europe*. Cambridge University Press, 2005.
- Epplin, Craig. *Late Book Culture in Argentina*. Bloomsbury Publishing USA, 2014.
- Farías Becerra, Rafael. "Editoriales independientes en Chile: una política "literaria" del escritor-editor". *IdeAs. Idées d'Amérique* 9, 2017.
- Franken, María Angélica. "Entrevista a Alejandra Costamagna." *Revista Letral* 22, 2019, 317-324.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Ediciones literales, 2010.
- Greene, Shane. *Punk and Revolution: Seven More Interpretations on Peruvian Reality*. Duke University Press, 2016. Edición de Kindle.
- Hernández, Biviana. "La reescritura como ejercicio de estilización paródica en Facsímil de Alejandro Zambra y "Curriculum vitae" de Rodrigo Lira." *Estudios filológicos* 63, 2019, 99-120.
- Johansson, M. Teresa. "Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en El sistema del tacto de Alejandra Costamagna." *Valenciana* 12.24, 2019, 247-268.
- Johns, Adrian. *The nature of the book: Print and knowledge in the making*. University of Chicago Press, 1998.
- Keizman, Betina. "Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana." *Estudios Avanzados* 28, 2018, 6-16.
- _____. "Transmigraciones y desaparición del trabajo en dos novelas latinoamericanas recientes." *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 16.3, 2019, 161-183.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, 1999.
- Klein, Paula. "Enquête sur un passé violent: usages du document dans deux romans d' Alejandro Zambra et de Patricio Pron." *Escritural: écritures d'Amérique latine*, 2019.
- Littau, Karin. *Theories of reading: Books, bodies, and bibliomania*. Polity, 2006.
- Locane, Jorge J. "Los últimos centímetros de un lápiz de grafito". Mercado,(neo) autonomía y la 'operación Mike Wilson.'" *Literatura latinoamericana mundial*. De Gruyter, 2020. 305-318.
- Ludovico, Alessandro. *Post-digital Print. The Mutation of Publishing since 1894*. Onomatopée 77, 2012.



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
Remediar la cultura impresa: reacciones a la revolución digital en *Facsimil* (2014), *El sistema del tacto* (2018), *Scout* (2016) y *Leñador* (2013)

- Martín Gomez, Jonatán. "Pantallas de papel, remediación y transmemoria en Crónica de viaje de Jorge Carrión". *Página y pantalla. Interferencias metaficcionales*, Gómez Trueba, Teresa y María Martínez Deyros (eds.), Editorial Trea, 2019.
- McGurl, Mark. *Everything and Less: The Novel in the Age of Amazon*. Verso, 2021
- McLuhan, Marshall. *Understanding media: The extensions of man*. MIT press, 1994.
- Mora, Vicente Luis. "Visión panorámica de la representación de objetos en la literatura hispánica reciente." *Cuadernos de Literatura* 20.40, 2016, 294-312.
- Paz Soldán, Edmundo. "Andanzas de Mike Wilson". *La tercera*, 26 de marzo de 2017, Blog.
- Peters, Tomás. "Alejandro Zambra: hacia una estética de la contención en el Chile contemporáneo." *Poligramas* 47, 2018, 137-163.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna cadencia, 2016.
- Pinto, Rodrigo. "'Facsimil', de Alejandro Zambra". *Revista El Sábado de El Mercurio*, 21 de marzo de 2015.
- Pressman, Jessica. *Bookishness*. Columbia University Press, 2020.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.
- Ruiz Ortega, Gabriel. "Mike Wilson: Para mí escribir representa en muchos sentidos la libertad". Web, disponible en Surblog, Blog, 18 de enero de 2017b.
- Saavedra, Alexandra. "Examen de las formas en Facsimil, de Alejandro Zambra." *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana* 10.10 (2018): 73-82.
- Vargas, Joel. "Mike Wilson: 'Leñador no es una novela sobre la naturaleza, sino sobre el lenguaje'". Web. Disponible en Artezeta.com.ar, 21 de febrero de 2017b.
- Wilson, Mike. *Leñador*. Fiordo Editorial, 2019.
- _____. *Scout*. Autopublicado, 2016.
- Zambra, Alejandro. "Cuaderno, archivo, libro." En *Revista chilena de literatura* 83, 2013, 243-252.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).