

CONGRESO FUNDACIONAL I+C INVESTIGAR A COMUNICACIÓN

Facultade de CC. da Comunicación, Santiago de Compostela, 30, 31 de xaneiro, 1 de febreiro de 2008

Gemma Aguilar, *Fontes da fragmentación e hipertextualidade narrativas na web*

Abstract

Partimos da inquietude de determinar parámetros conceptuais da narrativa na web, fundamentalmente caracterizada pola fragmentación e a hipertextualidade, considerando, en xeral, a hipertextualidade herdeira da intertextualidade narrativa tendo neste aspecto como referencia o traballo de Antonio Rodríguez de las Heras e como ilustración dous exemplos en paralelo de narrativa literaria e hipermedia: *Funes el memorioso* (Jorge Luis Borges) e *A Space of Time* (Diego Bonilla) que coinciden na escolla dunha disfunción na memoria dos seus narradores para xustificala ruptura da estrutura lineal narrativa. Seguindo a revisión da estrutura narrativa ós ollos de Roland Barthes a Jacques Derrida e pasando por Foucault (George P. Landow, Mela Dávila, Juan Freire, Claudia Giannetti) chegamos á obra da contemporánea Chantal Maillard, dificilmente definible, entre o poético e o filosófico.

Teremos presentes as narrativas doutros medios de expresión coma o cinematográfico, á hora de conformar un discurso multimedial. Tanto por compartilo material de partida como por ter plantexamentos conceptuais comúns de cara á conformación do discurso narrativo. En *Inland Empire*, de David Lynch, evidénciase a fragmentación no fluir do discurso, descompóndose así mesmo o xénero cinematográfico mediante o cuestionamento dos recursos do cinema de terror e intriga, do musical e o romántico. *Copy-paste* de imaxes, xustaposición azarosa. O carácter esquizofrénico da obra de David Lynch, aparece directamente vinculado con outros traballos (audiovisuais ou non) que se cuestionan a mirada superficial sobre a maraña de imaxes que conforman o noso imaxinario. Mentres Takeshi Kitano en *Takeshi's* ofrece unha "vomitona visual" ó máis puro estilo de David Lynch, Gus van Sant con *Last Days* traza un percorrido poético tecendo máis fino cuns diexéticos e ó mesmo tempo simultáneos puntos de vista que converxen en tres puntos de sutura que funcionan a modo de bisagra (poderíamos dicir hipertextual). No caso de Tony Oursler, explíctase na base conceptual sobre a que asenta o seu traballo.

Por outra banda, interésannos os percorridos semántico-etimolóxicos que se plantexa Michel Serres no seu *Atlas*; verificando unha asociación á literatura de xeito metafórico a través dos *breadcrumbs* (*migas de pan*, compoñentes da web semántica que trazan vieiros polas estruturas de navegación

dos *sites*) que nos conducen ás narrativas populares vía *Hansel e Gretel*.

Outra imaxe do traxecto que debuxa as bases teóricas da web é a de herba que en *Rizoma* (Gilles Deleuze-Félix Guattari) representa o baleiro coma lugar de conexión entre espazos de produción determinados. De xeito parello, as personaxes do filme *Hierro 3* (Kim Ki-Duk) habitan casas baleiras aproveitando ausencias temporais dos seus propietarios e practicando así un nomadismo, reflexo directo do concepto de *Vida líquida* acuñado por Zygmunt Bauman para describi-la cambiante sociedade contemporánea. Ó mesmo tempo, este morar entrecortado nos intersticios da vida dos outros, habitar precario, non deixa de reflexa-la fragmentación na experiencia da postmodernidade: a proposta de Kim Ki-Duk coma alegoría da nosa ubicación na Rede a través dos recursos da web 2.0, habitando os ocos que posibilitan a nosa participación na súa construción coma usuarios activos en redes coma a blogosfera.

palabras clave: fragmentación hipertextualidade literatura web 2.0 cinema arte

Exposición

Con la llegada del ciberespacio, asistimos al regreso de la *pensée sauvage*, del pensamiento “concreto”, “sensual”: en el ciberespacio, los “documentos” combinan fragmentos musicales con otros sonidos, textos, imágenes, videoclips, etcétera, y es esta confrontación de elementos “concretos” lo que produce el significado “abstracto”... ¿Volvemos al sueño del “montaje intelectual” de Eisenstein: el sueño de filmar *Capital*, de desplegar la teoría marxista a partir de una combinación de imágenes concretas? ¿Acaso no es el hipertexto una nueva práctica de montaje¹?

Hipertexto: o fluir do pensamento

En última instancia, todo texto es un recorte en el que permanece algo decidido que, en cualquier caso, reclama nuevas decisiones. Como tal corte, despedaza, destroza, trechea; es una treta. Pero eso es ya un espacio del camino, un trecho que queda como pedazo escrito, trozo de tela, estrazo y andrajo. Este recorte traza huellas, que son no sólo rasgos sino también dardos en la tarea. Modo y figura delinean, diseñan, rayan. Más aún, dicen².

Dalgún xeito, é inmanente ó texto o seu carácter fragmentario

Sólo cuando las redes digitales se organizaron en hebras y enlaces, las notas a pie de página empezaron a triunfar sobre lo que en otro tiempo habían sido cuerpos de texto organizados. Los programas de hipertexto y la Red son retículas de notas a pie de página sin puntos centrales, principios organizativos ni jerarquías. Tales redes carecen de precedentes en cuanto a su alcance, complejidad y posibilidades pragmáticas. E, incluso, son -y siempre han sido- inmanentes a todos y cada uno de los textos escritos. “Los márgenes de un libro”, escribió Michel Foucault mucho antes de que estas formas de escribir en hipertexto o de recuperar datos de la Red apareciesen, “no son jamás nítidos: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que le da autonomía, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases,

¹ Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, “De la modernidad a la posmodernidad”, Editorial Debate, Madrid, 2006, p. 218

² Ángel Gabilondo, *Trazos del eros*, “Introducción. La letra de mano”, Editorial Tecnos, Madrid, 1997, p.18

como un nodo en una red.³”

tanto pola súa funcionalidade de receptáculo de ideas (e a súa sintaxe polo que se [des]compón [en] de unidades menores, por exemplo, as palabras⁴) como pola súa fisicidade de habitar recadros brancos⁵; do mesmo modo que o pensamento é un percorrido non lineal no que a memoria (¿diacronía?) e a percepción (¿sincronía?) xogan a atoparse e a perderse nun entramado espacio-temporal que, mesturando verdades e mentiras, constrúe realidades [imaxinarias].

La respuesta es el Golem, al igual que antes había sido la criatura de Frankenstein. En cada uno de nosotros hay un *Golem* y en él se refleja lo que hay de instintivo, de primitivo y de amenazante en nosotros. Todas las fronteras entre sueño y vigilia se desdibujan. No hay tierra firme, nuestros pies se hunden en un terreno de profunda ambigüedad y confusión⁶.

Cando o texto habita na Rede⁷, o hipertexto⁸ é punto de sutura e punto de encontro, nunha especie de xogo-do-escondite.

En el ámbito de la teoría literaria, la aparición del hipertexto materializó una serie de

³ Sadie Plant, *Ceros + unos*, “matrices”, Ediciones Destino, Barcelona, 1998, p. 17

⁴ “La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla.”

Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 1993, p. 14

⁵ e mesmo pola súa propia constitución morfolóxica e sintáctica: “Las palabras no son jamás locas (a lo sumo son perversas), es la sintaxis la que es loca: ¿no es a nivel de la frase que el sujeto busca su lugar –y no lo encuentra- o encuentra un lugar falso que le es impuesto por la lengua? [...]”.

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, “Cómo está hecho este libro”, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2007, p. 15

⁶ Charo Crego, *Perversa y utópica*, “Introducción. El maniquí: luces y sombras”, Adaba Editores, Madrid, 2007, p. 23

⁷ falando de habita-la Rede, estes e outros textos teñen morada en *hipertextualidades, vomitonas visuales y otros vicios culturales*, <http://lacomunidad.elpais.com/ammeg02>

⁸ cedémoslle a palabra a Antonio Rodríguez de las Heras: “El uso del prefijo *hiper* supone señalar superioridad o exceso de aquello a lo que va unido. Pues bien, ya desde esta consideración se abren dos caminos para entender el hipertexto: a) como la extensión de un texto a partir de la creación de relaciones con otros textos, de manera que la lectura pueda pasar sin dificultad de unos a otros; b) como la adquisición por el texto de una dimensión más. En la primera interpretación subyace una visión del texto como tejido. Si el texto es un tejido, un fragmento sigue siendo un tejido, y también se pueden hilvanar textos, como piezas de tejido, para seguir formando un tejido más extenso.”

Roger Chartier [ed.], *Qué es un texto*, “¿Qué es un (hiper)texto”, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 89

aspiraciones expresadas por diferentes teóricos de este siglo, al permitir poner en la práctica un documento cuyas características lo dotan de una gran flexibilidad en comparación con el concepto tradicional de texto⁹.

Pensamos entón que o percorrido xerado en internet a través dos hipervínculos ten moito de fluir do pensamento,

Si liberarse por la diferencia y la multiplicidad significa también, paradójicamente, asumir como “constitutiva” la disgregación de la unidad (el sujeto es un *dividuum*, y como tal permanece, desmintiendo cualquier sueño de conciliación)¹⁰ [...]

tanto polo seu avance entrecortado, literalmente "a saltos", como pola súa instantaneidade, irrepitibilidade, desxerarquización; o tamaño do fragmento que constitúe a estrutura da Rede, presenta unha diminución progresiva que o conduce cara á atomización e deriva en inconmesurabilidade e diversificación cada vez máis difíciles de abarcar. Neste senso, resulta de interese a idea de *remix* que Juan Freire¹¹ toma de Lev Manovich¹² á hora de adoptar un vocablo para definir este concepto de cultura que se contaxia ás formas en que esta se manifesta.

O seu carácter aberto, espontáneo, a súa condición de proceso. Trátase dun vieiro que tal vez teña un punto de partida previamente determinado pero cun punto de chegada menos claro (aínda que sabemos que existe, coma a morte¹³, terá lugar de improviso); estar (agora), ter estado (despois) é o que importa. O que queda, a lembranza.

O navegar (ben poderíamos dicir “a lectura”) remítenos ó pensar e do pensamento pasamos á estrutura narrativa literaria, sendo no seo da súa teoría (de Roland Barthes a Jacques Derrida) onde ten lugar a xénese conceptual do hipertexto que se convirte na Rede en sintaxe fundamental.

⁹ Mela Dávila, *Hipertexto*, <http://www.mecad.org>, 1999

¹⁰ Gianni Vattimo, *Las aventuras de la diferencia*, “Introducción”, p. II, Ediciones Península, Barcelona, 2002

¹¹ *Pasado, presente y futuro de la cultura de remezcla*, <http://nomada.blogs.com/jfreire/2007/10/pasado-presente.html>

¹² *What comes after remix*, <http://www.remixtheory.net/?p=169>

¹³ “Los hombres querían escapar de la muerte, extraña especie. Y algunos claman, morir, morir, porque quisieran escapar de la vida.”
Maurice Blanchot, *La locura de la luz*, Editorial Tecnos, Madrid, 2004, p. 35

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filización, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y... y... y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿Adónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). [...] El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio¹⁴.

Este empujamiento o encapsulamiento do saber, para Roland Barthes alcanza o "minúsculo" de tal xeito que o carácter sígnico da *baguette* vaille plantexar unha reminiscencia do *haïku* oriental a través da que establece a relación coa cultura gastronómica, determinando unha utilidade deíctica (en relación á fragmentación) coa comida, que devén culturalmente diferencial. [Pola súa banda, Robert Walser, nos seus *Microgramas*, fai un exercicio de replegue máximo cos seus textos caligráficos cifrados que escribe arrincoado el mesmo do mundo nos seus anos de retiro voluntario.]

Trazando un percorrido moi similar ó que realiza Roland Barthes en *L'empire des signes*, Michel Serres en *Atlas* realiza comparativas que conducen diferencias na distancia creando analoxías ou (hiper)vínculos, que para el son espacios en branco¹⁵,

¿Por qué entonces el desastre, pero no el naufragio? ¿Por qué ni Blanchot ni nadie nunca han podido decir: “¡Nada! Finalmente, no hay nada”? Porque en ese lugar de origen, en el de la región madre, la música falta completamente: todo sucede como si un habla, pero un habla blanca, un murmullo que no se escucha, se dirigiera a nosotros: “La extrañeza de esta habla -escribe Blanchot- es que parece decir algo,

¹⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 56, 57

¹⁵ “Éste es el motor, aparentemente paradójico, del pensamiento chino. El vacío no aparece como un espacio neutral que sirva tan sólo para amortiguar el choque sin modificar la naturaleza de la oposición. Es el punto nodal tejido con lo virtual y el devenir, donde se encuentran la falta y la plenitud, lo mismo y lo otro.” François Cheng, *Vacío y plenitud*, “El vacío en la filosofía china”, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, p.88

cuando acaso no dice nada. Más aún, parece que en ella la profundidad hable y que lo inaudito se deje escuchar [...] [pero] es el silencio que habla el que se ha convertido en esa falsa habla que no escuchamos, en esa habla secreta sin secreto¹⁶”.

vehicúlase (espacial ou temporalmente) o diferente dun extremo ó outro do fío para deveni-lo mesmo.

Los planos, los mapamundis, los mapas que siguen, cosen, es decir, tejen, anudan, dibujan estos arabescos y estas prolongaciones; mezclan y aniegan la memoria en el alba o, para hablar sin profundidad ni gracia, la cultura en la técnica. Nada cambia pero todo cambia¹⁷.

Otra imaxe que podemos agregar para representar este concepto é a de herba, que atopamos nese percorrido de metáforas co medio natural constituído por *Rizoma* de Gilles Deleuze e Félix Guattari

La hierba sólo existe entre los grandes espacios no cultivados. Llena los vacíos. Crece entre, y en medio de otras cosas. La flor es bella, la berza útil, la adormidera nos hace enloquecer. Pero la hierba es desbordamiento, toda una lección moral¹⁸.

En *Hierro 3*¹⁹ (Kim Ki-Duk, República de Corea, 2004), a estrutura social forza ó protagonista a desenrolar *estratexias de desaparición* para poder filtrarse no lugar que desexa habitar coa muller amada de tal xeito que a narrativa da película se centra no proceso evolutivo do protagonista cara a este fin, dada a imposibilidade de mante-la súa vida de *okupa* en parella (deslizados en casas alleas durante os -normalmente breves- periodos en que permanecen baleiras) ante a oposición dun marido maltratador que acode ó amparo da lei para recuperar á súa esposa e encarcerala na súa xaula de ouro. Este deslizamento que rechea vivendas nos *ocos* provocados polas ausencias dos seus propietarios, representa aspectos de “habitamento” que non deixaría de reconocer Zygmunt Bauman²⁰ na súa tese acerca da *Vida líquida* contemporánea. Ó mesmo tempo, este vivir

¹⁶ Roger Laporte, Archipiélago nº 49, “Leer a Maurice Blanchot. A modo de presentación”, p. 18

¹⁷ Michel Serres, *Atlas*, “El viejo mundo y el nuevo mundo, mezclados”, Cátedra, Madrid, 1995, p.

16

¹⁸ Henry Miller, *Hamlet*, Corrêa, pp. 48, 49, referido por Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 43

¹⁹ <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n26/amsar.html>

²⁰ http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T14_Docu1_Lamodernidadliquida_Bauman.pdf

entrecortado nos intersticios dos demáis, habitar precario, non deixa de reflexa-la fragmentación²¹ na experiencia da postmodernidade. Ou, doutro modo, a proposta de Kim Ki-Duk²², podería servir como alegoría da nosa ubicación na Rede a través dos recursos da web 2.0, habitando eses ocos que posibilitan a nosa participación na súa construción.

Debemos reparar en que el *fragmento* es la única respuesta acorde con la disolución de la experiencia estable en la modernidad, es la asunción de la crisis de la epistema clásica que organizaba las similitudes y las semejanzas en un cuadro ordenado. La modernidad es una *crisis* y un laberinto de lenguajes. El fragmento no ofrece la seguridad del discurso clásico ni la forma afilada y compacta del aforismo, pero sí da cuenta de nuestra experiencia de la *precariedad*. “Y no como refugio de la nostalgia o melancolía de la totalidad, sino como una *singularidad de una puesta en común no totalizante*, como reivindicación simultánea de lo común y lo plural, de la *unidad y la diferencia*”²³.

Desde ramificacións diversas que conflúen en combinacións variables e tratamos de atrapar na nosa memoria,

Cuando vine al nuevo piso y me arreglé el cuarto grande para mí, lo primero que hice fue comprarme la mesa de caballete y colocar los diarios sobre ella. [...] No los compré con ningún plan. Me parece que nunca, hasta que vine aquí, me llegué a decir: “Escribo cuatro cuadernos, uno negro, que está relacionado con Anna Wulf como escritora; otro rojo, que trata de política; uno amarillo, en que invento historias basadas en mi experiencia; y otro azul, que intenta ser un diario²⁴”.

Sendo as súas prolongacións dixitais as que cada vez máis nos constitúen, proxectándose o noso pensamento en fotografías ou proxectándose as fotografías no noso pensamento, conformándose en

²¹ “El *zapping* se ha convertido en una forma objetiva de escritura. La pequeña caja negra del mando a distancia, quiérase o no, es el aparato con el que hoy en día se hace cine.

Al mismo tiempo, esta realización impersonal -que en algunos casos puede convertirse en un medio de expresión, y a la que un día u otro se denominará 'arte'-, esta 'obra personal' hecha a golpes de *zapping*, casi siempre inconsciente, es la última forma de expresión cinematográfica, el último avatar de un lenguaje que hace cien años no conocíamos.”

Jean-Claude Carrière, *La película que no se ve*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 23

²² http://www.miradas.net/2005/n37/criticas/04_samaritangirl.html

²³ José Jiménez (<http://www.sepiensa.net/revista/index.php?>), *La vida como azar*, <http://www.ffil.uam.es/jjimenez/azar.htm>

²⁴ Doris Lessing, *El cuaderno dorado*, “Mujeres libres 3, El cuaderno azul”, Punto de lectura, Madrid, 2007, p. 576

calquera caso instantáneas que, o mesmo dá eléctricas ca sinápticas, son inherentes a nós mesmos e das que non nos podemos separar.

La realidad no discurre a lo largo de las rectas y nítidas líneas de una página impresa. Sólo “al entrecruzar el complejo paisaje temático” puede empezar a alcanzarse la “doble finalidad de destacar lo polifacético y establecer múltiples conexiones”. El hipertexto hace posible que “un único hilo conductor, o unos pocos...” se unan en un “tejido' de interrelaciones” en el que “la fuerza de una conexión se deriva de la superposición parcial de muchas hebras de conexión distintas entre los temas y no de un filamento único, que recorre una multitud de temas”²⁵.

Visuais ou textuais estas imaxes acompañannos e defínennos.

Siempre están los hilos.

La maraña de hilos

que la memoria ensambla por

analogía. De no ser

por esos hilos,

la existencia -¿existencia?-

todo sería un cúmulo de

fragmentos -¿fragmentos?-,

bueno, destellos si se quiere.

Todo sería destellos. Inconexos

[...] ²⁶

En *Inland Empire*, a fragmentación evidénciase no fluir do discurso descompóndose así mesmo o xénero cinematográfico mediante o cuestionamento dos recursos do cine de terror ou intriga coma do musical e romántico. *Copy-paste* de imaxes, xuxtaposición azarosa.

Entre la imposibilidad y la reivindicación de la forma, la obra de David Lynch se sitúa sobre la fina línea que separa, en la memoria social, la nostalgia de la descomposición. Si la “presentación de la impresentable” es la finalidad última y el interés de la pintura moderna, según Lyotard, podemos decir que Lynch consigue hacer funcionar el cine bajo principios

²⁵ Sadie Plant, *op. cit.*, p. 18

²⁶ Chantal Maillard, *Hilos*, "El cuarto", Tusquets Editores, Barcelona, 2007, p. 107

pictóricos, sin por ello caer en la simplicidad de considerar sus películas como “cuadros”²⁷.

O carácter esquizofrénico da obra de David Lynch, aparece directamente vinculado con outras obras de artistas (audiovisuais ou non) que se cuestionan a mirada superficial sobre a maraña de imaxes que conforman o noso imaxinario. No caso de Tony Oursler,

"Habría llegado la hora –escribe Paul Ardenne-, siguiendo la parábola oursleriana, del megamix del signo, y de su doble consecuencia: por una parte confusión en todos los aspectos, desde lo sensorial a lo estético, desde lo relacional a lo político; por otra parte, desorden social condicionado por esa papilla infrasemántica donde vienen a remojarse todas nuestras vidas desorientadas. Es realmente imposible distinguir entre real y simulacro, sobre un fondo de desenfreno mediático, de condicionamientos, de posturas que convierten la vida real en algo a la vista de todos y a la inversa. Al respecto de esto, ¿qué queda entonces por hacer, si no es despotricar, hablar sin fin, justificarse hasta el infinito, arrojar nuestros miedos esperando un oído atento y un tratamiento de caballo?²⁸"

se explicita en la base conceptual sobre la que se asienta su trabajo ²⁹.

²⁷ Manuel Cirauqui, "El umbral y el laberinto", *Lápiz* nº 232

²⁸ Paul Ardenne: "Cuerpos incommunicantes, Tony Oursler" en Tony Oursler. *Dispositivos (1995-2005)*, referido por Fernando Castro Flórez, "El nuevo teatro de las marionetas esquizofrénicas" en *Sainetes. Y otros desafueros del arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2007

²⁹ "Oursler vuelve, insistentemente, al fenómeno esquizoide del MPD (Múltiple Personality Disorder) que tiene rasgos de autohipnosis. Desde Psicosis a El exorcista se extiende un interés por esa subjetividad que se bunkeriza en una multiplicidad paradójicamente agrietada. Tony Oursler sostiene la hipótesis de que los casos de MPD, una verdadera especialidad made in USA, dependerían simplemente de un efecto especular provocado por la propia estructura de los medios de comunicación, la locura de imágenes inducida por la repentina multiplicidad de las cadenas y la sistematización del zapping.

'MPD ocurre generalmente en las víctimas de los casos más extremos de traumas sexuales, violentos o psicológicos. Una defensa se desarrolla para proteger al 'ser nuclear', que crea distintas personas para aceptar aspectos de la insoportable tortura afligida sobre éste. La disociación es el mecanismo de defensa inconsciente en el que un grupo de actividades mentales 'se separa' de la corriente principal de la conciencia y funciona como unidad separada. [...] Las analogías con la relación media-espectador son muchas. [...] El múltiple cambia de una personalidad a otra sin saberlo, como un actor hipnotizado. [Estos múltiples] pueden entenderse como una colección de personajes representando un horrible trauma real. Algunos psiquiatras teorizan que los múltiples son simplemente expertos en autohipnotismo. De hecho, mientras en Estados Unidos parecen sufrir una epidemia de MPD, en la mayor parte del mundo se desconoce o se rechaza, conduciendo a algunos a mantener que se trata de una epidemia de histeria en masa alimentada por los informes de la cultura popular en los medios de comunicación. Yo sugeriría una relación más profunda: un espejo interior de las estructuras de los medios de comunicación y la práctica individual en relación con éstos. La habilidad del espectador para representar dramas arquetípicos son la fundación lógica. Los medios incluso han relacionado la habilidad del múltiple de cambiar de personalidad con el cambio de canales o 'zapping'. [...] tal vez, para algunos, la interacción de la televisión es un modelo para una nueva frontera psicológica'."

Mientras Takeshi Kitano en *Takeshi's* nos ofrece unha *vomitona visual* ó máis puro estilo de David Lynch (ó longo de toda a película non podemos evitar reminiscencias constantes na conformación do relato) Gus van Sant con *Last Days* traza un percorrido poético fiando máis fino cuns diexéticos e ó mesmo tempo simultáneos puntos de vista con converxen en tres puntos de sutura que funcionan a modo de bisagra (atravémonos a dicir *hipertextual*)

El tiempo funciona como un laberinto suspendido: no es reversible, pero puede ser revisitado por diferentes puntos de vista³⁰.

Ademáis, visualizamos instalacións nas que Tony Oursler xenera imaxes explícitas e impactantes a través da proxección de rostros completos ou ollos desmesurados sobre superficies artificiais coma esferas ou bonecos de trapo tentando manter unha comunicación verbal imposible. Alusións implícitas á *performance*, no que respecta á implicación activa do espectador, máis alá da mirada, cuestionándose a súa pasividade fundamentalmente desde o punto de vista ético

El espejo televisivo refleja una imagen por un lado excesivamente benévola y complaciente, pero también por otro ofrece el espectáculo de las pasiones que en lo social quedan reprimidas o contenidas. De este modo se produce una brutal disociación, entre realidad y deseo. Fragmentación y dispersión, soledad, angustia, miedos, violencia, frustración, y en el fondo una profunda alienación, caracterizan la sensibilidad individual, pero que es también una sensibilidad colectiva³¹.

Temporalidade: a [des]estructuración no [polo] fragmento

El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos-raicilla en lugar de cosmos-raíz. Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado³².

Los mundos digitales tienen la habilidad de romper con la linealidad cronológica de una narrativa debido a las características intrínsecas del medio: fragmentación, acceso inmediato

Tony Oursler citado en Octavio Zaya: "La Casa de los Alters" de Tony Oursler en Tony Oursler. Obra reciente, referido por Fernando Castro Flórez, "El nuevo teatro de las marionetas esquizofrénicas" en *Sainetes. Y otros desafueros del arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2007

³⁰ Jordi Costa, "El muerto que farfulla", *El País*, 22/06/07, http://www.elpais.com/articulo/cine/muerto/farfulla/elpepuculcin/20070622elpepuculcin_18/Tes

³¹ Santiago B. Olmo, *catálogo Tony Oursler*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1998, pp. 6, 7

³² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 15, 16

y conexión entre unidades narrativas³³.

Non resulta moi evidente a distancia de máis de vinte anos entre estes dous textos, se non acudimos á súa identificación a pé de páxina. En calquera caso ¿é determinante? Tampouco é trascendente o medio no que ten lugar a fragmentación á que ambos aluden.

Por un lado, mantenemos una actitude de distancia y de exterioridad, como si solo jugáramos con falsas imáxenes: “Sé que no soy así [valiente, seductor...], pero es bonito, de vez en cuando, olvidarse de la verdadera personalidad de uno y ponerse una máscara más satisfactoria: [...]

Por otro lado, la identidad virtual que me construyo puede ser “más yo mismo” que mi personalidad en la “vida real” (mi autoimagen “oficial”), ya que saca a la superficie aspectos de mí mismo que nunca me atrevería a admitir en la vida real³⁴.

De modo similar, hiperenlazando textos e contextos alonxados no tempo, entre o *Libro de los pasajes*³⁵ de Walter Benjamin ou *Mi abuelo*³⁶ de Valérie Mréjen e a narrativa blog existen máis consonancias que disonancias co seu carácter fetichista, persoal (universal) e recopilatorio.

El método poético en acción: Benjamin es sensible a lo más extraño, a lo excepcional, a lo fuertemente individual de la experiencia; descubre en lo raro, el significado general, en lugar de buscar lo general en lo habitual y en la acumulación de lo mismo. Su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles³⁷.

Todos eles (hiper)vinculados, en maior ou menor medida, co *Mnemosine Atlas*³⁸ de Aby Warburg:

A los setenta años de su muerte, el legado de Warburg es impecable. Lo fragmentario, lo abierto e inconcluso, el desplazamiento y lo inestable, la línea ondulada, el *primum mobile*,

³³ Landow, G.P., *Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992, referido por Diego Bonilla, *La estructura como narrativa. El uso de algoritmos estadísticos para el control de una narrativa hipertextual no lineal* <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/DiegoBonillaUSA.pdf>

³⁴ Slavoj Žižek, *op. cit.*, “La frontera amenazada”, Editorial Debate, Madrid, 2006, p. 227

³⁵ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005

³⁶ Valérie Mréjen, *Mi abuelo*, Editorial Periférica, Murcia, 2007

³⁷ Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, “El taller de la escritura”, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 26

³⁸ Mathias Bruhn, *Enciclopedia e Hipertexto, Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea*, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/>

lo dionisiaco, en fin, son los signos que definen el legado de uno de los críticos de arte más influyentes del siglo veinte. Su gravitación sobre el siglo que comienza parece asegurada³⁹.

Verificamos nos nosos días, ademáis, a paradoxa de que, canto máis difusas se nos aparecen as definicións dos termos que empregamos para determinar áreas de coñecemento, máis necesitamos etiquetar (*obxectos*: arquivos, imaxes, posts...), como no caso do proceso de *conformación* da web semántica, ó vernos despoixados (pola súa progresiva invalidez) das estruturas xerárquicas nas que adoitabamos ubica-los contidos.

Neste senso, o proxecto *The Tulse Luper Suitcases*⁴⁰ de Peter Greenaway (2003), artículase a partir do obxecto clasificado e inventariado, nunha vontade enciclopedista de abarca-la representación do mundo en torno a unha personaxe, dando un cariz subxectivo a unha técnica obxectiva de definición. Vincúlase íntimamente co espírito romántico que tan ben traduce Hugo von Hofmannsthal na súa *Carta de Lord Chandos*⁴¹.

No percorrido desde o romantismo ata a actualidade conflúen tanto a arte conceptual e o dadaísmo coma o surrealismo. A proximidade con certas obras de Annette Messager⁴², Sophie Calle⁴³ e Christian Boltanski⁴⁴ é innegable.

Así, a capacidade de "resumirnos" en obxectos personais ou o valor do obxecto usado que nos alonxa do frenético ritmo de consumo capitalista (acelerado a cada segundo) que desfasa un obxecto practicamente durante o seu proceso de produción, antes de que se comercialice.

La vida líquida es una vida devoradora. Asigna al mundo y a todos sus fragmentos animados e inanimados el papel de objetos de consumo: es decir, de objetos que pierden su utilidad (y, por consiguiente, su lustre, su atracción, su poder seductivo y su valor) en el transcurso mismo del acto de ser usados. Condiciona, ademáis, el juicio y la evaluación de todos los fragmentos animados e inanimados del mundo ajustándolos al patrón de tales objetos de

³⁹ Alejandro Oliveros, *Una herencia de imágenes, El atlas de la memoria de Aby Warburg*, <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N91/apertura.html>

⁴⁰ en realidade recreación de *The Falls* (1978), facilitada polas novas tecnoloxías

⁴¹ von Hofmannsthal, Hugo, *Carta de Lord Chandos*, Galería-Librería Yerba, Murcia, 1981

⁴² podemos pensar na obra *Histoires de robes* de Annette Messager, 1990

⁴³ escollémo-la imaxe de *Ritual de aniversario*, Sophie Calle, 1980-1996

⁴⁴ a obra seleccionada de Christian Boltanski é *Inventaire des objets ayant appartenu à une vieille dame de Baden-Baden*, 1973

consumo⁴⁵.

A narrativa entre a memoria e o esquecemento

A través de dous exemplos de narrativas (literaria e hipermedia) distantes no tempo igual cás dúas citas contrastadas do anterior bloque de contido (Deleuze-Guattari/ Landow), vemos cómo dous autores, Jorge Luis Borges⁴⁶ e Diego Bonilla, acoden a unha estratexia similar para xustificar a ruptura coa estrutura lineal narrativa. Ambos, Jorge Luis Borges en *Funes el memorioso*⁴⁷ e Diego Bonilla en *A Space of Time*⁴⁸, escollen unha disfunción na memoria dos seus narradores.

Conta Vincenzo Vitiello acerca da obra de Borges:

1. Un cuento -una ficción, un artificio- de Borges narra acerca de la memoria. Narra, porque aquí la memoria no es un concepto o idea, la representación abstracta de una facultad universal de la mente. Es un personaje: Ireneo Funes, joven mestizo, hijo de una planchadora de Fray Bentos, una aldea argentina, y de un médico inglés. Un caballo salvaje arrolló a Ireneo a la edad de diecinueve años, dejándolo paralítico. Pero el golpe por el que se quedó inmóvil le había dado a la vez el don de recordarlo todo. Todo: no sólo el árbol y la rama y la araña que cuelga, suspenda en el aire, de su invisible hilo; no sólo el perro y la piedra -vista una vez, una sola vez-; no sólo el número y la figura, la palabra -que una vez, una sola vez, había tenido ocasión de imaginar o de oír, sino todo: las diversas transformaciones de la planta según varía la luz del sol; las más leves vibraciones de la rama; cada uno de los movimientos de las patitas de la araña; las distintas posiciones del perro corriendo; las más sutiles rugosidades de la piedra; las diferencias del 5 en 25 y 52; las diversas longitudes de los lados de un polígono irregular y de las “aes” de “María”. Todo. Y sin embargo, antes de su desgracia, Ireneo Funes no era diferente en nada de los demás⁴⁹.

O propio Diego Bonilla Castañeda, explica o seu proceso de creación:

⁴⁵ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, pp. 18, 19

⁴⁶ Álvaro Llosa xa plantexa a actualidade deste autor en relación ó carácter universal da web no seu *De Tlön a Wikipedia: Borges, la World Wide Web, el libro-orbe y el conocimiento contenido del universo*, http://www.electuras.com/alvaro/index.php?option=com_content&task=view&id=137&Itemid=9, é hoxe titular de actualidade Anna Grau, *El Mundo*, “Jorge Luis Borges, ciberautor de moda en los Estados Unidos”, http://www.abc.es/20080109/cultura-libros/jorge-luis-borges-ciberautor_200801090247.html

⁴⁷ Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*, <http://www.zap.cl/cuentos/cuento158.html>

⁴⁸ Diego Bonilla Castañeda, *A Space of Time*, <http://www.aspacetime.net/>

⁴⁹ Vincenzo Vitiello, *Borges. Memoria y lenguaje*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p. 20

A *Space of Time*⁵⁰, desde su concepción, es un proyecto que conceptualmente trata a la estructura de la historia como narrativa; la forma no lineal desarrollada para el proyecto se elaboró en paralelo con la narrativa audiovisual. El narrador principal es un viejo vagabundo con una enfermedad mental conocida como “epilepsia del lóbulo temporal”. A diferencia de la epilepsia de “gran mal” con convulsiones generalizadas, la epilepsia en el lóbulo temporal es focal y ocurre dentro del cerebro. El lóbulo temporal controla el procesamiento de emociones y sensaciones, y cuando éste es afectado por descargas eléctricas se generan síntomas como alucinaciones auditivas y visuales, sensaciones de *déjà vu* y *jamais vu*, experiencias religiosas y sentimientos de micropsia y macropsia, entre otros. Los ataques epilépticos pueden presentarse aislados o como una condición repetitiva. La enfermedad del narrador principal interactúa con la narrativa estructural de la obra, la cual, aunque flexible, cuenta con una línea cronológica principal que se entremezcla con narraciones paralelas. [...] El narrador, en vez de contar lo que el personaje piensa en forma indirecta, se sirve del filtro de la conciencia [...] y todo lo que rumia el cerebro del protagonista aflora en un fluente monólogo interior. El río de la conciencia se traduce en una sucesión de palabras⁵¹.

O cuestionamento da memoria como eixo da cultura⁵² ó igual que das convencións narrativas e representacionais, centra a obra da artista británica Emma Kay, que pon así mesmo en entredito tanto o propio valor do dato coma o do seu almacenamento individual.

La memoria de la idea no es primero memoria y después olvido. Así es el mito, no en la realidad del conocer. Conocer universalmente es olvidar. Porque lo universal borra los detalles, para conservar sólo los rasgos esenciales. Lo singular como tal es olvidado⁵³.

Todavía adoitados a manexar non só o libro senón o arquivo bibliotecario coa súa fisicidade e protocolo de acceso, frecuentamos cada vez máis os ficheros dixitais nos que prima a fugacidade, inmediatez e ubicidade, en consonancia coa nosa temporalidade líquida⁵⁴.

⁵⁰ Diego Bonilla, Castañeda, *A Space of Time*, <http://www.aspacetime.net/>

⁵¹ Diego Bonilla, *La estructura como narrativa*, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/DiegoBonillaUSA.pdf>

⁵² José Luis Brea non permanece lonxe destas reflexiónes cando afirma: “Que ella, la cultura, está empezando a dejar de comportarse como, principalmente, una *memoria de archivo* para hacerlo en cambio como una *memoria de procesamiento*, de interconexión de *datos -y sujetos-* de conocimiento.” *cultura_RAM*, “*cultura_archivo / cultura_red*”, Gedisa Editorial, Barcelona, 2007

⁵³ Vincenzo Vitiello, *Borges. Memoria y lenguaje*, “Ireneo Funes, el espacio de la memoria”, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p. 22

⁵⁴ “Actualmente, todos somos la Alicia a la que Lewis Carroll advertía que 'lo que es aquí, como ves,

Cultural reflections on cognition, knowledge, and memory, however, are rare these days—despite the “memory industry” and developments in artificial intelligence. Discussions of cognition and memory are usually confined to the philosophy of mind or cognitive psychology, which is why the English artist Emma Kay's recent work on cognition, memory, and knowledge is particularly engaging, given its artistic context.

Kay's incorporation of various feats of memorization into her art—drawing a map of the world from memory complete with place names, rewriting the Bible and the plots of Shakespeare's plays from memory—clearly recalls the braggadocio of the music hall memory men, albeit mediated by the discipline of the junior high school classroom⁵⁵.

Cada vez máis, a memoria que precisamos deixa de se-lo rexistro material⁵⁶ do dato para trocar no coñecemento *líquido* das ferramentas *líquidas* que posibilitan a súa localización ou o seu rastro (ás veces coa axuda de elementos mnemotécnicos coma as *migas de pan*⁵⁷:

Internet, aunque suene de perogrullo a estas alturas, se basa en el hipertexto y, cada vez más, en los saltos directos desde el buscador. Así, navegar por Internet es tan complejo como moverse por el bosque en el que temían perderse Hansel y Gretel⁵⁸).

hace falta correr todo cuanto una pueda para permanecer en el mismo sitio. Si se quiere llegar a otra parte hay que correr por lo menos dos veces más rápido'. La búsqueda de una individualidad esquiva deja poco tiempo para nada más. Siempre hay nuevos símbolos de distinción en oferta que prometen llevarnos hasta nuestro objetivo y convencer a todo el que se encuentre con nosotros por la calle o visite nuestro hogar de que, en realidad, ya lo hemos alcanzado, pero estas nuevas marcas invalidan aquellas otras que prometían conseguir lo mismo apenas un mes o un día antes. En la caza de la individualidad, no hay momento para un respiro.”

Zygmunt Bauman, *op. cit.*, pp. 36-37

⁵⁵ John Roberts, *The practice of failure*,
<http://www.cabinetmagazine.org/issues/5/practiceoffailure.php>

⁵⁶ polo que asoma de *Be kind rewind* de Michel Gondry, <http://www.e-limbo.com/articulo.php/Art/2868>, dá a sensación de que nos vai sorprender cun exercicio moi Emma Kay ó estilo dos “memory men” (ver cita anterior) ou Mr. Memory, Mark Glancy, *The 39 steps*,
http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reviews/rev_16/KMbr16a.html

⁵⁷ Juan Carlos García, *Los hermanos Grimm y la Usabilidad. El sendero de migas de pan*,
<http://usalo.es/8/los-hermanos-grimm-y-la-usabilidad-el-sendero-de-migas-de-pan/>

⁵⁸ “Desde los presupuestos narrativos de Ozon no hay un interés evidente por lo verosímil. Las convenciones de probabilidad son omitidas, y remitidas a un código de realidad ambigua, híbrida, repartida entre estereotipos juveniles e influencias provenientes desde la literatura infantil. Preservando esa misma idea de ambigüedad, los afectos de los personajes nunca se ven definidos, intervenciones atentas y odios manifiestos mediante, hay una noción difusa del a quién se ama y quién se odia. Al mismo tiempo, esta vaguedad parece estar construida a la medida de la percepción que el director tiene de la adolescencia, una época turbulenta en la que la pulsión sexual es un factor problemático, irresuelto y siempre sujeto a ser modificado. [...]

que nos conducen. Pero igual as migas de pan de sempre foron palabras, parece que quere suxerirno-la analítica etimolóxico-psicolóxica pola que nos conduce Serres en referencia a *El Horla*, relato de Guy de Maupassant:

Hors -fuera de- viene de *foris* o *fores*, que designa, es bien sabido, la puerta de la casa que da al exterior, *forum* debió significar en un primer momento el cercado que rodea la morada, jardín o prado, antes de designar la plaza pública de la ciudad. La familia semántica de esta preposición se ordena como un movimiento poco a poco, de lo más cercano a lo más lejano: de la puerta que da sobre el umbral al recinto cercano, y después a la plaza del mercado, exterior... no designa tanto unos lugares fijos como un desplazamiento cuidadoso por prolongación analítica. Y todo el relato sigue este mismo camino. [...] De la misma forma, el bosque [*fôret*] pertenece al tribunal de justicia del rey. [...] Así es la psicología, disciplina variable, desgraciadamente ignorante del espacio⁵⁹.

Facémonos deste xeito *dixital*dependentes sofisticándose cada vez máis os dispositivos protésicos⁶⁰ que constitúen o noso *pack* de supervivencia (¿imprescindible?)

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara⁶¹.

Por otro lado, existe un envío a las convenciones narrativas de cuentos infantiles, con bosques que amedrentan y protagonistas siempre ‘traviesos’. La fábula de Hansel y Gretel es metatexto evidente: la pareja de niños que se pierde y que no puede encontrar el camino de vuelta que creían haber marcado (migas de pan en lo literario, huellas de zapatillas en la cinta). Tras padecer de desesperación por el hambre, encuentran una casa en la que parece haber comida (hecha de dulces en el cuento, una cabaña de madera tapada por pasto en la segunda). Y el habitante de la casa resulta ser una persona non grata (la bruja y un no menos literario ogro, con la misma lógica respectiva). Varios de los parámetros formales están al servicio de esta alusión a lo fantástico: una fotografía de colores contrastados e intensos, un montaje que privilegia los espacios contemplativos sobre la omnipresencia de la palabra.”

Acerca de *Les amants criminels* (François Ozon), Omar Zúñiga Hidalgo, *Les Amants Criminels, Perturbante* cuento de hadas, http://www.lafuga.cl/fuera_de_campo/los_amantes_criminales/

⁵⁹ Michel Serres, *op cit*, "Cartografía del relato", pp. 66, 67

⁶⁰ “Todo lo del ser humano, de su cuerpo biológico, muscular, animal, ha pasado a las prótesis mecánicas. Nuestro mismo cerebro ya no está en nosotros, fluctúa alrededor de nosotros en las innumerables ondas hertzianas y ramificaciones que nos circundan.”

Jean Baudrillard, *Videosfera y sujeto fractal*, <http://www.morfologiawainhaus.com.ar/Baudrillard.pdf>

⁶¹ Jorge Luis Borges, *El hacedor*, referido por Vincenzo Vitiello, *Borges. Memoria y lenguaje*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007

este documento foi finalizado en Madrid o día 14 de xaneiro de 2008