

83 NOVELAS, DE ALBERTO CHIMAL: FORMAS NARRATIVAS EN TIEMPOS VIRTUALES

Torres Mojica, Tarik*
González Compeán, Francisco Javier**
Universidad de Guanajuato
México

Resumen

Las nuevas tecnologías han facilitado la aparición de nuevos géneros discursivos y registros lingüísticos que están modificando algunos de los procesos de creación y apreciación literaria. Ello se ha potenciado, en parte, por la naturaleza del entorno digital-virtual. Alberto Chimal (Ciudad de México, 1962) en el 2010 publicó, a través de su sitio web, *83 novelas*, una colección de textos que se gestaron desde su cuenta de Twitter. Es una obra experimental tanto a nivel formal y de fondo: unidos, los 83 segmentos pueden apreciarse como una novela, como colección de aforismos o como microcuentos. En el presente artículo se aborda la problemática del cambio que ha sufrido el mundo del libro y el reto que implica la lectura en el entorno digital. Para ello, se aborda *83 novelas*, de Alberto Chimal.

Palabras clave: Interdisciplina, Narrativa hispanoamericana contemporánea, antinovela, *83 novelas*, Alberto Chimal.

Abstract

New technologies have helped the emergence of new discursive genres and linguistic registers, which are modifying how is conceived the literary works and certain processes of literary creation. Alberto Chimal (Mexico City, 1962) in 2010, published through his web site, *83 novelas*, a collection of texts originally developed in his Twitter account. It is an experimental work both at the formal level and background conformed by a collection of tweets that can be read in multiple ways: as a novel, as a collection of aphorisms or simply micro-tales. This paper addresses the problem of the change that has suffered the book business and the challenge that involves reading in the digital environment. In order to understand this, we should analyze the limits and scope of Chimal's *83 novelas*.

Key words: Interdisciplinary, Contemporary Hispanoamerican narrative, anti-novel, *83 novelas*, Alberto Chimal.

*Profesor-Investigador de la Universidad de Guanajuato adscrito al Departamento de Estudios Culturales. E-mail: tarik.torres@ugto.mx

**Profesor-Investigador de la Universidad de Guanajuato adscrito al Departamento de Música. E-mail:javcompean@yahoo.com

Finalizado: México, Octubre-2015 / Revisado: Noviembre-2015 / Aceptado: Noviembre-2015

1. Introducción

Con la aparición del internet, en 1969, pero más claramente en el 2008 cuando se popularizaron plataformas electrónicas como el *i-pad* y demás tabletas, comenzó a extenderse el uso del *e-book*, o libro electrónico. Actualmente algunos actores del mercado editorial luchan por preservar el control y primacía en un mercado que cambia constantemente. Este proceso de adaptación ha dado resultados dispares, pues, por una parte, se observa el debilitamiento de empresas tradicionalmente vinculadas con el mundo editorial –Grupo Santillana, Grupo Planeta; Random House-Mondadori, entre otros-, quienes han optado por la conformación de grandes consorcios, y por otra, la aparición de nuevos actores como las empresas tecnológicas –Apple o Google- o distribuidores de productos editoriales –como Amazon- que han logrado prosperar por medio de la comercialización de contenidos editoriales digitales.

Más allá de las dificultades por las que atraviesa el mercado, es indudable que el desarrollo del libro electrónico plantea una serie de cambios respecto a nuestra manera de entender y “habitar” el mundo del libro. Es en este terreno donde se abre el espacio para tratar de discernir hasta qué punto leer se vuelve en un nuevo reto.

Con el fin de aproximarnos a la problemática que está latente en los procesos de creación y recepción lectora en medios digitales, primero se definirán y explicarán algunas de las características que están presentes en los procesos de creación y recepción de los textos digitales –*hipertextualidad, multimodalidad, virtualidad y carácter inacabado*-; posteriormente, se reflexionará acerca de cómo los procesos de digitalización abren la posibilidad a nuevas manifestaciones genéricas textuales para, finalmente, hacer un análisis crítico de la obra *83 novelas* de Chimal.

1.1. Terminología para entender los textos digitales

Daniel Cassany en su libro *En Línea* (2012) señala que los textos electrónicos cuentan con características que los diferencian de los contenidos impresos. Estos rasgos no son únicamente formales sino que también afectan los procesos de construcción lectora. De esta manera, plantea que los escritos digitales tienen como particularidad recurrir a la *hipertextualidad, multimodalidad, virtualidad* y un *carácter inacabado*. Estos rasgos, aunados a las propiedades del mundo del Internet Además abre la posibilidad de crear *nuevos géneros textuales*. A continuación, revisemos cada uno de estos conceptos.

Hipertextualidad

Lo hipertextual es un rasgo que le permite al lector hallar vínculos al interior del documento; de esta manera, se puede “saltar” de un fragmento a otro dentro del mismo escrito y generar diversos vínculos y posibilidades de construcción textual. Los textos electrónicos incorporan con cierta facilidad este recurso que, usualmente, se le ubica visualmente cuando ciertas palabras o términos aparecen resaltados o subrayados en la pantalla.

El rasgo de la hipertextualidad le otorga al lector una potencial mayor libertad de elegir los contenidos que habrá de revisar, así como el orden en que habrá de realizar su operación lectora. Además, de acuerdo con Cassany: “Con vínculos el escrito suma complejidad, el escritor incrementa sus responsabilidades y las tareas a su cargo, el lector gana en autonomía al elegir su itinerario propio y la comprensión multiplica su significación y su diversidad” (Cassany, 2012, p. 46).

A pesar de que el rasgo de la hipertextualidad es un elemento evidente en el texto electrónico, no es exclusivo de él. Con ciertas limitantes y dentro del propio contexto, es posible que se genere el juego hipertextual en la experiencia de la lectura en papel. La novela *Rayuela*, de Julio Cortázar es solo una

muestra de obras en las que la experiencia de lectura se acercan al rasgo de lo hipertextual (cfr. Cassany, 2012, p. 46).

No obstante, pese a que en el documento electrónico es posible “barajar” diferentes opciones de aprehensión lectora, las operaciones de construcción lectora continúan estando sujetas a un proceso lineal, de recorrido visual longitudinal y acumulativo –la comprensión lectora se conforma a partir de la reunión de datos y su otorgamiento de sentido-. En todo caso, como señala Cassany: “[...] no cambian tantas cosas con los hipervínculos. A mi entender, se trata de un rasgo sobrevalorado. Sería más preciso hablar de textos *multilineales*, frente a los monolineales en papel, que tratan de dirigir al lector por un camino único” (2012, p. 46).

Intertextualidad

La *intertextualidad* es la posibilidad de conexión existente entre textos por medio de vínculos externos; es una suerte de trama que enlaza diferentes contenidos dispersos, lo que convierte la experiencia lectora en una suerte de navegación en un amplio océano de contenidos (cfr. Cassany, 2012, p. 47). En otras palabras, es la posibilidad de reunir referencias textuales externas dentro de un mismo documento, tal como sucede en *El Quijote*, de Miguel de Cervantes, cuando hace mención de textos como el *Amadís de Gaula* o, más recientemente, la cuentística de Jorge Luis Borges, cuya poética es peculiar por darse a la tarea de reescribir textos presentes en el canon literario occidental, tal como sucede en cuentos como “El evangelio según Marcos” (2007), que no es sino una reescritura del “Evangelio según San Marcos” que aparece en *La Biblia*.

Todo escrito es, en sí, intertextual; empero, en el mundo electrónico este rasgo se ha vuelto más explícito:

[...] hoy tiene mucho menos sentido reproducir literalmente las palabras de otro, puesto que podemos conectarlas con un vínculo directo a nuestro texto y

hacer que el lector las lea en su contexto original. (Cassany, 2012, p. 47).

Multimodalidad

Cassany señala que: “Los artefactos digitales se componen de bits electrónicos, que construyen letras, sonidos, imágenes estáticas o en movimiento o incluso reproducciones virtuales, de tipo intencional y no arbitrario” (Cassany, 2012, p. 47); ello da como resultado un ecosistema donde es viable integrar diferentes recursos en un mismo espacio, dentro de un mismo documento. El resultado de la integración de elementos es un enriquecimiento de contenidos, en tanto que se hacen patentes; también, amplían el proceso de construcción de sentido cuando conviven elementos significativos como imágenes, vídeo y sonidos.

El carácter multimodal del entorno digital es un motor que amplía la experiencia creativa, tanto para los autores como para los lectores:

La red aporta nuevas variables al escrito impreso, como las del texto *animado* cuya apariencia se modifica mientras leemos, cambiando de forma, color o tamaño; o las del texto *dinámico* [...] cuyo contenido cambia mientras leemos, como un recuadro en la web, un panel publicitario que va girando o el pie informativo en algunos canales de televisión. (Cassany, 2012, p. 48)

Esto significa que el proceso lector se complica y demanda que la persona haga uso de diversas habilidades de interpretación y discernimiento de información.

El texto digital es una suerte de *Aleph*, tal como lo imaginó Jorge Luis Borges: ahí se unen diferentes lenguajes, códigos y formas de transmisión de información, así como páginas y fuentes de referencia que se encuentran diseminados en diferentes páginas, pero unidos en un mismo punto: la Red.

Virtualidad

Los textos electrónicos podría decirse que “están sin estar”; es decir: “[...] no se

pueden tocar, hojear u oler” (Cassany, 2012, p. 49). Nuestro encuentro con los escritos de este tipo es por medio de vehículos electrónicos y tecnológicamente complejos; los percibimos por medio de pantallas, tenemos contacto con ellos por medio de periféricos como teclados o *mouses* y, cada vez más, a través de pantallas táctiles. Los tocamos sin tocarlos y, en algunos casos, su lectura está contenida en una plataforma que se asemeja a la lectura del texto analógico; es un escorzo en el que, nuevamente, hojearnos sin hojear.

Carácter inacabado del texto electrónico

El escrito electrónico es alterado, modificado, transformado a lo largo de su vida, ya sea por intervención directa del autor o por la colaboración de invitados... o coautores. Este es uno de los rasgos que hace diferente al texto electrónico con respecto al texto de papel: “[...] el estatismo de una edición impresa, que queda fijada al publicarse, contrasta con el dinamismo sin fin de los escritos digitales” (Cassany, 2012, p. 49).

Desde el año 2007, la Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM– realizó tres ediciones del concurso literario titulado “Caza de Letras”. Se trata de un certamen en el que diferentes autores competían *on line*, identificados únicamente por sus nombres de usuarios. Cada concursante desarrollaba sus textos dentro de un foro virtual, desde donde otros usuarios comentaban, criticaban o hacían sugerencias que pudieran ser útiles para la evolución del escrito. Al final, los participantes eran eliminados de acuerdo con el número de votos que obtenían al terminar de cada vuelta y a partir de las observaciones realizadas por el jurado conformado para este encuentro.

El caso del *virtuality literario* de la UNAM se trata de un ejercicio de creación literaria en el que usuarios y autor coinciden en el mismo “lugar” y permite una construcción colaborativa. En este tipo de entornos

las jerarquías tradicionales de creación crítica y recepción literarias –autor-crítico-lector– se alteran, porque los actores en juego intercambian roles de manera libre y rizomática: un lector es simultáneamente co-creador y crítico; el autor es lector, creador y crítico de la propia producción como la de los demás; y un crítico es lector y co-creador.

Un fenómeno semejante de interacción, en el curso de la creación de un texto narrativo, puede hallarse también en *Fanfiction*, una plataforma en la que diferentes usuarios “amplían” y desarrollan nuevas líneas argumentativas relacionadas con personajes de cómic, cine, videojuegos o juegos de rol.

Nuevos géneros textuales

El ecosistema de Internet y de las Tecnologías de la Información y Comunicación –TICs– facilitan el desarrollo de nuevas prácticas comunicativas que dan por resultado nuevos géneros discursivos y registros lingüísticos (cfr. Cassany, 2012, pp. 49; 70–71). Crea condiciones adecuadas para un entorno que permite la elaboración, modificación, revisión y retroalimentación de un mismo documento para la transformación de la expresión literaria y comunicativa. Además, facilita el encuentro de diferentes usuarios en el mismo “espacio” virtual, de manera sincrónica o asincrónica.

Podemos hallar ejemplos de lo anterior en plataformas virtuales como blogs o sitios web en los que los creadores se han dado a la tarea de explotar las diferentes posibilidades que plantea el mundo digital –hipertextualidad, multimodalidad, virtualidad, carácter inacabado del texto electrónico, etc.– para crear obra no únicamente textual, sino multimedia.

El mundo del texto electrónico plantea oportunidades y posibilidades para la creación de donde emergen diversas y ricas formas experimentales de expresión escrita, que poco a poco se van consolidando, además hacen patente la afirmación que Marshall McLuhan dijo a finales del siglo pasado: “El

medio es el mensaje”. Sólo bastaría hacer una lista de otros elementos de construcción textual y formas de discurso digitales, para observar qué tan amplio es este ámbito: correo electrónico, blog, chat, facebook, juegos de simulación, juegos de rol –RPG-, website, foro, wiki...

2. Twitter y los textos literarios digitales

Desde su invención en 2006, Twitter ha sido una plataforma de comunicación de usos múltiples: es medio de transmisión de mensajes entre personas y, a la vez, vehículo lúdico, práctico y artístico. Dentro del contexto de las tecnologías de la comunicación y de la cultura digital, es un medio que ha permitido el encuentro de individuos que, dispersos en la geografía, han sido capaces de crear un ecosistema en el que circula información que va desde lo baladí hasta lo esencial; de lo íntimo hasta lo público; de lo pragmático hasta lo estético.

Twitter es una plataforma multimedia que permite el envío de mensajes de texto con una extensión de 140 caracteres, que también facilita el envío de archivos de diversos tipos –textos, imágenes, audio y vídeo-. A través de este sistema es posible darle seguimiento a una conversación por medio del uso del *hashtag* #-, esto es, un símbolo que al colocarse antes de una frase o palabra, marca al sistema que es un tema o tópico que puede ser rastreado y seguido por la comunidad de usuarios.

Esta plataforma permite crear líneas de tiempo, es decir, observar cómo una conversación o tópico ha evolucionado durante un periodo específico. Ello significa que se puede dar seguimiento, ya sea por medio del historial creado por los usuarios o a través de los *hashtags*, a mensajes generados a lo largo de la diacronía.

Twitter es un entorno que facilita la creación de redes de interacción entre usuarios: cada suscriptor del servicio elige seguir a determinadas personas. De esta manera se genera un entramado de relaciones individuales que suscitan varias formas de

socialización e intercambio de información. Así, las interacciones pueden ir desde la creación, reenvío, comentario y marcaje como “preferidos” de ciertos mensajes, así como el envío de recados privados.

En el ámbito de la creación literaria, los 140 caracteres han sido el terreno propicio para el desarrollo de algunos géneros literarios de carácter breve como el aforismo, el microensayo, el micropoema o el microcuento.

Twitter, al igual que otros medios digitales, ha transformado la manera como se crea, difunde y se aprecian los textos literarios que circulan en ese entorno. En cuanto a la difusión, se recortan los tiempos que transcurren entre el proceso de creación y difusión de la obra: un texto es dado a conocer tan pronto como se concluye su redacción y es *subido* a la plataforma. Otro rasgo importante es que existe una alta cantidad de lectores potenciales: las posibilidades de recepción se amplifican cuando, por ejemplo, un usuario decide reenviar un mensaje al resto de sus seguidores, y estos, a su vez, hacen lo mismo; al final, un texto puede lograr un alto nivel de difusión y alcanzar a miles de potenciales lectores.

Por lo que respecta a los costos y a los tiempos, los textos generados en Twitter son producidos a precios razonablemente bajos y se esparcen en tiempos breves; ello implica una importante ventaja con respecto a la publicación de obra en papel: basta que un usuario tenga una terminal, el programa de Twitter instalado y una conexión a Internet para que el escrito llegue casi de manera instantánea a varios lectores.

En cuanto a la apreciación crítica, es un entorno propicio para las interacciones no jerárquicas: el lector y el autor interactúan casi directamente debido a que existe una comunicación sin intermediarios. Además, en esta plataforma confluyen personajes de diferentes perfiles y grados de especialización literaria; ello implica un

diálogo polifónico y poco jerárquico sobre la producción textual.

Por lo que respecta al papel de lector, los medios digitales como Twitter demandan de un perfil de usuario que tenga conocimientos técnicos que le permitan acceder a las aplicaciones y hacer uso del *hardware*. Por lo relativo a los contenidos, los lectores se enfrentan a un entorno pletórico de alternativas y distractores en tanto que es un ecosistema multifuncional y multimedia, así como hipervincular, intertextual y rizomático.

En resumen, los autores y los lectores en los medios digitales representan un perfil particular, distinto: tanto unos como otros son tributarios de lo que Zigmunt Bauman (2012) y Gianni Vattimo (2000) denominan “pensamiento líquido”; y no obstante las posibilidades del medio, ello no implica que sea un entorno ordenado y controlado que garantiza la amplia difusión de contenidos; por el contrario, está constantemente bajo la sombra de lo efímero, lo caótico y el riesgo de la dispersión.

3. Las 83 novelas de Alberto Chimal

Como Alberto Chimal señala, *83 novelas* es un experimento de distribución digital y de apreciación crítica que se gestó entre el 2009 y el 2010, que nació en Twitter y que posteriormente vio la luz tanto en versión impresa como en digital.

Este proyecto plantea la posibilidad de una convivencia de las versiones en bits como en el mundo del papel y, de acuerdo con Chimal, hace patente el hecho de que no importa la plataforma, al final, la lectura sigue dinámicas que han existido por cientos de años:

Seguimos leyendo la creación presente como si solamente se debiera a la tecnología que utiliza, y comparándola con la del pasado en busca de las “ventajas” de la actualidad, cuando la situación es mucho más compleja: cuando las diferentes tecnologías no se suplen necesariamente unas a otras

sino que coexisten y se complementan, y constantemente pueden encontrarse no sólo diferencias sino también continuidades entre el presente y el pasado, y muchos modos distintos de leer e interpretar la relación entre ambos. (Chimal, 2011)

En cuanto al trabajo de producción de *83 novelas*, Chimal afirma: “El libro impreso fue una edición de autor, artesanal, que estaría acompañada por equivalentes digitales en los formatos más comunes, puestos en internet para su descarga gratuita”. Y agrega:

Parte de este trabajo, incluyendo el diseño y la impresión del libro de papel, fue hecha por especialistas, pero podría no haber sido así. Todo se podría haber hecho con herramientas sencillas, incluyendo servicios de impresión que se pueden conseguir en papelerías y software gratuito. (Chimal, 2011).

3.1. 83 ¿novelas?

¿En qué medida esta obra de Chimal se ubica dentro del género de la novela? Si se trata de una colección de 83 microtextos, ¿no sería más adecuado definirlos como una colección de microcuentos, aforismos y microensayos?

En parte, estas preguntas se resuelven en el prólogo, particularmente en los apartados 1 y 3:

1. Los mundos narrados son pequeñísimos en la página pero *se amplifican en la imaginación*.

[...]

3. No hay que dejarse engañar por las semejanzas entre algunos comienzos o algunos finales, que por lo demás son evidentes en los textos agrupados en las series ‘Libros’ y ‘Aventuras’. Este tipo de novela pequeñísima tiende a escribirse en *series de versiones y variaciones y a refinarse no tachando y agregando, sino desechando el texto entero y volviendo a comenzar*¹. (2010, p. 5)

1 Las cursivas son del autor de este artículo.

83 novelas requiere de un lector activo, capaz de crear puentes entre las historias, de poner en juego sus capacidades de fabulación con el propósito de interpretar y expandir el sentido de los textos.

Esta obra de Chimal es un experimento de hibridación de géneros textuales, entre los que aparecen el aforismo, el ensayo; el cuento y la novela. Un aforismo, de acuerdo con Demetrio Estébanez Calderón (2008) es: “[...] una sentencia breve que sintetiza una regla, un axioma o máxima instructiva” (p. 20); una afirmación de corte moral, místico o filosófico, que invita a la reflexión (cfr. 2008, p. 20). Un ejemplo lo hallamos en el texto “Oracular 4”: “Esta nota contiene la respuesta que buscas en la suma de sus letras y el Número Rojo del día. Contiene también un augurio: ahora que lees es tarde” (Chimal, 2010, p. 13). En este microtexto, el lector es invitado a meditar sobre conceptos como el destino, su devenir en el tiempo, pero también acerca de las implicaciones que tiene el proceso de reconstrucción lectora: un texto es una estructura preestablecida, una afirmación preexistente que el lector *descubre* sólo hasta que concluye su *caminata* por la geografía discursiva escrita.

En los aforismos existe un toque ensayístico, es decir, de abordaje personal y subjetivo de temas diversos “[...] con gran flexibilidad de métodos y clara voluntad de estilo” (Estébanez, 2008, p. 326). Es notable la presencia de segmentos enteros dentro de 83 novelas que abordan reflexivamente temas concretos; tal es el caso del apartado titulado “Libros”: el conjunto de los cuatro fragmentos que lo conforman abordan el tema de la textualidad, la recepción lectora y presentan la peculiar postura poética de Chimal, a partir de los símbolos de la tierra y agua; fuego y aire:

Los libros de tierra, que dejan las manos manchadas; que son a veces negros y repletos de ideas y de signos, y a veces tratados yermos. (p. 39)

Los libros de agua, versátiles en sus formas, inconstantes, a veces turbios. Los más fríos pasan y hieren, los más apasionados se elevan. (p. 40)

Los libros de fuego, que parecen como los otros: no revelan su naturaleza: quien la descubre se quema por dentro o (si tienes suerte) se enciende. (p. 41)

Los libros de aire, que son como éste. (p. 42)

El género del cuento está presente en textos que evocan acciones breves y anecdóticas, que implican “[...] la concentración en algún elemento dominante que provoque un efecto único –con frecuencia un objeto-símbolo o una palabra clave–” (Estébanez, 2008, p. 243). Tal es el caso de “Patología 2”, en el que se lee: “El caníbal sólo dejaba la boca de sus víctimas, a la espera de posibles quejas. Nunca oyó ninguna, así que vivió feliz” (Chimal, 2010, p. 22).

Finalmente, la presencia del género novelístico podría suponerse de dos maneras: 1. Exceder el sentido de las narraciones, dándoles continuidad por medio de nuestra capacidad de fabulación individual, o 2. Conformar bloques de fragmentos textuales por semejanza temática o por la presencia de ciertos tipos de personajes.

En el primer caso, existen textos como el titulado “Crawl”, que dice: “El nadador llegó veloz al borde de la alberca. No se detuvo y siguió braceando a través del concreto. Ahora continúa por tu cabeza” (2010, p. 11). Lo que pasa posteriormente, debería ser terreno de acción del lector, quien tendría que recurrir a la metatextualidad para construir una totalidad novelística; no obstante, esta operación, estrictamente hablando, no construye novela en tanto que sólo hay un personaje y una anécdota con un final sorprendente. La interpretación es una operación distinta que está subordinada a la estructura y contenido mismo del texto; ir más allá y crear historias *a posteriori*, aunque sea fascinante, es sobreinterpretar o, en todo caso, significa realizar una operación de creación de una

historia diferente que da por resultado una obra derivada (Eco, 2000, p. 41).

La segunda vía, la de la conformación de bloques narrativos, tal vez tiene mejores posibilidades para la conformación de una totalidad novelística. El proceso de reconstrucción textual estaría, nuevamente, en el terreno del lector, quien tendría que identificar de entre la fragmentariedad, segmentos emparentados semánticamente o por sus títulos. Si se reúnen, por ejemplo, los textos que comparten el mismo título y que aparecen numerados, emergería una obra que tendría capítulos titulados como “Oracular”, “Para qué”, “Antropología”, “Patología”, etc. De este modo tendríamos una obra que cumpliría con las características de una novela: totalidad polifónica, de “ritmo más lento y una amplitud congruente con el desarrollo de un mundo más complejo, a través de la configuración progresiva de los personajes, intriga más complicada, morosidad en las descripciones cuando la circunstancia lo requiere, mayor recurrencia de diálogos, de análisis psicológicos pormenorizados, de digresiones complementarias, etc.” (Estébanez, 2008, p. 747).

4. Muerte y resurrección de la novela y el libro

Ante todo esto, ¿ha muerto la novela? No, no ha muerto, por el contrario, sigue viva; sólo se ha transformado.

Demetrio Estébanez Calderón (2008) incorpora en su diccionario el término *antinovela*, y la explica de la siguiente manera:

[...] designa un tipo de narrativa posible [...], que basado en una estructura cerrada, orgánica y lineal, habría de configurar una estructura abierta a la intervención del lector, el cual podría convertirse en ‘copartícipe y copadeciente’ de la experiencia creadora del autor. (p. 41).

Más adelante, agrega:

A este modelo de “antinovela” [...] se adecua la estructura de *Rayuela*, obra en la que el lector se encuentra con un texto en el que aparentemente falta una organización espacio-temporal y temática coherente. Sin embargo, en el transcurso del relato se va descubriendo una posible vía de interpretación del texto, siguiendo las observaciones [planteadas por medio del texto mismo a través de los personajes y la voz narrativa]. (p. 41)

Por lo anterior, el conjunto de textos que conforma *83 novelas* de Chimal tiende a la antinovela; basta releer el apartado 3 del prólogo:

No hay que dejarse engañar por las semejanzas entre algunos comienzos o algunos finales [...] Este tipo de novela pequeñísima tiende a escribirse en series de versiones y variaciones y a refinarse no tachando y agregando, sino desechando el texto entero y volviendo a comenzar. (Chimal, 2010, pp. 5-6).

Empero lo anterior, no es posible suponer que una novela emerge de un *cuentuito* o que cada fragmento textual de esta obra de Chimal sea una novela completa tal como se postula en el ya citado número 1 –“Los mundos narrados son pequeñísimos en la página pero se amplifican en la imaginación”-; o en el 2: “De la misma manera, los personajes tienen toda su vida alrededor (arriba, abajo) de lo que se dice de ellos” (p. 5). Recordemos que un cuento es extracto de hechos, una suerte de subrayado sobre un momento específico dentro de la existencia de un personaje, “[...] un género de intensidad que narra una situación con economía y precisión del lenguaje, velocidad y tensión [...] donde nada es gratuito” (Pardo, 2005, p. 66).

En resumen, en *83 novelas* cada segmento se puede leer de manera independiente y la percepción estética es la que acontece con el género del cuento. También podría hacerse un esfuerzo de vinculación de textos dispersos y vincularlos en segmentos de significado; de ese modo, tal vez, emergería

una novela. No obstante lo anterior, en ningún caso cada segmento independiente, por sus características estructurales y formales, logra conformar una novela por sí sola.

Por lo que respecta al carácter digital de esta obra de Chimal, hay que observarla a partir de dos momentos: el primero es el relacionado con su proceso de gestación en la plataforma de Twitter: en ese instante los textos emergen y están sujetos a un proceso de apreciación, digamos, “silvestre”. En ese estado, los escritos eran materiales que estaban sujetos al escrutinio y comentarios de los *twitteros* que seguían a Chimal. Por otra parte, cada escrito nacía como una entidad única que, con el paso del tiempo, fue creando líneas de relación temática que más adelante, en el proceso de edición de *83 novelas*, fueron tomados en cuenta para el proceso de publicación. Sobre este punto, Chimal señala:

En un primer momento, entre 2009 y mediados de 2010, no tenía intención de hacer nada con esos textos tras haberlos publicado: me interesaban la creación momentánea y la lectura veloz que se puede dar en el momento mismo de la publicación, que son dos aspectos esenciales de la experiencia de la lectura en internet. (Chimal, 2011).

Un segundo momento lo podemos ubicar en el nacimiento formal de las *83 novelas* como un producto editorial. De esto, Chimal señala de ello lo siguiente:

Entonces, a fines de 2010, encontré dos justificaciones para recopilar algunos de mis textos y sacarlos de internet, es decir, hacer un libro con ellos. Pensé que Twitter, como servicio y como sitio popular en internet, dejará de existir algún día, e igual de rápido como han dejado de existir o se han vuelto obsoletas muchas tecnologías que se ponen de moda por un tiempo. Y, como dije antes, Twitter es a fin de cuentas una herramienta más, que influye en lo que se escribe pero jamás lo define por completo: lo mismo que un lápiz o una máquina de escribir. (Chimal, 2011)

El resultado fue una obra que si bien se encuentra en una plataforma digital, su lectura tiende a la linealidad, tal como se haría en papel. En este sentido, la interacción del lector, a diferencia de la plataforma de Twitter, se transforma en una acción más pasiva, en tanto que no existe un vehículo de diálogo directo entre el autor y sus lectores y a que, una vez editada, la obra deja de transformarse formalmente.

No obstante las semejanzas de *83 novelas* con los productos impresos en papel, indudablemente existe un cambio sensible en cuanto a la manera como este experimento editorial se distribuyó: para darse a conocer únicamente fue necesario que los potenciales lectores descargaran el volumen por medio de la página web del autor o que lo distribuyeran por medio de los sistemas de mensajería electrónica. Al final, cada lector pudo obtener una copia “original”. En cuanto al factor de control editorial y económico, este ejercicio emergió sin la necesidad de un gran aparato editorial ni comercial: bastó el trabajo independiente del autor en conjunto con algunos colaboradores para editar el volumen que, además, se distribuyó de forma gratuita.

Para finalizar, sólo queda señalar la relevancia que tiene analizar, observar y tratar de entender las implicaciones que tiene el proceso de mutación del libro, de su tecnología de papel a las plataformas digitales, que si bien es cierto que representan un giro drástico en algunos aspectos como se realiza la apreciación, circulación y acceso a los contenidos impresos, en el fondo sigue siendo el mismo proceso de construcción lectora que se ha venido realizando desde que se inventó la escritura: es información o ideas plasmadas a través de caracteres impresos en una superficie material –papel o pantalla– y que son transmitidas por medio de un sistema de signos codificados a través de imágenes o lenguaje.

Si se observa con detalle, la digitalización del texto no implica la muerte del libro sino su transfiguración e inicio de una nueva manera de ser, tanto como lo ha hecho desde que fueron plasmadas las primeras palabras en piedra, arcilla, papiro, pergamino, papel...

Referencias bibliográficas:

- Bauman, Z. (2012). *Vida líquida*. Barcelona. Paidós.
- Cassany, D. (2012). *En línea. Leer y escribir en la red*. Barcelona. Anagrama.
- Chimal, A. (2010). *83 novelas*. México. Edición del autor. Disponible en: http://www.lashistorias.com.mx/descarga/83_novelas.pdf [Consulta 13/05/2015].
- Chimal, A. (2011). "Sobre 83 novelas". *Revista Digital Universitaria* [en línea]. México. Vol. 12, núm. 12. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num12/art123/>. (Consulta 13/05/2015).
- Eco, U. (2000). *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen.
- Estébanez, D. (2008). *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Alianza Editorial.
- Pardo, E. (2005). *Escribir cuento y novela*. México. Paidós.
- Vattimo, G. (2000). *El fin de la modernidad*. México. Gedisa.