



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## EN BUSCA DE LO REAL Y LO AUTÉNTICO: EXPERIMENTACIÓN GRÁFICA EN NUEVAS NARRATIVAS DEL SIGLO XXI

Mariana Mussetta  
Universidad Nacional de Villa María

**Resumen** || La experimentación gráfica se evidencia crecientemente en la apropiación de ciertos géneros de la vida diaria, ajenos a la tradición literaria, para el desarrollo de la narrativa, en un esfuerzo por responder a lectores que han naturalizado la imbricación multimodal en la construcción de sentido, y están ávidos de encontrar en la novela un *efecto autenticidad* (Christinidis) que genere un anclaje —aunque rudimentario y transitorio— con la realidad cotidiana, produciendo la sensación de acceder a «la parte de atrás»: es decir, a la exposición de lo íntimo y cotidiano como objeto de consumo en un mundo globalizado.

**Palabras clave** || Novela multimodal, materialidad, cotidianeidad.

**Title** || *In Search of the Real and the Authentic: Graphic Experimentation in New 21st Century Narratives.*

**Abstract** || *Graphic experimentation is increasingly evident in the appropriation of certain every-day genres, alien to the literary tradition, for the development of narrative, in an effort to respond to readers who have naturalized multimodal imbrications in the construction of meaning, and are eager to find in the novel a kind of authenticity effect (Christinidis) that generates an anchoring—though rudimentary and transitory— with everyday reality, producing the sensation of accessing «the back»: that is, the exposure of the intimate and the everyday as an object of consumption in a globalized world.*

**Keywords** || *Multimodal novel, materiality, the everyday.*

*There is, in the fiction of the new century, as well as in a very wide range of other disciplines and intellectual networks, a strikingly new attention to the nature of our reality—its materiality, its relation to touch, to narrative and to visuality.*

Peter Boxall (2013)

*El pos después del pos: Lo que el posmodernismo se llevó*

En términos generales, hay consenso en la crítica literaria actual, especialmente en el campo de la literatura anglófona, en el hecho de que el posmodernismo como tendencia estilística dominante, tal como se lo entendía en las últimas décadas del siglo XX, está perdiendo fuerza para dar lugar a otras formas en el arte, la cultura, y la literatura (Dorothee Birke y Stella Butter, Julia Breitbach, Neil Edward Brooks y Josh Toth, José López y Garry Potter, David Rudrum y Nicholas Stavris, Philip Tew, Kristiaan Versluys). Es notable la irrupción de nuevos *ismos* desde los cuales se pretende describir esta tendencia, y la mayoría se presenta en sus denominaciones como variantes del modernismo: *post-posmodernismo*, *altermodernismo*, *automodernismo*, *metamodernismo*, *hipermodernismo*, *remodernismo*, *digimodernismo*; o bien del realismo: *realismo crítico*, *neorealismo* o *realismo sucio*, *nuevo realismo*, y *realismo fiduciarario*.<sup>1</sup> Desde los mismos prefijos y adjetivaciones se observa aquí una tensión evidente con las tendencias estilísticas modernas y realistas —lo que sea que se entienda por estas conflictivas categorías— y una compleja relación con lo anterior, a

---

<sup>1</sup> Algunos de estos términos surgen del campo de las artes visuales, como *remodernismo*, *altermodernismo*, y *metamodernismo*, y otros de los medios audiovisuales, como *digimodernismo*. El *neorealismo* y el *realismo crítico*, en cambio, hacen foco en la ficción literaria. Otras categorías que abordan la nueva dominante cultural incluyen el *performatismo* y el *renovacionismo*.

veces de oposición y rechazo, y a veces con énfasis en el acogimiento de ciertos rasgos posmodernos *heredados*, esgrimiendo posturas más optimistas o pesimistas según el caso. Más allá de los alcances y limitaciones de cada categoría, que es siempre incompleta y necesariamente sesgada, lo importante es que, en su conjunto, las nociones detrás de éstas tienden a

1. Rechazar, desafiar, o probar como falsa la insistencia posmoderna de que el sujeto humano, y la subjetividad en general, es un mito (... );
2. Enfatizar la importancia de la sinceridad y la autenticidad sobre la ironía posmoderna, de la fe y de la espiritualidad sobre el escepticismo posmoderno, de lo bello por sobre lo sublime posmoderno;
3. Considerar que los cambios tecnológicos sin precedentes producidos por la nueva era digital constituyen un alejamiento decisivo de lo posmoderno;
4. Resaltar el rol homogeneizante de la globalización en la finalización de la predilección posmoderna por la diferencia, la pluralidad, la diversidad, la multiplicidad, la alteridad, la variedad, la otredad, etc. (Rudrum y Stavris 20)<sup>2</sup>

Hasta el propio Ihab Hassan, uno de los referentes más relevantes de la crítica posmoderna, sostiene que las artes contemporáneas tienden hoy hacia articulaciones de los valores de verdad, sinceridad, espiritualidad, y autenticidad más que a los dogmas posmodernos ya obsoletos de ironía y relativismo. En sintonía con estas posturas, Adam Kelly habla de una *nueva sinceridad* y Lukas Hoffmann de *postironía* en los textos de David Foster Wallace y David Eggers, representativos de la nueva escritura contemporánea norteamericana.

David Rudrum y Nicholas Stavris recurren a dos analogías para dar cuenta del complejo giro cultural que se está dando. Por un lado, comparan el posmodernismo con un río, alguna vez caudaloso y torrentoso, que actualmente está perdiendo cauce y dividiéndose en innumerables brazos menores que cargan su sedimento y conforman, en las particularidades de cada uno, colectivamente, un «efecto delta» (10). Por otro lado, toman prestada la famosa noción de los «parecidos de familia» de Ludwig Wittgenstein para referirse a las similitudes y diferencias de los distintos abordajes de las manifestaciones culturales contemporáneas: más que detectar características en común en todos ellos, lo que importa es señalar la red de similitudes cruzadas y superpuestas entre los miembros de la «familia», tal como en un retrato familiar (20).

---

<sup>2</sup> Las traducciones de ésta y de todas las citas textuales subsiguientes del inglés al castellano son propias.

*Referencialidad y representación: renovado intento de captar «lo real»*

Uno de los rasgos que se destacan en la ficción literaria contemporánea consiste en reconocer una especie de giro/retorno a cierta fe renovada en el potencial representacional del lenguaje y la ficción: un llamado a la referencialidad, al esencialismo (Brooks y Toth 8, Stierstorfer 10), con escritores que buscan «renovar su propia fe y la fe de sus lectores en la representabilidad de las realidades contemporáneas» (Breitbach 4). Naturalmente, palabras como referencialidad y representación ponen una vez más el realismo en el tapete. De hecho, según Hassan en su artículo «Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust», existe la necesidad de la literatura de retornar a cierta forma de realismo. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de realismo en la segunda década del siglo XXI?

Dorothee Birke y Stella Butter señalan cuatro posibles usos de este término en la literatura. En primer lugar, en un sentido estrecho, denota una época en la historia de la literatura: la tradición específica de escritura del siglo XIX representada en los textos de Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Anthony Trollope o George Elliot. El segundo es entenderlo en términos puramente formalistas para referirse con él a cualquier texto que utilice las convenciones estéticas típicas del siglo XIX, de manera de oponerlo a la «literatura experimental». Por el contrario, un tercero denomina a formas *evolucionadas* [cursivas en original] de tales convenciones, en donde si bien existen modificaciones formales, los textos siguen sosteniéndose en las mismas premisas epistemológicas y ontológicas que regían a las novelas del siglo XIX. Por último, un cuarto uso en sentido amplio se desprende de las ataduras a cualquier forma específica para hacer foco en la adecuación de la representación de la realidad, y refiere a cualquier texto que intente «captar la realidad» (3). Pareciera que parte de la ficción literaria contemporánea, más allá de las denominaciones posibles, tiende en esta dirección ostensiblemente.

En su análisis de la ficción del siglo XXI, Peter Boxall señala el surgimiento de nuevos mecanismos formales con los cuales «captar lo real», e identifica como una de las tendencias actuales el «intento de asir la textura de lo real contemporáneo, una nueva y notable atención a la naturaleza de nuestra realidad —su materialidad, su relación con el tacto, con la narrativa y la visualidad» (10). Estas narrativas ficcionales exploran las condiciones materiales del ser contemporáneo, que no han desaparecido sino que han sido puestas en tensión con aquellas nuevas formas espaciales y temporales de los entornos virtuales en que tales condiciones se vuelven «colectivamente significativas» (9).

Sin lugar a dudas, es el espectáculo de nuestro «mundo social en progresiva disolución», junto con nuestra necesidad de aprender a vivir en una vida «cada vez más móvil», que explica la aparente tendencia a reevaluar lo que puede ser verificado. Necesitamos encontrar algunos puntos fijos mediante los cuales orientarnos en el mundo posmoderno. (Sutton, Brind y McKenzie 15)

En este sentido, David Shields habla de un hambre por «lo auténtico» en una era saturada por la realidad virtual, el artificio y la mercantilización, un verdadero hambre por la realidad: *reality hunger*. Esta noción, que le da el nombre a su manifiesto, se traduce como el deseo de un número creciente de artistas interrelacionados en una multitud de formas y medios de «introducir trozos más y más grandes de realidad en sus trabajos» (1). En su visión, «la función mimética del arte no ha decaído sino más bien mutado (...) A medida que la cultura se satura más y más con diferentes medios, los artistas pueden usar trozos más y más grandes de cultura para comunicarse» (240).

De cualquier manera, afirma Shields, el lector que está ávido de esta «vida real» en la literatura, es perfectamente consciente de su necesaria ficcionalización: «al mismo tiempo desesperado por la autenticidad y enamorado del artificio, sé que todos los momentos son momentos: dramatizados y teatrales, modelados y tematizados» (12). Aparentemente, hemos aprendido la lección del posmodernismo, y ya no creemos ingenuamente que la ficción literaria tenga la capacidad de representar la realidad fielmente, basándonos en las premisas ontológicas y epistemológicas de las que hablan Birke y Butter. Sin embargo, existe una revaloración de lo personal y lo emocional que supera la idea derrideana de construcción textual opaca (Burn 20), y reafirma la presencia e importancia de la experiencia individual subjetiva en la literatura.

Parte de la ficción novelesca contemporánea tiende a ser abiertamente auto-reflexiva sin por eso abandonar la pretensión de representar una realidad fuera de sí misma, fuera de lo que alguna vez fue puro juego lingüístico posmoderno. De hecho, la auto-reflexividad, identificada como clave en la escritura posmoderna, también puede presentarse en una amplia gama de obras diferentes, incluidas las de corte realista. Existe en la actualidad un gran número de escritores que permanecen comprometidos con la referencialidad pero son al mismo tiempo

profundamente conscientes de los diversos modos en que esta última ha sido cuestionada por el modernismo, las vanguardias, y el posmodernismo. El Realismo continúa (...) no como un conjunto de técnicas formales. Funciona, más bien, como una constelación de prácticas discursivas, haciendo que sea más pertinente hablar de un impulso por representar el mundo social que de un modo narrativo particular. (Gasiorek 13)

Quizás sea la auto-reflexividad una de las herencias posmodernas en la literatura, pero los tiempos han cambiado, y con ellos su rol en la ficción novelesca. Raymond Federman (21) sugiere que mientras que en el siglo XVIII la auto-reflexividad en la ficción necesitaba probar los límites de la novela como género aún en formación, las narrativas posmodernas hacían uso de su autorreflexividad para diferenciarse del modo (tradicional) realista/ naturalista que las precedía. En la actualidad, ya en la segunda década del siglo XXI, uno de los desafíos de la narrativa novelesca parece asociado a reclamar su validación una vez más: «en esta era global, digital, la novela se ve obligada a justificar la continuidad de su existencia como nunca antes» (Maziarczyk 185). Muchas de sus posibilidades de sobrevivir dependen de desarrollar su potencial, y hacerlo en términos de experimentación formal y gráfica puede entenderse como un logro en ese sentido. En semejante escenario, lo realista ya no se presenta necesariamente como antónimo a experimental, sino todo lo contrario. Jennifer Hodgson utiliza el término *neo-modernismo* propuesto originalmente por Frank Kermode para lo que ella considera una especie de transformación contemporánea del realismo, una ficción que «combina un compromiso con lo real con las nuevas oportunidades ofrecidas por la innovación lingüística y formal» (27).

*Materialidad y cotidianidad: para cerrar la brecha entre lo experimental y lo mainstream*

Rachel Greenwald Smith propone la noción de estética del acuerdo para referirse a cómo la literatura contemporánea concilia «experimentalismo y convención, dificultad e inteligibilidad, lo under y el mercado masivo» (183),<sup>3</sup> para intentar representar la realidad sin renunciar a innovaciones formales pero preservando cierto efecto de inmediatez social asociado al realismo. Esta nueva generación de escritores rechaza la idea que la literatura formalmente inventiva es necesariamente opuesta a las expectativas de los lectores *mainstream*. Esta autora explica esta nueva tendencia como síntoma del afianzamiento cultural del neoliberalismo en la actualidad, y afirma que tal afianzamiento revela una propensión en aquellos aspectos de la vida imaginados previamente como separados del mercado a establecerse y evaluarse actualmente según las normas del mercado. En otras palabras, mientras en el pasado se creía que la literatura era social-

---

<sup>3</sup> En inglés, la expresión aquí traducida como «estética del acuerdo» es «*compromise aesthetics*». La noción de *acuerdo*, entonces, en este contexto, supone que las partes en él implícitas hagan concesiones y acepten voluntariamente estándares más bajos a los ideales o deseados en pos de una mutua conveniencia.

mente relevante en tanto no negociara con la cultura *mainstream*, el neoliberalismo actual ha fundado la creencia que pone al «afán de lucro, el espíritu empresarial y los movimientos hacia la mercantilización como *esencialmente no en conflicto* [cursiva mía] con valores morales, sociales, o políticos» (184). Con este giro cultural, la idea de creatividad artística ha sido «apropiada como aspecto clave del comportamiento empresarial y éxito económico» (184).

Por otro lado, continúa Rachel Greenwald Smith, esta estética presenta un renovado foco en lo personal. Siguiendo la lógica del modelo neoliberal del emprendedor, el individuo es consciente de que es una construcción, pero se concibe como enormemente valioso a la vez. Así como el emprendedor neoliberal, que se piensa como construcción artificial pero al mismo tiempo como alguien importante y único, la literatura actual concilia «la construcción textual opaca y el *appeal* a un valor emocional y personal que realmente existe» (188).

Entre las nuevas ficciones novelescas que se muestran abiertamente experimentales en sus estrategias formales y gráficas, a la vez que presentan el renovado «compromiso con lo real» del que habla Jennifer Hodgson, y reviven la discusión sobre *lo real, lo material y lo cotidiano* en la literatura se encuentran aquellas que incluyen o se presentan bajo la apariencia de otros géneros que tradicionalmente no se asocian a lo literario. Éstas constituyen, por ejemplo, una narrativa desarrollada íntegramente en formato diálogo de *whatsapp*: *Mis whatsapp con Mamá*, de Albán Orsini; una biografía de un artista que incluye fotos y documentos: *Nat Tate: An American Artist*, de William Boyd; un examen universitario con opciones múltiples: *Facsímil* de Alejandro Zambra; un catálogo de subasta: *Important Artifacts and Personal Property From the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry* de Leanne Shapton; libros personales de recortes —*scrapbooks*— o álbumes fotográficos con anotaciones: *Diary of an Amateur Photographer* de Graham Rawle; *The Scrapbook of Frankie Pratt: A Novel in Pictures* de Caroline Preston; diarios personales que incluyen gráficos, mapas, diagramas, fotos o documentos facsímiles de distinto tipo según el perfil de los protagonistas narradores: *The Selected Works of T. S. Spivet: A Novel* de Reif Larsen, *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* de Mark Haddon, *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer; o simplemente se presentan como una colección de documentos misceláneos que van desde anotaciones personales manuscritas y artículos de diario hasta reproducciones de chats y mails o certificados de antecedentes policiales sin mediación de narrador: *Keres Cogor? = Guan tu fak* de Alejandro López.

A menudo, un sólo género opera como mecanismo de organización sintáctica discursiva de la obra (Valles Calatrava 108) y cumple funciones estructurantes, para darle a la *superficie gráfica* del relato —«la apariencia de

cualquier página de texto impreso» (White 5)— el aspecto del género escogido. En estos casos, la novela se asemeja formalmente al cómic en tanto narrativa verboicónica:

Desde un punto de vista semionarrativo, (...) la narrativa del cómic resulta de la articulación de un conjunto de contenidos diegéticos (personajes, acciones, espacios) con un conjunto de procedimientos discursivos (tratamientos temporales, perspectivación narrativa), completados por opciones compositivas que inciden en la economía del relato en su globalidad (por ejemplo, montaje). (Valles Calatrava 16)

Si bien estos textos comparten con otro tipo de ficción más convencional el hecho de que los contenidos diegéticos se articulan con los procedimientos discursivos para dar lugar al relato, se habilitan también ciertas opciones compositivas particulares: el montaje, proveniente de la cinematografía, y que «designa la concatenación, ordenación y ritmo de los distintos planos y secuencias de una película o de las viñetas de un cómic» (Valles Calatrava 107), es utilizado en estas narrativas por parte del autor cual montajista, quien dispone de los recursos semióticos en la superficie gráfica de la página (ubicación y formato del texto, tipografía, imágenes visuales, etc.) de acuerdo con un género discursivo determinado, el que informará la organización sintáctica discursiva del relato.

Alison Gibbons denomina a obras semejantes *fraudes ontológicos* (433). Sin embargo, las mismas están lejos de engañar al lector como parte de un juego literario. A menudo sus paratextos revelan abiertamente su carácter ficcional, con frecuencia delatado en las portadas, solapas y subtítulos. Además, se encuentran en la sección de narrativa ficcional de las librerías. Por otra parte, tienden a refuncionalizar las convenciones del género escogido para ponerlas al servicio del relato. Esto significa que, si bien aparentan ser a simple vista un catálogo, un diccionario, o un libro de recortes, su lectura lleva rápidamente a constatar que los elementos de tales géneros o documentos son funcionales a la narrativa. Por ejemplo, en la novela *The Scrapbook of Frankie Pratt: A Novel in Pictures* de Caroline Preston, que se presenta como un *scrapbook*, el lector accede a fragmentos de diálogos entre los personajes gracias a pequeñas tiras de papel



mecanografiado que han sido supuestamente tipeadas por la narradora, y que simulan estar pegadas en su diario junto con las demás pegatinas.<sup>4</sup>

En el catálogo de Leanne Shapton, por otro lado, la descripción de los objetos subastados incluye detalles de la vida de sus antiguos dueños, quienes protagonizan la historia narrada. De esta manera, el asombro del lector no pasa por dudar de la naturaleza ficcional de la obra sino por la astucia de la escritora en recrear un género de la vida cotidiana para convertirlo en relato novelesco.<sup>5</sup>

Paradójicamente, al mismo tiempo que el contenido del libro como objeto en su formato código pareciera percibirse cada vez más cercano a lo literario en su propósito estético, al ceder su predominio como fuente de información (propósito informativo) a otros medios, especialmente los digitales (Pressman 10), la experimentación formal en estas narrativas contemporáneas se da a raíz de la apropiación de géneros que circulaban hasta entonces ajenos al ámbito literario, no identificados con la ficción.

Ningún texto es independiente de —o no está mediado por, en términos de Michele Moylan y Lane Stiles— su materialidad. La forma en que se transmite necesariamente condiciona la producción del sentido (Roger Chartier, Jerome McGann). Sin embargo, en estas novelas, la insistencia sobre su carácter material refuerza en los lectores la conciencia sobre la refuncionalización de géneros de uso cotidiano para propósitos literarios. En otras palabras, la incorporación de géneros que típicamente circulan en entornos no literarios con los que se construyen estas nuevas narrativas suponen la paradójica combinación de esfuerzos miméticos en el

---

<sup>4</sup> Fiel al género audiovisual en sus convenciones (duración de unos tres minutos, típica voz en *off* que acompaña las imágenes, musicalización estratégicamente escogida, etc.) el *trailer* nos muestra a una actriz que encarna a la protagonista de la novela, con vestuario de época y rodeada de escenografía igualmente cuidada. Mientras que su voz le cuenta a la audiencia el porqué de su decisión de escribir un *scrapbook*, y se presenta a sí misma (usando las mismas primeras palabras del libro), las imágenes exhiben en primer plano sus manos recortando y pegando las mismas *ephemera* que el lector verá en el libro, dispuestas de la misma manera. El juego metaficcional aquí se complejiza, ya que no sólo se trata de una ficción audiovisual que simula dar vida a otra ficción literaria, sino que los recortes utilizados son de hecho los mismos que se utilizaron en la novela, dispuestos en la página de la misma manera, y a su vez «auténticos» en el sentido de que son las piezas genuinas de una colección de época que la autora recogió para realizar su obra.

Véase aquí el trailer: <https://vimeo.com/402713496>

<sup>5</sup> Para análisis más exhaustivos de la novela de Leanne Shapton y la de Caroline Preston, véase Mariana Mussetta, «Important artifacts de Leanne Shapton: cuando el Catálogo se vuelve novela», *Revista de Literaturas Modernas* 47. 2 (2017); y Mariana Mussetta. «Cuando la novela se ve como otro género: el álbum de recortes como género estructurante en *The Scrapbook of Frankie Pratt*». *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* 7. (2017), respectivamente.

cuidado del detalle gráfico y, a la vez, autorreflexivos en tanto que visualmente llaman la atención sobre su propia construcción.

Los trabajos de ficción literaria de este tipo, como los analizados por Zuzanna Jakubowski, dan cuenta de un realismo que «involucra el juego con su propia materialidad (...) y hace[n] visible el rol de los libros impresos en el paisaje medial contemporáneo» (Birke y Butter 4). Según Jessica Pressman, existe un renovado foco fetichista sobre el libro como objeto de lectura al que llama «la estética de la *bookishness*», y que consiste en concebir la amenaza de las tecnologías digitales hacia el libro como fuente de inspiración artística y experimentación formal en las páginas de la ficción del siglo XXI: una estrategia literaria en los relatos novelescos a nivel internacional que interpela a nuestro momento cultural. Al hacer visualmente manifiesto el hecho de que el lector está interactuando con el libro como objeto, es decir, al poner de relieve su materialidad, estos libros se vuelven objetos estéticos que renuevan la discusión sobre los límites y las interrelaciones entre la ficción y la realidad.

Los géneros de los que se nutren estas nuevas narrativas, con énfasis tanto en su condición material como en su pertenencia al mundo de lo cotidiano, pueden concebirse en términos de su apariencia como documentos multimodales impresos. John Bateman afirma que, en la actualidad, nos asalta un número creciente de documentos más y más variados (que van desde tesis doctorales hasta boletos de colectivo o folletos con ofertas de supermercado), y que en muchos de ellos el modo lingüístico está cediendo su histórica centralidad para dar lugar a una compleja combinación de modos no verbales que se emplean simultáneamente para realizar una «orquestada colección de propósitos comunicativos entrelazados» (2), donde la interacción entre ellos «multiplica» el significado (Lemke 85).

En estas nuevas narrativas, el lector asume naturalmente el papel de usuario de tal o cual documento o artefacto particular, rol sin el cual no podría acceder al relato, precisamente, porque la forma genérica en la que aparece habilita, restringe y propone determinadas estrategias de lectura, es decir, «activa ciertas posibilidades de significado y valor» (Frow 72). Hay casos donde el género que ha sido apropiado tiene su origen en el formato libro/ papel, como puede ser un diccionario o un tratado académico. Otros casos son de origen digital, como un diálogo de *chat*. En todos los casos, sin embargo, el libro toma esas formas genéricas con notable mimesis gráfica para el desarrollo de sus relatos. En este sentido, la innovación no está dada necesariamente en los géneros no ficcionales elegidos, los cuales pueden no ser de origen reciente, sino en el perfil del lector del siglo veintiuno, visualmente alfabetizado, quien es partícipe de eventos visuales como

«consumidor que busca información, significado o placer en una interface con la tecnología visual» (Mirzoeff 3).

Podría decirse que el libro en formato papel que contiene un relato novelesco desarrollado mediante una experimentación gráfica, que se apropia de géneros de la vida cotidiana, forma parte de esta tecnología visual. La creciente fascinación por lo visual y sus efectos, sumado a las facilidades tecnológicas de impresión con las que se cuenta actualmente, permiten que los lectores/usuarios naturalicen el hecho de que sus páginas han de ser miradas tanto como leídas.

### *En busca de «lo auténtico»*

Sería factible considerar que, a diferencia de los trucos metaficcionales del posmodernismo, donde uno de los *leitmotiv* era justamente jugar con el lector sorprendido en medio de paradojas ontológicas, estas novelas se dirigen a un público que ha naturalizado las estrategias que desafían la naturaleza de la representación en la ficción y están, en cambio, ávidos de autenticidad (Funk; Docx). En este sentido, Georgia Christinidis denomina *efecto autenticidad* (38) al efecto producido mediante dispositivos estilísticos que generan la impresión de inmediatez, entre los que se encuentran frecuentemente narrativas fragmentadas, de perspectivas múltiples, con la inclusión (o bajo la forma de) evidencia documental, como fotografías o facsímiles de géneros de la vida cotidiana.

El corpus que analiza Christinidis se compone de novelas que responden al 9/11 y logran este efecto, en su opinión, combinando detalle documental con respuesta emocional al representar experiencias traumáticas al extremo, por lo que advierte que el modo de representación puede llegar a socavar tal efecto: «la dependencia manifiesta a las características genéricas, como por ejemplo en el caso de una película de terror, menoscaba la inmediatez aparente y, por ende, la autenticidad de la narrativa» (39). En los relatos que ostensiblemente se camuflan bajo o absorben la apariencia de «géneros de la realidad», por el contrario, el *efecto autenticidad* aumenta, especialmente cuando se toman muchos cuidados en aspectos del diseño (color, tipografía, atención al detalle gráfico) para lograr la modalidad más alta posible, entendida esta última como propiedad graduable de los dispositivos gráficos en la narrativa ficcional, en el sentido de que se logra la sensación de ver «lo que hubiéramos visto de haber estado allí» (Nørgaard 149). De alguna manera, este esfuerzo por lograr una alta modalidad puede relacionarse con la función de los detalles que refiere Roland Barthes en su famoso trabajo «El efecto realidad»: aquellos que contribuyen a la sensación de realidad en una narrativa

realista. De hecho, estas narrativas coinciden con «una nueva celebración de la meticulosidad» (Docx) en las obras, donde la autenticidad no radica solamente en qué se dice, sino en cuán *auténticamente* se cuenta.

Christinidis intenta explicar este fenómeno de *efecto autenticidad* en la ficción novelesca a través del concepto de *autenticidad escenificada* de Dean MacCannell, desarrollado primeramente en los setenta en el campo de los estudios turísticos para referirse a la escenificación o recreación de tradiciones culturales o étnicas a fines de que el turista perciba que está en verdadero contacto con la cultura que visita. Desde representaciones folclóricas hasta experiencias de inmersión de distinto tipo (ser testigo de cómo se trabaja en las fábricas de los productos que luego comprará, comer comida típica servida en las mismas casas de los lugareños, etc.) apuntan a construir en el turista la sensación de que tiene acceso a lo auténtico y verdadero, a la revelación de los secretos de *la parte de atrás* del medio que habita la otredad. Este crítico detectaba, ya en esa época en la industria turística, la pretensión de borramiento del límite entre la parte de adelante (oficial, pública) y la de atrás (privada, secreta), partes cuya separación y diferenciación eran cruciales para el funcionamiento de la sociedad, según Erving Goffman a fines de los cincuenta.

Lo interesante de esta idea es que ya en el siglo XXI, con la redefinición de privacidad en este mundo globalizado, dominado por las redes sociales y las cámaras de vigilancia, Dean MacCannell propone en su artículo «Staged Authenticity Today» que este fenómeno ha ido más allá del ámbito turístico para manifestarse en los más diversos aspectos de la vida actual. En todos lados vemos expuesta públicamente «la parte de atrás», lo que hace unos años pertenecía a la esfera de lo secreto, personal, íntimo, no revelado públicamente: los restaurantes ofrecen cocinas vidriadas para que los comensales vean cómo se prepara la comida, en la arquitectura se ven edificios con los ladrillos y las cañerías expuestas, se reproducen los *reality shows*, incluidos los programas de juicios para dirimir litigios (*show trials*), los GPS de los teléfonos marcan la posición exacta de cada individuo y la publican automáticamente en internet y, en las redes sociales, la gente expone gustosa los momentos más íntimos de su vida.

Por supuesto, aquella *autenticidad* ostentada en las redes tiende a ser escenificada, montada, y hasta en cierto punto ficcional. Sin embargo, se combina con nuestra exposición pública (a veces voluntaria, a veces forzada) debido a la naturalización de los sistemas de seguridad y las redes sociales para crear la sensación de que todos pueden ver todo. Todos miramos y somos mirados, todos somos víctimas y victimarios del fenómeno voyerista. La gente muestra una avidez cada vez mayor por mirar lo secreto, lo íntimo del otro, y va cediendo las barreras para que lo propio también sea mirado. Existe «una avalancha de evidencia que la

visibilidad radical se está volviendo el principio organizador central de la vida social» (MacCannell 20). Dean MacCannell inclusive relaciona esta tendencia con la paranoia, al afirmar que ésta involucra una identificación con la verdad del otro como el objeto último de innegable deseo (21).

Los textos ficcionales mencionados más arriba conjugan justamente lo visual con lo cotidiano/íntimo, respondiendo desde la narrativa ficcional en formato código a los tiempos que corren: el catálogo de subasta de Leanne Shapton no es de piezas de arte o de un tipo particular de mercadería sino de objetos cotidianos de los personajes, y los *scrapbooks* de novelistas como Graham Rawle, Mark Haddon, Caroline Preston, Jonathan Safran Foer o Reif Larsen revelan historias a través de objetos, fotos y pequeños documentos cotidianos también. Estas historias ejemplifican el «retorno de lo personal al primer plano de la experiencia literaria» (Greenwald Smith 185), y los documentos en ellas funcionan como *géneros de la realidad* alusivos a hechos, que gozan en la vida diaria de otro régimen de verdad. Por supuesto, el lector de estos textos no es ingenuo ni desconoce la artificialidad de la ficción de estas obras, pero se ha vuelto deseoso de la *sensación* de autenticidad que ofrecen. Tal como los turistas que describe Dean MacCannell, queremos explorar, espiar, vivenciar, experimentar «la cosa verdadera»; como lectores nos comportamos como cuando chequeamos las redes sociales: atando cabos sobre los relatos que se entretejen fragmentadamente en la combinación de imágenes y textos.

Es por eso que aplica a este perfil de lector la denominación de usuario, tan común actualmente en el ámbito virtual, a la hora de abordar la lectura de estas novelas. Se toman prestadas competencias aprendidas en los medios digitales. Sin embargo, lo que es interesante aquí es que la ecuación no es tan directa: no es tan simple como decir que nos comportamos con estas novelas de la misma manera que nos comportamos en las redes, usando las mismas estrategias. Si bien esto puede ser cierto en parte, el fenómeno es más profundo, y tiene que ver con la manera en que actualmente percibimos *la parte del atrás* del otro. Naturalizamos estas novelas como lectores porque también en la vida diaria (no sólo en las redes) se ha mercantilizado lo íntimo/cotidiano como objeto de consumo.

Esto explicaría porqué no es crucial ni imprescindible que los géneros discursivos emulados en estos relatos sean digitales. Una narrativa ficcional desarrollada como diálogo de *chat* atrae tanto como aquélla que se desarrolla mediante un *scrapbook* de los años veinte: ambos *escenifican* géneros que emulan autenticidad, a la vez que pretenden revelar lo íntimo y secreto. En concordancia con estas novelas, existen también aquéllas que, si bien no presentan un género discursivo cotidiano particular con función estructurante, abundan en documentos cotidianos privados insertos en sus

tramas. Asimismo, somos testigos del auge contemporáneo de géneros como el ensayo personal y las memorias, ejemplificadas en la obra David Foster Wallace y David Eggers. Por otra parte, narrativas como la novela de Alejandro López, por ejemplo, claramente llevan al extremo el borramiento del límite entre lo privado y lo público al desarrollar la trama mediante géneros tan diversos como *chats* e *e.mails* donde se describen encuentros sexuales o transcripciones de escuchas telefónicas donde se tramam delitos junto a documentos de denuncias policiales y artículos de diarios.

### *Breve reflexión final*

En suma, resulta evidente que la novela en formato código sigue demostrando ya hacia el final de la segunda década del siglo XXI su asombroso potencial para transformarse y probar su vigencia. Despojadas de ingenuidad, aunque cada vez más lejos de la ironía burlona y el escepticismo posmoderno extremo de fin del siglo XX, muchas narrativas contemporáneas apuntan una vez más su mirada hacia *lo real, lo verdadero, y lo auténtico*, no ya como fin último y total, sino más bien como intento, tendencia, esfuerzo en esa dirección.

En medio del poder homogeneizante y liquidizante de la globalización en términos baumanianos, los lectores se muestran ávidos de encontrar en la ficción literaria algún anclaje —aunque frágil, rudimentario y transitorio— con la realidad cotidiana concreta en su materialidad. La experimentación formal y gráfica en la apropiación de géneros de la vida diaria parece ser uno de los derroteros en este sentido, ofreciéndose a un público cada vez más masivo que ha naturalizado hoy más que nunca la imbricación multimodal en la construcción del sentido, y que recibe gustoso la invitación de estas novelas a consumir lo íntimo y cotidiano del otro en ellas de la misma manera que lo hacen en la vida misma.

### **Bibliografía**

Barthes, Roland. «The reality effect». *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory, 1900- 2000*. Nueva Jersey: John Wiley and Sons, 2009. 229-234.

Bateman, John. *Multimodality and genre: A foundation for the systematic analysis of multimodal documents*. New York: Springer, 2008.

Birke, Dorothee, y Stella Butter, eds. *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*. Berlin: de Gruyter, 2013.

- Boxall, Peter. *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Boyd, William. *Nat Tate: An American Artist: 1928-1960*. New York: A&C Black, 2011.
- Breitbach, Julia. *Analog Fictions for the Digital Age: literary realism and photographic discourses in novels after 2000*. New York: Camden House, 2012.
- Brooks, Neil Edward, y Josh Toth, eds. *The Mourning After: attending the wake of postmodernism*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Burn, Stephen J. *Jonathan Franzen at the end of postmodernism*. New York: Bloomsbury, 2008.
- Chartier, Roger. *Forms and Meanings: Texts, performances, and audiences from codex to computer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Christinidis, Georgia. «Truth Claims in the Contemporary Novel: The Authenticity Effect, Allegory, and Totality». *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*. Eds. Dorothee Birke y Stella Butter. Berlin: de Gruyter, 2013. 33-48.
- Docx, Edward. «Postmodernism is dead». *Prospect Magazine*. 20 de julio de 2011. <http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism> (20/07/19).
- Federman, Raymond. *Critifiction: postmodern essays*. New York: SUNY Press, 1993.
- Foer, Jonathan Safran. *Extremely loud and inc redibly close: A novel*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.
- Frow, John. *Genre*. London: Routledge, 2014.
- Funk, Wolfgang. *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*. London: Bloomsbury, 2015.
- Gasiorek, Andrzej. *Post-War British Fiction Realism and After*. London: Edward Arnold, 1995.
- Gibbons, Alison. «Multimodal Literature and Experimentation». *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York: Routledge. (2012). 420-434.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. 1959. London: Penguin Books, 1990.
- Greenwald Smith, Rachel. «Six propositions on compromise aesthetics». *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*. Iowa: University of Iowa Press, 2016. 181-196.
- Haddon, Mark. *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. London: Vintage Books, 2004.
- Hassan, Ihab. «Beyond Postmodernism». *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 8.1 (2003): 3-11.
- Hodgson, Jennifer. «The Hidden Legacies of the British Experimental Novel». *Twenty-First Century Fiction. What Happens Now*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 15-33.
- Hoffmann, Lukas. *Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. New York: Transcript Verlag, 2016.

Jakubowski, Zuzanna. «Exhibiting Lost Love: The Relational Realism of Things in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence* and Leanne Shapton's *Important Artifacts*». *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. 124-145.

Kelly, Adam. «David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction». *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Ed. David Hering. Los Angeles: Sideshow Media Group Press, 2010. 131-46.

Kermode, Frank. *Continuities (Routledge Revivals)*. London: Routledge, 2014.

Larsen, Reif. *The Selected Works of T. S. Spivet*. London: Random House, 2009.

Lemke, Jay. «Multiplying meaning». *Reading science*. Nueva York: Routledge, 1998. 87-113.

López, Alejandro. *Keres Cojer/Guan tu Fak*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

López, José, y Garry Potter, eds. *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*. New York: A&C Black, 2005.

MacCannell, Dean. «Staged authenticity today». *Indefensible Space: The Architecture of the National Insecurity State*. New York: Routledge, 2008. 259-277.

Maziarczyk, Grzegorz. «Print Strikes Back: Typographic Experimentation in Contemporary Fiction». *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Ed. Werner Wolf. Amsterdam: Rodopi, 2011. 169-193.

McGann, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London, New York: Psychology Press, 1999.

Moylan, Michele, y Lane Stiles, eds. *Reading Books: Essays on the Material Text and Literature in America*. Amherst: Univ of Massachusetts Press, 1996.

Mussetta, Mariana. «Cuando la novela se ve como otro género: El álbum de recortes como género estructurante en *The Scrapbook of Frankie Pratt*». *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* 7 (2017). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/19014>

Mussetta, Mariana. «Important artifacts de Leanne Shapton: Cuando el Catálogo se vuelve novela». *Revista de Literaturas Modernas* 47. 2 (2017). <https://bdigital.uncu.edu.ar/12390>

Nørgaard, Nina. «The semiotics of typography in literary texts. A multimodal approach». *Orbis litterarum* 64. 2 (2009): 141-160.

Orsini, Alban. *Mis whatsapp con mamá*. Barcelona: Grijalbo, 2014.

Pressman, Jessica. «The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature». *Michigan Quarterly Review* 48. 4 (2009): 465.

Preston, Caroline. *The Scrapbook of Frankie Pratt: A Novel*. New York: Ecco, 2011.

Rawle, Graham. *Diary of an Amateur Photographer*. New York: Penguin Group USA, 1998.



Rudrum, David, y Nicholas Stavris, eds. *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. New York: Bloomsbury, 2015.

Shapton, Leanne. *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion, and Jewelry*. New York: Macmillan, 2009.

Shields, David. «Reality Hunger: A Manifesto». *Salmagundi* 164/165 (2009): 72-92.

Stierstorfer, Klaus, ed. *Beyond Postmodernism: Reassessment in Literature, Theory, and Culture*. Berlin: de Gruyter, 2003.

Sutton, Damian, Susan Brind, y Ray McKenzie, eds. *The state of the real: aesthetics in the digital age*. London: IB Tauris, 2007.

Tew, Philip. *The contemporary British novel*. London: Bloomsbury, 2007.

Valles Calatrava, José. *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Versluys, Kristiaan, ed. *Neo-realism in Contemporary American Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 1992.

White, Glyn. *Reading the Graphic Surface: The Presence of the Book in Prose Fiction*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical investigations*. Chicester: John Wiley & Sons, 2009.

Zambra, Alejandro. *Facsimil*. Santiago de Chile: Hueders, 2014.

*Referencia electrónica* | | Mussetta, Mariana, «En busca de lo real y lo auténtico: experimentación gráfica en nuevas narrativas del siglo XXI». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3 (2020): 53-70. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/en-busca-de-lo-real-y-lo-autentico-experimentacion-grafica-en-nuevas-narrativas-del-siglo-xxi>

*Fecha de recepción:* 15.04.2020

*Fecha de evaluación:* 10.06. 2020

*Fecha de publicación:* 02.11.2020