

Leer una serie y ver una novela: sobre las funciones de la ficción literaria en *Los muertos* de Jorge Carrión

✂ MARCELO TOPUZIAN / Universidad de Buenos Aires – CONICET / mtopuzian@gmail.com

Resumen

La consideración de las relaciones entre novela y ficción televisiva por parte de los estudios literarios suele moverse entre dos extremos, que suponen también dos actitudes lectoras e, incluso, dos morales de la disciplina: las caracterizaciones de los efectos —generalmente objeto de valoración negativa— de la segunda sobre la narración y la escritura literarias actuales en general y el análisis de procedimientos específicos a través de los cuales la primera acusaría recibo de esos efectos sin mayor consideración valorativa. Por otro lado, desde los estudios audiovisuales y de los medios se ha llamado la atención sobre las diferentes implicaciones de lo que podría caracterizarse como una creciente «literarización» de estos productos televisivos que, por supuesto, implica atender a rasgos de la literatura que exceden su configuración meramente escrituraria y textual. Jorge Carrión se ha ocupado de este problema, evitando estratégicamente posicionarse de manera absoluta en uno u otro de estos puntos de vista, tanto a través de sus ensayos, como de su novela *Los muertos*; a esta última se referirá este trabajo. En ella, la configuración estructural del texto repone la problemática presentada y los puntos de vista mencionados, y a partir de ello explora concreta y prácticamente

las opciones que se le ofrecen a la novela en la contemporaneidad. De este modo, Carrión invoca los circuitos y estrategias de valoración y legitimación subyacentes en el cruce problemático entre literatura canónica y producción mediática, y sobre la base de una narración novelesca diseña una reflexión sobre las condiciones de un pensamiento de la transición como figura de una historización posible de este cruce.

Palabras clave: televisión • literatura • ficción • valor

Abstract

The study of the relationship between novel and TV fiction by literary studies often moves between two extremes, which also involve two reading attitudes and even two moralities of the discipline: an indication of the effects —often negatively valued— of TV fiction over contemporary literary narration and writing and the analysis of specific procedures through which literature would receive these effects, without further evaluative consideration. On the other hand, media studies have drawn attention to the different implications of what could be characterized as a growing «literarization» of the TV products; this implies addressing traits of literature that exceed its purely scriptural and textual

configuration. Jorge Carrión has addressed this problem by avoiding strategically either of these absolute views, both through his essays and his novel *Los muertos*; this paper is about the latter. In *Los muertos*, the structural configuration of the text replaces the problems presented and the views above mentioned; it explores concrete and practically the options that are offered in contemporary times to the novel as genre.

Thus, Carrión invokes the assessment and legitimation circuits and strategies underlying the troubled crossing between canonical literature and media production, and designs a reflection, based on a fictional narrative, on the conditions of a thought of the transition as a figure of a possible historicization of this crossing.

Key words: television • literature • fiction • value

Más allá de que la televisión se haya constituido, desde hace tiempo y con pleno derecho, como objeto de estudio e investigación en el campo de las humanidades, atrayendo operaciones, actitudes y valoraciones diferentes entre sí y que de ningún modo se dejan reducir ya a opciones maniqueas como la de «apocalípticos e integrados» o sus diversas herederas —al tiempo que, a este propósito, términos abarcadores como «cultura de masas» o «medios de comunicación» (de los que también se servía Eco) se han vuelto crecientemente obsoletos para abarcar fenómenos tan disímiles como, por ejemplo, las redes informáticas, las cadenas informativas internacionales y los videojuegos, incluso a pesar de lo que se ha caracterizado como su «convergencia» (Jenkins)—, también es cierto que, en tanto conjunto de disciplinas académicas, las humanidades siguen sirviéndose, de manera más o menos inercial, de sus viejos paradigmas para la constitución de objetos de estudio y proyectos de investigación sin tener del todo en cuenta los posibles efectos sobre esos paradigmas y focos de interés a que da lugar la creciente imbricación de sus viejos «cotos de caza» —por ejemplo, y para simplificar, el mundo de las letras— con su «*terra incognita*» de hoy —por ejemplo, las series de televisión—. Esto hace que, hacia el interior del campo, y sobre todo en el plano de las motivaciones y los hábitos no siempre explícitos y reflexivos de sus actores, muchas de aquellas viejas nociones sigan resultando operativas, aunque sea como recurso argumentativo abreviado o simple prejuicio implícito. Y que, al mismo tiempo —y ya no sólo hacia el interior— comience a asentarse la conciencia de algo que no puede percibirse sino como una creciente «literarización» de algunos productos televisivos, lo cual implica, desde ya, tener que empezar a prestar atención a aquellos rasgos de la literatura que pueden exceder —hoy y ayer— su configuración meramente escrituraria y textual, todavía presupuesta por aquel paradigma inercial al que nos referíamos.

Jorge Carrión se ha ocupado de este conjunto de problemas tanto a través de sus ensayos críticos *Telefreud* y, sobre todo, *Teleshakespeare*, como de su novela *Los muertos*; a esta última se referirá centralmente este trabajo. En ella —según nuestra hipótesis—, la configuración estructural del texto repone la problemática presentada y los puntos de vista mencionados, y a partir de ello explora concreta y

Fecha de recepción:

24/10/2014

Fecha de aceptación:

12/12/2014

prácticamente las opciones que se le ofrecen a la novela en la contemporaneidad, con un ojo puesto en su valoración y legitimación académicas, artísticas e institucionales y otro, por supuesto, en las del mercado. De este modo, Carrión invoca los circuitos y estrategias de valoración y legitimación subyacentes en el cruce problemático entre literatura canónica y producción mediática, y, sobre la base de una narración novelesca, diseña una reflexión sobre las condiciones de un pensamiento de la transición como figura de una historización posible de este cruce, que ha hecho que Juan Goytisolo afirmase que «*Los muertos* puede ser vista como un videojuego o leída como un complejo y articulado objeto literario». Este trabajo intenta mapear las condiciones actuales de una disyunción como ésta.

Teleshakespeare, el ensayo de Carrión sobre estos asuntos, parte desde su mismo título de la hipótesis de la literarización de los productos televisivos, y los somete a los criterios de selección, individualización, recepción, valoración y archivo habituales en el discurso de la crítica literaria. Insiste, por ejemplo, en conceder estatuto de obra a las series y de autor a sus productores y guionistas, y, en los capítulos que le dedica a cada una de ellas, llama a *Breaking Bad* «la obra de Vince Gilligan» (2011:41) a *Carnivàle* «la obra de su vida» de Daniel Knauf (88), a *Lost* «la obra de [J. J.] Abrams» (106), a *The Wire* «la obra de David Simon y Ed Burns» (149, 186) y, quizás más fácilmente —*auteurismo* cinematográfico mediante—, a *Twin Peaks* «la obra de David Lynch» (90). Sin embargo, el único ejemplo de control autoral total por parte de los guionistas en una serie de televisión norteamericana que Carrión puede proporcionar en *Teleshakespeare* es «*Los muertos*, un producto de George Carrington y Mario Alvares para Fox» (119), referencia apócrifa a la serie que ¿describe, noveliza, versiona, o imita? su novela *Los muertos*.

Los muertos incluye artículos críticos sobre esa serie que podrían perfectamente haber constituido un capítulo más del ensayo de Carrión, especialmente el segundo, atribuido a sujetos ligeramente ficcionalizados, Jordi Batlló y Javier Pérez sobre Jordi Balló y Xavier Pérez —autores de sendos libros sobre cine y televisión—, y compilado en la segunda parte apócrifa de un libro de Concepción Cascajosa Virino, aquí ficcionalizada como María de la Concepción Cascajosa Virilo (2010:147). De este tipo de polinimia se ha beneficiado también el propio autor de la novela, conocido como Jordi y como Jorge Carrión, o Carrión Gálvez en el *copyright* de esta novela, nombres que, a su vez, desdoblados e intervenidos, dan los de los ficcionales George Carrington y Mario Alvares, creadores de la serie *Los muertos* en el universo novelesco, quienes afirman haberse conocido, oportunamente, en *Jordania*. La sutil —y casi infinitesimal en algunos de estos casos— variación ficcional, que podría incluso llegar a obedecer a un resguardo legal, si bien aporta un condimento lúdico más a una novela en la que estos no escasean, sin dudas plantea también una posible reflexión sobre la autoría. Los artículos críticos y una entrevista apócrifa de Larry King a los creadores de la serie incluidos en la novela introducen información circunstancial sobre George Carrington y Mario Alvares, y describen pormenorizadamente las condiciones de su control autoral total de la serie en el contexto del aparato productivo cultural de masas, que básicamente

tienen que ver con garantizar para la serie de televisión las operaciones habitualmente atribuidas a la autoría literaria o artística: además de la escritura efectiva de la totalidad de los guiones y el diseño de los títulos y la banda sonora (83), Carrington y Alvares se adjudican por contrato el derecho de trazar los límites de la serie como una obra, restringiéndola a dos temporadas separadas por una división inmanente a la serie, y no resultado de las presiones de su comercialización. Los actores no han participado en ninguna otra ficción audiovisual (ni podrán hacerlo, según los contratos que firmaron —158—). Margarita H. De Santis, autora del primer artículo crítico que incluye la novela, indica que «tenían muy claro que el sentido que ellos pretendían depositar en [el producto], el debate que con él querían provocar, sólo podría regirse por las leyes del arte, es decir, gracias al control absoluto que un artista debe tener sobre su obra» (83), que es su deber ético (158). Estas operaciones autorizan la adjudicación a la serie, en tanto obra unitaria —incluso «única» (158)— y con una identidad propia —paradójicamente distinguible por eso de la «ficción en serie»—, de un sentido cuyo origen debe ser rastreable hasta la intención de los autores: su fidelidad «al espíritu original de la teleserie, que de algún modo —me ha sugerido alguien de su entorno—», afirma De Santis, siempre interesada en la literariedad del producto, «es el espíritu original de su amistad». Un «mito de origen» de carácter biográfico y personal, alimentado por los propios autores, se dibuja correlativamente a la concesión a la serie del estatuto de obra artística (87), a pesar de que los materiales temáticos y narrativos sean evidentemente reutilizados. *Los muertos* concluye con una entrevista a los creadores de la serie, en la que, además de manifestarse «contra la interpretación», se refieren dubitativamente a su desaparición final en una isla, alimentando el mito autoral, ya no de origen, sino de destino, y declaran no aspirar «a entrar en la historia de la televisión ni del cine», sino en la de «la magia, ser los Houdinis del siglo XXI» (167). Su desaparición, que confirma el segundo artículo crítico, terminará haciendo surgir el sentido de la serie en tanto obra, y recuperando para las series de televisión las tesis teóricas de estirpe alto-modernista sobre la «muerte del autor» que alguna vez escandalizaron el mundo de los estudios literarios.

La consecuencia inmediata de todo este conjunto de operaciones de lectura es la apertura radical de las series a la interpretación crítica académica en el marco general de la investigación en humanidades. Todo *Teleshakespeare* se basa en la presuposición de la radical interpretabilidad de las series, es decir, en la postulación de un plano figural efectivo de análisis y de un sentido definido usualmente como no espurio, o sea, trascendente respecto de la función de mera reproducción serial de las formas de consumo que propicia el género según su caracterización tradicionalmente habitual por parte de las ciencias sociales. Este sentido, que, privilegiadamente en los análisis de Carrión, es el histórico, tecnológico y social de las series, depende de la posibilidad de concebirlas como obras cerradas, autónomas y unitarias, y por esto dadas a la interpretación más allá de su decodificación meramente argumental y de la sustanciación, por su parte, de los modos de consumo que busca alimentar.

Las series de hoy requieren e incluso reivindican «una lectura intelectualmente activa» (2011:31). Así, según Carrión, «la pretensión última de *The Wire* no es otra que ser leída como gran literatura» (44). Esta serie, ejemplo paradigmático con el que Carrión ilustra este asunto, no se podría, sin embargo, «haber hecho por otros medios que no fueran los televisivos» (185). Lo literario, entonces, no debe considerarse atado a los medios considerados hasta ahora más propios de la literatura, es decir, para simplificar, la palabra escrita e impresa. ¿Qué es, entonces, lo literario de esta serie de televisión? En primer lugar, su temporalidad propia, que según Carrión, por ritmo narrativo, «es similar a la de una novela»; esto le permite dar cuenta del «interior» de los personajes, así como también describir pormenorizadamente la ciudad en la que la historia narrada tiene lugar, Baltimore. Esto supone dejar de lado el efectismo hasta ahora más propio del medio, relativo tanto a la espectacularidad de la acción como a los bruscos vaivenes argumentales (186). Carrión ve un rasgo literario en el realismo de la serie, al que caracterizará no tanto a partir de su carácter representativo y testimonial, sino, fundamentalmente, de su complejidad reticular, que supone una relación singular y contrapuntística entre cada fragmento y una totalidad descentrada, complejidad que Carrión contrapone expresamente tanto a la mediación metafórica o alegórica (por ejemplo, privilegiadamente, la de la novela familiar) (188, 192–193), como al maniqueísmo simplificador e infantilizante de las producciones cinematográficas hollywoodenses de la actualidad (97). *The Wire* también expone la mediación que las pantallas, las cámaras de seguridad y el control audiovisual ejercen en el acceso contemporáneo a la realidad como parte de su realismo (94), recurso cuyos efectos Carrión tendrá en cuenta, como veremos, en su novela *Los muertos*. Carrión elige estratégicamente denominar «escritura» (186–187) a este tipo de trabajo del medio y los materiales televisivos, a falta, supongo, de un término equivalente para referirse a la construcción de la obra televisiva en lo que excede al armado efectivo de la narración y del mundo posible ficcional, y que es lo que le otorga, en sus propios términos, «densidad literaria» (189).

Tampoco las condiciones eminentemente colectivas de la recepción de las series implican ya hoy —blogs, foros y redes sociales de *fans* mediante— ninguna claudicación respecto de los alcances interpretativos, reflexivos y críticos de muchas modalidades del consumo de estos productos/obras. Carrión afirma:

Todos somos fans. Todos somos microcríticos. *Perdidos [Lost]* no tenía veinte millones de telespectadores, tenía veinte millones de microcríticos, un sinfín de hermeneutas que comentaban en tiempo real la obra, que alimentaban la *Lostpedia* hasta convertirla en una biblioteca inabarcable. (29)

El producto «de culto», singularidad dentro del vasto campo de las producciones culturales de masas, «se ha vuelto *mainstream*»,¹ con lo cual una actitud receptora hasta no hace mucho reducida a grupos sociales y etarios específicos se ha generalizado. Pero esta generalización, este modo de consumo ahora colectivo

y masivo, no ha perdido en el proceso las pretensiones críticas, hermenéuticas y eruditas del *fan* de culto, las cuales no tienen a veces mucho que envidiar —y se diferencian en poco— a las operaciones efectivas del investigador profesional de la cultura,² salvo por una prerrogativa adjudicada al carácter canónico de los objetos de estudio que, incluso desde la propia perspectiva del investigador, resulta ya crecientemente cuestionable. Puede haber, en efecto, obras maestras entre las series de televisión y los videojuegos, pero como «no poseemos otro modelo, otro marco de lectura más adecuado» (47) que el del gran canon literario, parece natural que los actores del campo recurran a él y a sus protocolos cuando se trata de discutir y adjudicar valor.

Pero lo realmente interesante de la perspectiva de Carrión es que, al mismo tiempo, no deja de destacar cómo las nociones y los protocolos heredados de cultura y literatura, sobre todo los académicos, se ven ellos mismos afectados por estos cambios, de modo que resultan descolocados no sólo por estas nuevas aplicaciones, sino también por la apertura de nuevos campos de legibilidad e inteligibilidad de los ítems del viejo archivo canónico letrado en la actualidad. Por lo tanto, concluye Carrión, «lo que nos une a Homero o a Shakespeare es tan real como todo lo que nos aleja de ellos: no es necesario decir que en la combinación de vínculos y de distancias se cifra la fórmula de la originalidad» (46). No se trata ya, entonces, solamente, de elevar al estatuto canónico de objeto de estudio académico o de obra de arte a las series de televisión (y, con ellas, a otras modalidades relativamente recientes de la ficción narrativa como los juegos de rol o los videojuegos), y de someterlas sin más a las operaciones y protocolos de lectura de las críticas literaria y artística tal como las conocemos —en un programa que hoy podríamos identificar fácilmente con el ya histórico de los estudios culturales—, sino de pensar cómo deberían conformarse esas operaciones y protocolos para poder ocuparse de estos fenómenos con pleno derecho en su singularidad, pero sobre todo qué implicaría esto en relación con cómo seguiremos leyendo y estudiando críticamente la literatura. La literatura como tal no puede ser considerada ajena a los modos de leerla y esos modos han sido sin dudas afectados por la constitución como objeto de lectura e interpretación crítica y figural, y no solo de consumo, de esta ficcionalidad narrativa en nuevos medios.

En primer lugar, las pautas de consumo se han transnacionalizado y han dejado de estar ligadas con una cultura y una lengua por definición nacionales, como los cánones letrados todavía dominantes. También la recepción literaria se ha vuelto no sólo crecientemente colectiva, sino incluso, podría decirse, activa y colaborativa (28), más que individual según el modelo de la lectura concentrada formalista y modernista (el ejemplo de rigor en este sentido es la red social *Goodreads.com*, pero pueden mencionarse muchos otros). Sin embargo, lo importante es que estos dos procesos difícilmente pueden describirse ya como globalización y masificación culturales homogeneizantes (Appadurai:II). El campo de relaciones que abre el entrecruzamiento radical de estos elaborados y complejos consumos culturales contemporáneos desarma muchas aparentes certezas previas e incluso

permite reconocer aquello que en la tradición preanuncia los recursos de los nuevos medios (Carrión 2011:53). Así, sostiene Carrión:

el estudio de los videojuegos, de las teleseries o de las novelas gráficas como literatura expandida no sólo supone su incorporación a la tradición narrativa, es decir, su domesticación (llevarlos al *domus*, a nuestro hogar), también significa observar la producción cultural de nuestros días con una mirada comparativa, que establece conexiones, que crea redes y que las pone en el contexto de la historia, generadora constante de *diferencia* entre textos más o menos afines. (46)

La complejidad contemporánea de la lectura crítica no coincide necesariamente con aquello que, tanto desde las diversas «nuevas críticas» y el análisis textual, como desde la sociocrítica y la historia literaria, se entendió por complejidad; supone circuitos de conexión que no son los mismos, tanto por la ampliación exponencial de los públicos y su segmentación proliferante como por los cruces actuales de medios, géneros, universos ficcionales y posicionamientos autorales, entre otros aspectos. Y esta producción de diferencia es al mismo tiempo, indudablemente, una producción de valor que la investigación en humanidades debería ser capaz de tener, de algún modo, en cuenta, evitando la indiferencia que surge tanto de la exclusión arbitraria como de la inclusión indiscriminada a partir de la ampliación de los alcances de un único esquema de valoración siempre presupuesto y nunca interrogado.

La novela de Carrión *Los muertos* podría considerarse (como *Nocilla Dream* en relación con el ensayo *Postpoesía*, ambos de Agustín Fernández Mallo, o como *Alba Cromm* en relación con *El lectoespectador*, de Vicente Luis Mora) una ficción novelesca programática surgida de la demarcación y el reparto del territorio cultural contemporáneo ejercidos por *Teleshakespeare* —lo cual explica que en este trabajo hayamos usado este ensayo como punto de partida—. La novela explicita este carácter al acompañar e intervenir la narración con dos artículos críticos apócrifos que —sobre todo el segundo— reenvían a las líneas interpretativas del ensayo de Carrión. Al mismo tiempo, la novela se constituye como una reflexión a propósito de la ficción. Sin embargo, ésta evita plantearse como una ontología de lo ficcional y desvía el tipo de reflexión metafísica en torno de las relaciones entre personaje y autor-creador que ha quedado históricamente asociada con novelas como *Niebla* de Miguel de Unamuno (2010:76) u obras teatrales como *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello —y que hoy recupera el videojuego *The Stanley Parable* (Wreden y Pugh)—. Los personajes de *Los muertos* desarrollan sólo por un momento argumentos de tipo trascendental (54-55), para dar inmediatamente lugar a una exploración de los alcances políticos, sociales y culturales, más que filosóficos o religiosos, de la situación en que se encuentran. Lo cual, sin embargo, no implica afirmar que la novela deje de lado la problematización de sus propias condiciones específicamente literarias de producción, las que, como veremos, serán teorizadas a partir de los atisbos que la novela proporciona de la historia de los dos creadores de la serie.

En principio, nos encontramos en *Los muertos* con un conjunto de «ficciones superpuestas» (Mora 2010b) y entrelazadas: una serie de televisión, un conjunto de ficciones cinematográficas, televisivas y literarias de las que provienen los personajes de esa serie, los avatares de esos personajes y de otros en una red social creada como subproducto, la novela que estamos leyendo, una novelización de la serie que no es equivalente a la anterior, la historia de los creadores de la serie y sus interpretaciones críticas académicas. No hay aquí «autoficción» (Alberca) ni «realidadficción» (Ludmer:149-154), sino, podría decirse, «ficciónficción»: en palabras de Miguel Espigado, «una asimilación profunda, sin fisuras, del imaginario y la dinámica de la ficción cinematográfica, lo que da buen ejemplo de cómo está formada la imaginación de los nuevos adultos (no más niños), donde toda la ficción —fílmica, literaria, publicitaria— se funde en un solo territorio indistinguido», en el que se cruzan los personajes de *Macbeth* con los de *Terminator*, *Blade Runner* y *Los Soprano*, entre otros de una enciclopedia ampliada que cabe esperar que el lector maneje. Al mismo tiempo —sobre todo en el primer artículo crítico que aparece en la novela, que da cuenta de las reacciones frente a la primera temporada de la serie—, la novela explora las figuras de la recepción colectiva activa e instantánea —gracias a un sistema de producción cultural intermedial entrelazada como el hoy operante en el cruce de cine, televisión, literatura, prensa periódica e internet—. En la línea de lo ya explicitado por *Teleshakespeare* a propósito de *Lost*, la serie de televisión de la novela da origen a infinidad de páginas web, blogs, foros, videojuegos y hasta novelas (la propia Martha H. De Santis, autora del primer artículo, publicará más tarde la muy literaria novelización oficial de la serie, según nos informará el segundo artículo crítico), que amplían y generalizan la cultura antes más o menos tribal de los fans. De todos estos subproductos, el primer artículo destaca la red social *Mypain.com* en tanto testimonio de lo que presenta como el principal efecto de la serie sobre la conciencia pública: un «nuevo duelo» (Carrión 2010:75) por los personajes de ficción desaparecidos. El mundo ficcional de los personajes de ficción muertos y rematerializados de la serie y la novela tiene en los avatares a los que finalmente da lugar esta red (en la que, previa subasta, el usuario puede encarnar virtualmente al personaje fallecido objeto de identificación emocional y culto) un eco evidente, cuyas consecuencias la novela explorará en la segunda parte.

Martha de Santis entiende que uno de los efectos de la serie ha sido «revitalizar la literatura», porque «este boom de la ficcionalidad (...) ha creado un interés renovado por la lectura, la investigación y la reflexión acerca del universo literario» (81), del que provienen muchos de los personajes objeto de culto. La ficción se constituye así como categoría mediadora capaz de vincular, según de Santis, al capitán Ahab, al Capitán América y al Che Guevara —que también, por supuesto, ha sido ficcionalizado—. Se vislumbra aquí, hacia la mitad de la novela, los posibles beneficios críticos y académicos de la postulación de una teoría general de la ficción que pueda proporcionarle a las humanidades un marco conceptual continuo desde el cual poder enfrentar la complejidad intermedial de la literatura

y la cultura actuales sin zozobrar disciplinar y epistemológicamente. Frente a esto, Jordi Batlló y Javier Pérez, autores del artículo del apéndice de cierre, destacan, sin embargo, la «imposible conversión en novela [de la serie], pese a la conocida existencia de *Los muertos. La novela oficial*, de Martha H. De Santis» (160, 162), subproducto no autorizado por los autores (163). En su artículo, Batlló y Pérez vuelven sobre el tema de los efectos de la serie: sus creadores «no quisieron escribir una novela, cuyo alcance en la conciencia global a estas alturas de la segunda década del siglo XXI sería muy limitado» (162), pero destacan, en un comentario que no puede sino aludir a la novela *Los muertos* a la que el artículo pertenece, que

este ensayo sobre la teleserie ha sido escrito con palabras y ha descrito las imágenes y su intención ética y estética mediante figuras del lenguaje. En esa tensión entre la palabra y la imagen quizás radique el enigma del arte. Nosotros hemos intentado acercarnos a una traducción que solo puede ser puro deseo. (163)

Los creadores de la serie sostendrán, en la entrevista que cierra la novela de Carrión, que «quizás las buenas preguntas son las que nunca se acaban de responder» (167). En la misma línea, los autores del segundo artículo se refieren a la «ineficacia como artefacto literario» de la novelización oficial, «de 690 páginas», por su voluntad de volcar toda la información vinculada con la trama de la serie, «subrayada por el hecho de que sus lectores fueron previamente televidentes» (163). La novela de Carrión explicita su toma partido a propósito de su propia retórica cuando, a continuación, le facilita al lector el párrafo final de esta novelización, haciendo así posible la comparación (143-144, 163-165).

La novelización es mucho más detallista; abundan en ella, por otro lado, referencias al lenguaje técnico cinematográfico, como «picado», «zoom», «plano detalle», «fundido en negro»; sin embargo, en sus descripciones proliferan los adjetivos y adverbios con carga valorativa: la Plaza Roja está «impresionantemente desahuciada», una calle de Hollywood, «rabiosamente iluminada» (163). Aunque, a diferencia de la novela, la novelización explicita muchas de las alusiones intertextuales de la serie, sorprendentemente se le escapa la alusión final al Gato de Cheshire de *Alicia en el país de las maravillas*, que el pasaje correspondiente en la novela sí destaca, sin, sin embargo, identificarlo fehacientemente. Una diferencia fundamental entre la narración ficcional novelesca y la televisiva se vincula explícitamente con la cuestión de la identidad, a la que nos referiremos más adelante: el nombre propio del personaje es un elemento mucho más determinante de su caracterización y ontología en la novela que en la ficción audiovisual, donde otros elementos no verbales cobran una importancia mucho mayor. *Los muertos* debe por esto presentar como «el Nuevo» al personaje que luego se identificará como Gaff, personaje de la película *Blade Runner*. La novelización oficial llama «Bruce» al personaje que la novela ha tendido a denominar simplemente «el Topo» (163). En síntesis, la novelización de de Santis pretende constituirse como una formidable (re)literarización de la serie de televisión, y por eso fracasa.

Por supuesto, la novela de Carrión se ve también ella misma en el problema de dar cuenta por escrito de una narración ficcional apócrifa evocada producida para un medio audiovisual, la televisión. La estructura externa de la novela recupera la de la serie televisiva: las dos partes, cada una de ocho capítulos titulados, remiten a las dos temporadas de la serie, también de ocho capítulos cada una, según nos hacen saber los artículos críticos. Además, la novela se sirve de varios recursos retóricos a través de los cuales la literatura ya ha evocado la narración audiovisual, sobre todo la del cine: el objetivismo, el conductismo, el corte y el montaje (cada párrafo corresponde, estrictamente, a una escena de la serie).

De todos modos, lo importante es el modo en que toda esta confrontación de retóricas entre novela y novelización, entre serie de televisión y literatura, orienta finalmente al lector hacia el medio mismo de la novela que está leyendo, que, más allá de las convergencias receptivas a las que nos hemos venido refiriendo, no es el televisivo o audiovisual, sino, todavía, el literario, a pesar del señalamiento de los defectos de los procedimientos usuales de literarización. *Los muertos* no sólo suma como otro posible intertexto más un conjunto de obras cinematográficas o televisivas a la tradición literaria —teniendo así que plantearse los problemas de su lectura solamente como los de la buena o mala convivencia de ese conjunto en una obra unitaria organizada siempre con una pretensión centralmente textual y literaria—, ni, por otro lado, celebra simplemente el *pastiche* de formas y géneros como ironía gracias a una expectativa y a una presuposición de una lectura externa siempre predominantemente realista o bien, al menos, canónicamente literaria,³ sino que desde su misma estructura (la relación entre el relato novelesco y la serie evocada, y entre el relato, los artículos críticos y la entrevista que en él aparecen injertados) intenta explorar algunas consecuencias de los modos de circulación de la ficción en la actualidad a partir de las nuevas relaciones que guarda con sus usuarios, para cuya descripción y evaluación le sirve poco la simplificada epistemología que la contrapone a la realidad física y palpable, aunque sea para luego confundirlas. Insistir sobre que la indistinción entre ficción y realidad es el principio rector de la literatura contemporánea en su relación con los medios de comunicación y la cultura audiovisual parece pueril cuando la lógica del simulacro (Perniola) ha colonizado definitivamente esa realidad. Pero, además, incluso seguir pretendiendo dar cuenta de esa colonización bajo la figura de la temporalidad de un improbable duelo por esa realidad perdida también resulta, al menos, limitado: de aquí, como veremos, la importancia del trabajo de *Los muertos* sobre un nuevo tipo de duelo, ya no por la realidad perdida, sino por la ficción.

La aparición de internet, su imbricación con el universo de la producción televisiva y el consiguiente desplazamiento de la hegemonía de lo cinematográfico como única instancia paradigmática de la cultura audiovisual han dado lugar no tanto a algo que puede ser pensado como una transformación de los vínculos entre realidad y ficción —que lleva a la afirmación ya corriente de que ambas se confunden o resultan crecientemente indiscernibles, y de que, por lo tanto, antes no lo hacían (con lo cual esta afirmación da curso obligatorio, aunque no siem-

pre explícito, a la figura y la actitud nostálgicas del duelo por la realidad perdida, como es corriente en las teorías del simulacro, incluyendo la del propio Perniola—, sino, sobre todo —y mucho más interesante—, a un conjunto de cambios en el estatuto, las funciones y los usos mismos de la ficción. La novela de Carrión expone estos cambios en el tratamiento que hace de algunos acontecimientos de la historia reciente, no con el objeto de demostrar el estatuto global de simulacro de cualquiera de sus percepciones, sino de enfatizar, a través de los desplazamientos ficcionales a veces mínimos de la novela, cómo el carácter futurizado del acontecer y la velocidad de los cambios (Virilio) les han concedido a la ficción, sus estructuras, sus figuras y su retórica, tanto televisivas y cinematográficas como literarias, funciones inéditas, al punto de que ya difícilmente se pueda describir y juzgar su funcionamiento y sus usos desde una simple caracterización general, como mera ficción, sin aclarar a través de qué medios y con qué procedimientos se ha encarado la construcción de cada mundo ficcional específico. En *Los muertos*, es el encuentro concreto y efectivo en el texto en términos formales —y no meramente argumentales o temáticos, es decir, reducidos a los materiales— de la ficción serial televisiva y la ficción literaria lo que resulta más provocador, y sugiere en consecuencia una meditada reflexión acerca de la contemporaneidad de alcances más amplios.

La novela muestra, por ejemplo, cómo los característicos movimientos de transición entre las temporadas de una serie, si se permite pensarlos de manera inmanente y no sólo como resultado de una presión comercializadora externa, pueden servir para iluminar el cambio y el acontecer históricos. La ficción no ironiza nostálgicamente sobre el carácter simulado o apariencial del «haber tenido lugar» de la historia reciente al compararlo con el de una serie de televisión, sino que inventa y postula desde su misma estructura un acceso a ella inimaginable de otra manera. En la novela, el nuevo duelo por los personajes fallecidos en la ficción que aparecen en la serie, y que luego, a su vez, vuelven a desaparecer masivamente, depende de la reutilización, en muchos casos también serial, de materiales, motivos y temas de la literatura y el cine característica de la cultura televisiva contemporánea. El epígrafe del artículo final, tomado de la novela *Mao II* de Don De Lillo, remite a esta contradicción y la tematiza en sus alcances explícitamente históricos: «Un suceso ya dignificado por el tiempo es repetido, repetido y repetido hasta que algo nuevo llega a incorporarse al mundo» (Carrión 2010:147). Pero mientras De Lillo, en 1991, estaba interesado en explorar las relaciones de los escritores, la literatura y la cultura letrada modernista con las transformaciones de las condiciones del acontecer en la sociedad de masas —en el caso de esta cita, y de la novela a que pertenece, puntualmente a través de referencias a los casamientos masivos y los ritos de los movimientos ultrarreligiosos globales como la Iglesia de la Unificación de Sun Myung Moon, y del terrorismo islámico—, Carrión —consciente del funcionamiento de las «multitudes inteligentes» (Rheingold) y de la actividad intelectual colectiva y colaborativa en las redes, hoy tanto a propósito de las series de televisión como de la literatura— es

capaz de reivindicar, donde antes sólo tendía a leerse el consumo dirigido y las técnicas de la inducción, un momento crítico de acceso a la experiencia histórica. Esto lo propicia la reflexión sobre las condiciones de producción de la serie en *Los muertos*, según el segundo artículo crítico de la novela, cuando se las piensa en relación con las de la literatura:

Su objetivo, sabemos ahora, es preservar una memoria de la que no teníamos conciencia. Una memoria y una responsabilidad que no existían. Hasta entonces, el territorio de la ficción había estado más o menos exento de un reclamo de legitimación; ahora sabemos que es posible hacer ficción para todos los públicos, con la mayor exigencia estética y sin descuidar la exigencia ética. (Carrión 2010:158)

El nuevo duelo, la memoria y la responsabilidad por los personajes de ficción cuya muerte se brindó en el pasado al consumo como mero espectáculo, quedan asociados a nuevos criterios de legitimación y valoración inmanentes a la ficción como resultado de su conformación medial predominantemente audiovisual, y a su aspiración a formar parte en tanto tal del archivo cultural de una época (Groys) gracias a las posibilidades abiertas por los repositorios digitales, aunque dicha ficción, en el caso de las series, consista solamente en la reutilización serial de material ya elaborado. La aplicación de procedimientos de lectura antes considerados apropiados sólo para la tradición literaria o cultural de carácter canónico a estos nuevos productos culturales que se revisó en nuestra lectura de *Teleshakespeare* no puede consistir simplemente en una extensión conceptual más o menos adaptada de las herramientas críticas y en una dignificación de lo nuevo según valores predeterminados de antemano: la ficción narrativa no es la misma cuando se hace serie de televisión, y esto fuerza una reconsideración completa de aquello que entendemos por ficción, debiendo prestar especial atención a cómo se configura en relación con cada medio específico y, sobre todo, a cómo se modifica a partir del cruce entre medios diferentes.

A partir de esto, *Los muertos* es también capaz de plantear, bajo estas condiciones y de un modo estrictamente ficcional, narrativo y novelesco, una pregunta acerca de la historia. El texto se abre con un epígrafe del capítulo x de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry que superpone serialmente dos traumas históricos del mundo hispánico: la colonización de América y la guerra civil española (Carrión 2010:11). Los cuerpos de los personajes de la novela están marcados por las cicatrices del acontecimiento que significó su muerte en el universo de ficción del que proceden. La novela asimilará luego explícitamente la desaparición en masa de los personajes de ficción en su segunda parte al Holocausto. Catástrofe y trauma se convierten en claves para pensar la historia, pero sólo en tanto entramados con una reflexión en torno de la ficción serial audiovisual. No estamos, como indicamos, ante una enésima caracterización de los acontecimientos de la historia reciente como simulacros, a la manera de un Jean Baudrillard sobre la Guerra del Golfo o la caída de las Torres Gemelas (Baudrillard 1991 y 2002), por el sólo

hecho de que se conviertan en materiales de una serie de televisión. *Los muertos* se atreve a plantear desde la ficción novelesca el problema del estatuto actual de la experiencia histórica y de la relación con el pasado cuando éstas pasan a estar, en su misma factura, determinadas por las transformaciones tecnológicas relacionadas con la digitalización de la imagen, y de su registro y archivo. Sólo desde aquí, apunta la novela, se puede plantear hoy cabalmente el problema de la función de la ficción, y no a partir de una exploración más a propósito de la relación entre literatura y memoria histórica incapaz de interrogar los cambios en el estatuto actual de la ficción literaria como tal, a menudo como resultado de una torpe pre-comprensión de los modos de implicación política del trabajo académico.

La moraleja de la sucesión de las temporadas de la serie en la novela tendrá que ver con hacer del duelo real de sus espectadores por los personajes ficcionales una nueva experiencia del trauma histórico. La ficción serial —por propia de una serie de televisión pero también por aludir ella misma a todo un entramado de narraciones ficcionales previas— supone una relación singular con la problemática histórica a partir de la figura constitutiva de la reiteración, más que de su carácter de simulacro concebido a partir de una contraposición simplista —o una indistinción, es lo mismo— de ficción y realidad. Las configuraciones que organizan la transición entre temporadas de una serie de televisión pueden dar lugar, a partir de su conformación misma, a nuevos modos de la imaginación histórica.

El motivo que organiza la primera temporada de la serie y la primera parte de la novela es el de la identidad: los personajes intentan sistemáticamente saber quiénes son tras materializarse sin recuerdos conscientes en una Nueva York construida según un repertorio conocido de imágenes cinematográficas. Sólo el lector enterado —es decir, el lector intermedial, que al fin y al cabo quizás equivalga simplemente, sin necesidad de aclaración ulterior alguna, al lector sin más— sabe más cuando reconoce las alusiones de la trama al archivo cultural y los nombres propios de los personajes (Carrión 2010:37) que cuando estos los descubren (o inventan —44—). La motivación de las acciones de los personajes se orienta al descubrimiento de su grupo de pertenencia, su «comunidad», que está dictada por el universo ficcional del que proceden. Esta comunidad entra en conflicto con lo que sólo se concibe como una comunidad del mismo tipo, pero de mayor tamaño: el Estado. Este conflicto organiza el argumento de la primera temporada de la serie (y de la primera parte de la novela). En la segunda, sin embargo, resuelto el asunto de los grupos de pertenencia de origen por la simple posibilidad de buscar miembros afines en internet, en una clara referencia a las redes sociales (97), las identidades comunitarias ampliadas y extensas (los italoamericanos de *Los Soprano*, y sobre todo, los judíos de «la Comunidad de la Estrella») se imponen a las de las narraciones ficcionales de la primera parte, si bien sólo en el contexto de las desapariciones masivas de los personajes. De la búsqueda inicial de rasgos coincidentes en un pasado común (el de las narraciones que compartieron en los mundos ficcionales de los que provienen, que funcionan como equivalente de una definición comunitaria de la identidad), los personajes pasan a reconocerse a

partir de un trauma o una catástrofe masivos compartidos, como el Holocausto (134), la caída de las Torres Gemelas (129) o, finalmente, la Pandemia que acabará con todos ellos. Ninguna de estas comunidades se presenta como más o menos real o ficticia: las palabras del líder de la Comunidad de la Estrella «son palabras que magnetizan, que envuelven, que abrazan, que logran la *ficción* de un sentimiento de pertenencia a un sueño milenario, a una comunidad antigua como los olmos americanos, como la tierra» (134-135). No es, por lo tanto, la denuncia de su carácter de simulacro lo que aquí está en juego, ni una competencia por un plus de real como evidencia del acontecer y el tener lugar efectivos de la historia, sino la implicación del carácter radicalmente electivo y, por eso, marcadamente político, de la identidad cuando está mediada por las nuevas tecnologías —por ejemplo, la de las redes sociales.

Frente a los tipos «necesarios» de comunidad arriba descritos, el argumento de la novela enfatiza algunos vínculos completamente contingentes, basados en el afecto, que paradójicamente tienen en la familia nuclear su modelo más cercano (un tipo de familia en el que, sin embargo, en la novela, los lazos biológicos, de sangre, están por definición excluidos: los personajes de *Los muertos* no pueden procrear, están completamente sustraídos a la reproducción biológica —103, 107—). La novela da lugar, como podemos notar, a una inversión, en la que los lazos habitualmente considerados obligados y necesarios, como los paternofiliales, pasan a ser por definición voluntarios y contingentes, mientras que la contingencia de una historia (ficcional) común, más si ésta es ficcional, se vuelve una ley comunitaria de hierro. El carácter afiliativo y secular del lazo social concebido modernamente se adjudica a aquello que es considerado supervivencia biológica atávica en su campo, mientras que los diferentes tipos de comunidades imaginadas se imponen como necesidad.

Lejos, entonces, tanto de cualquier reivindicación de una identidad sobre otra, como de la afirmación del carácter imaginado, construido o simulado de cualquier identidad, entiendo que la novela se desmarca del paradigma identitario y multiculturalista para pensar la cultura y la literatura contemporáneas y ensayar un nuevo modo de concebir su historia capaz de sustraerse del paradigma nacional que embarga todavía el trazado de relaciones significativas con el pasado. El mandato social identitario sobre estos personajes los liga de modo obligado, necesario y exclusivo a la narración ficcional de la que provienen; en ese pasado cerrado y fijado se cifra el deseo que los mueve: de hecho, son inmortales y tras cualquier daño sufrido simplemente se regeneran, pero no recuperan nunca su estatuto original de personajes. Ellos, sin embargo, guardan importantes diferencias con ellos: su apariencia física, por ejemplo, corresponde, supuestamente, a la de las personas que sirvieron de inspiración para su creación y no a la de los personajes. Además, puede haber confusiones en las identificaciones, de ningún modo garantizadas y confirmadas de una vez y para siempre.

En el mundo ficcional de la serie *Los muertos* la ficción no existe (53): en la televisión, por ejemplo, sólo pueden verse noticieros y documentales. La ficción

sólo asoma desde el inconsciente de los personajes: de este modo, se constituye para ellos como un posible real. En sus sueños, en sus «interferencias», en sus síntomas y compulsiones, en sus formas de sociabilidad, actualizan repetidamente sin saberlo —aunque para ello recurran indistintamente a adivinos (26–27) o psicoanalistas (29–30)— las narraciones ficcionales originales de las que proceden. Como repentino descolocamiento, pueden aparecer también bajo esta modalidad, incluso, citas de Paul Celan (116). Estas repeticiones compulsivas remiten no tanto a las diferentes historias previas evocadas de los personajes, sino más bien a todo un registro de la experiencia que resulta excluido como tal. La serie explicita las condiciones de apertura de un registro como ese y visibiliza la materialidad tecnológica que hoy supone su archivo y, de este modo, el surgimiento de nuevas vinculaciones con el pasado.

Las condiciones para el planteo de la pregunta por la vida después de la muerte de los personajes de ficción que organiza la trama de la primera temporada de la serie *Los muertos* (y de la primera parte de la novela) cambian en la segunda de modo que los personajes empiezan a desaparecer incluso de este «más allá». *Los muertos* sugiere, en este sentido, una reflexión sobre el archivo tras la revolución digital. Una de las cosas que diferencian las dos temporadas de la serie es que en el mundo ficcional de la segunda ya existe internet, que, primero como gran reservorio de información acumulada, enfatiza de manera inédita la persistencia de los productos culturales de masas tras su primera aparición y los vuelve casi inmediatamente conservables, gracias a la transformación tecnológica, más allá de las mediaciones que solían operar las instituciones culturales y sus cánones: museos, bibliotecas, cinematecas, sonotecas, etc., generalmente excluyéndolos. Dominique Maingueneau se ha referido al pasaje del predominio de la institución al del archivo en la literatura contemporánea (Maingueneau:57–59) sin explicitar sin embargo el papel en él de las nuevas tecnologías de la información. Por otro lado, internet ha acrecentado también el carácter interactivo y próximo de los vínculos de los espectadores con ese archivo de proporciones, hecho que el artículo crítico del final de la novela destaca al señalar que

en una sociedad constituida exclusivamente por los muertos de la ficción (...), los responsables últimos de las masacres cuyas consecuencias estábamos tratando de imaginar en el televisor (o en otras pantallas) éramos nosotros, espectadores. El telespectador de *Los muertos* ocupa la posición del verdugo: en la pantalla es capaz de acceder a la realidad alternativa que sus actos violentos han creado. (Carrión 2010:156)

La culminación de los propósitos de la serie, al menos teniendo en cuenta cómo dan cuenta de ella los autores del último artículo crítico, es la interrogación de la propia mirada del espectador cuando la ficción se ha convertido en predominantemente audiovisual, pero guarda aún la memoria del predominio medial de la escritura. La de la serie es

una pantalla que no pretendía, como en la ficción televisiva anterior, aparentar ser una ventana. Una pantalla honesta, que mediante el subrayado continuo de la distorsión tecnológica de la mirada nos recordaba que, en tanto que *voyeurs*, estábamos teniendo acceso a un mundo prohibido, a un infierno que nos acusaba como responsables. No obstante, y paradójicamente, la evolución de nuestra mirada, tan acostumbrada a la mediación tecnológica a estas alturas del siglo XXI, permitió que el espectador olvidara la presencia incómoda de la pantalla y accediera casi directamente a una realidad que quería ser catártica, la filmación de un posible duelo.

Pero la distancia existe; la peculiaridad visual de la teleserie no puede ser ignorada. Insistimos, una transformación de *Los muertos* al lenguaje literario es sencillamente imposible. (162)

El énfasis de la serie en su propia «peculiaridad visual» no propicia una actitud irónica frente a una realidad entendida, finalmente, como un mero simulacro, sino que, por el contrario, se vuelve ocasión de la apertura de un nuevo campo de experiencia del pasado, bajo la condición de exponer la materialidad técnica de su construcción audiovisual, especialmente visible cuando se la compara y contrasta concretamente con la escritura literaria en su trasposición novelesca, especialmente en lo que hace a las operaciones de conservación y archivo respectivamente dominantes en cada caso. De este modo, se quiebra la equivalencia usual entre nuevos medios y pérdida de la experiencia —bastardeada a partir de un presunto origen benjaminiano (Topuzian 2015)—, para exponer en cambio cómo la reflexión específica de la serie sobre su propio medio que propicia su versión novelesca es capaz de proporcionar a los espectadores una manera de incorporar un nuevo sistema de relaciones con su propio pasado. No debemos olvidar que todo esto tiene lugar en una novela: la elaboración teórica en torno de las series de televisión y de las redes informáticas sólo cobra sentido si se la incluye en el campo más vasto de una reflexión sobre el estatuto de lo literario en tanto medio que no desdeñe la consideración, a tal efecto, de sus complejas relaciones intermediales.

Notas

¹ En torno de este proceso ha fundamentado Eloy Fernández Porta su caracterización de los fenómenos que denomina *afterpop*.

² Me he ocupado más pormenorizadamente de esta cuestión en mi conferencia «Imaginar lo literario después de la teoría», que dicté en la Universidad Nacional del Litoral en el marco del ciclo «Los invitados» en abril de 2014, y será publicada en breve por el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias.

³ El segundo artículo crítico de *Los muertos* diferencia la serie que la novela presenta del *pastiche* «posmoderno» por su reivindicación de autonomía frente al original «homenajeado» (Carrión 2010:152–153), en la línea de las reivindicaciones artísticas y literarias de *Teleshakespeare* que revisamos más arriba.

Bibliografía

- ALBERCA, MANUEL (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- APPADURAI, ARJUN (1996). *Modernity at large*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2005.
- BAUDRILLARD, JEAN (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *The Spirit of Terrorism*. London and New York: Verso, 2003.
- CARRIÓN, JORGE (2010). *Los muertos*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata naturae.
- (2012). *Telefreud*. Sigueleyendo.
- ECO, UMBERTO (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1984.
- ESPIGADO, MIGUEL (2010). «Los muertos», de Jorge Carrión». *Afterpost*. Consultado el 13 de septiembre de 2014 en <http://afterpost.wordpress.com/2010/03/20/los-muertos-de-jorge-carrion/>
- FERNÁNDEZ MALLO, AGUSTÍN (2006). *Nocilla Dream*. Buenos Aires: Candaya, 2010.
- (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ PORTA, ELOY (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- GOYTISOLO, JUAN (2010). «Utopía cibernética». *Babelia. El País*. Consultado el 13 de septiembre de 2014 en http://elpais.com/diario/2010/03/13/babelia/1268442741_850215.html
- GROYS, BORIS (1992). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- JENKINS, HENRY (2006). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.
- LUDMER, JOSEFINA (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (2006). *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*. París: Belin.
- MORA, VICENTE LUIS (2010a). *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral.
- (2010b). «Elogio y crítica de la autoconsciencia». *Quimera* 317, 106–107.
- (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- PERNIOLA, MARIO (2009). *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- RHEINGOLD, HOWARD (2002). *Smart Mobs. The Next Social Revolution*. Cambridge: Basic Books.
- TOPUZIAN, MARCELO (2014). «Imaginar lo literario después de la teoría». Conferencia. Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL). Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 3 de abril de 2014.
- (2015). «Narración frente a información: una oposición revisitada. Sobre *Los enamoramientos* de Javier Marías». *Actas del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. En prensa.
- VIRILIO, PAUL (1977). *Speed and Politics*. Los Angeles: Semiotext(e), 2006.
- WREDEN, DAVEY y WILLIAM PUGH (2013). *The Stanley Parable*. Galactic Café.