

La historia mutante

TUITERATURA Y OTRAS FORMAS DE ESCRITURA DIGITAL

—
Alberto Chimal

*But all at once it dawned on me that this
Was the real point, the contrapuntal theme
Just this: not text, but texture; not the dream
But topsy-turvical coincidence,
Not flimsy nonsense, but a web of sense*

—VLADIMIR NABOKOV

El primer ejemplo registrado del término tuitera está en el libro *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, de Alexander Aciman y Emmett Rensin, publicado a fines de 2009. El libro contiene resúmenes paródicos, esparcidos en series de textos de 140 caracteres o menos, de libros famosos, “para no tener que leerlos”. No era, pues, más que un chiste basado en prejuicios que aún se mantienen acerca de la frivolidad de la red internet y de lo obtuso de sus usuarios.

Éstos, sin embargo, se apropiaron del término –de hecho es probable que la palabra se inventara sin influencia de Aciman y Rensin en más de una ocasión– y lo utilizan ahora para referirse a algo mucho más amplio: a toda escritura con aspiraciones o efectos artísticos que se realice y se difunda –de modo totalmente independiente de la letra impresa– en esa red social.

Por sí mismo, el tuit –el mensaje transmitido por Twitter– no es un género literario, además de que la mayor parte de lo que se escribe en internet es simple comunicación cotidiana (o ruido), las características formales y temáticas de lo que sí tiene fines expresivos son demasiado variadas para intentar una descripción que las abarque a todas. *Twitteratura* es, más bien, un momento o una etapa del desarrollo temprano de la escritura digital, en el que las nuevas tecnologías disponibles permiten justamente una explosión de nuevas formas de escritura.

Las tecnologías digitales, desde luego, no redefinen por entero a la literatura: existen en principio para seguir cumpliendo algunos objetivos de la escritura –la primera tecnología de ampliación de la memo-

ria humana– desde su invención hace miles de años, pero sí alteran la creación, la lectura y todos los contactos entre lectores, autores y textos.

Al hablar de la escritura en Twitter se enfatiza con frecuencia la brevedad de sus mensajes. Efectivamente, el límite arbitrario de 140 caracteres de extensión es su característica más llamativa: una constrictión imposible de soslayar que no se encuentra presente en ninguna otra de las herramientas de comunicación digital populares en el presente y que ha trascendido por mucho, en sus usos e implicaciones, su origen como consecuencia de las limitaciones del sistema de transmisión inicial de Twitter, que se basaba en la recepción y repetición de mensajes de teléfono celular. La extensión limitada es a la vez una barrera infranqueable para muchos, un pretexto para lecturas ingenuas o prejuiciosas del medio y de lo que se produce en él y, en cierto número de casos, un estímulo creativo no menos potente que las reglas del soneto o las de los juegos creados por el Taller de Literatura Potencial (Oulipo) en el siglo xx.

Sin embargo, los rasgos más importantes de la moderna escritura digital que Twitter ha revelado y potenciado son otros:

a) *La escritura y la lectura comunales*, abiertas y en público, al contrario de los procesos solitarios que la imprenta ha fomentado por siglos. Publicar es lanzar un texto a un lugar donde se encontrará siempre entre una multitud de otros, que aparecen incesantemente en la pantalla

del lector. Leer es, primero, encontrar un fragmento de escritura en esa multitud, y luego –inevitablemente– articularlo, relacionarlo con lo que lo rodea, en un movimiento de la atención que puede ser superficial o concentrado, encaminado a agotar lo “nuevo” o, por el contrario, a volver sobre sus pasos hacia lo “llamativo” o lo “interesante”. Por supuesto, existen maneras de reducir el ruido, rectificar y depurar lo leído, pero hacerlo implica siempre un acto consciente de selección. Por lo tanto la lectura comunal también permite esta forma de participación activa complementaria a la recepción de lo escrito: todos somos –o podemos ser– curadores de nuestras propias antologías virtuales.

b) *La interacción instantánea y diversa*, más rápida que en otras redes e impensable en los medios impresos. Ésta favorece la retroalimentación y el comentario pero también, más significativamente, la creación colectiva dentro de comunidades concebidas de manera espontánea o deliberada: un tuit se puede repetir –retuitear– pero también parafrasear, reformar, reeditar con variaciones. Es posible, asimismo, plantear juegos creativos a partir de ejemplos que ilustren reglas de mayor o menor complejidad; si es suficiente la cantidad de personas que ven esos ejemplos y deciden imitarlos, el juego puede propagarse incluso más allá del conocimiento (y del control) de quien lo planteó inicialmente.

c) *La aparición de prácticas nuevas*, que a veces son géneros sin precedentes y a veces no caben siquiera en la definición habitual de género, pues los textos que engendran se crean muchas veces sin plan ni organización y forman conjuntos heterogéneos.

d) Por último, la que es, probablemente, la transformación más radical que se ha visto hasta ahora: *la erosión de los conceptos del*

texto definitivo y de la permanencia. Twitter, como otras redes, no está construida en principio para asegurar la permanencia ni la accesibilidad constante de lo que se publica en ella, sino al contrario: se privilegia lo momentáneo, lo inmediato, y la rápida sustitución de lo ya publicado por lo nuevo. Aunque los tuits se guardan y pueden recuperarse y respaldarse, los procedimientos para lograrlo son siempre más complejos que la mera publicación: el público global, habituado a la satisfacción inmediata, en general no los sigue ni siquiera los conoce, y así lo que escribe se pierde en la práctica. Esto es irrelevante en el caso de las comunicaciones cotidianas, y también de los textos que efectivamente se adaptan de la red a algún otro medio: los de los autores que usan Twitter como una fuente de textos en bruto que podrán luego ser “fijados” en libros (digitales o impresos); sin embargo, parece estar surgiendo una nueva generación que no se interesa en llevar su escritura más allá de la red: enfrentados con la creciente dificultad de obtener ingresos por el trabajo creativo, o bien escépticos de las formas tradicionales de la validación y la posteridad, publican y luego borran, o repiten lo ya publicado con cambios, o bien dejan que sus textos, simplemente, se pierdan en esa renovación constante de lo que alimentamos a internet.

5

Dos ejemplos de estas actividades y comunidades de escritura en los que he estado personalmente involucrado y de los que –al contrario de lo usual– existe registro:

a) En 2010 y 2013, con más de un centenar de amigos, colegas y lectores desconocidos (señaladamente, José Luis Zárate –@jose-

luiszarate– y Raquel Castro, @raxxie_ en Twitter) he convocado desde mi propia cuenta –@albertochimal– a un juego literario: llamado “#Amalgamas”, que está basado en otro, “Ircocervos”, que Umberto Eco¹ retomó, al parecer, de fuentes aún más antiguas y propuso en una serie de artículos periodísticos. Se juega tomando dos nombres de autores cualesquiera y los títulos de dos de sus obras, y luego combinándolos para dar un nombre y una obra híbridos, en los que un lector avisado pueda reconocer los originales (y, en su caso, contrastes, semejanzas o paralelos humorísticos). Los nombres y títulos resultantes se tuitean (se publican en Twitter) marcados con la etiqueta o hashtag #Amalgamas, lo que permite recuperarlos posteriormente.

El juego² ha dado para toda clase de combinaciones, en muchos casos azarosas, pero en otros claramente marcadas por referencias intertextuales explícitas, por igual serias que humorísticas. Algunas de las más llamativas fueron carnalescas, al mezclar deliberadamente personajes y obras de la “alta cultura” y la “cultura popular”: *Octavio K-Paz de la Sierra*, y su obra “Mi credo de sol”, mezclan al poeta mexicano con la banda de pasito duranguense, y *Roberto Gómez Bolaño*, autor de “El chavo del 2666”, juega con la semejanza de los nombres del escritor chileno y el actor de televisión. Otros ejemplos, propuestos en especial por tuiteros mexicanos: *Laura León Tolstói* y “La muerte del club de mujeres engañadas”; *Karl Smith* y “La riqueza del Partido Comunista”; *Robin Larsson Norwood* y “Los hombres que no amaban a las mujeres que aman demasiado”; *Herman Deckerd* y “Moby K. Dick” (que cruza ingeniosamente autores y obras en nombre y título a la vez), etcétera.

b) En 2012 se celebró el Twitter Fiction Festival, una reunión virtual organizada por la empresa Twitter en la que se invitó a los interesados a proponer proyectos experimentales de narrativa³ me-

dante tuits. Uno de los proyectos seleccionados para ese festival fue propuesto por mí: “Many Pasts/Muchos Pasados”, que consistió en crear historias seriadas pero no en una línea progresiva, como es la costumbre, sino al revés. Se comenzaba por un tuit que debía leerse como el final de una historia; luego se tomaba su dirección –su enlace permanente en internet– y se usaba para enlazar a él tuits adicionales que hacían referencia a lo ocurrido antes de ese final, es decir, que iban construyendo trama y mundo narrado *desde el final hacia el principio*. El proceso podía seguir indefinidamente, creando cadenas de tuits. Ya publicados, cada tuit enlazaba a su continuación y todos juntos permitían leer historias completas. Esto tenía el efecto de que era posible escribir varias narraciones, a veces con tramas y personajes muy distintos entre sí, que llegaban al mismo final; de ahí el nombre del proyecto. La forma del juego también hizo posible que varias personas intervinieran al mismo tiempo en la creación de finales y tramas compartidos, historias divergentes y diversas otras variantes.

Para mostrar el funcionamiento del juego escribí 8 historias a partir del mismo final. Cada tuit viene seguido de su fecha y hora de publicación para que se aprecie la construcción de la historia, con lo que puede observarse que la secuencia fue escrita y publicada en orden cronológico inverso. Dos de las historias son las siguientes:

*8 vidas, 7: el secuestrado*⁴

Tras cien días de cautiverio, el rescate fue pagado.
Omar pensó que lo liberarían. [5:49 PM - 30 nov 12]

Lo llevaron con el líder de la banda: el Buitre, que hoy
no llevaba capucha. Era su hijo, Juan. [5:37 PM - 30 nov 12]

1. Umberto Eco, *Segundo diario mínimo*. Trad. de Helena Lozano Miralles. Barcelona, Lumen, 2000, pp. 320 y ss.

2. Un archivo completo: Alberto Chimal, comp., “#Amalgamas”. <storify.com/albertochimal/amalgamas>. [Consulta: 12 septiembre de 2013].

3. Andrew Fitzgerald, “Announcing the Twitter Fiction Festival”, en <blog.twitter.com/2012/announcing-twitter-fiction-festival>. [Consulta: 12 septiembre de 2013].

4. La secuencia puede leerse desde la dirección <twitter.com/albertochimal/status/274691665678188544>. [Consulta: 12 septiembre de 2013].

Decías que yo no tenía futuro. ¿Ves que sí tengo? Gano mucho dinero. La gente me tiene miedo. [5:33 PM - 30 nov 12]

Si me matas les darás la razón, dijo Omar. Sabrán que eres un animal. Seré otra de tus víctimas. [5:28 PM - 30 nov 12]

Lo hago por ti, dijo él. Levantó el arma y apretó el gatillo. [5:27 PM - 30 nov 12]

Un trueno lo golpeó y lo hizo caer. Tardó en darse cuenta de que había sido el disparo. [5:26 PM - 30 nov 12]

Entendió que no iba a sobrevivir. Y supo también, con certeza, cómo se contaría la historia de su muerte. [5:24 PM - 30 nov 12]

*8 vidas, 1: el asesino fanático*⁵

Aun si me disparas, yo te dispararé también, dijo Mercedes. Y si te mato diré que tú te mataste. [5:47 PM - 30 nov 12]

No será culpa de nadie, dijo él. El Profeta dice: hace falta un sacrificio para que viva el mundo. [5:35 PM - 30 nov 12]

No es verdad, dijo Mercedes. Si te matas, te matarás por nada. [5:29 PM - 30 nov 12]

Lo hago por ti, dijo él. Levantó el arma y apretó el gatillo. [5:27 PM - 30 nov 12]

Un trueno lo golpeó y lo hizo caer. Tardó en darse cuenta de que había sido el disparo. [5:26 PM - 30 nov 12]

Entendió que no iba a sobrevivir. Y supo también, con certeza, cómo se contaría la historia de su muerte. [5:24 PM - 30 nov 12]

Aunque las historias son muy simples, lo interesante de las mismas era la convergencia de sus tramas (o, dicho de otro modo, la divergencia de su redacción), en la que era posible que diferentes autores intervinieran y se crearan, además de historias ramificadas, otras entrecruzadas. Un ejemplo de historia con múltiples autores fue el siguiente, con tuits de Miguel Lupián (@mortinatos) y Raquel Castro (@raxxie_):

*Boda química*⁶

A 9500 kilómetros de Pohnpei, emergió una extraña estructura asimétrica. [Lupián, 5:34 PM - 2 dic 12]

Los novios entraron el templo, cogidos de las manos. [LUPIÁN, 5:31 PM - 2 DIC 12]

Las damas oscuras y el padrino tentacular se acercaron. [LUPIÁN, 5:29 PM - 2 DIC 12]

Colocaron sobre las cabezas de los novios un uroboros, y les entregaron un cofre con 13 muelas. [LUPIÁN, 5:28 PM - 2 DIC 12]

El ministro se despojó de su máscara de humano. Erich Zann ejecutó la marcha fúnebre. [LUPIÁN, 5:26 PM - 2 DIC 12]

5. La secuencia puede leerse desde la dirección <twitter.com/albertochimal/status/274691088533553152>. [Consulta: 12 septiembre de 2013].

6. La secuencia puede leerse desde la dirección <twitter.com/mortinatos/statuses/275421340356448257>. [Consulta: 12 septiembre de 2013].

El novio colocó la sortija de obsidiana en el anular de la novia. Ella hizo lo mismo. [LUPIÁN, 5:24 PM - 2 DIC 12]

Y vivieron felices por siempre. [CASTRO, 5:14 PM - 30 NOV 12]

6

Todos los aspectos ya mencionados de la escritura digital entran en juego, también, cuando se considera el lugar que tiene en ella la transposición o traslado de géneros preexistentes del mundo impreso al digital. Así como hay prácticas radicalmente nuevas, que anuncian casi con seguridad la aparición de formas de la literatura que serán a la vez representativas y exclusivas de los nuevos medios electrónicos, así también hay escritores que se dedican a adaptar géneros literarios que tuvieron su origen en el mundo impreso o incluso antes, incluyendo la minificción y otras formas de escritura breve.

Este proceso no es igual que adaptar o trasponer una obra concreta: si bien se han visto toda clase de transposiciones “convencionales” de una obra literaria al sustrato digital (y la mayoría, de hecho, se han realizado sin recurrir a la parodia al modo de Aciman y Rensin), resulta mucho más llamativo e interesante observar lo que sucede cuando se adaptan géneros, formas discursivas, estrategias textuales e intertextuales de la literatura impresa a la digital.

7

Semejantes trasposos han ocurrido ya en el pasado, en otros tiempos de cambios tecnológicos que han propiciado la desaparición o el de-

clive de prácticas de escritura que en un tiempo fueron centrales, y el ascenso de otras. Por ejemplo, la aparición de la imprenta de tipos móviles no ocasionó que la transcripción a mano desapareciera, pero sí que dejara de ser el modo central de reproducción y conservación de la palabra escrita, y cuando esto sucedió, muchas formas de escritura y géneros literarios preexistentes pudieron hacer la transición de la escritura a mano a la imprenta: el cuento y la poesía, por ejemplo, pudieron hacerlo con la misma facilidad con la que habían pasado de la tradición oral a las primeras formas de escritura en la antigüedad.

En el caso de la escritura digital, y en particular en Twitter, los casos de adaptación de géneros que se han visto pueden clasificarse, en su mayoría, dentro de una de las siguientes dos categorías:

- a) hay escritores/tuiteros que se concentran en los tuits individuales y producen variantes de géneros que ya se distinguían por su brevedad antes de internet: haikús y otros tipos de poema, aforismos, y por supuesto minificción;
- b) otros, en cambio, usan “series” de tuits para crear secuencias más extensas, que casi siempre buscan reproducir la extensión y el aliento del discurso ensayístico y, sobre todo, del novelesco.

8

Las adaptaciones de la minificción hechas del primer modo –centradas en el tuit individual– son las que más cerca están de poder ser analizadas con las herramientas ya existentes para estudiar el género. Sobre todo entre los minificcionistas de América Latina, cuyo concepto de la narración brevísima es distinto del microrrelato a la

española y se apoya más en la alusión, la intertextualidad y la virtualidad, ya había numerosos ejemplos de narración cercana a los 140 caracteres de extensión incluso antes de la popularización de internet a fines del siglo pasado.

Las adaptaciones en series, por otra parte, son las que han llamado más la atención de los medios convencionales, probablemente porque sus resultados son más fáciles de percibir como similares a sus fuentes y por el prestigio asociado tradicionalmente –por cualesquiera razones– a los géneros “mayores”. Así, cada cierto tiempo aparecen noticias de tuit-novelas, tramas fragmentadas en series de tuits que reproducen el modo de exposición tradicional de un discurso novelesco y se leen, según se dice, simplemente como capítulos más cortos de lo habitual. Incluso, el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince comenzó una tuit-novela que era simplemente un texto extenso fragmentado, de tal modo que los tuits que ocupaba eran incomprensibles salvo como parte de la secuencia mayor.

En el fondo, estas adaptaciones –que ya se habían intentado en otras plataformas de internet: hay novelas en Facebook, en blogs, etcétera– se limitan a reproducir las prácticas de escritura ya conocidas, reduciendo simplemente la extensión de las unidades dramáticas: la narración individual y unitaria en el primer caso, y el capítulo novelesco, aislado pero a la vez ligado causal y temáticamente a los que lo preceden y lo siguen, en el segundo.

9

Sin embargo, hay una tercera categoría de las transposiciones de géneros, más cercana a los experimentos radicales de la escritura en línea, que se aprovecha de otro modo de las fortalezas de ésta sin abandonar el diálogo con la tradición. Es la que tiene que ver con la

auténtica mutación de las maneras y las estrategias de los géneros. Éstas son, en buena medida, condicionadas por la tecnología que permite su difusión; cuando ésta cambia, resultan súbitamente liberadas de limitaciones y convenciones que habían parecido (a veces durante siglos) parte de su naturaleza. El ejemplo más importante es justamente la mutación de la novela.

10

La novela es un género que se consolida y se fija en la forma que conocemos hoy a partir de la popularización de la imprenta. Ya existía la llamada *novella* en la Edad Media, pero era de hecho una forma literaria breve, más cercano al cuento popular que a la épica o a cualquier otra forma de largo aliento. Las compilaciones de *novellas*: transcripciones y reuniones de textos breves realizadas a mano en monasterios, feudos y otros lugares, dieron origen a la novela cuando los copistas empezaron a modificar los textos que transcribían por medio de una técnica sencilla que hoy conocemos como *entrelacement* (entrelazamiento): insertando en un texto referencias a otros de los que iban a estar en su mismo volumen, se conseguía el efecto de que todas, sin importar cuán diferentes fueran sus procedencias, dieran una impresión de homogeneidad; de formar parte de un mismo mundo narrado. Estas prácticas se continuaron hasta la llegada de la imprenta; de ellas se deriva el concepto actual de novela como narración libresca, hecha de unidades separadas pero a la vez entrelazadas unas con otras, y que propone por encima de todo, una continuidad de su mundo narrado por medio de la ligazón causal de los episodios y la consistencia de la descripción de los ambientes y la caracterización de los personajes.

Podemos llamar “colecciones mutantes” a varias formas de narración en serie que se empiezan a producir en la red, Twitter incluido. Todas son conjuntos de narraciones brevísimas (minificciones, cuando se les considera separadamente, y casi siempre capaces de ser leídas como unidades independientes, si el lector así lo desea) pero a la vez, cuando se les lee una tras otra, permiten ver la continuidad no de una serie de acciones, pero sí, en cambio, de imágenes, personajes icónicos, símbolos, etcétera. Estos elementos aparecen de manera constante, pero siempre en nuevas combinaciones y relacionados de diferente manera entre sí. El lector no percibe una sola historia, que en las novelas se construye mediante el recuerdo de lo ya contado, sino numerosas historias, cada una de las cuales señala una posibilidad distinta de contar que, para su comprensión, también dependen de la memoria, pero de otra forma: la tarea del lector no es ensamblar sino comparar, contrastar, equiparar y diferenciar los textos de la serie, y las diferencias, evidentes o sutiles, entre ellos.

Entre otros, las colecciones mutantes tienen precursores en la obra de escritores como Georges Perec, José Antonio Ramos Sucre, Juan José Arreola y, señaladamente, Raymond Queneau con sus *Ejercicios de estilo* (repeticiones de una misma historia trivial, sin progresión dramática, en las que la variación está en cómo se redacta la misma trama), Italo Calvino con *Las ciudades invisibles* (en el que la multiplicidad de las ciudades imaginadas no queda subsumida por la “trama” endeble que las engarza) y el más extraño de todos: el uruguayo Mario Levrero, que se interesó directamente en subvertir la forma novela en un texto inclasificable de 1973: *Caza de conejos*.

Éste es considerado en muchas ocasiones un mero ejemplo de colección de minificciones, centradas en una serie de motivos comunes: cazadores, animales, catástrofes y violencia, el conflicto de na-

turalidad y civilización, lo transgresor y lo erótico. Sin embargo, también es un acto de sabotaje de las expectativas del lector a partir de su presentación, que finge ser la de una suerte de *mini-novela*, con capítulos señalados con números romanos y un prólogo que presenta el escenario y los personajes. A medida que avanza por los textos, un lector que intente recorrerlo a partir de las expectativas creadas por su presentación (creyendo que lee una novela, o peor todavía, un cuento o una parodia de historia infantil, con conejos y cazadores) quedará desconcertado: tarde o temprano se dará cuenta de que no está leyendo la progresión dramática de una novela convencional pues *no es posible unificar todo lo que se le presenta en una sola trama coherente*. En efecto, en un “capítulo” de *Caza de conejos* un personaje muere, y en el siguiente está vivo, y en otro posterior muere de otra manera; en ciertos fragmentos el escenario y las situaciones cambian de manera aparentemente irreversible (el bosque es destruido, muere el último cazador, muere el último conejo) sólo para volver a como estaban, o cambiar todavía de otro modo en el fragmento siguiente...

En realidad, el conjunto de *Caza de conejos* no traza una línea narrativa única sino que abre un “campo” de historias, de múltiples mundos narrados similares entre sí, donde no hay un “avance” ni una “resolución” definitiva, sino –al menos potencialmente– infinitas aproximaciones y alternativas. De hecho, Levrero casi se permite declararlo en uno de los fragmentos más reveladores, el LXVII:

Se dice, de los textos aquí presentados bajo el título de “Caza de conejos”, que se trata en realidad de una fina alegoría que describe paso a paso el penoso procedimiento para la obtención de la Piedra filosofal; que, ordenados de una manera diferente a la que aquí se expone, resultan una novela romántica, de argumento lineal y contenido

intrascendente; que es un texto didáctico, sin otra finalidad que la de inculcar a los niños en forma subliminal el interés por los números romanos; que no es otra cosa que la recopilación desordenada de textos de diversos autores de todos los tiempos, acerca de los conejos; que es un trabajo político, de carácter subversivo, donde las instrucciones para los conspiradores son dadas veladamente, mediante una clave preestablecida; que el autor sólo busca autobiografiarse a través de símbolos; que los nombres de los personajes son anagramas de los integrantes de una secta misteriosa; que ordenando convenientemente los fragmentos, con la primera sílaba de cada párrafo se forma una frase de dudoso gusto, dirigida contra el clero; que leído en voz alta y grabado en una cinta magnetofónica, al pasar esta cinta al revés se obtiene la versión original de la Biblia; que traducida al sánscrito, el sonido musical de esta obra coincide notablemente con un cuarteto de Vivaldi; que pasando sus hojas por una máquina de picar carne se obtiene un fino polvillo, como el de las alas de las mariposas; que son instrucciones secretas para hacer pajaritas de papel con forma de conejo; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal para atrapar conejos; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal de los conejos, para atrapar definitivamente a los hombres. Etcétera.⁷

12

Al hacer como Levrero, las colecciones mutantes podrían señalar una modificación crucial de la novela para los siglos por venir, o in-

7. Mario Levrero, *Caza de conejos*. Barcelona, Zorro Rojo, 2012, pp. 103-104.

cluso (si su radicalidad llega aún más lejos de lo que se ha visto hasta ahora) el comienzo de un género nuevo, que recompondría la herencia de la minificción y de la narrativa de largo aliento al mismo tiempo. Al menos, su interés en la multiplicidad parece muy a tono con el ánimo de un tiempo con el nuestro, en el que —ya lejos de las grandes conclusiones apocalípticas en las que todavía creyó el siglo xx— asistimos a la repetición y la rehechura constante de los productos culturales, de las noticias más o menos falsificadas, de todos los relatos que nos rodean y que parecen existir en una plenitud que da la apariencia de cambio constante pero es siempre inmutable. El impacto que puedan tener en el futuro dependerá, en parte, de cómo se relacionen con los nuevos hábitos de escritura de la red: qué tanto consigan ser experiencias comunales e interactivas, de qué modo logren asegurar su permanencia o abrazar lo efímero de la publicación virtual. Pero, en cualquier caso, el proceso que señalan es significativo porque podría ser equivalente, en nuestro tiempo, al que dio origen —como se ha visto— a la propia novela como género. Una práctica precisa y popular de escritura es modificada por la tecnología: transformada en otra práctica popular, con rasgos similares a su precursora pero a la vez totalmente aclimatada a un nuevo sustrato físico, a una nueva relación con sus lectores y un nuevo momento de la Historia. Desde luego, esto ha ocurrido varias veces.

13

También es cierto que no podemos saber con certeza cuál será el resultado final de todos estos procesos.

Pero es seguro que la escritura por medio de la red no terminará cuando la empresa Twitter desaparezca, de la misma forma en que no terminó con el declive de los blogs como forma mayoritaria

de escritura digital ni con la desaparición de los servicios de páginas personales, que fueron las primeras modas de la red a fines del siglo xx. Por el contrario, casi con seguridad, la escritura digital trascenderá a la desaparición de Twitter como medio de comunicación, y –de hecho– a las vidas de todos sus usuarios presentes.

Para volver al último gran momento de cambio de la literatura por la tecnología, es útil considerar que el *Quijote* de Cervantes, primer representante de lo que ahora consideramos un género nuevo, impensable antes de la aparición de la imprenta de tipos móviles, apareció más de un siglo después de la muerte de Gutenberg; es imposible decir cuándo podría aparecer el *Quijote* de internet, e incluso si semejante aparición es todavía posible: si la red no nos llevará a un lugar del pensamiento distinto de aquel que permitió el concepto mismo de la obra señera, la revolución de la escritura y la lectura por medio de modelos y la creación de tradiciones y cánones.

No lo sabemos, repito. La escritura digital está, en realidad, comenzando. Por otro lado, otra semejanza de nuestro tiempo con el de la llegada de la imprenta es que la tecnología que hace posible la transición presente está (todavía) al alcance de grandes poblaciones: su uso no se ha centralizado ni reglamentado de manera tal que se vuelva territorio exclusivo de especialistas o corporaciones, como sucedió con la prensa y como ha sucedido, de hecho, con la mayor parte de los avances tecnológicos en los medios de comunicación, incluyendo la radiodifusión y la televisión en el siglo xx. Estamos todavía en el momento de la ilusión, o la posibilidad, democrática: en la etapa en que la escritura digital es un territorio abierto a la experimentación y la exploración para millones de personas.
