

caiana

Gianna Schmitter

Université Sorbonne Nouvelle, Francia

Cartografía de cruces: *Nancy*, de Bruno Lloret.
Una novela intermedial

Cartografía de cruces: *Nancy*, de Bruno Lloret. Una novela intermedial

Gianna Schmitter
Université Sorbonne Nouvelle, Francia

Nancy, primera novela del chileno Bruno Lloret (1990) y merecedora del premio especial del concurso Roberto Bolaño (2014) demuestra una gran plasticidad que se manifiesta en diversos recursos aplicados dentro del espacio de la página: el texto se fragmenta a lo largo de la novela por unas X que se asemejan a cruces y en ocasiones crean figuras; se insertan diez ilustraciones (fotografías e imitaciones de tarjetas); la presentación de la narración se acerca al género lírico por la disposición de las palabras en el espacio de la página; el empleo normativo de la lengua se quiebra gracias a mayúsculas o transcripciones del habla oral chilena.¹ De esta forma, la novela demuestra un importante trabajo intermedial² que acentúa el espacio intersticial entre palabra y silencio, entre vida y muerte.

Es justamente en este limbo en el cual se halla la protagonista de la novela, Nancy: enferma de cáncer quien, después de haberse sometido a la quimioterapia, hace un repaso de su vida. Originaria de un pueblo norteño de Chile —es decir, una zona fronteriza entre la cordillera, el desierto y el mar; y más allá, Argentina, Bolivia y Perú—, de clase media baja huye a Bolivia a los

17 años después de la descomposición de su hogar familiar. Allí se casa con un “gringo” alcohólico que, ya regresados a Chile y tiempo más tarde, morirá arriba de un pescadero japonés en alta mar.

La novela, a diferencia de otras tecnopoéticas contemporáneas de jóvenes autores hispanoamericanos,³ está fuertemente arraigada a un contexto local y social. Traza tanto temática como estéticamente una cartografía, tal como lo subraya el autor: “La idea de las cruces juega con la cartografía y con espacios de significación internos de la novela. Tiene que ver con el mapa, el territorio que genera la novela”.⁴ La obra, más allá de estar situada en una zona fronteriza, genera ella misma espacios liminares por los recursos estéticos.

Por ello, postulamos que la intermedialidad que caracteriza la escritura de esta obra genera cuerpo y plasticidad e impone una estética material y espacial donde el sentido se despliega en el entre-dos de los regímenes estéticos empleados. Antes de emprender el análisis de la novela, nos permitimos detenernos brevemente en unas reflexiones teóricas acerca de la noción misma de *intermedialidad*: nos interesa la idea de la frontera, del espacio entre-dos para poder leer *Nancy* desde el umbral que impone la mirada intermedial. El análisis se compone de tres segmentos y cada uno de ellos parte de la idea de la cartografía. Al principio hemos presentado un resumen de la trama en el cual hacemos hincapié en las zonas liminales para seguir con la idea del entre-dos. A continuación, analizaremos la plasticidad de la lengua —lo que convierte la página en *otra cosa*, un espacio distinto— y finalmente nos enfocaremos en los elementos propiamente intermediales, más precisamente en la combinación mediática (imagen-texto).

Cartografía o: pensar la intermedialidad como un espacio entre-dos⁵

Como primera aproximación al marco teórico de la intermedialidad, es fundamental señalar que el concepto de la intermedialidad “puede ser entendido como una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegia los modos de ser ‘entre’ ellos una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras”.⁶ El trabajo intermedial tiene implicaciones en el objeto literario y

artístico: un trabajo intermedial “significa siempre”, postula Robert, “anomalía, irritación, perturbación estructural y recusación dentro de un medio dado”.⁷ Hitos importantes de lo intermedial son la intencionalidad, la autorreflexión medial, la autoconciencia y la hibridez medial del objeto analizado, “donde medios y artes se unen o se transforman juntos, crean estéticas, figuras reflexivas y espacios de tensiones, lugares típicos-tópicos, donde los medios y las artes se vuelven recíprocamente problemáticos, es decir que se vuelven objeto de autorreflexión”.⁸ Esta autorreflexión medial subraya que se trata de diferentes medios que construyen juntos sentido y/o experiencias, que habitan este espacio intersticial del umbral y que encontramos en *Nancy* en varias ocasiones, como veremos más adelante.

Desde el punto de vista etimológico, el prefijo *inter* (lat.) designa algo que se encuentra en el medio de dos elementos, tanto espacial como temporalmente, y se refiere no solamente a la idea de distancia, sino también a la diferencia de los elementos. Es decir, hay tanto una dimensión descriptiva como evaluativa: “*L'être-entre serait donc ce qui produit de la présence, des valeurs comparées entre les personnes ou les objets mis en présence, ainsi que des différences matérielles ou idéelles entre ces personnes ou ces objets présentés*”.⁹ Dicha presencia está producida por la diferencia, lo que supone una repartición de sentido. Con la intermedialidad se trata, según el crítico Méchoulan, de efectos de inmediatez, más que de una relación con los medios y la mediación. Además, el prefijo *inter* no es neutro y transparente: “*Il nous impose de penser l'intermédialité à partir de calculs et d'évaluations, de situations et de rapports de puissance, de fabrication de présence et d'effets d'immédiateté*”.¹⁰

El otro componente de la palabra *intermedialidad* es la *medialidad*, es decir, el médium. Rajewsky recuerda que la definición y delimitación de un médium depende del contexto, de la época y de la investigación. Dos aspectos importantes de la delimitación de los medios son, por un lado, “the specific way in which medial differences, borders and the crossing of borders come into play in a given medial confection” y, por otro lado, “the historical processes of the development and differentiation of so-called individual media”.¹¹

Siguiendo la idea de Rajewsky, un médium se puede definir a partir de una visión histórica, medial, filosófica, estética o literaria. Nos enfrentamos, entonces, con un término polifacético. Generalmente, destaca Robert, se entiende el médium como una instancia tercera o como coordinadores de interacción. Los medios “interconectan el individuo de manera doble con el mundo: a través de la representación, al transformar el mundo en lenguaje (sea cual sea), y a través de la comunicación, al transformar mundos representados en mundos comunicados”.¹² Empero son también instancias fragmentadas entre un posicionamiento excéntrico del ser humano hacia el mundo y la mediación indirecta del mundo. Así, un medio puede ser transparente, aunque también sensible a perturbaciones: guía la percepción. Méchoulan, por su parte, se basa en la famosa declaración de McLuhan, “the message is the medium”, para subrayar el carácter simultáneo: el médium se encuentra, por un lado, en el medio del contenido percibido, y, por otro lado, construye el medio en el cual los contenidos se dan a ver y entender, siempre en una relación de exposición pública. Entonces, el médium sería lo que permite “les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu”.¹³ Sin embargo, sigue Méchoulan, el médium no se puede reducir al esquema básico de la comunicación emisor-mensaje-receptor, ya que cada médium tiene su propia opacidad, unas configuraciones de sentido y cuestiones de poder particulares. Del mismo modo debe considerarse el soporte de transmisión en la manera de recepción. Es decir: las materialidades de la comunicación tienen una repercusión en el significado y en una posible interpretación del contenido, esto es, la tecnología construye sentido. Para *Nancy*, esto significa, por un lado, que el libro, como soporte, tiene una repercusión en la recepción del objeto —vincula la novela con ciertas expectativas y reglas del canon y del mercado, que la estética de *Nancy* transgrede—. Por otro lado, significa que percibimos no solamente las imágenes como otro medio, sino igualmente el uso gráfico de la letra “x” que se transforma, en la novela, en una materialidad-otra: ya no pertenece al alfabeto lingüístico, sino que se

transforma en una entidad propia que cobra su propio significado.

Tras haber ahondado en las connotaciones de ambas nociones por separado, nos gustaría volver al concepto de manera integral para pensar de qué manera este *entre dos* se manifiesta y se usa, esto es: ¿en qué medida el espacio del umbral se vuelve laboratorio? En cuanto a los casos de intermedialidad *intercomposicional* (no una transmedialidad), el momento importante es cuando se sobrepasa el borde, según Rajewsky (quien, como tantas otras veces, se basa en Wolf): “the issue is whether we are dealing with a *direct* or an *indirect* ‘participation of more than one medium in the signification and/or structure of a given semiotic entity’”.¹⁴ En el ensayo “Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality”, Rajewsky trabaja con un *corpus* compuesto por ejemplos del teatro-danza y de la pintura foto-realística. Para esta última, subraya que esta pintura muestra menos un *crossing* que un *playing around* alrededor de sus propios límites mediales con dirección hacia el medio de referencia:

photorealistic painting constitutes itself *in relation* to photography and appears to us ‘as a photo’, but still remains a painting. However, this effect comes about precisely due to the fact that it *refers* to another medial system: with the medium’s own specific means and instruments, elements and/or structures of another conventionally distinct medium are thematized, evoked, or (...) simulated.¹⁵

La relación de dos medios se puede experimentar como un estar-entre-dos. Rajewsky enfatiza el hecho de que una combinación mediática expone dos diferentes medios, mientras que ofrece una síntesis de estos dos, es decir, otra cosa donde los lindes de los medios ya no importan. Según la autora, “medial differences and the notion of media borders play a crucial and extremely productive role in the context of intermedial practices”.¹⁶ La noción de la frontera se vuelve, en la opinión de Rajewsky, un concepto clave para pensar y entender las relaciones intermediales: “The

borders or —perhaps better— ‘border zones’ between media can thus be understood as enabling structures, as spaces in which we can test and experiment with a plethora of different strategies”.¹⁷ El umbral —este espacio entre-dos en el que no se está adentro, ni afuera— se vuelve así una noción muy operativa para pensar el espacio intermedial: la obra se encuentra entre dos medios, y en el caso de una combinación mediática también entre dos lenguajes artísticos. Además, la obra no es solamente uno, ni lo otro: sus estrategias estéticas están desplegadas en este umbral. Mariniello describe este umbral como un *milieu intermedial*.¹⁸ Con la metáfora del puente, que introduce a partir del ensayo “Construir, habitar, pensar” de Heidegger, propone entender el *milieu intermedial* como el lugar que existe gracias al puente que lo hace visible. A su vez, este *milieu* “es uno técnico, lo que pone en relación los ‘usos’ que hacemos de él, el espacio-tiempo en el que se inscribe, la memoria de otras técnicas y de otros lugares [...]. Un médium contiene siempre otros, el *milieu* es necesariamente intermedial”.¹⁹

A partir de este trasfondo teórico, leemos entonces la novela *Nancy* como una novela que reflexiona temáticamente sobre la noción misma de la frontera a la vez que construye un espacio del umbral —y traslada esta misma reflexión a lo material—, al transformar la lengua —la letra X— en materialidad plástica y al insertar otras medialidades.

Cartografía 1: la historia

Nancy repasa su historia desde un tiempo o: moribunda, en última etapa de cáncer, surgen los recuerdos, no siempre de manera cronológica. El relato, aunque cerrándose de forma circular, se interrumpe —tal vez por su muerte, que podría interpretarse a través de las cruces que forman la última figura de la novela—. La narradora homodiegética vive una vida de familia clase media baja de un pueblo de la región de Atacama, es decir, del norte de Chile, probablemente Chañaral. Su padre trabaja como contador en una empresa, su hermano Patricio —“el Pato”— deja la casa para buscar trabajo cuando Nancy cumple 14. La relación con la madre es conflictiva y violenta. Un día, “el Pato” desaparece, nadie sabe en qué negocios turbios anda; la madre decide marcharse de la casa; el padre se vuelve

mormón;²⁰ el tío de Nancy pierde el trabajo y se queda a vivir con ellos; luego, el padre se queda igualmente sin trabajo; Nancy pierde la virginidad con el gitano Jesulé, y también se va con un grupo de chicas del pueblo a la playa invitadas por unos gringos que consumen alcohol y drogas y le proponen hacer películas pornográficas; el padre la echa dos veces de la casa por sus andanzas, pero el nuevo compañero de la madre, un minero que violenta físicamente a esta mujer, le insinúa que eche a Nancy de la casa porque le apetece violarla; Nancy vuelve entonces al hogar paterno. Ante la falta de ingresos y el hambre insoportable, padre e hija deciden participar en la grabación de una película que un gurú nacido en el norte —¿guño a Jorodowsky?— está filmando en un pueblo de cartón en el desierto; el padre desaparece; Nancy lo busca y, después de un tiempo largo, lo encuentra en el pueblo de su familia paterna donde le hizo una tumba a su hijo al lado de la de su propio padre. Ante el abandono paterno, Nancy pide a los gitanos llevarla a Bolivia, Santa Cruz. Ahí se topa con Tim, un gringo que había formado parte del grupo de hombres extranjeros que incitaron a las chicas chilenas a grabar películas en la playa. Él le pide matrimonio, ella acepta y vuelven a Chile. Tim trabaja en unos pescaderos japoneses y se hace tragar, ebrio, por la máquina de procesar pescado.

La trama se despliega en un entorno árido, bajo un sol imperdonable —las descripciones hacen pensar, a menudo, en las de Rulfo—, lleno de ruinas: un barco oxidado en el mar que nadie remueve, pueblos habitados solamente por ancianos, o aun un pueblo donde solo existía una procesadora de cerdos. El día que un animal atrapó la gripe, todo el pueblo se volvió fantasmagórico, habitado por el olor a cerdos incinerados:

El pueblo estaba prácticamente abandonado: ni puerta ni ventana alguna abierta X Ni iglesia ni comisaría ni paquetería ni amasandería ni bazar X Las calles estaban infestadas de perros que capeaban el calor echados a la sombra, al borde de las casas de adobe blancas y celestes X Tampoco gente X Ecos de mis pasos sí. Mi sombra tocando las esquinas, escurriéndose entre los

pasajes de tierra y las bolsas de basura destripadas X X X.²¹

Si bien Bruno Lloret se empeña en describir el paisaje y en inscribir la historia en una región, sin embargo, anula la identificación de una localización demasiado precisa al indicar solamente las primeras letras de los topónimos, por ejemplo Ch, C,²² LL, etc. De esta forma, se puede suponer que cierta abreviación corresponde a cierta ciudad, pueblo o localidad, pero se puede, a su vez, trasladar o intercambiar dentro del norte chileno. Se alude a una experiencia vital universal de/en esta región —el desierto, las minas, el mar, la arena, la sal, el sol, la frontera—. A su vez, se apuntan los problemas de la región: desempleo, pobreza, crisis económicas; visitas de la ministra sin que haya mejoras, lo que alude, por supuesto, a la ineficacia de la política.

En este contexto es importante subrayar que cuando se evoca lo que queda más allá de la frontera nacional —solamente hay referencias de Bolivia, donde los gitanos venden su mercancía—, los lugares recuperan sus nombres enteros. Ante esta observación, el autor nos comentó que “los lugares bolivianos tienen nombres completos porque no son familiares para Nancy, están afuera de su mapa de lugares que conoce o donde viven familiares”.²³ La cartografía es entonces sentimental: apenas se hace referencia a lo conocido; sin embargo, lo foráneo se nombra. A partir de esta diferencia en cuanto a la manera de nombrar el territorio se establecen límites entre el adentro —el norte de Chile— y el afuera. Esta inscripción de una localidad se hace igualmente a través del habla oral chilena, tanto en pequeñas expresiones como huevón (escrito “ueón”), como en construcciones gramaticales, como se puede notar en la siguiente afirmación de la madre de Nancy: “Cuando naciste pensé que estabai muerta, y ojalá te hubierai muerto. Ojalá el doctor se hubiese ensañado con tu cogote cabra culiá. Ojalá hubierai nació muerta muerta muerta. Me cagaste las caderas. Ni el Pato salió tan feo y grande, pendeja culiá”.²⁴

La novela ensaya un umbral. El juego entre el adentro-afuera —el norte de Chile vs. Bolivia, la normativa española vs. su variante chilena, etc.— instala tensiones a nivel temático y del tono de la novela, tensiones que se ahondan a través del trabajo intermedial. Es en el espacio

del entre-dos que se encuentra la poética y fuerza de *Nancy*, tanto en el plano diegético como estético.

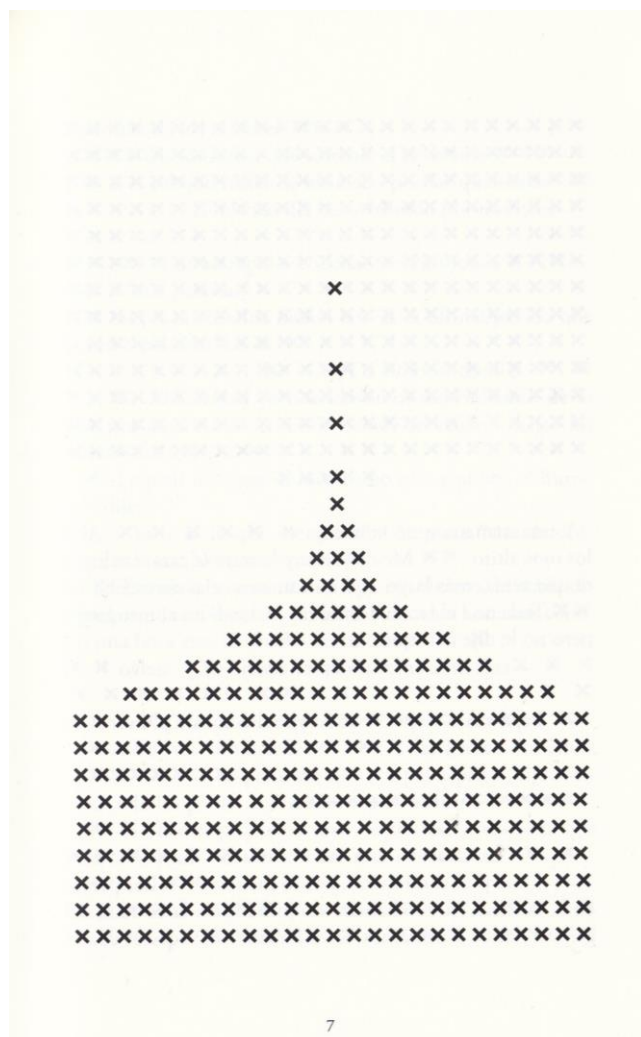


Fig. 1. Bruno Lloret, *Nancy*, Santiago de Chile, Cuneta, 2015, p. 7. © Bruno Lloret.

Cartografía 2: Cruces

Al abrir *Nancy*, el/la lector/a se topa con una figura compuesta por X en negrita (**Fig. 1 y 2**): primero una, en el medio de una línea; tras dos saltos de línea, la siguiente X; tras otro salto, la siguiente, para luego aumentar la cantidad de X un poco más abajo, como si se tratase de una gota cayéndose, o la punta de una jeringa, inyectándole morfina a Nancy para poder recordar y contar.²⁵ Recién a la mitad de la siguiente página se puede leer el incipit verbal de la novela que se repite con algunos pequeños cambios como excipit (**Fig. 3 y 4**): “Y una mañana sonó la bocina X X X X X X Abrí los ojos altiro X X”.²⁶

Las cruces tienen tanta importancia como las letras: imponen un silencio y un ritmo al texto, y, por ende, un modo de lectura. Afirma el autor en una entrevista:

Las cruces estuvieron pensadas desde el principio, y tienen que ver básicamente con mi incomodidad con la puntuación, la decisión de puntuar. (...) Las cruces (...) ampliaron esta incomodidad pero se entregaron, por lo potente de la voz que hilaba Nancy, a establecer relaciones con el campo semántico-poético, el ritmo vocal y la misma estructura Gutenbergiana [sic] de un libro impreso en papel. En estricto rigor Nancy debería haber sido publicada en formato digital, porque fue concebida, escrita y editada ante una pantalla, una sábana-rollo infinita, en donde el movimiento vertical y la continuidad aumentan la impresión de estar ante un telar. Es tan potente esta idea, este hallazgo, que cuando nos sentamos con Francisco Ovando a editarla, llegado el momento el Pancho entendió el gesto detrás del cruceo, incluso se animó a opinar sobre ciertas disposiciones. Ahí encontré la felicidad de haber podido transmitir mi intuición sobre este uso gráfico-rítmico-semántico a un par de ojos muy atentos.²⁷

Las cruces ocupan de esta forma varias funciones: reemplazan comas y puntos, rellenan vacíos o, mejor dicho, crean una espacialidad plástica poco común en las novelas.²⁸ El propio cuerpo del texto materializa de este modo una frase pronunciada por el padre de Nancy: “Este mundo es un desierto de cruces”.²⁹ La novela ensaya, en su materialidad, un limbo delgado entre lo verbal y non-verbal: las cruces son hechas a partir de la letra X, que pierde sin embargo su valor fonético porque se resignifica en el gesto de la multiplicación y la distribución en el espacio. Se materializa así el silencio del desierto, los problemas de comunicación en una sociedad sin porvenir ni esperanza, abandonada, pobre y violenta, en la que no todo se puede o quiere decir. Las X reemplazan algo

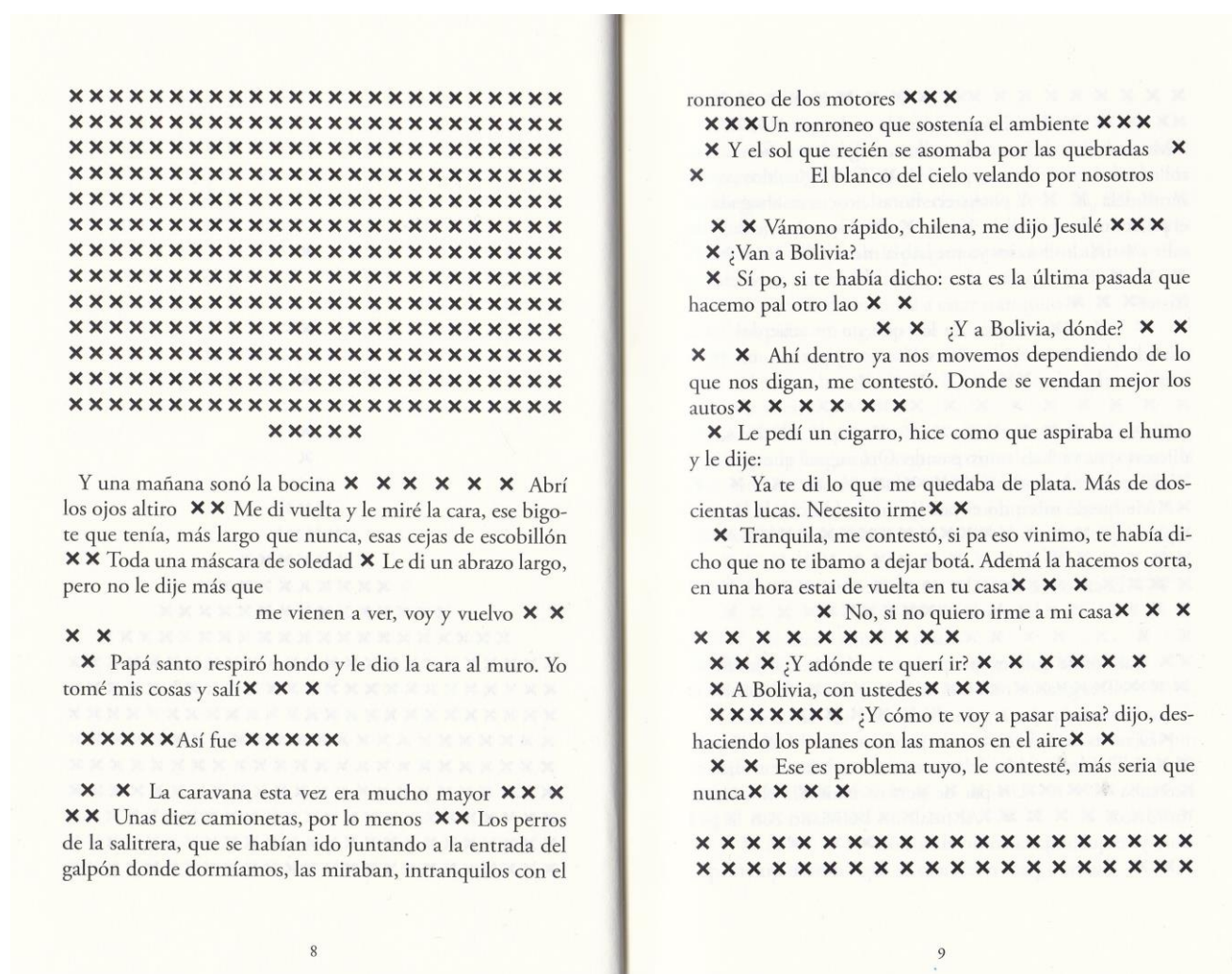


Fig. 2. Bruno Lloret, *Nancy*, Santiago de Chile, Cuneta, 2015, pp. 8-9. © Bruno Lloret.

vedado, censurado, algo que no se quiere o no se puede decir; llenan un espacio, una palabra, una escena. Además, se hilvanan no solamente entre las palabras, sino que irrumpen también en ellas, quebrándolas como en el contexto de “acompaXar” (acompañar)³⁰ o “maXana” (mañana)³¹: avanzan sobre la lengua verbal, empujan la frontera para dejar lugar a otras lecturas. Resignifican el espacio.

Se trata de quebrar la lengua como la sal quiebra el desierto, darle corporalidad y respiración a la voz que emerge de un cuerpo mutilado, él mismo marcado por una escritura de cruces: “Con pena me saqué la bata y me miré a la vez que el gringo mi miraba: donde habían estado mis pechos y mi ombligo ahora habían cierres de jeans”.³² Un cuerpo que la protagonista califica de “campo estéril”,³³ acercándolo así al desierto: “Acá nada puede crecer [...] Todo se quema de la pura abundancia XXXXX Mucha sal XXXXX”.³⁴

Incluso antes de la quimioterapia, el cuerpo de Nancy se conectaba con la idea del mapa, del silencio y de la vergüenza. Varias veces sangra luego de haber tenido relaciones sexuales con Jesulé, sin embargo, menstruaba recién un tiempo después, durante otra relación con el gitano:

Ya podí quedar preñá paisa, me dijo, mejor sigamos otro día X Yo me paré cagada de vergüenza. En algunas partes del vestido florecían mapas imperiales. Corrí en silencio al bus [...] En el bus mismo la gente ya estaba despertándose, y apenas me vieron, con las piernas flectadas, goteando hilos de sangre por las pantorrillas, llamaron a un técnico.³⁵

Siguiendo esta dimensión de la conexión entre cuerpo femenino, cruces y violencia, las cruces del texto dan igualmente cabida a las violencias ejercidas hacia las mujeres y les ofrecen, de una

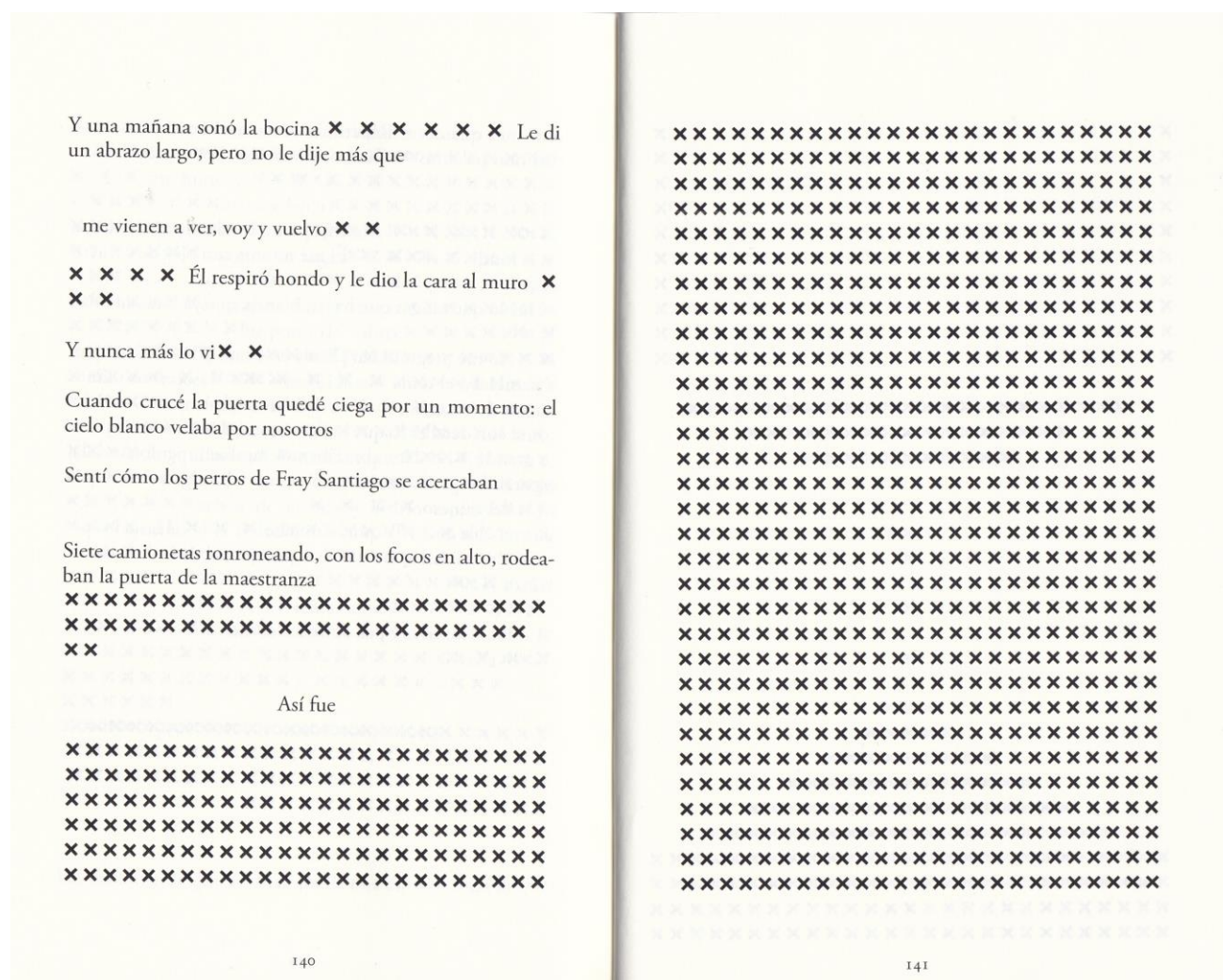


Fig. 3. Bruno Lloret, *Nancy*, Santiago de Chile, Cuneta, 2015, pp. 140-141. © Bruno Lloret.

forma metafórica, un cementerio,³⁶ como por ejemplo los feminicidios que se mencionan,³⁷ o el suicidio de una de las chicas que se había ido con los extranjeros a la playa: “Un día colapsó [el actor principal] y los gringos le llevaron un par de niñas para calmarlo X X Esto me lo contó Tim y fue horrible: horrible porque nunca me enteré, horrible porque una de las niñas se suicidó a los pocos años, horrible porque nadie, incluyendo mi gringo, hizo nada”.³⁸ En ningún momento se dice claramente lo que sucedió; la misma Nancy silencia ciertos detalles, como las X silencian su voz.

Las cruces imponen detenerse, hacer pausas y reenvían así al ritmo pausado de una voz que se está por silenciar. La novela relata una vida (vía crucis) sin nunca abandonarse a la facilidad de lo melodramático, y su fuerza reside, entre otros, ahí. Se propone un recorrido por esta vía de cruces, un recorrido pautado por cruces, donde, para retomar al *Canto a su amor*

desaparecido de Raúl Zurita, “miles de cruces llenaban hasta el fin el campo” en unos “desiertos del amor”.³⁹

Cartografía 3: combinación mediática

La novela, al ubicarse gráficamente entre dos regímenes estéticos —lo verbal y lo non-verbal, si entendemos las X como material visual— pone de realce un gran trabajo con la intermedialidad. Como afirmó Bruno Lloret más arriba, la novela hubiese tenido que desplegarse en una pantalla para que la visualidad cobre toda su dimensión en el espacio de una misma página larga, para que las figuras no sean interrumpidas por el espacio limitado de la página impresa.

Además de este importante trabajo con la propia materialidad del texto, el autor insertó varias imágenes, en las que la mayoría son radiografías que provienen del archivo familiar (el abuelo del

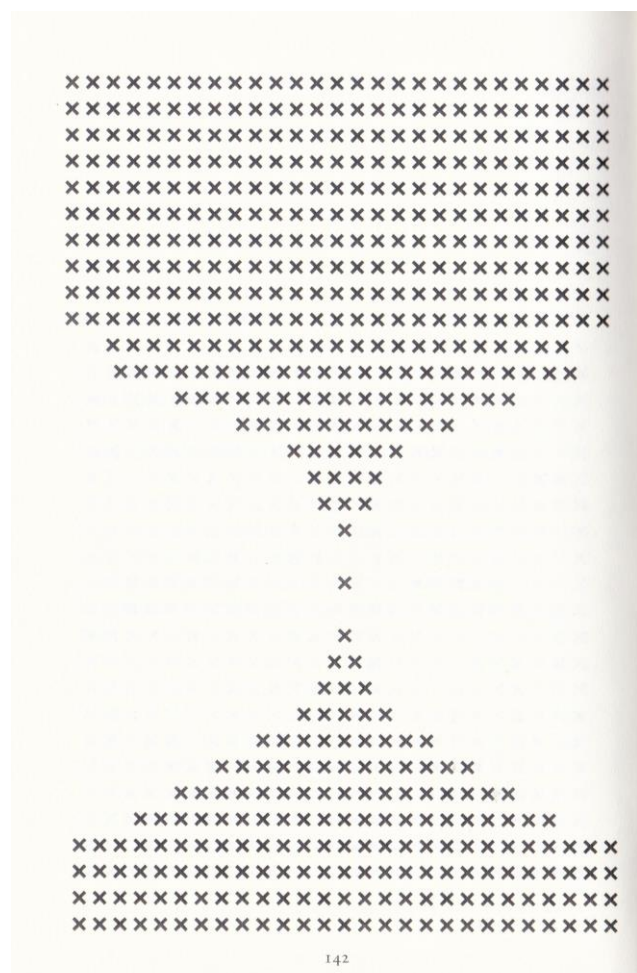


Fig. 4. Bruno Lloret, *Nancy*, Santiago de Chile, Cuneta, 2015, p. 142. © Bruno Lloret.

autor era radiólogo). Más precisamente, se exhiben cinco radiografías, una foto de color, un logo, la imitación de una tarjeta Pan de Dios y dos tarjetas de visita. Todas las imágenes se insertan directamente en el texto. No obstante, el/la lector/a no percibe esta combinación mediática como otra fragmentación del texto — es decir que no se corta ninguna palabra o hilo narrativo con la imagen—, ya que su introducción se motiva por la diégesis, como lo demostraremos a continuación.

En el plano de la diégesis, las radiografías son de Nancy y ella las exhibe en el texto. Al introducir las primeras leemos (**Fig. 5**):

Un día el médico joven, el último médico que revisó las radiografías, me preguntó: ¿Las ha visto, doña Nancy? Yo le contesté que sí, todos los días en el baño, a contraluz. Y pensé en decirle: ¿No se ha fijado

en las formas que nos visitan mientras miramos radiografías?

Algunas son como peces del fondo submarino

(¿Ha visto el fondo submarino?)

[radiografía]

En otras aparecen fantasmas diversos

(De los leprosos que sanaba ese Jesús de las películas de Semana Santa por ejemplo)

(¿Se le ha aparecido algún fantasma?)

[radiografía]

Mariposas, un imbunche, tres máscaras asomadas al abismo

[radiografía]⁴⁰

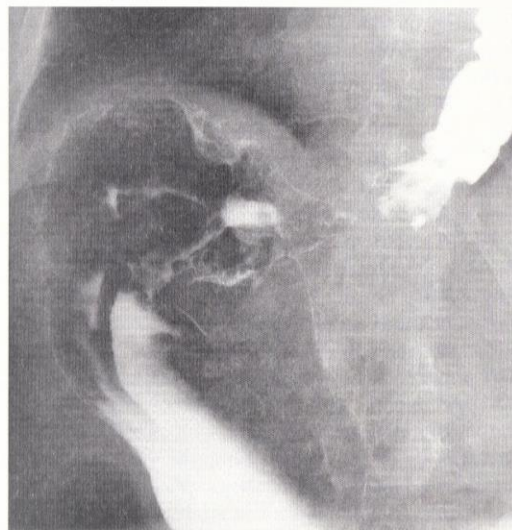
Las radiografías, a diferencia de las otras imágenes, son numeradas, gracias a lo cual se posibilita reintroducirlas verbalmente en un contexto narrativo posterior. Bruno Lloret, contrariamente a otros autores que recurren a la introducción de fotografías en un texto verbal, no usa lo visual para quebrar la narración con el otro medio, sino que la narradora muestra las imágenes —a la interlocutora Isidora que la cuida, al/la lector/a— y las comenta: el gesto es, por ende, distinto del de añadir un dossier fotográfico después de la narración o interrumpir el flujo de la narración verbal con fotografías que no se comentan.⁴¹ Aquí, las radiografías forman parte de la historia, emergen de ella porque surgieron del propio cuerpo de la protagonista al radiografiarlo con rayos X, tanto como el cuerpo del texto está atravesado por las X.

La radiografía 668a da así cuerpo a una escena que hubiese podido ser una revelación religiosa: Nancy siguió a los hermanos mormones Bryan y Josías, enamorados, para espiarlos. En un pueblo perdido se alejan hacia un monte, y entran a una mina abandonada. Tras un largo trecho en un viejo túnel, Nancy los encuentra en la salida:

Seguí subiendo, y cuando logré apoyarme contra una de las vigas, en el umbral, vi las siluetas de los hermanos, de espaldas a mí, tomados de la mano X uno estaba de rodillas X X

X X Frente a ellos, ocupando el espacio de un gruta apenas abierta

Algunas son como peces del fondo submarino
(¿Ha visto el fondo submarino?)



1032c

20

En otras aparecen fantasmas diversos
(De los leprosos que sanaba ese Jesús de las películas de
Semana Santa, por ejemplo)
(¿Se le ha aparecido algún fantasma?)



1222b

21

Fig. 5. Bruno Lloret, Nancy, Santiago de Chile, Cuneta, 2015, pp. 20-21. © Bruno Lloret.

al cielo por un hoyito, algo brillaba
X X X X X X X X X X
X X Cuando vi las radiografías por
primera vez, al ver la 668a, me
acordé de ese algo que brillaba ahí,
ese día X

X X X

X Un carro de luz, un ángel de
cuatro caras, un ovni, una vértebra
tensada hacia la luna: todas esas
palabras son huecas X X X X
X X⁴²

Según los hermanos mormones, esta luz era Kólob, es decir un astro que formaría el sitio más cercano al trono de Dios según la creencia de La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Nancy vuelve sobre esta radiografía pocas páginas después, cuando le afirma a Isidora que no cree “ni en los curas ni en las curas” porque “cómo creer, si ni cuando vi creí”.⁴³ A la pregunta “¿Qué viste, Nancy?” de

Isidora, Nancy le muestra “la radiografía 668a a contraluz, levantando los hombros”.⁴⁴ El/la lector/a ya conoce esta radiografía, en la cual se puede apreciar una pelvis y un tronco de la columna vertebral. Nancy, entre vida y muerte, no puede deshacerse de su vida entre religión y despertar sexual —a lo que la radiografía alude también por la parte corporal mostrada—: todo se superpone y se relaciona en esta mirada moribunda sobre su vida del entre-dos. Exhibe su vida, y algunas imágenes de su historia clínica remiten, en su abstracción, igualmente a la historia que narra. La novela traduce esta tensión en su materialidad e intermedialidad: las fotografías están arraigadas en el texto verbal, que las enmarca e introduce.

Encontramos el mismo gesto deíctico en tres ocasiones más. Se trata del caso del logo de la empresa de carne porcina (**Fig. 6**): “No había locomoción pública, sino sólo camiones y buses de acercamiento con el logo del chanco, con

una corona en su cabeza, entre las orejas X Así:”.⁴⁵ La narradora homodiegética muestra, como si estuviese con nosotros/as, pasándonos una imagen, lo que crea un efecto de inmediatez. La narración verbal enmudece en estos y deja espacio al discurso visual.

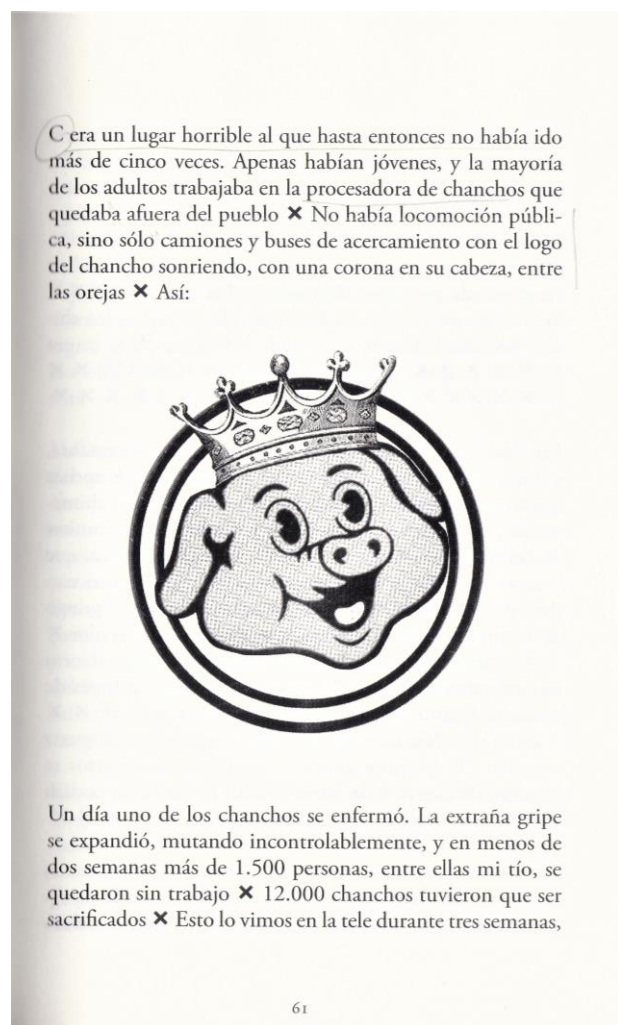


Fig. 6. Bruno Lloret, *Nancy*, Santiago de Chile, Cuneta, 2015, p. 61. © Bruno Lloret.

El otro ejemplo constituye la única foto de color de la novela. También se trata de la única imagen que no proviene del archivo familiar de Bruno Lloret o, como el logo del chanco, de la mano del diseñador; sino de internet.⁴⁶ Se ve un ente vivo raro (**Fig. 7**) y en la diégesis, Nancy pide al joven doctor, que la atiende en su casa, leerle la nota junto a la foto que ha encontrado en la maleta de su amiga Isidora —quien, enferma de una infección vaginal avanzada, decidió instalarse en la casa de Nancy—. “Cuando el médico joven terminó de leer”, nos informa el texto después de haber cedido el espacio a la reproducción del artículo, “le pedí que me mostrara la foto de nuevo X Él se acercó

y nos quedamos un rato mirándola X”.⁴⁷ La acción del/la lector/a se superpone aquí con la de los personajes: ambos se quedan mirando la imagen. Es como si en estos momentos se borrara la distancia ficticia: la intermedialidad modifica la experiencia de lectura. Se nos presenta directamente el archivo en cuestión; en vez de imaginar el “bicho-flor” de la imagen a partir de una descripción verbal, la vemos inmediatamente.

Nos parece que este ejemplo, de manera todavía más clara que los anteriores, también por el contexto que lo rodea —esto es la reproducción de un artículo, sea este auténtico o no—,⁴⁸ corresponde a una forma de hacer literatura que se relaciona con la escritura no-creativa⁴⁹, es decir, una literatura que ya no se escribe necesariamente. Marjorie Perloff observa en *Unoriginal Genius. Poetry by other means in the new century* que:

In the beginning was translation: the layering of languages is one variant of the citational or intertextual poetics I spoke of earlier. From the Eliot of *The Waste Land*, the Pound of *The Cantos*, or the Marcel Duchamp who reproduced his early ready-mades and notecards in *The Green Box*, to Charles Bernstein’s “writing-through”, Walter Benjamin in the opera-libretto *Shadowtime*, and the use of appropriated text, including archival material, documentary, informational manual, and, most recently, the discourse of the Internet from hypertext to blog to database, *citationality*, with its dialectic of removal and graft, disjunction and conjunction, its interpenetration of origin and destruction, is central to twenty-first-century poetics. Indeed, *réécriture*, as Antoine Compagnon calls it, is the logical form of ‘writing’ in an age of literally mobile or transferable text – text that can be readily moved from one digital site to another or from print to screen, that can be appropriated, transformed, or hidden by all sorts of means and for all sorts of purposes. This is not Pound’s ‘Make

it New!’ but Jasper John’s ‘Take an object. Do something to it. Do something else to it’.⁵⁰

La literatura que se publica actualmente por los/as jóvenes escritores/as latinoamericanos/as ya no busca necesariamente lo nuevo sino la transferencia y la transformación de elementos —verbales, pictóricos— provenientes de otra parte.⁵¹ En el contexto mediático del siglo XXI, acostumbrados a las comunicaciones intermediales en las redes sociales, los/as escritores/as parecen buscar la transmisión de una experiencia: para ello, movilizan semióticas que no forman necesariamente parte del canon literario, ya que se volvió natural, en el entorno digital, escribir con todo lo que uno/a tiene al alcance.

El siguiente ejemplo que quisiéramos analizar son las tarjetas que se insertan. Estas no cuentan con un diseño rebuscado, por lo cual se encuentran en un limbo entre una combinación mediática y una evocación mediática: en el caso de las tarjetas de visita, se insertaron dos rectángulos negros que lucen letras en blanco (“Elder McLean / La iglesia de Jesucristo de los santos de los últimos días” y “Elder Moroni / La iglesia de Jesucristo de los santos de los últimos días”).⁵² En el caso del Pan de Dios, una delgada línea de demarcación separa el texto impreso en la tarjeta de la narración:

La mamá, en su faceta dulce, más sospechosa aún que su normal desquicio, nos tomó de las manos y dijo: Léenos algo, Nancy. Vámonos a dormir con una linda reflexión en el corazón.

Y saqué un Pan de vida:

Y sería fácil decirle a uno: «Tú tienes fe, pero yo tengo obras. Muéstrame tu fe sin obras, y yo te mostraré mi fe a través de las obras. ¿Tú crees que hay un solo Dios? Pues muy bien, pero eso lo creen también los demonios y tiemblan».

Carta del Apóstol Santiago 2:18-19

X No entendí lo que significaba X
Incluso me atrevería a decir que mis papás tampoco, pero ahí no estábamos para hacer preguntas,

sino para retirar los platos, lavar la loza y luego irse a pegar la cara a la almohada.⁵³

Aunque no se pueda hablar de una combinación mediática propiamente dicho en los ejemplos de las tarjetas, el gesto de escritura es sin embargo intermedial. Como en los casos de las X, la lengua se vuelve performativa aquí. En el *milieu intermedial* de la novela —esto es, gracias al contacto con las radiografías y la ilustración, así como con la plasticidad del material lingüístico—, las tres tarjetas se transforman en imágenes con unos simple recursos tipográficos para imitar a la otra materialidad.



Fig. 7. Bruno Lloret, *Nancy*, Santiago de Chile, Cuneta, 2015, p. 122. © Bruno Lloret.

A modo de conclusión

En los ejemplos analizados a lo largo del artículo, la novela cede el espacio de la página a

otras materialidades para transmitir una experiencia literaria no-canónica perteneciente al fuera de campo.⁵⁴ No obstante, incluso cuando se queda en el discurso verbal, adopta a menudo un narrar fotográfico, es decir, una escritura como si fuese una foto.⁵⁵ Los adolescentes perciben el entorno como si se tratara de una imagen:

[...] y comentábamos el paisaje que bordeaba la playa:

perras criando perritos, botellas vacías, llantas de camión gastadas, escombros, pasto seco,

envoltorios de helados, textos escolares, latas de cerveza, aerosoles, cuyes desorientados.

Más atrás casas abandonadas, graffitis, alguna que otra bandada de evangélicos, todos con sombreros de paja y trajes con olor a jabón, paseándose por las calles de Ch como si recorrieran el desierto.⁵⁶

En este fragmento, se describen los objetos dentro de un marco determinado, en tres planos (primer plano / plano medio / plano lejano), lo que se indica incluso visualmente por los espacios en blanco. La percepción misma pasa por el filtro de lo visual: el narrar de Nancy cobra corporeidad, tanto como las radiografías se transforman en disparadoras de historias.

Como vimos a lo largo del artículo, *Nancy* exhibe una escritura intermedial en varios niveles. Hallamos tanto una combinación mediática que se hace a través de la introducción de imágenes, como una escritura que busca otra estética y plasticidad, tanto a través de evocaciones mediáticas como gracias a la introducción de las X que se vuelven en este contexto un material a parte. Las frases aisladas empujan un volver sobre la frase, le dan más importancia y la acercan así a espacialidades que se hallan, habitualmente, más bien en libros de poesía: el espacio de la página se ha transformado en laboratorio.

Las relaciones intermediales inducen un volver sobre la palabra, tomarse el tiempo en un desierto de cruces para pensar en los lenguajes del intersticio. *Nancy* es una novela que se halla

en el umbral, que trabaja el espacio del adentro-afuera tan típico de las fronteras, o mejor dicho del *borderland*, este paisaje híbrido que bordea la frontera: es una novela que crea un *milieu intermedial* en cada una de sus páginas.

Notas

¹ Una versión reducida del siguiente artículo fue presentada el 6 de junio de 2019 en el XXXIX Congrès de la Société des Hispanistes Français cuya temática fue *Frontières dans le monde ibérique et ibéro-américain*.

² Ver los trabajos de: Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Basel, A. Francke, 2012; Claudia Kozak, *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*, Entre Ríos, Fundación La Hendija, 2014; *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012; Amélie Florenchie y Breton Dominique, *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015; entre otros.

³ Por ejemplo, las siguientes novelas tecnopoéticas: Ileana Elordi, *Oro*, Santiago de Chile, Emecé, 2015; Sagrado Sebakis, *Gordo*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2011; J.P. Zooey, *Te quiero*, Buenos Aires, Párika, 2014; entre otros.

⁴ Romina Reyez, “Bruno Lloret: ‘Hay ansiedad con publicar joven, pero también con la idea de ser joven’”. <http://www.revistaintemperie.cl/2016/04/09/bruno-lloret-hay-ansiedad-con-publicar-joven-pero-tambien-con-la-idea-de-ser-joven/>, (acceso: 2/06/2019).

⁵ Para una discusión más detallada, ver Gianna Schmitter, *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura*, Tesis de doctorado, Universidad Sorbonne Nouvelle/ Universidad Nacional de La Plata, 2019.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90210>, (acceso: 24/10/2020).

⁶ Claudia Kozak, *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015, p. 170.

⁷ Jörg Robert, *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2014, p. 26. La traducción es propia.

⁸ *Ibid.*, p. 28. La traducción es propia.

⁹ Éric Méchoulan, “Intermedialités: le temps des illusions perdues”, *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 11, El énfasis en itálicas es propio. <https://www.erudit.org/revue/im/2003/v/n1/1005442ar.pdf>, (acceso: 24/10/2020).

¹⁰ *Ibid.*, p. 13. Asimismo, Rajewsky subraya que el prefijo *inter-* se puede interpretar de distintas maneras, sin embargo se puede mencionar que los estudios se concentraron sobre todo en las rupturas y conexiones estéticas, las porosidades entre los medios, el proceso de transformación medial, así como sobre las interacciones e interferencias en general. Cf. Irina Rajewsky, “Le terme d’intermedialité en ébullition: 25 ans de débat”, en Carolin Fischer y Anne Debrosse, *Intermedialités*, Paris, SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée), 2015, p. 28.

¹¹ Irina Rajewsky, “Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality”, en Lars Elleström, *Media Borders*,

Multimodality and Intermediality, London, Palgrave Macmillan, 2010, p. 53.

¹² Jörg Robert, *Einführung in die...*, *op.cit.*, p. 21. La traducción es propia.

¹³ Éric Méchoulan, “Intermedialités: le temps...”, *op.cit.*, p. 16.

¹⁴ Irina Rajewsky, “Border Talks: The...”, *op.cit.*, p. 56. El énfasis en itálicas es propio.

¹⁵ *Ibid.*, p. 58. El énfasis en itálica es propio.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ Silvestra Mariniello, “Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial”, *Acta Poetica*, vol. 3, n° 30, 2009, pp. 77-84.

¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

²⁰ Cabe destacar en este contexto que cada capítulo está introducido por un fragmento bíblico. Estos epígrafes podrían hacer referencia a la caja “Pan de vida” que tenía la madre: “De ahí salía, antes de cualquier comida, durante las discusiones, y a decir verdad siempre que a la señora le daba la gana, un pensamiento bíblico sobre el cual reflexionar, al cual agarrarse mientras durara la tormenta X X Los leía con tanta rabia que me sentía frente a un tribunal, escuchando una condena secreta, una condena que acarrearía consecuencias horribles X”, Bruno Lloret, *Nancy*, Santiago de Chile, Cuneta, 2015, p. 29.

²¹ Bruno Lloret, *Nancy*, *op.cit.*, p. 64.

²² “Vamos a ver a tu tía a C, me dijo papá”, *ibid.*, p. 60.

²³ Correspondencia privada con Bruno Lloret, 14 de mayo de 2019.

²⁴ Bruno Lloret, *Nancy*, *op.cit.*, p. 34.

²⁵ En la página 95 de la novela, el texto indica: “MORFINA: I.M./S.C. 10 MG....”.

²⁶ Bruno Lloret, *Nancy*, *op.cit.*, p. 8.

²⁷ Darío Zalgade, “Bruno Lloret: ‘Creo que en el fondo se integran todas las lecturas a algo así como un paisaje vital’”, 13/05/2017, <https://www.ocultalit.com/entrevistas/bruno-lloret-entrevista-2017/> (acceso: 24/10/2020).

²⁸ Sin embargo, no es un gesto completamente nuevo: véase los trabajos de las vanguardias y neo-vanguardias, como por ejemplo la obra de Nicanor Parra y Raúl Zurita.

²⁹ Bruno Lloret, *Nancy*, *op.cit.*, p. 78. Nos es imposible leer esta afirmación en una novela situada en el norte chileno sin pensar en las fosas comunes que la dictadura de Pinochet cavó ahí y que siguen sin encontrarse.

³⁰ Bruno Lloret, *Nancy*, *op.cit.*, p. 34.

³¹ *Ibid.*, p. 60.

³² *Ibid.*, p. 23.

³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ *Ibid.*, p. 137.

³⁵ *Ibid.*, p. 97.

³⁶ Por supuesto es posible ver aquí un intertexto con 2666 de Bolaño.

³⁷ En la página 40 de la novela se lee: “Me contó que habían estado apareciendo cuerpos de mujeres en la playa. Algunos devueltos por las olas, otros simplemente enterrados hasta el cuello, en la arena, con la cabeza azul al aire libre X Sólo esta semana habían aparecido cinco” y en la página 46: “Pensé en [Jesulú] durante mucho tiempo, encerrada. Habían aparecido algunos cadáveres más, todas mujeres, repartidas en la playa, así que el recelo de mi mamá se triplicó, aunque siempre pensé que lo de las mujeres asesinadas era una excusa para mantenerme cortita”.

³⁸ Bruno Lloret, *Nancy*, op.cit., p. 81.

³⁹ En este contexto de la escritura plástica del desierto de Atacama hay que mencionar que Zurita escribió de hecho en el desierto, al sur de Antofagasta, el verso largo de 3 kilómetros “ni pena ni miedo” en 1993. Aunque Bruno Lloret se distancie claramente de una escritura de la memoria de la dictadura, es sin embargo menester mencionar esta referencia tan importante en el campo literario chileno, ya que en la obra de Zurita se puede denotar una importante escritura intermedial.

⁴⁰ Bruno Lloret, *Nancy*, op.cit., pp. 19-22.

⁴¹ Por ejemplo Mario Bellatin en las novelas *Jacobo el mutante* (Buenos Aires, Interzona, 2006), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (Buenos Aires, Sudamericana, 2001) ambas novelas con fotos de Ximena Berecochea, y con fotos del propio Mario Bellatin: *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (México, Aguilar, 2003), *Las dos Fridas* (México, Consejo nacional para la cultura y las artes Lumen, 2008), *Los fantasmas del masajista* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009), *Biografía ilustrada de Mishima* (Buenos Aires, Entropía, 2009).

⁴² Bruno Lloret, *Nancy*, op.cit., p. 114.

⁴³ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶ Correspondencia privada con Bruno Lloret, 14/05/2019.

⁴⁷ Bruno Lloret, *Nancy*, op.cit., pp. 121-122.

⁴⁸ No hemos podido comprobar su autenticidad a través de búsquedas en Google.

⁴⁹ Kenneth Goldsmith, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

⁵⁰ Marjorie Perloff, *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century*, Chicago, University of Chicago press, 2010, p. 17.

⁵¹ Para ahondar en la cuestión: Gianna Schmitter “¿Citar es escribir? Internet como plataforma creativa en la literatura argentina de lo ultracontemporáneo”, *Pandora*, vol. 14, 2018, pp. 41-57, en línea: <https://etudes-romanes.univ-paris8.fr/IMG/pdf/pandora14.pdf#page=41>, (acceso: 2-4/10/2020).

⁵² *Ibid.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁴ Graciela Speranza, *Fuera de campo*, Barcelona, Anagrama, 2006.

⁵⁵ Cf. Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 2005, en línea: <http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>, (acceso: 2-4/10/2020).

⁵⁶ Bruno Lloret, *Nancy*, op.cit., p. 31.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Schmitter, Gianna; “Cartografía de cruces: *Nancy*, de Bruno Lloret. Una novela intermedial”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 17 | Segundo semestre 2020, pp. 109-122.

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2020