

**Cuando la novela se ve como otro género:
El álbum de recortes como género estructurante en *The Scrapbook of Frankie Pratt***

Mariana Mussetta

RESUMEN

Existe un número cada vez mayor de novelas que estilizan géneros discursivos históricamente no asociados con lo literario, que estructuran la trama y resultan cruciales en su aporte de sentido al texto de múltiples maneras, a la vez que explotan su potencial gráfico ostensiblemente. Más que rarezas literarias, estas narrativas deben considerarse inscritas en un contexto que cuenta con el protagonismo creciente de la explotación gráfica experimental en la ficción contemporánea en el siglo XXI y que demanda lectores activos y competentes para abordarlas. La teoría de la novela de Bajtín permite arrojar luz sobre ellas, en tanto concibe al género novelesco como un constructo discursivo sociocultural, un género con memoria que, a través de sus recursos, crea expectativas y configura receptores de acuerdo con los cambios culturales y a otros géneros discursivos, en constante transformación, que se nutre de los discursos sociales para plantear una visión determinada del mundo y discutir los problemas de su tiempo. El presente trabajo propone una lectura bajtiniana de *The Scrapbook of Frankie Pratt: a novel in pictures* (2011), de la estadounidense Caroline Preston, relato novelesco que *se ve*, es decir, se presenta bajo la apariencia de un álbum de recortes.

palabras clave: explotación gráfica en la novela, novelas del siglo XXI, Bajtín, géneros estilizados estructurantes, álbum de recortes.

ABSTRACT

There is an increasing number of novels that stylize discursive genres which are not historically associated with literary texts as the structure for the plot and which are crucial to make sense of the text in multiple ways, while exploiting their graphic potential ostensibly. More than just literary oddities, these narratives must be conceived as inscribed in a context that is witnessing the increasingly active role of experimental graphic exploitation in contemporary fiction in the 21st century, and which demands active and competent readers to approach them. Bakhtin's theory of the novel allows to shed light on them as it conceives the novel genre as a sociocultural discursive construct, a genre with memory which, by means of its resources, creates expectations and configures its readers according to cultural changes and other discursive genres. From this view, the novel is in constant transformation: a genre that feeds from social discourses to convey a world vision and to discuss the problems of its time. The present work proposes a bakhtinian reading of *The Scrapbook of Frankie Pratt: a novel in pictures* (2011), by American Caroline Preston, a novel that looks like—that is, appears as—a scrapbook.

Keywords: graphic exploitation in the novel, twenty-first century novels, Bakhtin, framing genres, scrapbook.



Una de las instrucciones silenciosamente
codificadas en una obra literaria es “toma lo que se dice
en términos de cómo se dice.”
Terry Eagleton

Cada novela debería seleccionar su forma
específica, cada historia puede buscar, y encontrar, su
cuerpo adecuado.
Milorad Pavić

Los géneros y la novela

Bajtín concibe el lenguaje “saturado ideológicamente” (1989, 88), en un “proceso continuo de generación, llevado a cabo en la interacción discursiva social de los hablantes” (Voloshinov 157). Lejos de las unidades de la lengua entendidas desde la gramática tradicional, la verdadera unidad en la comunicación discursiva es el enunciado, que refleja los propósitos específicos del hablante y las condiciones irrepetibles de la interacción: no solo se constituye como selección particular de determinados recursos de una lengua, sino que es voz que encierra una “refracción ideológica” (Voloshinov 36) y que se posiciona frente a otras voces, a la vez anticipando enunciados futuros como respuesta a esta.

Ahora bien, en cada esfera del uso de la lengua se desarrollan géneros discursivos: “tipos relativamente estables de enunciados” (Bajtín, 1998, 248), gracias a los cuales es posible la comunicación. Estos conforman un repertorio muy diverso, y se los caracteriza como “arcaísmos vivos” (Bajtín, 1986, 156), ya que se encuentran en constante evolución a la vez que conservan memoria genérica de su devenir, “siempre viejo y nuevo simultáneamente” (1986, 156).

Bajtín clasifica la multiplicidad de géneros en primarios (simples) y secundarios (complejos), los que comparten una naturaleza común en tanto “realidad interactiva del hecho lingüístico que es la relación enunciado-receptor en una situación concreta” (Arán, 2016, 122), pero que se diferencian en que los primeros se dan en la “comunicación discursiva inmediata” (Bajtín, 1998, 250), mientras que los segundos “surgen en condiciones de la comunicación más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita (...) En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios” (1998, 250). Es así que los géneros primarios, una vez que pasan a ser parte de los secundarios, “se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad” (1998, 250).

La novela, como género secundario, absorbe otros géneros primarios que pierden la relación directa con la realidad para pasar a ser convencionalizados, proceso en el cual su representación puede “formar parte del contenido de lo representado” (Arán, 2016, 123). Por otra parte, también, muchos otros géneros secundarios ingresan en la novela: en los momentos de auge de la novela, dice Bajtín, “casi todos los demás géneros, en mayor o menor medida, se novelizan” (1989, 451). Por esto puede afirmarse que la novela, entendida desde la óptica bajtiniana, constituye una representación de los discursos que circulan en la realidad, ya que es a la vez medio de representación y objeto representado, estilizado, en un complejo proceso de dialogización genérica (Arán, 1998, 25). Es, también, siguiendo a Bajtín, “el género artístico que más contribuye al proceso de fijación, crítica y autocritica de los usos genéricos, precisamente porque es un género de evolución constante, y, por su origen y naturaleza, muy abierto a la versión plurilingüe del mundo que representa” (Arán, 2016, 126).

Es quizás esta apertura la que ha hecho posible que, actualmente, la novela siga en franca evolución. Con el advenimiento de la era digital, la novela no quedó fuera de los entornos virtuales, ya sea porque se populariza en formato digitalizado para ser leído por algún dispositivo lector de texto o porque se fusiona con géneros propios de los nuevos medios. El propósito de este trabajo no es estudiar este tipo de evolución, sino, por el contrario, abordar de algún modo la resistencia (y renovado auge) del género novelesco en soporte papel o, dicho de otra manera, en formato código. Sin desconocer otros soportes genéricos, entonces, la mención del género novelesco de ahora en

adelante hará referencia a la novela impresa. En este sentido, el libro con relatos novelescos no deja de incorporar géneros, inclusive aquellos que hubieran sido impensados hace un tiempo atrás, lo que confirma la visión bajtiniana de que cualquier género, literario o extraliterario, puede incorporarse a la novela (Bajtín, 1989, 138), ya que esta, en su carácter de “*híbrido* intencional” (resaltado del autor) (Arán, 1998, 27), los imita, parodia y estiliza.

Novelas emergentes: nuevos géneros estilizados estructurantes

A menudo, los géneros que ingresan a la novela se presentan como “géneros intercalados”, incorporados a la estructura de la novela sin perder “su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística” (Bajtín, 1989, 138). Sin embargo, otras veces establecen “directamente la estructura del conjunto de la novela (...) determinando la forma de la novela como un todo” (Bajtín, 1989, 138). Así como Bajtín menciona el diario de viajes o la escritura epistolar como ejemplos de géneros con poder estructurante en la novela, han surgido recientemente otros, históricamente no relacionados con esta, que, también, funcionan como mecanismo de organización sintáctica discursiva de la obra (Valles Calatrava 108).

De esta forma, el género absorbido por la novela deja de ser meramente *intercalado* para darle a la novela como un todo el aspecto del género escogido, imitando sus convenciones y luciendo como *otra cosa, otro género*. El hecho de que la novela pase a tener el *aspecto* del género estilizado resulta particularmente interesante en estas novelas emergentes, porque, a diferencia de sus predecesoras, los nuevos corpus que absorben estos géneros estructurantes, ya sean de origen digital o de larga data, suelen caracterizarse por ser ostensiblemente visuales. Esto quiere decir que se constituyen en la combinación de diversos modos semióticos, tanto verbales como no verbales (fotos, diagramas, dibujos, mapas, etc.), y, en caso de desarrollarse íntegramente en el modo verbal, cuestiones como la elección del tipo y tamaño de la tipografía o la distribución del texto en la página suelen estar motivadas genéricamente.

Si entendemos la novela como un género aún en formación, que debe estudiarse en corpus “históricamente activos” que “refracten momentos de cambios culturales” (Arán, 1998, 23), las novelas emergentes que tienden a absorber géneros discursivos históricamente no asociados a ella y que involucran al lector en tanto usuario de géneros con rasgos multimodales¹ resultan especialmente atractivas para su estudio. En este sentido, la experimentación va de la mano del perfil del lector del siglo veintiuno, visualmente alfabetizado, quien es partícipe de eventos visuales en la cotidianidad como “consumidor que busca información, significado o placer en una interfaz con la tecnología visual” (Mirzoeff 3).

Podría decirse que la novela en libro de papel que se apropia de géneros ostensiblemente gráficos de la vida cotidiana forma parte de esta tecnología visual. La creciente fascinación por lo visual y sus efectos, sumado a los avances tecnológicos en la impresión, permiten que los lectores naturalicen el hecho de que sus páginas deban ser miradas tanto como leídas. Los géneros de los que se nutren estas nuevas narrativas, que hacen hincapié tanto en su condición material como en su pertenencia al mundo de lo cotidiano, pueden concebirse en términos de su apariencia como documentos multimodales impresos. Al respecto, Bateman afirma que en la actualidad nos asalta un número creciente de documentos más y más variados, y que en muchos de ellos el modo lingüístico está cediendo su histórico rol central para dar lugar a una compleja combinación de modos no verbales que se emplean simultáneamente para realizar una “orquestrada colección de propósitos comunicativos entrelazados” (2). La novela, como género activo y pujante, parece mostrar una vez más su enorme sensibilidad a los cambios sociales y culturales de donde se nutre.

¹ La multimodalidad como enfoque interdisciplinario aborda la comunicación con especial foco en la imbricación de modos verbales y no verbales y se origina a principios del siglo XXI para pensar respuestas a cuestiones referidas a los cambios sociales y culturales relacionados con los nuevos medios y tecnologías. Ref. Jewitt, Carey. (ed.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 2009; Norris, Sigrid. *Analyzing Multimodal Interaction*. London, Routledge Falmer, 2004; O'Halloran, Kay & Smith, Bradley (eds.) *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains*. New York & London: Routledge, 2011.

La teoría bajtiniana, en este sentido, parece ser tan flexible para arrojar luz sobre los nuevos corpus como el género novela para absorber enunciados genéricos en pos de hablar sobre su presente. Si bien entendemos que “las prácticas sociales están mediatizadas por discursos” (Arán, 1998, 16), estos de ninguna manera deben ser exclusivamente verbales. Aunque Bajtín se refiere al arte de la creación *verbal* en su estudio de la novela y sostiene que la palabra como signo verbal es un “medio semiótico privilegiado”, considera que es uno entre muchos otros lenguajes que impregnan “la circulación de valores e ideologías culturales” (Arán, 1998, 17). En su proyecto translingüístico, con el foco puesto en las zonas fronterizas de las disciplinas humanísticas, el concepto de texto no es forzosamente de naturaleza verbal, sino entendido ampliamente como “cualquier conjunto de signos coherente” (Bajtín, 1998, 294).

Si “cada género abarca tan sólo determinados aspectos de la realidad” (Arán, 1998, 44), es lógico preguntarse cómo estas novedosas formas compositivas estructurantes del relato sirven a los fines de la arquitectónica de la novela, es decir, de la “peculiar concepción de la obra como idea del mundo y del hombre” (Arán, 1998, 18). El presente trabajo intentará, brevemente, aproximarse a un estudio preliminar de la novela *The Scrapbook of Frankie Pratt: a novel in pictures* (2011), de Caroline Preston, que se presenta bajo la apariencia de un álbum de recortes.

The Scrapbook of Frankie Pratt: a novel in pictures

La ficción de Preston es una novela de iniciación bajo la forma de un álbum de recortes, en el cual su dueña, una joven norteamericana de los años veinte, registra su experiencia de vida desde que egresa de la secundaria hasta el momento en que se casa, mediante una colección de documentos impresos sin valor comercial de diversa índole, recortes y objetos de recuerdo. Numerosos pequeños textos tipeados en una máquina de escribir se combinan con estas imágenes y objetos para introducir aclaraciones o la transcripción de pequeños diálogos que se entretienen con el resto de los elementos dispuestos en la página, iluminándose mutuamente para crear el sentido.

La óptima calidad del papel fotográfico revela que hasta el más mínimo detalle gráfico ha sido concebido cuidadosamente para dar la impresión de un verdadero álbum de recortes, con fotos de época superpuestas con fotografías de artefactos *vintage* que simulan ser los objetos mismos pegados en sus páginas.

Organizada en seis capítulos, los cuales se corresponden cronológicamente con los diferentes períodos registrados de la vida de la protagonista, la historia plantea, a través de un exuberante despliegue gráfico, los avatares de su heroína en su camino a la madurez. En el proceso, a su vez, la novela explora los discursos sociales de época y se vuelve comentario sobre los años veinte: el comienzo del consumismo, la educación universitaria para mujeres, la diferencia de clases sociales, el perfil moral y rol social esperado de la mujer de clase media, la realidad de los veteranos de guerra y los artistas e intelectuales expatriados en Europa, entre otros.

Como profundizar en la forma en que la novela aborda todos estos discursos desde el siglo XXI excedería ampliamente las posibilidades de este trabajo, nos limitaremos aquí a esbozar una posible respuesta a la pregunta sobre la motivación de la elección del género estructurante en la novela. Si, como decíamos, según Bajtín, “cada género posee sus recursos y modos de ver y concebir la realidad que sólo a él le son accesibles” (Arán, 1998, 42), entonces ¿qué puede haber motivado a Preston a estructurar la historia mediante la estilización de un álbum de recortes? En este sentido, ¿qué consideraciones podemos aventurar, primero, en términos de la historia narrada, y, en segundo lugar, en términos del lector que la recibe?

El álbum de recortes como género estructurante en la novela de Pratt

The Scrapbook of Frankie Pratt tiene como subtítulo “una novela en imágenes” en la tapa y en la segunda página, donde aparece escrito junto al nombre de la autora en una especie de rótulo en una hoja blanca más pequeña que simula estar sujeta a la página con un clip de papel. Dos páginas más adelante, nos encontramos con una hoja amarillenta y aparentemente pegada que contiene el índice de los capítulos tipeado a máquina. De manera similar, la página entre la del subtítulo y la del índice muestra una especie de recorte de revista de época con el dibujo de una

mujer que se apoya sobre otro rótulo, esta vez fotografiado de manera que simula estar adherido a la página con cuatro esquineros típicos de las fotos antiguas y, en el centro, se lee, también tipeado a máquina de escribir, “este álbum de recortes pertenece a Frankie Pratt”. La cara interior de las tapas a su vez, simulan estar revestidas por una cubierta estampada que imita la tela o papel plastificado de los álbum de recortes de la época.

La combinación de estos elementos y de muchos otros, que aparecen antes y después de los capítulos propiamente dichos, problematizan los límites entre texto y paratexto, y esto se logra gracias a la combinación de rasgos verbales y no verbales. Mientras que el aspecto lingüístico (lo que se dice) provee marcadores que indican que esto es una novela: el subtítulo, el nombre de la autora, la división en capítulos, los recursos gráficos, con gran atracción háptica, simulan ser parte del álbum de recortes desde la primera página.

El orden en el que aparecen, también, contribuye en esta dirección: el listado de los capítulos con sus respectivos nombres, que típicamente se concibe extradiegéticamente en una novela, aparece en este caso tipeado con una máquina de escribir antigua a continuación del rótulo que indica que este álbum de recortes pertenece a Frankie Pratt, por lo que se deduce que el índice sería parte del mundo ficcional. Es justamente la flexibilidad convencional del álbum de recortes la que permite personalizar la escritura en tal sentido y problematizar los límites del mundo ficcional. Por otra parte, la protagonista sueña con ser escritora e incluye un trocito de papel pegado con las palabras tipeadas “Así es como comienza la historia” dentro del capítulo uno, lo que claramente indica que es la voz del personaje jugando a escribir su primera historia, la de su vida, imprimiéndole al relato la impronta de un relato autobiográfico.

De manera similar, es esta plasticidad la que hace posible combinar el género diario íntimo con el de álbum de recortes en la novela desde el principio mediante un mero trocito de papel extraído de una libreta con renglones con el tipeado en rojo de “PRIVADO!” en mayúsculas y subrayado, que simula estar pegado de manera superpuesta al rótulo del inicio. Así, este marcador gráfico, que toma la forma de un recorte como elemento típico del género, anticipa el carácter de privado de la escritura de la protagonista, que se confirmará con comentarios de Frankie a lo largo de la historia.

La elección de los rasgos genéricos de autobiografía y diario íntimo combinados con los del álbum de recortes como género estructurante parecen, como dice Pavić en el segundo epígrafe, ser “el cuerpo adecuado” para la historia en términos de la protagonista, el desarrollo de su narrativa y el contexto sociohistórico que habita. Frankie es una joven que está en pleno proceso de forjar su identidad. El construir su propio álbum de recortes le permite, en este sentido, ensamblar los elementos escogidos para resignificarlos en él de la misma manera que puede reflexionar sobre el rumbo de su vida, dándole forma a su identidad a medida que recoge evidencia de sus vivencias y experiencias.

La acción de elegir qué coleccionar, cómo disponerlos en la página y qué evaluación hacer de cada elemento y cómo relacionarlo con otros (a menudo de manera lingüística, pero, también, en modos no verbales) se vuelve una poderosa metáfora de la construcción de la propia identidad. Si bien el compilador del álbum “se concibe a sí mismo a través de las imágenes visuales ubicadas en la página” (Tucker, Ott, y Buckler 2), el género le permite, a su vez, jugar con la imaginación, sin las restricciones de verosimilitud de un diario íntimo o una autobiografía pura, para conjeturar sobre sí mismo de diversas maneras, con diferentes versiones del ser sin miedo a las contradicciones.

El álbum le posibilita a la protagonista encontrar un modo de resolver los conflictos “entre lo real y lo imaginario o recordado” (Tucker, Ott, y Buckler 3). Al comienzo, Frankie incluye solamente un par de fotos de cuando ella era chica y se queja de su nariz “demasiado puntuda” cuando se describe a sí misma. Sin embargo, incluye la carta de un juego con la caricatura de una joven y explica en una aclaración al pie que su hermano la ve parecida a ella y, en la página siguiente, pega la tapa de una partitura con la imagen de una bella joven de perfil, con el siguiente comentario: “Mamá dice que me veo así. Ojalá!” (Preston 5). Este simple juego de buscar parecidos en las imágenes de la vida cotidiana revela una búsqueda de la propia identidad que toma en cuenta lo que otros dicen, pero que se ve plasmado materialmente en los productos de la cultura popular. A

lo largo de la novela, la narradora irá incluyendo numerosos recortes de figuras femeninas extraídas de comerciales y revistas populares de la época, y el ejercicio de verse en ellas será un potente mecanismo de construcción identitaria, que irá mucho más allá de jugar a encontrar parecidos físicos con las imágenes elegidas.

Por otra parte, no debemos olvidar que en la época en que se desarrolla la historia, el álbum de recortes era considerado una herramienta educacional y de edificación moral para las niñas y mujeres. El llevar un álbum les permitía cumplir con el deber de conservar las tradiciones y los recuerdos familiares, de fomentar el hábito de guardar y reutilizar en lugar de descartar, de archivar recetas e instrucciones de cómo llevar a cabo los quehaceres domésticos según prescribieran las publicaciones de la época, etcétera; en fin, aprender, mediante el proceso de rescate de valiosa información cultural y social plasmada en la efímera cotidianeidad, a ser una mujer respetable, una buena esposa, una joven recatada, dispuesta, hacendosa.

A principios de siglo XX, junto al desarrollo de la fotografía, a la multiplicación de publicaciones periódicas, las compras por catálogo y a las mejoras en calidad, precio, cantidad y variedad de artefactos de papel impresos descartables en la vida cotidiana, creció el interés por coleccionarlos y la venta de álbumes con espacios para completar se volvieron un típico regalo para señoritas (Tucker, Ott, y Buckler 11). Frankie, como parte de esta sociedad y compartiendo las inquietudes de las jóvenes de su época, atesora con alegría el álbum que recibe de su madre al comienzo de la historia y, de a poco, comienza a personalizarlo, al plasmar gráficamente su transformación y al explorar de ese modo los mandatos sociales que pesan sobre ella.

Los álbumes de recortes se volvieron en las primeras décadas del siglo XX no solo un pasatiempo "recomendado por los árbitros del gusto de la clase media" (Tucker, Ott, y Buckler 10), sino que, a su vez, se transformaron en la encarnación del incipiente consumismo en el medio del entusiasmo liberal de la creciente clase media: un objeto producido en masa que posibilitaba, simultáneamente, expresar individualidad y originalidad y, juntamente, identificarse con el resto de los miembros de esa franja social. Dicen Tucker, Ott, y Buckler:

Como depósitos para el botín del capitalismo, los álbumes de recortes encajaban perfectamente en los rituales de consumo y etiqueta que ayudaba a los nuevos miembros de la clase media a que se identificaran unos con otros. Los álbumes de recortes brindaban apoyo a los consumidores en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX en su manipulación de recortes de muebles, alimentos envasados, ropa comprada en la tienda, y otros productos fabricados en serie. (10)

De hecho, Frankie colecciona cuidadosamente innumerables recortes que muestran nuevos cortes de pelo, vestidos, productos de perfumería y modernos electrodomésticos. Los pequeños textos que acompañan las imágenes, a menudo, hablan de un afán de imitación y, en ocasiones, de lamentos por no poder obtenerlos: "La ideología de la clase media incluía la obligación de consumir y mostrar productos. Los álbumes de recortes existían en el cruce de caminos entre la cultura de la imprenta y el capitalismo de la mercancía" (Tucker, Ott, y Buckler 18): Ver, mostrar, poseer, en una misma lógica de consumo que era exigida para *pertenecer*.

Sin embargo, a veces, Frankie incluye comentarios que intentan desmentir lo que prometen las publicidades. Pero se percibe una constante ansia por comparar y medir su forma de vida y preferencias en términos de lo que dictan estos poderosos productos culturales, sumado a la inclusión de consejos y opiniones de su madre, otra voz importante en la evaluación de los parámetros establecidos por la sociedad del momento; voz que, aunque no siempre complaciente con las nuevas tendencias, era la autorizada por la misma sociedad para aconsejar a sus hijas sobre cómo transformarse en una jovencita respetable: "Las madres saben", reza un pequeño recorte en la página en donde Frankie relata que ha sido descubierta en sus paseos a escondidas con un hombre, lo que no es considerado moralmente aceptable. Lo curioso es que, mientras este relato está tipeado con su máquina de escribir, el recorte muestra otra tipografía diferente: la de una publicación, muy probablemente de una revista femenina. Esto indica que Frankie se apropia, entendemos por la ubicación estratégica del recorte en esta página, de un discurso dominante de la época. Una de las condiciones de transformarse en una mujer de bien era obedecer a su madre. Gráficamente, esto se

ve reforzado por la inclusión en la misma página del recorte de una fotografía de una mujer de mediana edad, de perfil, con mirada reposada, pero semblante serio, con la leyenda recortada mencionada al pie.

Con estas primeras consideraciones, es lógico, entonces, pensar que la historia de nuestra protagonista tome la forma de un álbum de recortes. Ahora bien, ¿qué sucede con los lectores del siglo XXI con la estilización de este género en la novela? Veamos cómo la novela de Pratt, siguiendo a Bajtín, configura receptores de acuerdo con los cambios culturales y a otros géneros discursivos para hablarle de los problemas de su tiempo.

El álbum de recortes estilizado para lectores del siglo XXI

Para empezar, la editorial HarperCollins, con una trayectoria de dos siglos que iguala la del álbum de recortes mismo en EEUU, es símbolo de estatus, tradición y prestigio, y su reputación contribuye con la representación social de la novela de Preston como “buena literatura,” a la vez que le provee un alcance mucho mayor que cualquier otra editorial pequeña. Por otra parte, esta lujosa edición es la que hace posible apreciar las características genéricas de una manera que no sería plausible en una edición económica. Esto nos induce a pensar, primero, que no es concebida como literatura marginal o “de dudosa calidad” y, por otro, que la novela misma en tanto libro se vuelve preciada como objeto de colección, para ser mostrada de manera similar a la forma en que circulan los verdaderos álbumes de recortes.

Al respecto, un artículo en *The Guardian*, de mayo de 2017, afirma que la venta de libros ha vuelto a crecer en estos años, luego de la irrupción de los *ebooks* en los noventa, y que este crecimiento va de la mano de una apuesta gráfica que apunta a concebir el libro como objeto de deseo. Pasada la crisis que amenazaba con dar muerte al libro en formato códice y que obligaba a enfrentar la amenaza de la digitalización reduciendo gastos de impresión, las editoriales han vuelto a producir libros con características que no pueden ser replicadas en la pantalla: según el diseñador Mendelsund, hoy los libros tienen “más tela, más cubiertas metalizadas, más relieve, más tinte de papel, más encuadernados cosidos” (A. Preston).

En palabras de Daunt, dueño de la cadena de librerías homónimas en Londres, la forma de vender libros hoy en día tiene que ver con “la forma en que los presentas, cómo llevas el comprador a ellos y explotas el sentido táctil de un libro físico (...). Todo apunta a persuadir a la gente a alzar cosas, tratando de atraer su ojo, haciendo de las librerías un lugar donde se descubran cosas bellas” (A. Preston). La utilización de la palabra *cosas* no es casual aquí, ya que alude al libro como objeto y niega la visión del códice como mero transmisor transparente de contenido. Si bien es sabido que una narrativa necesariamente será mediada por la forma material y concreta en que aparece, es en la actualidad que este hecho se resalta en particular, llegando a lo que Pressman denomina “estética de la bookishness,” entendida como “una estrategia literaria emergente que le habla a nuestro momento cultural”, surgida a partir de los dos mil y que no se limita a la literatura anglófona. Estas novelas, como la de Pratt, “explotan el poder de la página impresa” y donde “la naturaleza física, el color y la textura se alojan en la mente del lector de estos libros impresos de manera que se vuelven memorables mucho más fácilmente que cuando lee letras negras en la pantalla” (A. Preston). Alex Preston, en *The Guardian*, comenta, al respecto de estas nuevas ediciones cuidadas y coloridas, que “uno no sabe bien si leerlas o acariciarlas”.

La experiencia de leer un álbum de recortes es intensamente física y sensual. Las páginas deben ser tocadas para ser giradas, y el girar crea un movimiento entre los objetos y acumula estimulación visual. El cuidado, manejo, y juego con los álbumes de recortes activa las mismas emociones que se disfrutaban en la experiencia del arte. (Tucker, Ott, and Buckler 12-13)

En una época en que nunca alcanza el tiempo, en que pareciera que todo se vuelve virtual, provisorio y descartable, el libro como objeto material a conservar recobra valor y una novela que estiliza un álbum de recortes apela a la nostalgia de un mundo en el pasado cuando había tiempo de atesorar aún lo descartable.

La gente actualmente (...) encuentra que sus identidades están registradas e inscritas en archivos burocráticos y bancos de datos: sus identidades humanas oficiales se encuentran en rayos X, certificados de nacimiento, permisos para conducir, y muestras de ADN. Pero un álbum de recortes representa una construcción de identidad por fuera de estos registros formales y autoritarios. Es el ser el que guía las tijeras y ensambla los recortes. (Tucker, Ott, and Buckler 2)

Esa atracción que ejerce el álbum de recortes como género en tanto *collage* de identidad original y artesanal, también, se combina con una “manifestación material de la memoria” (Tucker, Ott, and Buckler 3), que es a su vez memoria gráfica del momento cultural en donde fue realizado. La afirmación bajtiniana de que los géneros poseen memoria social y cultural puede comprobarse en este caso de manera ostensiblemente visual.

Los álbumes de recortes representan identidad individual y grupal en culturas progresivamente dependientes de la lectura, la alfabetización visual y el consumo de productos fabricados en masa. Muestran artefactos y artículos efímeros que rastrean la migración de ideas y mercancías hacia arriba y hacia abajo de la jerarquía cultural del capitalismo. Dan cuenta histórica en impresión e imágenes que relatan cómo los eventos y las vidas eran entendidos y contados a otros, cómo la individualidad se enfrenta a lo público y lo comercial. (Tucker, Ott, and Buckler 2)

Ahora bien, en el caso de la obra que nos compete, no hablamos estrictamente de un álbum de recortes real escrito en los años veinte, sino de una novela que estiliza ese género. Sin embargo, en la sección de su página web donde cuenta cómo escribió la novela, la autora se declara coleccionista de artículos efímeros de la época y que los elementos utilizados son “genuinos”: alrededor de 600 piezas originales de los años veinte (Preston).

En este sentido, Christinidis denomina “efecto autenticidad” (38) a aquel producido por dispositivos estilísticos en novelas emergentes que generan la impresión de inmediatez, entre los que se encuentran frecuentemente los que incluyen evidencia documental como fotografías o facsímiles de géneros de la vida cotidiana. Christinidis intenta explicar este fenómeno de “efecto autenticidad” en la ficción novelesca a través del concepto de “autenticidad escenificada” de MacCannell, desarrollado primeramente en los setenta en el campo de los estudios turísticos para referirse a la escenificación o recreación de tradiciones culturales para lograr que el turista perciba que está en verdadero contacto con la cultura que visita, apuntando a construir la sensación de tener acceso a lo *auténtico*, a la revelación de los secretos de la otredad.

Lo interesante de esta idea es que ya en el siglo XXI, con la redefinición de privacidad en este mundo globalizado, MacCannell afirma que este fenómeno ha ido más allá del ámbito turístico para manifestarse en los más diversos aspectos de la vida actual. En todos lados, vemos expuesto públicamente “la parte de atrás”, lo que hace unos años pertenecía a la esfera de lo secreto, personal, íntimo, no revelado públicamente: los restaurantes ofrecen cocinas vidriadas, en la arquitectura se ven edificios con los ladrillos y las cañerías expuestas, se reproducen los *reality shows*, los GPS publican la posición exacta del usuario en internet y, en las redes sociales, la gente expone gustosa los momentos más íntimos de su vida.

La naturalización de los sistemas de seguridad y la ubicuidad de las redes sociales contribuyen a crear la sensación de que todos pueden ver todo. Todos miramos y somos mirados, todos somos víctimas y victimarios del fenómeno voyerista. La gente muestra una avidez cada vez mayor por mirar lo secreto, lo íntimo del otro y va cediendo las barreras para que lo propio también sea mirado. Existe “una avalancha de evidencia que la visibilidad radical se está volviendo el principio organizador central de la vida social” (MacCannell 20).

Los textos ficcionales como el de Preston, de manera similar a muchos otros de su tipo (como los de Rawle, Haddon, Foer o Larsen), revelan historias a través de objetos, fotos y pequeños documentos cotidianos también, es decir, conjugan justamente lo visual con lo cotidiano e íntimo, respondiendo desde la narrativa ficcional en formato código a los tiempos que corren. Estas historias ejemplifican el “retorno de lo personal al primer plano de la experiencia literaria”

(Greenwald Smith 185). Por supuesto, el lector de estos textos no es ingenuo ni desconoce la artificialidad de la ficción de estas obras, pero se ha vuelto deseoso de la “sensación” de autenticidad que ofrecen. Tal como los turistas que describe MacCannel, queremos explorar, espiar, vivenciar la *cosa verdadera*; como lectores, nos comportamos como cuando chequeamos las redes sociales: atando cabos sobre los relatos que se entretajan fragmentadamente en la combinación de imágenes y texto.

Es por eso que aplica a este perfil de lector la denominación de *usuario*, tan común actualmente en el ámbito virtual, a la hora de abordar la lectura de estas novelas. Se toman prestadas competencias aprendidas en los medios digitales. Sin embargo, lo que es interesante aquí es que la ecuación no es tan directa: no es tan simple como decir que nos comportamos con estas novelas de la misma manera en que nos comportamos en las redes. Si bien esto puede ser cierto en parte, el fenómeno es más profundo y tiene que ver con el modo en que actualmente percibimos lo secreto e íntimo del otro. Naturalizamos estas novelas como lectores, porque en la vida diaria (no solo en las redes), también, se ha mercantilizado lo íntimo/ cotidiano como objeto de consumo. Esto explicaría por qué no es crucial ni imprescindible que los géneros discursivos estilizados en estos relatos sean digitales. Una narrativa ficcional desarrollada como diálogo de chat atrae tanto como aquella que se desarrolla mediante un álbum de recortes de los años veinte: ambos escenifican géneros que inspiran autenticidad, a la vez que pretenden revelar lo íntimo y secreto.

Muy probablemente, allí reside parte de la atracción de la novela de Preston: el hecho de que los álbumes de recortes completados no se venden en las librerías ni se prestan en las bibliotecas, sino que son singulares y de difícil reproducción, creados en la privacidad, para ser vistos por unos pocos. Si bien el álbum genéricamente representa una forma de cultura de masas, el poseer una novela que lo recrea y estiliza, como sugieren Tucker, Ott, y Buckler (12) sobre el género, permite, a la vez, tener la ilusión de acercarse al aura de autenticidad que irradia.

Conclusión

Resulta evidente que la novela en formato código sigue demostrando en la segunda década del siglo XXI su asombroso potencial para transformarse y probar su vigencia, sin cesar de estilizar géneros en su devenir. Ahora bien, la elección del género estilizado estructurante nunca es casual, sino que responde a un plan autoral que busca la forma adecuada para su historia en su propósito de hablarle a los lectores de su tiempo. En medio del poder homogeneizante de la globalización y los entornos virtuales, los lectores parecen mostrarse ávidos de encontrar en estas nuevas narrativas cierta ilusión de autenticidad, algún anclaje —aunque frágil, rudimentario y transitorio— con la realidad cotidiana concreta en su materialidad. La experimentación formal y gráfica en la apropiación novelesca del álbum de recortes parece ser uno de los derroteros en este sentido, ofreciéndose a un lector que ha naturalizado hoy más que nunca la imbricación multimodal en la construcción del sentido y que recibe gustoso la invitación de estas novelas a consumir lo íntimo y cotidiano del otro en ellas de la misma manera que lo hace en la vida misma.

Bibliografía

- Arán, Pampa. “Géneros discursivos y géneros literarios”. *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Ed. Pampa Arán. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2016. 119 – 134.
- . *La estilística de la novela en M. M. Bajtin. Teoría y aplicación metodológica*. Córdoba: Narvaja Editor, 1998.
- Bajtín, Mijail. “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”. 1965. *Teoría y estética de la novela*. Trad. H. Kriukova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 449-486.
- . “La palabra en la novela.” 1934-1935. *Teoría y estética de la novela*. Trad. H. Kriukova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 77-236.
- . “El Problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Mexico: Siglo XXI Editores, 1998. 248-293.

- . “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico”. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Mexico: Siglo XXI Editores, 1998. 294-323.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1929-1963. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986.
- Bateman, John. *Multimodality and Genre: A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Berlin: Springer, 2008.
- Christinidis, Georgia. “Truth Claims in the Contemporary Novel: The Authenticity Effect, Allegory, and Totality”. *Realisms in contemporary culture*. Eds. Dorothee Birke y Stella Butter. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. 33-48.
- Greenwald Smith, Rachel. “Six Propositions on Compromise Aesthetics”. *Postmodern/postwar and after: Rethinking American literature*. Eds. Jason Gladstone, Andrew Hoberk, y Daniel Worden. Iowa: University of Iowa Press. 181-196.
- MacCannell, Dean. “Staged authenticity today”. *Indefensible Space: The Architecture of the National Insecurity State*. Ed. Michael Sorkin. New York: Routledge, 2008. 259-276.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Psychology Press, 1999.
- Pressman, Jessica. “The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature”. *Michigan Quarterly Review*, 48 (2009). 19 mayo 2017. Web.
- Preston, Alex. “How Real Books Have Trumped Ebooks”. *The Guardian*, 14 de mayo. 2017. Web.
- Preston, Caroline. “How my Love for Vintage Ephemera Inspired a Scrapbook Novel”. *Carolinepreston.com*. Web. 20 abril 2017.
- . *The Scrapbook of Frankie Pratt: A novel*. Nueva York: Harper Collins Publishers, 2011.
- Tucker, Susan, et ál. *The Scrapbook in American Life*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2006.
- Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2008.
- Volóshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. 1929. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2009.