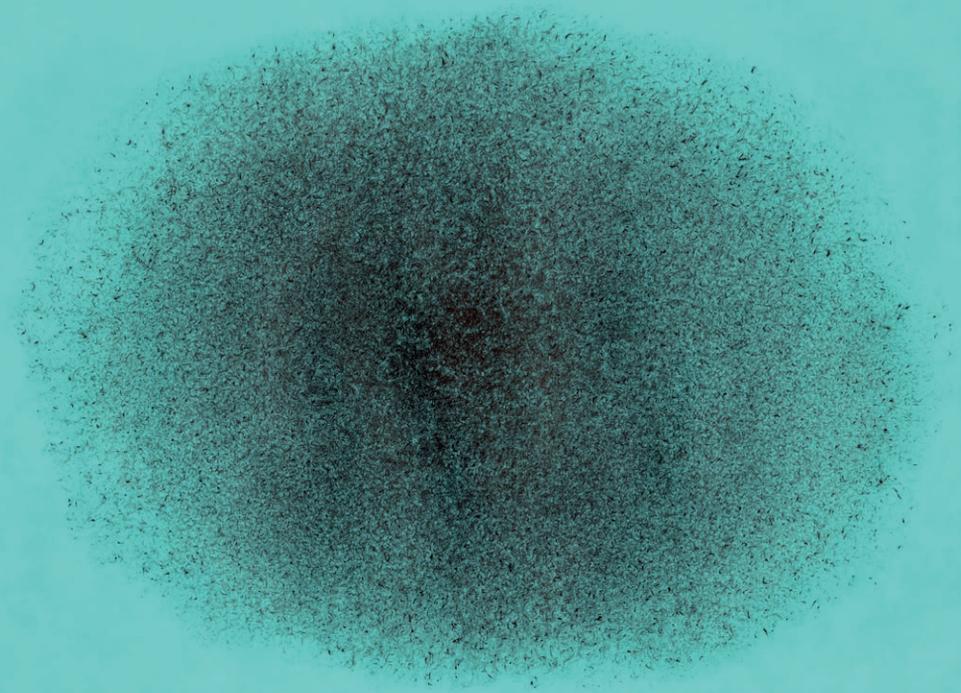


Daniel Escandell Montiel

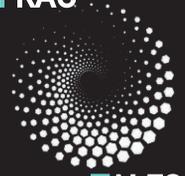


# CARDO DE NODO

## Cartografía fragmentaria de la escritura en red

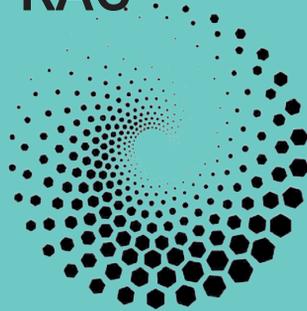
Universidad de Valladolid

FRAC



TALES

FRAC



TALES

# **Cardo de nodo**

**Cartografía fragmentaria  
de la escritura en red**

Colección: Fractales, 1

---

**Colección *Fractales***

Dirigida por:

TERESA GÓMEZ TRUEBA

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

---

---

ESCANDELL MONTIEL, Daniel

Cardo de nodo : cartografía fragmentaria de la escritura en red / Daniel Escandell Montiel. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2020

224 p. ; 21 cm. – (Fractales ; 1)

ISBN 978-84-1320-080-4

1. Escritura Redes Sociales (internet) 2. Cartografía fragmentaria de la escritura en red I. Escandell Montiel, Daniel II. Universidad de Valladolid, ed.

003.29

---

DANIEL ESCANDELL MONTIEL

# Cardo de nodo

Cartografía fragmentaria  
de la escritura en red



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid



---

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

---

© DANIEL ESCANDELL MONTIEL, 2020  
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Logotipo de la colección: Teresa Giralda  
Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid, a partir de una obra de  
Casilda García-Archilla

ISBN: 978-84-1320-080-4

Dep. Legal: VA-343-2020

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

Imprime: GGL - Valladolid

# Índice

Introducción: pedazos de un mundo digital.....	11
Las piezas.....	11
Los bits.....	25
Toma de muestras .....	33
Cachitos de las escrituras fragmentarias de la red .....	47
Elena Francis hoy sería bloguera.....	49
<i>El consultorio sexual de Magdalena Vermús</i> .....	50
<i>Juan Dámaso, vidente</i> .....	54
<i>El diario del niño burbuja</i> .....	69
Publicar un comentario .....	72
Gloria y refundación del género epistolar ( <i>spoiler: sale mal</i> ).....	83
Salvemos a los gatos bonsái .....	86
Revolucionando el sistema de préstamos con internet .....	87
<i>Mikel Nhao responde: Bromas por correo electrónico</i> .....	88
Publicar un comentario .....	93
Pasta al dente .....	101
<i>Veamos una de miedo: La inexpresiva</i> .....	104
Ayuwoki: Twitter (selección 2019).....	108
Publicar un comentario .....	116
¡Esto es mío! Internet es para aprender a compartir .....	125
<i>WordToys: Escribe tu propio Quijote</i> .....	127

---

---

<i>El fin último de la (mala) literatura: Twitter (selección, 2011-2013)</i> .....	130
Publicar un comentario .....	142
<b>El texto siempre es más verde al otro lado</b> .....	147
<i>Amino: Historia #1, un momento algo vergonzoso</i> .....	148
<i>Comunidad Umbría: Hilo de traducción de historias de 4chan</i> ...	150
Publicar un comentario .....	173
<b>Las rosas son rojas</b> .....	177
#Poetuits: la escuela de @Defreds .....	178
El algoritmo poético del amor: sea usted un Salinas exitoso .....	181
Poesía de titular: Twitter (selección, 2016-2020) .....	182
Publicar un comentario .....	187
<b>Les ruego que me escuchen con atención</b> .....	197
<i>Vandal: Lalo is micig</i> .....	198
IRC: Conversación de Iban_canpo.....	199
<i>Dofus: [Guia] Como ser un hoygan</i> .....	206
Publicar un comentario .....	208
<b>Referencias</b> .....	215

«La verdad es fractal. Se hace pedazos  
y se dispersa en infinitas direcciones.  
Así que cómo alcanzarla».

Rodrigo Fresán,  
*El fondo del cielo* (2009)



# Introducción: pedazos de un mundo digital

## Las piezas

La tradición del fragmentarismo en la literatura es, como puede suponerse, casi tan extensa como la propia literatura. No es ningún secreto que la tradición oral que caracteriza a las primeras composiciones que hemos logrado conservar hacía de su componente fragmentario un rasgo fundamental para favorecer no solo el recuerdo por parte de sus emisores, sino también la división de la obra en diferentes sesiones, de tal forma que un único romance pudiera funcionar como un extenso relato dividido en diferentes actuaciones. Sumemos a eso diferentes recursos estructurales como la narración *in medias res*, capaz de situar al receptor rápidamente en plena acción y sumergirse rápidamente en la historia que le van a contar, para encontrarnos con una naturaleza esencialmente fragmentaria que ha estado desde el principio en nuestras tradiciones. Por tanto, sería un error creer que estamos ante una estrategia de la literatura de nuestra época, pues este recurso, que encontramos ya en el contexto del romance medieval, existe en todas las tradiciones literarias que conocemos. Eso incluye ir más allá del reducido ámbito europeo: *Las mil y una noches* o el *Panchatantra* son buen ejemplo de cómo esa tradición oral, universal, ha dado lugar a una exaltación del fragmento, haciendo de él eje fundamental de destacadas obras a lo largo de los siglos e incluso los milenios.

Por otro lado, la narración fragmentaria, en cuanto hecha en sí misma de retales, lleva años entre nosotros combinando textos de múltiples orígenes que son reconceptualizados y recontextualizados. Si bien es cierto que en los últimos años fue Michel Houellebecq con *Le carte et le territoire* (2010) quien avivó el debate en los medios generalistas, la técnica no era particularmente innovadora. Que no se entendiera esa intencionalidad al reinsertar un fragmento definido e identificable de la Wikipedia fue el detonante de una

serie de acusaciones incendiarias: se afirmó que el autor francés había plagiado la enciclopedia de internet. El debate, aunque antiguo, y sin un punto de vista sofisticado, sí fue al menos algo más fresco. Pero recordemos que un poco antes, en 2009, Pablo Katchadjian publicaba *El Aleph engordado* y que en 2011 le seguía Agustín Fernández Mallo con *El hacedor (de Borges), Remake*, cada uno acompañado de polémicas y amenazas judiciales por parte de María Kodama, custodia del patrimonio textual del autor argentino. La cuestión es que en esos casos estamos viendo la almazuela desde muy cerca, centrados en un objeto en particular. Si damos unos pasos atrás podemos ver patrones mayores y cómo esos retazos están, a su vez, en otros, formando un mosaico de gran complejidad: pasamos de componer a partir de fragmentos a fragmentar lo compuesto. Por supuesto, ambas cuestiones están muy próximas, y a su vez se sitúan como parte de la técnica de la narración enmarcada al proponer un juego compositivo, con particular relevancia en la novela femenina del siglo XVIII, donde se empleó la idea de una narrativa de *patchwork* para evocar no solo el mosaico narrativo, sino también la imagen de una comunidad de trabajo creativo (Borham, 2018: 408-409). Esto resulta de especial interés si tenemos en consideración que esa colectividad es la base de procomún y de la creación colectiva, sobre el trabajo de otros, que veíamos en Houellebecq o Katchadjian, y que forma parte natural de muchas escrituras de la red. Y si eso es posible es porque ya en el siglo XVIII la narración del *patchwork* aglutinaba toda suerte de textos fragmentarios, en cuanto provenientes de múltiples géneros: cartas, recetas, romances de diferente índole, etc., y una voz narradora que se erigía como hilandera de todos esos fragmentos, dando sentido a la metáfora de la costura.

Si somos justos, pese a esa gran tradición del fragmentarismo y de trabajar sobre el legado de otros, no deberíamos restar relevancia a las aportaciones de la literatura contemporánea en su progreso sobre la estética de lo fragmentario. Ahora ya centrados en descomponer la obra, no en componerla a partir de retazos de otras. Entre otras cosas, se ha producido una destacada reflexión metaliteraria sobre lo que implica lo fragmentario. Para Vicente Luis Mora el fragmento, en el ámbito de la creatividad artística, es «aquella mónada narrativa que, sin dejar de tener cierto o completo sentido

por sí misma, vincula su autonomía al encaje discursivo en una estructura narratológica más amplia, ya sea sintáctica, semántica o simbólicamente» (2015). Pese a ello, lo cierto es que existe un aspecto que debe dirimirse antes, como ya planteó Talens: no es lo mismo lo fragmentado y lo fragmentario. Si bien el fragmentarismo puede acoger en su seno ambas orientaciones, sí resulta claro que estamos ante dos caras de una misma moneda. Por tanto, seguiremos aquí la diferenciación de Talens en 2000, que muchos estudios han defendido desde entonces, aunque focalizando nuestra atención en un rasgo esencial de especial relevancia para nosotros: lo fragmentado es aquello que pierde significado en su ruptura; lo fragmentario es aquello que no tiene un centro de significado. La consecuencia es que solo lo segundo funciona auténticamente en una autonomía plena pues no es fruto del caos producido al tirar un jarrón al suelo, sino más bien de una simulación ordenada de ese mismo caos a partir de piezas, sin que hubiera un jarrón íntegro en su origen.

Esto conlleva que las piezas de lo fragmentario no tienen necesariamente relación alguna con las demás partes: he ahí lo que Shattuck (1984) calificó como un fragmento absoluto, frente a los implicados, es decir, aquellos que precisan de ese vínculo con las demás partes para construir una idea. En su taxonomía debía darse también un tercer tipo que permitirá incluir aquellos textos fragmentarios que no encajan definitivamente en ninguno de esos momentos; lo que él calificó como ambigüedad. Luego lo fragmentario y lo fragmentado son también clasificables por su relación con el resto de las partes como vínculo necesario, complementario o incluso ambivalente.

El fragmentarismo en la literatura del siglo XX ha crecido junto el interés por los microgéneros y la brevedad, tanto absoluta como de las partes de la obra mayor, en un proceso que, claramente, «muestra un renacer de las formas breves que erige el fragmento en estética, al revés de la edad clásica, que lo consideraba una obra inacabada, nostálgica y huérfana de su totalidad» (Chatellus, 2011: 156-157). La puesta en valor de esta brevedad, su independencia y su estética, ha llegado acompañada de una apuesta decidida por las editoriales en uno de esos movimientos comerciales que responden a pulsiones creativas (y, en ocasiones, pulsiones creativas que responden a movimientos comerciales), con una nómina en nuestro ámbito cultural -en la actualidad,

panhispánico- extensa de autores jóvenes y no tan jóvenes. Novela y relato con lo fragmentario como bandera han dado lugar a algunas interesantes propuestas con una destacada productividad en las dos primeras décadas del siglo XXI<sup>1</sup>. La poesía también ha evidenciado un mayor peso de este rasgo. Como

---

<sup>1</sup> Sobre la nómina en nuestra lengua dentro del paradigma del libro, podemos consultar la ofrecida por Vicente Luis Mora en 2015 en torno a la narrativa, que abarca ambos lados del Atlántico. Entre los referentes que conforman el completo *corpus* de Mora nos encontramos (siguiendo orden cronológico) con: *Fragmenta* (1999), de Javier Pastor; *Apuntes de Malpaís* (1998), de Luis Pérez Ortiz; *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan; *Plop* (2004) y *Frío* (2005) de Rafael Pinedo; *41 clósets* (2005), de Heriberto Yépez; *Nocilla Dream* (2006) de Agustín Fernández Mallo (pero también el resto de obras de la serie y muchos otros de sus textos); *El batallón de los perdedores* (2006), de Salvador Gutiérrez Solís; *Santo remedio* (2006) y *Goma de mascar* (2008), de Rafael Courtoisie; *La conferencia. El plagio sostenible* (2006), de Pepe Monteserín; *El infierno* (2007), de José Luis Gracia Mosteo; *Click* (2008), de Javier Moreno; *El fondo del cielo* (2009) de Rodrigo Fresán; *Oscuro bosque oscuro* (2009), de Jorge Volpi; *Derrumbe* (2008) y *El corrector* (2010), de Ricardo Menéndez Salmón; *Los amigos soviéticos* (2008) de Juan Terranova; *Boxeo sobre hielo* (2007) y *El ladrón de morfina* (2010) de Mario Cuenca; *Naturaleza infiel* (2008) de Cristina Grande; *Temporada de caza para el león negro* (2009), de Tryno Maldonado; *La soledad del cometa* (2009), de Luis Rodríguez; *De música ligera* (2009), de Aixa de la Cruz; *Navidad y Matanza* (2009), de Carlos Labbé; *Caja Negra* (2006), de Álvaro Bisama; *Peripeccias del no. Diario de una novela inconclusa* (2007), de Luis Chitarroni; *Bilbao-New York-Bilbao* (2009), de Kirmen Uribe; *Tres ataúdes blancos* (2010), de Antonio Ungar; *Qué hacer* (2010), de Pablo Katchadjian; *25 centímetros* (2010), de David Refoyo; *De música ligera* (2010), de Aixa de la Cruz; *Los ingravidos* (2011) y *La historia de mis dientes* (2014), de Valeria Luiselli; *La nueva taxidermia* (2011), de Mercedes Cebrián; *Constatación brutal del presente* (2011) de Javier Avilés; *Astillas* (2011), de Celso Castro; *La comemadre* (2011), de Roque Larraquy; *La mujer del Rapallo* (2011), de Sònia Hernández; *Barra americana* (2011), de Javier García Rodríguez; *Los electrocutados* (2011), de J. P. Zooey; *Biblioteca Nacional* (2012), de Mario Crespo; *El váter de Onetti* (2013), de Juan Tallón; *El absurdo fin de la realidad* (2013), de Pedro Pujante; *Standards* (2013), de Germán Sierra; *Fuera de la jaula* (2014), de Fernanda García Lao; *Autopsia* (2014), de Miguel Serrano Larraz; *Catálogo de formas* (2014), de Nicolás Cabral; *new mYnd* (2014), de Colectivo Juan de Madre; *Viento de tramontana* (2014), de Sergio Gaspar; *El alud* (2014), de Esteban Castromán; *Los últimos* (2014), de Juan Carlos Márquez; *El recurso humano* (2014), de Nicolás Mavrakís; *Cómo dejar de escribir* (2015), de Esther García Llovet. Nótese que esta lista no es exhaustiva, y que Mora ofrece en su trabajo una nómina y selección de obras más completa, así como múltiples referencias a autores cuya obra en su conjunto está caracterizada por la apuesta por el fragmentarismo.

botón de muestra podemos recurrir al poemario de Pablo Velasco titulado *Patchwork* (2018), donde nos encontramos elementos propios de la escritura de su generación, como la explotación sin miedo de referentes culturales provenientes del universo del videojuego, pero también esa idea de la almazuela, de trabajar sobre retales para unirlos creando algo nuevo, y que necesariamente nos evoca al hipertextual *Patchwork Girl* (1995) de Shelley Jackson. El texto de Jackson hila imágenes inspiradas en manuales de anatomía con textos breves y una clara inspiración shelleyana, mientras que Velasco plantea un poemario puramente textual donde hay elementos fragmentarios con el pokémon Ditto y su metaformismo<sup>2</sup> como uno de los referentes destacados.

Y es que, si bien los primeros años de este siglo, y los ultimísimos del anterior, ya permitían ver con claridad el fenómeno que se estaba gestando, es en la maduración de la primera década cuando se evidencia el peso de lo fragmentario, llegando en última instancia al abuso de la etiqueta entre los prescriptores literarios, como denunciaba Apablaza: «debemos dejar de asignar adjetivos como posmoderno y fragmentario a tod[a] la producción “nueva” que se nos presenta, dos apelativos muy usados por los reseñistas de fines del XX y de principios del siglo XXI» (2014: 16). Su punto de vista estaba claro: los nuevos narradores ya han nacido dentro de ese paradigma y que eso forme parte de su modo de escribir es natural, sin hacerse preciso impostarlo. El mundo de esos autores ya es fragmentario: han entrado en él cuando solo estaban ya los añicos, por lo que no ha habido voluntad de romperlo, sino de fluir entre sus piezas.

El mundo digital ha potenciado el fragmentarismo, algo que se ha ido produciendo también de forma creciente en los planteamientos creativos transmediales. No en vano, una de las circunstancias definidoras de lo transmedia es el salto mediático para la obra, lo que resulta necesariamente en una fragmentación de esta y se pone en el receptor la responsabilidad (o voluntad, según queramos verlo) de recomponer su unicidad narrativa e incluso

---

<sup>2</sup> Criatura que debutó en el primer título de la saga de videojuegos *Pokémon* en el año 1996. Su apariencia por defecto es el de una masa rosada, pero cuenta con la capacidad de adoptar la forma de cualquier otra criatura del videojuego, incluyendo sus poderes y habilidades.

cosmopoiética, como mínimo hasta el grado suficiente en el que se sienta satisfecho como lector, espectador y usuario. Por su parte, los textos en la red han ido definiéndose progresivamente por su carácter atomista, incluso en narraciones de cierta extensión.

Incluso hay una cuestión que va más allá: este plano digital supone dejar atrás, o relevar al menos a papeles muy secundarios, el soporte material tal y como se ha concebido tradicionalmente. Nicholas Negroponte señalaba este cambio de paradigma al hablar del paso de átomos a bytes como resultado del predominio —entonces todavía incipiente, pero ya decidido— de la digitalización (1995: 27). Sin embargo, lo cierto es que la fragmentarización no es específica del medio electrónico, ni mucho menos, y forma parte del decálogo de características definitorias de la más reciente y actual literatura, al menos entre la escrita en nuestra lengua, que identifica Francisca Noguerol: desdibujado de la frontera entre realidad y ficción; simbiosis entre teoría y ficción; velocidad y aceleración de la narración; propensión a la fractalidad; relevancia de la visualidad; asunción de la intertextualidad; avatarización y nomadismo; otredad espacial; asunción de tiempos ajenos; y carga tragicómica o satírica (2013: 21-22). Por tanto, no estamos ante un fenómeno restringido a las circunstancias creativas de la red, sino universal y coetáneo, que el espacio de la virtualidad ha potenciado todavía más por la influencia de diferentes aspectos concretos haciendo que este sea un rasgo todavía más dominante.

La escritura seriada en la red se ha ido definiendo, precisamente, por el atomismo. Hernán Casciari, a tenor de las blogonovelas, aportaba una definición concisa centrada en la fragmentarización y la avatarización como aspectos esenciales. Decía el autor que en estos casos estamos ante «una historia de largo aliento escrita en capítulos inversos, atomizados, narrados en primera persona, con una trama que ocurre en tiempo real, en donde el protagonista es consciente del formato que utiliza y en el que la realidad afecta al devenir de los acontecimientos» (2005: 95). Este rasgo encuentra sus bases, dentro de la tradición digital, ya en las primeras escrituras propias de redes sociales y sus contenidos más aislados, independientes y reducidos dirigidos

específicamente a las personas o entidades que conforman el círculo socio-digital del usuario.

No en vano, los sistemas sociales, de carácter general o especializado, han adoptado el modelo de microblogueo, con la publicación de mensajes cortos (pero no extremadamente atomistas como en el nanoblogueo). Se trata de un modelo asociado en ocasiones a contenidos multimedia que son compartidos entre la comunidad. En su expansión, las redes sociales han integrado servicios adicionales como mensajería privada (similar al correo electrónico) y mensajería instantánea (sistemas de chat), por lo que el uso del lenguaje que se hace en las mismas varía en función del medio, e incluso en función del nivel de extimidad del usuario, pues no se comunicará igual en un mensaje público que puede ser leído por cualquiera que en uno privado. Sobre estos rasgos se ha construido esa escritura 2.0 que se ha basado en adoptar estos condicionantes particulares con una intencionalidad creativa y estética que trasciende el instrumentalismo básico originario de las plataformas sociales.

Con la fractalidad, por su propia naturaleza, no se da una vinculación tan evidente como en el caso de lo fragmentario, si bien es cierto que hay también una relación cuyo hilo puede seguirse. Resulta apropiado, en este caso, abordar la cuestión de lo fractal desde los manifiestos literarios y su impacto en la tradición artística ya en el final del pasado siglo, aunque los elementos fractales en la tradición literaria han estado presentes, como veremos, desde mucho antes.

En 2002 Héctor Piccoli publicaba su *Manifiesto fractal* como vía para reivindicar, desde la posmodernidad, la recuperación de la composición rítmica e incluso musical de la poesía frente a la tendencia de textos poéticos prosificados que se habían ido consolidando como estética al alza en la recta final del siglo XX. Sin embargo, debemos tener en consideración que la estética del fractalismo literario cristalizaba antes y sus antecedentes más inmediatos se sitúan, de hecho, en los años 80. Y es que en 1999 Kerry Mitchell publicaba su *The Fractal Art Manifesto* a raíz de identificar rasgos de fractalidad en el arte de forma clara desde quince a veinte años antes a raíz de la visualización del conjunto de Mandelbrot publicado en la revista *Scientific American*

en 1985 gracias al artículo divulgativo de Dewdney en su columna «Computer Recreations», siendo este seleccionado entonces como el artículo de portada. En sentido estricto, el trabajo matemático en el fractalismo moderno se remonta, al menos, hasta las aportaciones de los franceses Pierre Fatou y Gaston Julia, que sirven como base para estudios posteriores en el terreno de las matemáticas, incluyendo los de grupos kleinianos por Robert W. Brooks y Peter Matelski. Gracias al trabajo de Mandelbrot a raíz de sus investigaciones de 1975 en colaboración con los laboratorios de IBM en Nueva York, la visualización del conjunto de Mandelbrot se hizo realidad en 1980. Que pudiera entrar en el imaginario popular era solo cuestión de tiempo. Esta parte de la historia de las Matemáticas y el estudio de la fractalidad crea los cimientos para establecer un planteamiento artístico fractal e intencional, por tanto, una vez el público más generalista pero interesado en el progreso científico, accede a las imágenes del artículo de la revista en 1985.

El manifiesto de Mitchell establece que el arte fractal debe ser necesariamente hecho por una persona o, al menos, no debe situar a un sistema informático en una posición en la que ejecute la totalidad de la obra sin dirección expresa del artista. Esto se debe a la prohibición expresa de ese tipo de autonomía maquina y el requisito, también expreso, de planificación, esfuerzo e inteligencia humana en la elaboración de la obra. Esto implica descartar componentes de aleatoriedad en la conceptualización de la obra, nuevamente como resultado de la ejecución de código informático.

Es relativamente pronto, tras estudios que vinculaban la observación de patrones fractales en la naturaleza y también en constructos como la economía, cuando aparecen los primeros estudios que señalan que hay también fractalidad en el lenguaje (Shanon, 1993). El estudio de Shanon identifica con éxito cómo algunos rasgos de la estructura sintáctica del inglés responden a patrones de fractalidad. Esto es algo que años más tarde se tendría un impacto en obras como el *Telescopic Text* (<https://www.telescopictext.org/texts/>) de Joe Davis (2010) y su expansividad sin aportar información relevante. Son patrones estructurales que pueden incrementarse y que evidencian la capacidad fractal del lenguaje humano en general: «fractal patterns are encountered in human language and [...] their occurrence is not trivial» (Shanon, 1993:

107). Las razones por las que esto puede suceder son diversas, aunque desde la psicología se ha apuntado hacia la teoría del caos y su impacto en la comunicación y las estructuras de pensamiento (Skarda y Freeman, 1987), aunque es un debate que —de hecho— se encuentra todavía en fases muy iniciales.

Más recientemente se ha trabajado en la conceptualización del lenguaje desde un punto de vista mucho más amplio con la fractalidad y Pareyón (2007: 374-376) identifica cómo cinco rasgos fundamentales del lenguaje humano (abordado desde la macrolingüística) coinciden con cinco fundamentales de la fractalidad: la autosimilitud estructural, la relatividad de escala, la irregularidad superficial, la consistencia formal y la dimensión fractal.

Desde luego, la clave del fractalismo matemático reside en la simetría expansiva, esto es, en su recursividad. Esto conlleva la autosimilitud de las partes, que comparten la forma o estructura del conjunto completo, con ciertos niveles de desviación. En el mundo artístico, a raíz del manifiesto de Mitchell, esta característica está también presente, pero en lo literario se establece una frontera difusa entre lo fragmentario y lo fractal. Zavala considera que debe diferenciarse entre el texto fragmentario (que es independiente) y el texto fractal (que precisa de la serie en la que se integra) (2006: 135). Esta distinción es, sin duda, interesante pues es un condicionante que afecta también a otras técnicas narrativas en dispositivos complejos, como la transmedialidad, que no son clasificables como fractales: una conceptualización transmedia plena, donde se cumplan auténticamente los principios de no repetición y demás características en los saltos mediáticos que conlleve la obra, cada una de sus piezas solo puede operar en grado pleno dentro de su secuencia. Es decir, el receptor precisa conocer la secuencia para alcanzar el grado máximo (o, al menos, necesario) de la obra dentro de una serie que, sin embargo, elude la recursividad al alejarse de la repetición, que no es sino la clásica adaptación<sup>3</sup>.

Lauro Zavala proponía ya en 2004 que «todo texto que contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma

---

<sup>3</sup> Regresaremos a la transmedialidad para abordar estas cuestiones por extenso en pocas páginas.

serie [...]. El *fragmento* es lo opuesto al *fractal*, pues el primero es autónomo, mientras el segundo conserva los rasgos de la serie. Pero, mientras el detalle es resultado de una decisión del autor, el fractal es producido por el proceso de lectura» (2004: 9), por lo que hay un componente fundamental de recepción en esta idea de fractalidad que va más allá de su propia relación con el resto de los conjuntos de las series en las que se integra. Es decir, la falta de independencia frente al fragmento hace que sea mucho más relevante la descodificación del lector para ser consciente de su carácter fractal. Un texto fractal puede ser aislado y autónomo para el lector que no conozca toda la dimensión de la serie y desvelar su fractalidad solo al lector consciente de sus vínculos intertextuales, paratextuales o hipertextuales, una circunstancia que puede asociarse también con los fenómenos de apropiación y recreación no creativa de textos virales a través de las redes sociales. Por tanto, las series textuales, incluso si están descompuestas y no se puede acceder a ellas con unicidad, son esenciales para identificar lo fractal, pero no siempre va a ser un rasgo transparente para el lector si este no se ha sumergido en el contexto suficiente o este ha permanecido escondido durante su experiencia receptora.

Para Zavala esta relación entre textos hace que la fractalidad sea un aspecto fundamentalmente asociado al microtexto por la capacidad de los géneros de mayor brevedad para demandar al lector una recepción eficiente y capacidad de leer con atención aspectos como «el uso extremo de la elipsis, los sobreentendimientos, la ambigüedad semántica, la catáfora narrativa [...] y la extrema economía de recursos» (2004: 19). Todo ello, a su vez, potenciado por la brevedad de la red y sus sistemas de comunicación, pero que puede suponer algunos matices de relevancia a la hora de abordar la creatividad orientada a la experiencia transmedia.

La fractalidad no es visible en la literatura solo ganando distancia con el objeto para ver cómo el patrón se repite en sí mismo una y otra vez, haciendo evidente su recursividad. Es una relación más allá de lo lingüístico que resulta compleja y cuyas estructuras internas o externas se repiten, por lo que no puede entenderse como un fenómeno limitado a la recursividad de estructuras sintácticas o a fenómenos semánticos como la tautología. Los hechos

cíclicos de la narrativa son mucho más difíciles de observar cuando trascienden una propia obra y se busca la repetición de patrones formales a lo largo de grandes *corpora* de textos que permitan detectar la recursividad de las historias, evidenciando lo que Propp y otros supieron identificar claramente. Dentro de la propia obra, las narraciones cíclicas nos sirven como un buen ejemplo de la recursividad, de forma similar a las repeticiones de estructuras y, por supuesto, estribillos en la poesía.

También relevante para ilustrar los aspectos de la fractalidad en lo literario es la importancia de las narraciones marco, un clásico juego de matrioskas, en la que una historia se enmarca en otra, con el ejemplo clásico de los juegos metadieгéticos de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha* (1605) con variantes especulares: él mismo como personaje dentro de la obra, y, cómo no, la historia que Cardenio cuenta al hidalgo y demás personajes en el capítulo XXIV, que da paso después a la historia que cuenta Dorotea. Cervantes explota de forma todavía más notable el recurso cuando el cura lee *El curioso impertinente* en el capítulo XXXII y se da paso a dicha obra a continuación, integrándose de forma nativa en la estructura de la obra.

Esta fractalidad ha inspirado conceptos como el de «La biblioteca de Babel» de Jorge Luis Borges (1941), obras de teatro como *Arcadia* (1993) de Tom Stoppard, o películas como *Synecdoque, New York* de Charlie Kaufman (2008)<sup>4</sup>, y tantas obras dominadas por la misma idea: la recursividad de la reproducción de lo contenido en un espacio en una traslación de la fractalidad completa desde su conceptualización primaria del mundo de las matemáticas y, en particular, su representación gráfica (como el conocido triángulo de Sierpinski).

Si hacemos caso a diversos estudios, la fractalidad es un elemento natural frente a los modelos geométricos euclidianos:

---

<sup>4</sup> Frente a la recursividad espacial de Borges y Kaufman, la obra de Stoppard se centra en la temporal para poner en escena diferentes momentos con una escenografía que ha sido extensamente documentada, lo que la lleva a plasmar también especialmente esa fractalidad cronológica (Gitter, 2001). A su vez, las matemáticas y los fractales son parte de la temática de la obra, y la estructura fractal se observa parcialmente en la construcción de varias de sus escenas (Devaney, s.f.).

Euclidean geometry just provides a good description of manmade objects whereas fractals can be used as representation of naturally occurring geometries. It is likely that this limitation of our traditional language of shape is responsible for the sticking difference between mass produced objects and natural shapes. Finally, Euclidean geometries are defined by algebraic formulae. Fractals are normally the result of an iterative or recursive construction or algorithm. (Eftekhari, 2004: 2)

Sin embargo, en el caso de la literatura debemos determinar cuál es el elemento sujeto a la fractalidad, pues como hemos expuesto puede ser tanto la sintaxis, como el léxico, como estructuras más generales o elementos compositivos. De hecho, las valoraciones sobre la relevancia y peso de cada aspecto pueden variar en función del género literario. Así, en la poesía, los elementos sujetos a fractalidad son mucho más próximos a los de la fractalidad musical, particularmente cuando nos enfrentamos a estrofas clásicas, como las moaxajas con su estructura de vueltas y mudanzas<sup>5</sup>. Si volvemos al poemario antes referido de Pablo Velasco, *Patchwork*, nos encontramos con elementos de fractalidad inmersos en su fragmentarismo, como las relaciones entre el poema «1 (rainy days)» y «3» (que es el noveno de la obra) y su recursividad, pues se hace especialmente evidente en los versos de esas composiciones. En definitiva, los patrones que se repiten dentro de una estructura literaria. Pese a todo, se ha afirmado que una estructura fractal rígida estaría abocada al fracaso en el mundo literario<sup>6</sup>: «Seeking a rigidly fractal

---

<sup>5</sup> La fractalidad en la poesía es identificada como un elemento fundamental a través de la repetición de palabras en patrones concretos para determinar el ritmo y estructura interna por Lucy Pollard-Gott (1986) centrando su atención en la obra de Wallace Stevens.

<sup>6</sup> Desde luego, se han realizado escrituras plenamente fractales con valor experimental, como el palíndromo poético de Demetri Martin para el curso de geometría fractal impartido en la Universidad de Yale (EE. UU.) por Michael Frame, Benoit Mandelbrot y Nial Neger. A eso hay que sumar que los autores de Oulipo tendrían muchas objeciones ante tales afirmaciones, dada su propuesta de simbiosis matemática y literaria en la que los fractales han estado presentes en múltiples ocasiones de forma muy expresa, y como una sombra de gran relevancia en obras como la de Raymond Queneau donde, en efecto, no se encuentra esa rigidez que se les antoja posible a otros: los *Exercices de style* (1947) son posibles por la inclinación hacia la recursividad, pero

structure is likely to be unsuccessful: a story in which the events or moods of a day reflect at a quicker pace those of a year, cannot strongly be viewed as a fractal» (Frame, s.f.). Por eso, es más común encontrar, particularmente en la narrativa, recursos como los de Paul Auster en *Mr. Vertigo* (1994) y su primera frase, que nos adelanta todo lo que sucederá después en la novela.

---

una rigidez plena habría imposibilitado alcanzar el resultado final. En cambio, sus fundacionales *Cent mille milliard de poèmes* (1961), con la combinatoria en torno a los versos de sus diez sonetos, vemos que se puede alcanzar una obra fragmentaria y fractal, con una relación recursiva plena en los 100 000 000 000 000 poemas diferentes que se pueden configurar. A menor escala, las experimentaciones del grupo con palíndromos, permutaciones y demás constricciones (sus *contraintes*) han reflejado esa posibilidad de explorar el fragmento (con él, también, el vacío) y el fractal. Como apuntó Pérez, «el poemario fractal inaugura no solo un tipo de lectura sino también un tipo de escritura técnico poética que imbrica una genealogía de vanguardia, los poemas surrealistas de cadáveres exquisitos, una metodología lúdica de lectura, y el gran proyecto que Oulipo persigue: construir una ciencia de la escritura» (2018: 28).

