

Una (ciber)literatura para el siglo XXI: análisis de la intermedialidad digital en la obra escénica de Dora García

A (Cyber)Literature for the 21st Century: Analysis of Digital Intermediality in Dora García's Performing Work

Uma (ciber)literatura para o século XXI: análise da intermedialidade digital na obra performática de Dora García

Alba Calo Blanco

DOI 10.15517/h.v15i2.59780



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Una (ciber)literatura para el siglo XXI: análisis de la intermedialidad digital en la obra escénica de Dora García

A (Cyber)Literature for the 21st Century: Analysis of Digital Intermediality in Dora García's Performing Work

Uma (ciber)literatura para o século XXI: análise da intermedialidade digital na obra performática de Dora García

Alba Calo Blanco¹

Universidad de Santiago de Compostela
Santiago de Compostela, España

✉ alba.calo@rai.usc.es

 <https://orcid.org/0000-0002-0975-2271>

Fecha de recepción: 27 de mayo de 2024

Fecha de aprobación: 28 de mayo de 2025

Resumen

Desde el nacimiento del Internet y la aparición de las nuevas tecnologías, el panorama cultural ha visto cómo algunas de sus formas tradicionales se han adaptado a una serie de nuevas prácticas en lo que se puede llamar 'cibercultura'. En este estudio, se analizan los diferentes procesos de creación y recepción de la ciberliteratura, a partir de la obra de Dora García como caso de estudio. Dora García (Valladolid, 1965), como artista interdisciplinar, se sirve de la *performance*, lo audiovisual, las nuevas tecnologías y el arte colaborativo para conseguir la interactividad del público. En sus obras *Heartbeat* (1999), *The Tunnel People* (2000) y *Todas las historias* (2001) destaca el papel de la narrativa. Los objetivos generales de este análisis constan de la revisión y documentación del corpus mencionado y de la exploración bibliográfica específica sobre estos campos, a fin de documentar el avance de la intermedialidad y estudiar las posibilidades actuales en el terreno de la creación digital y de la ciberliteratura. Asimismo, se busca analizar las nuevas modalidades de recepción por parte del público y el papel que este desempeña en dichas obras. Para ello, la perspectiva desde la que se aborda este estudio parte, esencialmente, de disciplinas como la literatura comparada y los estudios intermediales.

Palabras clave: digitalización, literatura contemporánea, artes escénicas, mujer artista, tecnología

¹ Máster en Estudios de la Literatura y de la Cultura, perteneciente al área de Artes y Humanidades, Universidad de Santiago de Compostela, España.

Abstract

Since the birth of the Internet and the emergence of new technologies, the cultural panorama has seen how some traditional forms have adapted to a series of new practices in what we can call cyberculture. This study analyses the different processes of creation and reception of 'cyberliterature', using the work of Dora García as a case study. Dora García (Valladolid, 1965), as an interdisciplinary artist, uses performance, audiovisuals, new technologies and collaborative art to achieve audience interactivity. In her works *Heartbeat* (1999), *The Tunnel People* (2000) and *Todas las historias* (2001) she emphasises the role of narrative. The general objectives of this analysis consist of the review and documentation of these corpora and the specific bibliographical exploration of these fields, in order to document the advancement of intermediality and to study the current possibilities in the field of digital creation and cyberliterature. It also seeks to analyse the new modalities of reception by the public and the role they play in these works. To this end, the perspective from which this study is approached is based essentially on disciplines such as comparative literature and intermedial studies.

Keywords: digitization, contemporary literature, performing arts, women artist, technology

Resumo

Desde o nascimento da Internet e o surgimento de novas tecnologias, o cenário cultural tem visto como algumas de suas formas tradicionais foram adaptadas a uma série de novas práticas no que pode ser chamado de 'cibercultura'. Este estudo analisa os diferentes processos de criação e recepção da ciberliteratura, usando o trabalho de Dora García como um estudo de caso. Dora García (Valladolid, 1965), como artista interdisciplinar, usa performance, audiovisuais, novas tecnologias e arte colaborativa para alcançar a interatividade do público. Em suas obras *Heartbeat* (1999), *The Tunnel People* (2000) e *Todas las historias* (2001), ela enfatiza o papel da narrativa. Os objetivos gerais desta análise consistem na revisão e documentação do corpus mencionado anteriormente e na exploração bibliográfica específica desses campos, a fim de documentar o avanço da intermedialidade e estudar as possibilidades atuais no campo da criação digital e da ciberliteratura. Também busca analisar as novas modalidades de recepção pelo público e o papel que ele desempenha nessas obras. Para isso, a perspectiva da qual este estudo é abordado baseia-se, essencialmente, em disciplinas como literatura comparada e estudos intermidiáticos.

Palavras chave: digitalização, literatura contemporânea, artes cênicas, artista feminina, tecnologia

1. Introducción

Resulta inequívoco que los avances tecnológicos de las últimas décadas han influido, de una u otra forma, en todos los ámbitos de la vida de las personas. En consecuencia, y como no podía ser de otra manera, el panorama cultural también se ha visto afectado y modificado debido a la aparición de estos nuevos medios. En el caso concreto de la llamada literatura digital, electrónica o ciberliteratura, se podría decir que, aunque esta nace en un primer momento al margen del canon, con la aparición, en la década de 1980, de *Afternoon, a story*, el primer hipertexto de ficción, son muchos los autores que comienzan a explorar y explotar este tipo de creación literaria. Hoy en día, en un siglo marcado por los avances tecnológicos y la revolución de lo electrónico, y teniendo en cuenta la existencia de un amplio corpus de este tipo de obras, una gran parte de la literatura actual es concebida ya como literatura digital. Este trabajo pretende ilustrar que esto no es diferente en el contexto español y que, por lo tanto, algunas de los textos literarios creados en España se aproximan o se entienden ya completamente como literatura digital.

Se podría afirmar, por tanto, que ha nacido un nuevo paradigma que, curiosamente, al menos en el caso de la literatura, no sustituye al anterior, sino que, de manera natural, ha aprendido a convivir y a confluir con él. Es aquí donde cobra importancia el concepto de intermedialidad, el cual admite un amplio desarrollo y expansión gracias a las posibilidades que le presenta este nuevo marco digital. Así pues, el objetivo del presente artículo es documentar la existencia y el avance de la intermedialidad en la obra de Dora García en concreto, pero, también, se propone tanto estudiar algunas de las posibilidades en el terreno de la creación digital y la ciberliteratura en general como en analizar las consiguientes nuevas modalidades de recepción por parte del público y el papel de este último en las obras.

Para conseguir estos objetivos, la metodología que se lleva a cabo se asienta en la perspectiva de la literatura comparada y los estudios intermediales, además de apoyarse en una amplia revisión bibliográfica centrada, fundamentalmente, en la ciberliteratura, la intermedialidad y el corpus concreto elegido como evidencia de los anteriores conceptos, a saber, las tres obras mencionadas de Dora García. El principal teórico al que se recurrirá como especialista de la relación entre literatura e informática será [Landow \(1995\)](#) y, como referencia en lo que respecta a la teoría y terminología utilizadas sobre intermedialidad, se ha tomado la presentada en la compilación editada por [Gil González y Pardo \(2018\)](#), afín a la propuesta por [Rajewsky \(2005\)](#). Estas han sido las referencias bibliográficas troncales, las cuales, junto a otros estudios críticos sobre la autora y los conceptos de interés, constituyen la bibliografía final de este trabajo.

2. Marco teórico

En el campo de la narrativa, el género literario que, en este caso, más directamente atañe, es necesario comenzar exponiendo qué es un hipertexto, por ser este el texto narrativo electrónico por referencia en este trabajo. A este respecto, [Landow \(1995, p. 14\)](#) afirma que se trata de “un texto

compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como *nexo, nodo, red, trama y trayecto*”. Se completa la definición en los siguientes términos:

Hipertexto, expresión acuñada por Theodor H. Nelson en los años sesenta, se refiere a un tipo de texto electrónico, una tecnología informática radicalmente nueva y, al mismo tiempo, un modo de edición. Como él mismo lo explica: «Con “hipertexto” me refiero a una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario». El hipertexto... implica un texto compuesto de fragmentos de texto –lo que Barthes denomina *lexias*– y los nexos electrónicos que los conectan entre sí. La expresión *hipermedia* simplemente extiende la noción de texto hipertextual al incluir información visual, sonora, animación y otras formas de información ...Con *hipertexto*, pues, me referiré a un medio informático que relaciona información tanto verbal como no verbal. Los nexos electrónicos unen *lexias* tanto «externas» a una obra... como internas y así crean un texto que el lector experimenta como no lineal o, mejor dicho, como multilineal o multise- cuencial. Si bien los hábitos de lectura convencionales siguen válidos dentro de cada *lexia*, una vez que se dejan atrás los oscuros límites de cualquier unidad de texto, entran en vigor nuevas reglas y experiencias. (Landow, 1995, pp. 15-16)

Desde el punto de vista intermedial, este tipo de ciberliteratura ofrece muy diversas posibilidades. Suele ser un complemento ideal y muy empleado en proyectos transmedia, por ejemplo, pero sus aplicaciones son numerosísimas y van desde el hipertexto, aparentemente más sencillo, como es el caso de Dora García, hasta la narrativa implícita en los videojuegos interactivos, donde el jugador tiene la posibilidad de elegir entre varias opciones para el desarrollo de la historia. Ahora bien, esta nueva fórmula de los textos electrónicos ya tenía sus precedentes en algunas obras de la literatura tradicional que ofrecían características compartidas por el hipertexto, como “ausencia de linealidad, fragmentación, el yo descentrado, historias multiformes y excluyentes, desenlaces múltiples o participación por parte del lector bastante más activa” (Vilariño Picos, 2004, p. 623). Esta misma autora ofrece como ejemplos de lo que se denomina proto-hipertextualidad títulos como *El Aleph* (1984), de Jorge Luis Borges, *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, y *Oficio de tinieblas 5* (1962), de Camilo José Cela.

El primer hipertexto de ficción, *Afternoon, a Story* (1987), nace bajo la autoría de Michael Joyce. En el caso del ámbito hispanohablante, la autora Belén Gache es la pionera con el hipertexto *Word-toys* (1996). Desde entonces, estas formas de ciberliteratura han evolucionado a grandes pasos, en sintonía con el progreso de la tecnología. Sin embargo, desde su comienzo, la ciberliteratura, que en la actualidad ha forjado un catálogo con los suficientes autores, obras y lectores para consolidarse en el panorama literario y crear un canon propio, se mantuvo y mantiene, en ocasiones, aún hoy en día, en los márgenes del canon literario más académico. Ejemplo de ello es que no fue sino hasta

1999 que se creó, en Chicago, la Electronic Literature Organization (ELO) y, hasta el 2009, que la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes creó una página web específica denominada Literatura Electrónica Hispánica, en la que se describe el ciberlibro como “la marea que **amenaza** [énfasis agregado] la supervivencia del libro y de la literatura basada en el papel” (Díez, 2009, párr. 1).

Por último, es preciso señalar que el concepto de intermedialidad que aquí se maneja es el que Gil González y Pardo (2018) definen como “de carácter extrínseco, que requiere una transmisión, una combinación, en segundo grado, no solamente entre códigos..., o tecnologías diferentes..., sino entre medios institucionalizados” (p. 18). Estos autores, en la introducción al volumen colaborativo que editan, presentan un sistema teórico, terminológico y metodológico que será el aquí utilizado. Dicho planteamiento, parejo al de Rajewsky (2005), distingue fenómenos como “la combinación de medios, las referencias entre medios y la transposición entre medios” (Gil González y Pardo, 2018, p. 20), a lo que Rajewsky (2005) denomina respectivamente *media combination*, *intermedial references* y *medial transposition* [combinación de medios, referencias intermediales y transposición medial].

Hemos considerado el medio en el sentido cultural y estético-artístico que le daremos aquí —y no en el comunicacional— como «la síntesis de una materia/soporte de creación, un lenguaje desde el punto de vista semiótico, una tradición de prácticas y textos de carácter estético y una tecnología de comunicación dominantes, confluyendo sobre un campo cultural y un sistema de agentes y de prácticas sociales institucionalizados» (Gil González y Pérez Bowie, 2017, p. 13); un concepto aplicable, en consecuencia, por igual a la música, la literatura, la pintura, el cine, la televisión o el videojuego; a las artes canonizadas por la tradición, a los medios audiovisuales ya tradicionales, o a los nuevos medios de la cultura digital. (Gil González y Pardo, 2018, p. 13-16)

Partiendo del concepto de medio tal y como se define arriba, Gil González y Pardo (2018, p. 20) sustituyen los términos propuestos por Rajewsky por *multimedialidad*, *remedialidad* y *transmedialidad*. En la primera se alude a la “copresencia directa en un mismo texto o soporte” de dos o más medios y en la última al “paso de un medio a otro”, de forma que la remedialidad quedaría en medio, sugiriendo la “copresencia indirecta de un medio dentro de otro” (Gil González y Pardo, 2018, p. 21). Con todo, ya los propios autores adelantan que esta estructuración que presentan no es algo rígido, sino que cuenta con “zonas de confluencia entre los fenómenos” (p. 23).

3. La perspectiva de género

En un siglo en el que la lucha feminista ha logrado un papel de vital importancia para la sociedad, consiguiendo grandes avances, y en el que se reivindica, entre otros temas, la visibilidad de la mujer y de su rol en todos los sectores y contextos sociales, su aplicación a la literatura no debe ser un campo olvidado. Díaz-Diocaretz (1999) apunta que “la escritura de la mujer no puede estudiarse a fondo sin tomar en cuenta su relación directa con

la realidad histórica que prescribe las funciones del rol femenino y con las prácticas discursivas de los ámbitos culturales dominantes” (p. 95), y es que, a pesar del notable progreso que ha tenido lugar desde y a partir del siglo pasado, todavía queda mucho que lograr, empezando por lo que refleja la base de cualquier sociedad: la educación.

Sánchez García y Gahete Jurado (2017), editores del volumen *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, introducen, en su presentación, una lista de mujeres escritoras en la Generación del 27, en la Generación del 36, en los años cincuenta, en la promoción del sesenta e, incluso, una serie de voces inclasificables en ninguna generación. Han existido y se conocen, por tanto, mujeres, en este caso poetas, que escribieron en España como mínimo desde el siglo anterior. Plantean, a continuación, la siguiente cuestión:

¿Por qué no hay casi ningún nombre de mujer especialmente destacado en los manuales de literatura que han conformado nuestras enseñanzas? ¿Qué se ha pretendido transmitir acerca de lo que ha sido la Literatura Española (con mayúsculas) al alumnado que se forjaba en épocas anteriores y al que se forma actualmente en nuestras aulas? (Sánchez García y Gahete Jurado, 2017, pp. 13-14)

A lo largo de la historia de la literatura, establecer qué es el canon ha sido, a menudo, materia de discusión entre los estudiosos y esta es una batalla que aquí no se pretende librar. Sin embargo, la mayoría de los académicos estará de acuerdo con la idea de que

Tiene que existir algún mecanismo de selección de textos dentro del corpus estético tan amplio y heterogéneo de cada periodo literario. Esas obras, si sobreviven una vez que han pasado el tiempo y siguen suscitando el interés del público lector, deben conformar una suerte de selección representativa de la estética de un momento literario y por lo tanto formar parte de la tradición del canon. (Sánchez García y Gahete Jurado, 2017, p. 16)

En el volumen, se continúa afirmando que en esta selección forma un papel indiscutible la ideología y se defiende la idea de que el concepto de canon tradicional –el concepto patriarcal de canon– debe cambiar y adaptarse a una actualidad en la que los lectores son los que deciden “qué libros se leen y qué autores interesan” (Sánchez García y Gahete Jurado, 2017, pp. 16-21). No se trata, por lo tanto, de que no haya habido mujeres artistas, en general, sino que, según los autores, durante el franquismo, por no remontarse más atrás, las mujeres estuvieron relegadas al ámbito del hogar, con los únicos objetivos de ser buena esposa y buena madre, y esta ideología se ha extendido en las décadas posteriores. La única forma de romper esta invisibilidad y oscuridad del género femenino, de sacarlas de esa “literatura sumergida” (p. 24), es darles el protagonismo que merecen, “no por género, no por sexo, repetimos: por calidad” (p. 299).

De entrar en un análisis de contenido en la obra de Dora García, se comprobaría que evidencia una ideología feminista o, dicho de otro modo, de búsqueda de la visibilidad de las mujeres y de progreso hacia y para la igualdad de género. García forma parte del selectivo grupo de

mujeres españolas que han expuesto su obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, siendo la número 11 en diez años y suponiendo esto un 6 % de la participación de mujeres artistas españolas en dicho museo². Asimismo, su arte también cuenta con marcados tintes feministas y reivindicativos en lo que respecta al papel de la mujer en la sociedad actual, pues, mencionando solo algunas de sus exposiciones, para su primer trabajo en solitario, en Estados Unidos, se inspiró en la vida y obra de la feminista rusa Alexandra Kollontai³; fue una de las participantes en *Wonder Woman. Artistas Mujeres en la Colección CGAC*, exposición que buscaba poner en valor el trabajo de artistas femeninas⁴; y fue incluida en la exhibición *Fallen Angels* del Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca, analizando la influencia de la moda y los *mass media*⁵.

Finalmente, y quizá sea lo más crucial en lo que concierne a este trabajo, dada el área específica en la que se sitúa este análisis, es preciso subrayar el decisivo papel que ha desempeñado y desempeña el contexto digital, en el que se mueve la autora, en la cuestión de género. Zafra (2001) hace ya dos décadas que sostenía que en la era contemporánea han tenido lugar más avances que nunca en lo que a derechos de las mujeres se refiere, y que esto debe considerarse algo característico del momento actual y de las últimas décadas, pero que estos cambios están relacionados con los avances tecnológicos que han surgido, especialmente desde la década de 1990, de modo que el terreno en el que están aflorando es en la sociedad en red.

[El discurso] no pretende caer en el optimismo exacerbado de Internet como panacea para la emancipación de las mujeres y las prácticas artísticas liberadoras, pero también alejándonos de las críticas escépticas del «todo esto lo hemos visto ya», pensamos que Internet para la mujer es un ámbito donde «hay que estar». De hecho, tod@s tenemos un interés inmediato y vital en Internet, especialmente por las cuestiones sociales y políticas que se derivan de ella para nuestra vida diaria (dentro y fuera de la red). (Zafra, 2001, párr. 6)

Más recientemente, coinciden con esta idea, de que el contexto digital ampara el progreso por conseguir una nueva y verdadera igualdad, y de que existe una equidad de presencia femenina y masculina en las redes, otras autoras como Logroño Carrascosa (2019), que define Internet como

² Véase “Once artistas españolas en diez años: las mujeres no interesan en el Reina Sofía”: https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180410/once-artistas-espanolas-no-interesan-reina-sofia/298721408_0.html.

³ Véase “Love with Obstacles, primera exposición en solitario de Dora García en EEUU”: <https://www.elnortecastilla.es/culturas/arte/love-with-obstacles-20200226222603-nt.html>.

⁴ Véase “Wonder Woman, la exposición que lleva al CGAC a once artistas mujeres”: <https://www.elcorreogallego.es/santiago/wonder-woman-la-exposicion-que-lleva-al-cgac-a-once-artistas-mujeres-AF4326471>.

⁵ Véase “¿Arte feminista o arte de mujeres?”: <https://www.elmundo.es/yodona/2008/03/28/actualidad/1206719260.html>.

“una barra libre de acceso [que] no puede ser ignorada”(pp. 857-858). Desde el punto de vista del arte digital, es de nuevo Remedios Zafra la que expone la idea de una ideología común a una serie de artistas contemporáneas, de un ciberfeminismo que, en este caso, trasciende el contexto digital y que formula en paralelo a la doble divulgación de la obra de Dora García:

Lejos de las nociones simplificadoras que sitúan al Ciberfeminismo exclusivamente en la red, habría que matizar que los territorios donde éste actúa se amplían a las industrias y estructuras sociales físicas donde se piensa y fabrica tecnología, ... además de a los lugares donde se consume. ... No podemos olvidar que la importancia de los medios es significativa siempre en relación a la interacción que sugieren con el mundo real. En esta línea, podemos observar cómo varias obras de net.art se piensan y desarrollan en ambos contextos. ... Insertos de Dora García se concibe como proyecto integrador entre un espacio real y otro virtual; de ambos se nutre y a ambos precisa. (Zafra, 2001, párr. 5)

4. El caso de Dora García

Dora García nace en Valladolid, en 1965, estudia la carrera de Bellas Artes y se convierte en una artista interdisciplinar, “calificada por el director del Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, como una de las artistas más importantes de su generación” (García, 2018). Se interesa especialmente por la *performance* y la tecnología, motivo por el que se la suele encasillar dentro del Net. Art. En el episodio dedicado a su figura, dentro del programa *Metrópolis* (Pallier, 2013), se confiesa amante de la lectura, la música y el teatro, por lo que estos se encuentran a menudo presentes en sus trabajos, que buscan la no linealidad, el juego entre la ficción y lo real, y la interactividad o el arte colectivo, todo ello inspirado en el concepto de contracultura. El segmento de producción de Dora García que se analiza en este estudio se crea, mayoritariamente, en la red, con la intención de que se consuma en este mismo lugar. Se hace visible en las siguientes páginas que se podría hablar de una recepción de dicha obra por fragmentos de la sociedad específicos, y no exactamente por masas, y puede que el motivo sea que, al no existir un formato físico para recurrir, un libro en papel, por ejemplo, la mayor parte del público todavía resulta desconocedor de esta realidad en lo que a literatura se refiere. La integración del hipertexto en el consumo de los lectores no ha sido, o no es por el momento, al menos en el ámbito hispano, todo lo notorio que podría ser. En palabras de Zalbidea Paniagua (2015):

La literatura electrónica de países de habla española vive en las páginas webs de los artistas y en los proyectos de grupos de investigación de humanidades digitales ... La mayoría de las obras de literatura digital son de libre acceso, no tienen precio ni publicidad; al no formar parte de la sociedad de consumo son todavía desconocidas para la mayoría del público. La literatura y el arte vanguardista nunca fueron fácilmente comprendidos por las masas. El arte de los nuevos medios está encontrando su lugar en los museos, y la literatura electrónica está comenzando a ser más reconocida e investigada en

las universidades de España y Latinoamérica. Para conseguir que la literatura electrónica en lengua española sea conocida, valorada y pueda evolucionar, necesitamos seguir creando redes sociales que incluyan los nuevos avances digitales en los estudios literarios. (p. 173)

5. Intermedialidad digital en *Heartbeat* (1999), *The Tunnel People* (2000) y *Todas las historias* (2001)

García (1999) crea uno de los primeros hipertextos de ficción en el ámbito hispanohablante: *Heartbeat. Construcción de una ficción*. Se trata de una obra en texto HTML bastante sencilla, en la que se presenta a los jóvenes protagonistas como *heartbeaters*, personas que se han vuelto adictas al sonido de su propio corazón, entrando así en una especie de trance que se compara con la esquizofrenia. Durante la navegación en el hipertexto, se escuchan de fondo estos latidos, se muestran algunas imágenes que acompañan la narración e, incluso, se incluyen videos en los que el lector puede ver un examen del pecho de varios jóvenes muy delgados con un estetoscopio, objeto muy similar a los auriculares. La pantalla inicial muestra cuatro enlaces, cuatro itinerarios, los cuales acaban en el mismo final.

En el año 2000, la artista presenta *The Tunnel People*, un trabajo pensado como parte de una exposición colaborativa en Bruselas. Esta obra también cuenta con un hipertexto en el que suenan de fondo sonidos del metro y que, en este caso, tiene más de un final según el itinerario elegido por el lector. Pero, además, este proyecto se desarrolló también en uno de los trenes del metro de Bruselas, donde tres actores representaban escenas y diálogos escritos por Dora García (2000), de modo que los pasajeros se veían incluidos en una situación que no sabían si era real o ficticia. Lo sucedido en el metro se incluye en un diario escrito por los intérpretes y por la autora, que tiene también algunas fotografías y videos, y que puede ser visitado en la web.

La última obra que se analiza en este estudio es *Todas las historias* (García, 2001), la cual se incluye en el proyecto *Insertos en tiempo real*. Este trabajo nace como un archivo donde se recopilan todas las historias del mundo en menos de cuatro líneas. La idea es que cada día se añadan nuevos microrrelatos y que el lector los lea en voz alta, convirtiéndose así en artista, y pasando, de esta forma, todas las historias del mundo por sus labios. En septiembre del 2004 se crea un *weblog* dentro del mismo proyecto con el objetivo de añadir al original una estructura temporal y permitirles a los lectores incluir también sus propios escritos. Todos los trabajos aquí mencionados, junto con muchos otros de la autora, se recopilan en su página web⁶, que cuenta con un diseño muy sencillo, en el que simplemente se incluyen una serie de enlaces a estos.

Dentro de la multimedialidad, Gil González y Pardo (2018, pp. 23-24) diferencian, dependiendo del grado de cohesión, presentación editorial y secuencialidad, entre obras multimedia,

⁶ Recuperado el 20 de noviembre de 2023 de <https://www.doragarcia.net>

hipermedia y transmedia. La primera obra de Dora García que aquí se analiza pertenece al segundo grupo, el del hipermedia, “que entendemos directamente siguiendo el uso establecido del concepto, como un hipertexto cuyos enlaces remiten a textos o lexías en diferentes medios” (Gil González y Pardo, 2018, p. 24). Como se ha mencionado anteriormente, *Heartbeat* es un hipertexto en el que se navega mediante enlaces y que incluye sonidos, imágenes y videos en su itinerario. Estarían presentes, por tanto, la literatura, la música y las artes visuales en un contexto digital en el que los lectores van descubriendo todos estos componentes en la narración, pero no necesariamente siempre de forma simultánea, sino recorriendo un camino en la red que los lleva de un medio a otro.

En el caso de *The Tunnel People (2000)*, resulta evidente que el hipertexto se clasificaría también como un hipermedia, puesto que, de nuevo se combina literatura y música, y se crea una narración a través de enlaces. Pero esta obra no termina aquí, sino que cuenta también con un “Diario de Performances” en línea, al que se tiene acceso mediante la misma pantalla que lleva al hipertexto. En este diario, con una estructura similar al de un hipertexto, se puede encontrar una mezcla de literatura y artes visuales, pues en él se recoge, en forma de narración, lo sucedido ese día en el metro de Bruselas y se añaden fotos o videos de las cámaras de seguridad de la zona. Esto, sin embargo, estaría más lejos del hipermedia y más cerca del multimedia, puesto que ya no hay presentes más lexías que los títulos de cada entrada en el diario. Una vez dentro de cada entrada, texto, imágenes o videos aparecen simultáneamente, sin necesidad de navegar en la red y complementándose unos a otros. En ocasiones, de hecho, hay entradas en las que solo se encuentra una descripción textual de lo sucedido, una mera imagen o un solo video que ilustra lo ocurrido. Ahora bien, este diario no habría existido sin las *performances* llevadas a cabo por esos tres actores en el metro día a día. Por lo tanto, el ejercicio que ellos han realizado, y que se podría encasillar en el medio de las Artes Escénicas, forma parte importante también de la obra final.

Es preciso hablar entonces de la variante transmedia de la multimedialidad, la cual situaría a los lectores “ante el grado mínimo de integración y copresencia textual, ante textos de diferentes medios dotados de una relativa autonomía, pero que siguen formando parte todavía de una obra común, con la que comparte al menos un mismo soporte editorial” (Gil González y Pardo, 2018, p. 23). En este caso, el hipertexto funcionaría como producto por sí mismo, igual que las *performances* y el diario correspondiente a estas, pero resulta obvio que existe una relación entre ambos, concebidos como parte de un proyecto más grande, de modo que se recopilan en un mismo soporte, en una misma página web. Se puede encasillar, por tanto, *The Tunnel People (2000)* como una obra transmedia.

A continuación, en *Todas las historias (2001)* se ve algo diferente, pues aquí no se encuentra un hipertexto como tal. Sí hay una plataforma con un estilo muy similar, creada también a partir de un texto HTML, pero esta vez sin enlaces. Como ya se había mencionado, esta primera idea funciona como un archivo en el que día a día van apareciendo historias de no más de cuatro líneas, de modo que ya está presente la parte literaria. Lo curioso de este ejemplo de la producción de

García es que esta experiencia narrativa no se activa hasta que el propio lector comienza a leer en voz alta. Es en ese momento en el que surge la *performance* y, en consecuencia, se hablaría de nuevo de multimedialidad. El texto tiene significado y funciona por sí mismo en la red, de modo que en él no habría nada reseñable respecto a lo que intermedialidad se refiere, pero, en el momento en el que un lector lo consume, siguiendo las instrucciones: “El lector que decida leerlas en voz alta se convierte en performer de *Todas Las Historias* y, cuando haya terminado, todos los hombres y mujeres, todo el tiempo y todos los lugares, habrán pasado por sus labios” (García, 2001, párr. 1). Entra en juego un nuevo medio, el cual corresponde al de las artes escénicas. Este es un ejercicio de multimedialidad en el que el grado de cohesión ya no puede ser mayor, pues, en el momento en el que uno de los dos factores falla, no es posible hablar de intermedialidad. El *weblog* que se crea con posterioridad es un cambio de soporte digital que aporta continuidad al proyecto inicial y que ofrece ventajas como la posibilidad de que los lectores añadan sus propias líneas y que estas se recopilen ordenadamente de forma cronológica. Lo mismo sucede con los tres volúmenes editados por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, donde se publicaron en formato de libro físico todas estas historias. Se trata de otra forma de difusión del proyecto que en este caso implica un cambio paramedial (Gil González y Pardo, 2018).

Por último, antes de proceder con la parte del análisis que concierne más concretamente a la producción y recepción de esta obra, sería interesante hacer un apunte de lo que podría ser uno de los proyectos más ambiciosos de la artista: *Segunda Vez* (2018). Así como *The Tunnel People* (2000) y *Todas las historias* (2001), son obras que se pueden encontrar en la red tanto en español como en inglés y, en el caso de la segunda, con una mayor repercusión en inglés (*All the stories*), pues hay entradas en el *weblog* que fechan de septiembre del 2023. *Segunda Vez* (2018), por su parte, es una mezcla de formatos y medios en idiomas diversos. Esta idea nace como una exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la que se recopilan algunos de los trabajos de Dora García desde el año 1997 al 2018 y en la que se incluyen otros de nueva creación. La pieza central es la película *Segunda Vez* (2018) y las demás guardan relación con esta, siendo los temas centrales la política, el psicoanálisis y la *performance*. La muestra incluía *performances*, películas, vinilos, dibujos y textos a lo largo de tres salas diferentes del museo.

Con el mismo título y en relación con la exposición que estaba teniendo lugar en un museo concreto de Madrid, se creó una página web con distintos enlaces a algunos de estos trabajos de la artista. Allí se reunían la película, dos cuadernos de investigación sobre el proyecto, un libro, una página web en Tumblr, con distintas publicaciones interconectadas con la exhibición de *Segunda Vez* (2018), otra página web en la misma red social llamada *Veintitrés millones, quinientos ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias y una performance*, cuyo título es *Instant Narrative. LIVE from Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, y que nace justamente a partir de *Todas las historias* (2001), pues un robot combinaba frases de este proyecto cada vez que un cliente de *The London Bookshop Map* pinchaba en un enlace mediante una aplicación que Dora García creó junto con Louise O’Hare y Henry Cooke.

Instant Narrative es una performance que se llevó a cabo durante el horario de apertura de esta exposición y en la que un observador escribía en un portátil el comportamiento del público que iba entrando en la sala. Lo que él escribía se proyectaba en una pantalla, de modo que, en cierto momento, los espectadores se daban cuenta de lo que estaba sucediendo y decidían si ser parte de la actuación o abandonarla. Este texto escrito en vivo pudo ser seguido a través de la red, de manera que los espectadores en línea sabían lo que estaba ocurriendo allí sin estar físicamente en el museo. De esta forma, alrededor de un núcleo principal, un largometraje, se crea toda una exposición con un conjunto de trabajos de García que luego se llevan al mundo digital. Esto es, en un mismo soporte, una página web, se reúnen distintos trabajos pertenecientes a distintos medios, pero que guardan una relación y están interconectados entre sí mismos por un hilo argumental común. Por tanto, no sería descabellado, a pesar de que quizás no fuese el objetivo de García, hablar de rasgos transmedia, “de un repertorio a una nueva obra en otro medio”, en este conjunto en el que “los rasgos argumentales transpuestos lo s[on] de más de una obra perteneciente(s) a un mismo ciclo o universo narrativo, lo que le otorga un carácter preferentemente architextual” (Gil González y Pardo, 2018, p. 33).

La cuestión que surge a partir del análisis de estos trabajos de Dora García es si se puede hablar de obras autónomas, es decir, de transmedialidad, o si se trata de una misma obra transmedia dentro del terreno de la multimedialidad (Gil González y Pardo, 2018). No hay una intención clara de la autora de crear un proyecto transmedia y, sin embargo, es innegable que el último ejemplo estudiado reúne los criterios para serlo. Parece claro que *The Tunnel People* (2000) es una

Integración de diferentes obras unidas por una relación de multimedialidad transmedia como parte de una misma obra, ... que se deb[e]n a un único autor... o a un mismo proyecto, que su presentación [es] simultánea en el tiempo, y que los diferentes textos o medios aparec[e]n reunidos en alguna plataforma común, cuyo caso más frecuente en la actualidad sería el de una página web. (Gil González y Pardo, 2018, p. 24)

Lo anterior debido a que tanto el hipertexto como las *performances* y el diario de estas se conciben con la idea de formar un único proyecto y, aunque podrían existir por sí mismas, perderían gran parte de lo que son, pues han nacido como integrantes de una obra más grande que las incluye. Aunque algo similar ocurre con *Segunda Vez* (2018), obra en la que queda claro que la independencia entre algunos trabajos ahí reunidos es mucho mayor, como ya se ha mencionado arriba, para esta exposición se reunieron trabajos antiguos de García y se crearon otros nuevos para la ocasión y, a pesar de que existía una misma temática, un hilo argumental continuo que los unía a todos, resulta evidente que *Segunda Vez* (2018):

Recoge las continuaciones argumentales, que a veces solo nominal o arquetípicamente se mantienen vinculadas a la obra hipotextual o al repertorio hipomedial original, y que por ello se caracterizan por expandir la historia o el ciclo narrativo mediante una función de anclaje a su arquetipo. (Gil González y Pardo, 2018, p. 35)

Se trata de una expansión en el ámbito de la transficción que, además, puede ir acompañado de una transmediación “si tenemos en cuenta que toda expansión de una obra ha debido tener necesariamente su primera vez, antes de que exista un repertorio architextual, un ciclo o repertorio adaptativo al que referirse” (Gil González y Pardo, 2018, p. 36).

6. Producción y recepción de la obra de Dora García

Mientras que muchos autores del panorama nacional todavía mantienen la apuesta por la publicación en papel, ya sea por prestigio o por otros motivos, Dora García no solo difunde su obra en el mundo digital, como muchos lo hacen también, sino que crea su trabajo desde una concepción específica para este nuevo medio. Es preciso apuntar que no se puede hablar del papel de García en la cultura de masas o en la cultura más *mainstream*, no a causa del formato digital que, *a priori*, pensaríamos que facilita un mayor alcance del público, sino debido al carácter vanguardista de su obra. También hay que tener en cuenta que, a pesar de que a simple vista puede parecer que realiza un uso intenso de la tecnología, García se centra en programas y lugares de la red específicos que le permiten, por ejemplo, crear hipertextos y también blogs. Todo esto se reúne en su página web personal, pero no existe, por su parte, una apuesta fuerte por la utilización y la presencia en redes sociales, donde hoy en día prácticamente todo el mundo tiene un perfil, lo que también puede influir de forma muy patente en este ámbito de la recepción. Asimismo, cabe destacar que no sería correcto pensar que la obra más física de esta autora, como las *performances*, solo se encuentra en museos, pues solo hay que recordar las infiltraciones de los actores en el metro para *The Tunnel People* (2000). Evocando los conceptos de simulacro e hiperreal introducidos por Baudrillard (1978) y en palabras de la propia Dora García en el 2005:

Quisiera aquí [en *Insertos en tiempo real*] crear una serie de relatos cortos que ocurran en la vida real; quisiera hacer borroso el límite entre la narración y el acontecimiento, lo verdadero y lo imaginado, lo que ocurrió antes, lo que ocurrió después; quisiera crear una comunidad de adeptos; quisiera crear una sospecha constante sobre lo real; quisiera extender lo más que pueda los límites a partir de los cuales algo es reconocible como arte; quisiera intercambiar los papeles entre autor, actor, y público; quisiera extender lo más posible la duración tolerable de una obra de arte; quisiera hacer creíble que la tan buscada diferencia entre el arte y la vida no es más que un cambio de humor, parecido a pasar de la euforia a la depresión. (Biedma, 2005, p. 95)

En el campo del hipertexto hay toda una teoría de la recepción completamente distinta y que contrasta con la de la literatura analógica. Ya se han visto algunos atisbos sobre sus características a lo largo del análisis, pero el centro de la cuestión es la libertad del lector y el nuevo papel del autor, que parece más dislocado que nunca en estos nuevos textos. Se trata de una completa ruptura con la lectura pasiva. El hipertexto se caracteriza por ser un texto abierto y por su no linealidad, y

La no linealidad se entiende como la ruptura de las convenciones relacionadas con los conceptos de tiempo, espacio, principio y fin; se da en diversos medios y de diferentes formas; y se ha desarrollado de la mano de las artes y de las letras para encontrar su reino en los nuevos medios electrónicos como un recurso que explora la multimedialidad y las redes de conexión en el ciberespacio. (Abuín González, 2006, p. 85)

En el caso concreto de *The Tunnel People* (2000) o *Todas las historias* (2001), también se pone en duda, o más bien se amplifica, el concepto de autor, dándole el poder de interactuar y, más importante, de crear al que debería ser, en principio, un mero lector/espectador, o lectoespectador, según Mora (2012). En el primer proyecto, el que debería ser el público, sin saberlo, se vio atrapado en medio de una *performance* en el metro, siendo parte de ella y convergiendo de forma totalmente desconocida para ellos los límites entre productor y receptor. En el segundo caso, ya siendo plenamente consciente, el lector, convertido ya en intérprete al leer en voz alta las historias de la web, también se transforma en creador al añadir otras de su propia cosecha. Dora García afirma haber “conseguido algo que me interesa mucho, a saber: que la comunidad de usuarios a los que la narración va destinada (los usuarios de la red) pueden adoptar los papeles de autor, narrador, actor y por supuesto público” (Biedma, 2005, pp. 93-94). En definitiva, es lo que Dora García busca –y consigue– con el fragmento de su obra aquí analizado:

La multiplicidad y simultaneidad del hipertexto, el acceso a un público más amplio que el muy específico de las galerías de arte, la documentación de *performances* de un modo más adecuado que el clásico de foto/vídeo en galería de arte después de la *performance* que nadie vio realmente, la participación activa del público sin paternalismos, el feedback. (Biedma, 2005, p. 95)

7. Conclusiones

Aún resta hoy, a pesar de existir más estudios que nunca sobre este tema, el rescate y la recuperación de las autoras olvidadas o preteridas en el pasado, reescribiendo el canon patriarcal —o, en palabras de Escandell-Montiel (2020), “reduccionista y de autobombo hegemónico (masculino, anglófono, novelístico)” (p. 282)—, de modo paralelo a la integración de las mujeres en todas las organizaciones e instituciones. Es por esto por lo que es necesario terminar con la invisibilidad del trabajo de las mujeres en todos los ámbitos, incluyendo el de la literatura. El problema no es que no hayan existido, sino que la historia, hasta ahora siempre contada desde la perspectiva masculina, las ha silenciado. El panorama digital ha ayudado a ofrecer a las mujeres de la esfera literaria, con mayor facilidad y naturalidad que el paradigma analógico tradicional, presencia y protagonismo para así casi alcanzar por fin las oportunidades que por naturaleza a sus compañeros siempre les han sido dadas.

Dora García recurre a las herramientas digitales para llevar más allá la ficción, la duración y la interacción del público con las obras de arte, que normalmente no sabe, al menos en

un primer momento, en qué se ha visto envuelto. Construye proyectos que, hasta cierto punto, podrían denominarse transmedia, sin que por regla general así lo parezcan desde el principio. Tal y como afirma Blesa (2014), “las realizaciones artísticas de Dora García se superponen sobre la linde entre la literatura y el arte, una linde que no termina de encontrar su justificación, y la desdibujan” (p. 15). Aunque su voluntad es sacar el arte del museo, el uso del hipertexto como mecanismo para ello, al menos todavía en el ámbito hispano, la ha consagrado en el medio académico y crítico, pero todavía no entre el gran público. Dora García parece quedarse relegada a un público más específico si por elección propia, “pues hay también creadores que en su propia voluntad creativa no se incluye como meta última alcanzar el núcleo del poder, tanto por sus intereses estéticos como por los géneros que han cultivado, situándolos en la esfera de la disidencia” (Escandell-Montiel, 2020, p. 283), o no, puede resultar una incógnita o un espacio abierto para la reflexión.

A lo largo de estas páginas se ha analizado un ejemplo de literatura digital y prolíficamente intermedial en España, demostrando así su presencia y que las nuevas formas de producción y recepción acarrearán, inevitablemente, nuevas formas teóricas para su estudio. Escandell-Montiel (2020) afirma que las autoras digitales, en español, “han sido marginadas desde múltiples puntos de vista y han quedado en la periferia no solo del canon más tradicionalista, sino también de aquellos que pretendían situar en los arrabales de los centros de poder la lectoescritura digital” (p. 290), y es justamente este el motivo por el que se debe buscar, y es posible encontrar, el avance de la intermedialidad digital en la literatura española actual. Al menos, esta autora, en femenino, muestra una evidente intención intermedial en sus obras más multimedia. No obstante, quizá lo más llamativo en comparación con otros países sea que, aunque la convergencia entre medios va mucho más allá después de este primer contacto, parece que, una vez sobrepasada esta primera barrera, no se encuentra una clara intención por su parte de hablar de transmedialidad, por ejemplo, incluso teniendo el resultado final del proyecto marcados tintes de este fenómeno.

Lo que se queda para el futuro es conocer hasta qué punto este nuevo paradigma digital terminará por absorber el anterior o si, como hasta ahora, ambos convivirán aún por muchos años con diferentes niveles de convergencia. Sobre lo que no hay dudas es acerca de la necesidad de incluir y admitir sin demora esta literatura como tal, dentro del canon y como objeto de estudio, dada la amplitud de posibilidades que ofrece. De este modo aparecerá la necesidad de ahondar más en el análisis de la recepción de las nuevas obras y en el papel del público actual en los productos culturales que consume, entre muchas otras cuestiones.

Referencias

- Abuín González, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Tirant lo Blanch.
- Baudrillard, J. (1978). *Simulacro y simulación*. Kairós.
- Biedma, S. (2005). PERFORMANCE: Entrevista de Salvador Biedma a Dora García. En L. Baigorry y L. Cilleruelo (Eds.), *Net.Art: una aproximación crítica a la primera década de arte online* (pp. 93-98). Brumaria.
- Blesa, T. (2014). Dora García: lenguaje, escritura, libros en el arte. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, 3-16.
- Díaz-Diocaretz, M. (1999). La palabra no olvida de donde vino. Para una poética dialógica de la diferencia. En M. Díaz-Diocaretz y I. Zavala (Eds.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia* (pp. 77-124). Anthropos.
- Díez, J. J. (2009). *Presentación de la web Literatura Electrónica Hispánica*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/literaturaelectronica/presentacion.html>
- Escandell-Montiel, D. (2020). Exocanonismo y estrategias de impulso para la literatura electrónica en lengua española. En M. Borham Puyal, J. D. Sánchez y M. I. García Pérez (Eds.), *Documentando la memoria cultural: Las mujeres en las (auto)narraciones exocanónicas* (pp. 281-292). Ediciones Universidad de Salamanca.
- García, A. (2018, 17 de abril). La segunda vez de Dora García. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/04/17/actualidad/1523985854_714776.html
- García, D. (1999). *Heartbeat*. <http://doragarcia.org/heartbeat/index.html>
- García, D. (2000). *The Tunnel People*. <http://doragarcia.org/tunnelpeople/index.html>
- García, D. (2001). *Todas las historias*. <http://doragarcia.org/inserts/todaslashistorias/index.html>
- García, D. (2018). *Segunda vez*. <http://doragarcia.org/segundavez/>
- Gil González, A. J. y Pardo P. J. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Éditions Orbis Tertius.
- Landow, G. P. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Editorial Paidós.
- Logroño Carrascosa, I. (2019). #QuéEsPoesía: género y nuevas poéticas productivas en la era de las redes sociales. Las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma. *Revista Signa*, 28, 843-866.

- Mora, V. L. (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Seix Barral.
- Pallier, M. (2013, 11 de marzo). *Metrópolis – Dora García*. Corporación de Radio y Televisión Española. <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-dora-garcia/1714747/>
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, 6, 43-64.
- Sánchez García, R. y Gahete-Jurado, M. (2017). *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Tirant lo Blanch.
- Vilariño Picos, M. T. (2004). *Literatura e novas tecnoloxías*. En A. Casas (Ed.), *Elementos de crítica literaria* (pp. 615-650). Xerais.
- Zafra, R. (2001). *Habitaes reversibles (de la mujer, el arte e Internet)*. *Mujeres que hablan de mujeres*. El viajero. http://www.elviajero.org/mujeresque/_text.html
- Zalbidea Paniagua, M. (2015). Una nueva colección de literatura electrónica en lengua española en la web de ELMCIP. *Tema y Variaciones de Literatura*, (45), 149-176.