

PARODIA, EXPERIENCIA DIGITAL Y SUJETO EN
VIKINGA BONSAÍ, DE ANA OJEDA

Ulla Maia Szaszak Bongartz
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Tres de Febrero - CONICET
Buenos Aires, Argentina
ullaszszak@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

La novela *Vikinga Bonsái* de la escritora argentina Ana Ojeda parece construir una especie de desfile escópico-visual continuo que emula la acción del *scrolling* en el entorno digital, en el que las imágenes y situaciones que ocupan a los personajes se suceden a la velocidad de una ametralladora y no hay tiempo de detenerse ni de procesar los duelos; al tiempo que la percepción lectora se acelera y se vuelve continua. Esta ecología narrativa instala la parodia como *modus operandi* literario, ideológico y subjetivo, en un presente que no puede ser pensado al margen de la tecnología digital. La intersección entre las experiencias conjuntiva y conectiva –digital– (Berardi) aparece bajo distintos matices y movimientos: se la concibe como inevitable; como posible *locus* de potencia o como una experiencia respecto de la cual instalar la distancia paródica y crítica. Los terrenos en que se juegan estos dos movimientos de la parodia o la potencia, son, según nuestro punto de vista, cuatro: la tradición política y literaria, la relativa disolución de las fronteras entre experiencia digital y material, cierto atropello del tiempo narrativo y la construcción de un lenguaje propio, y la construcción de subjetividades posorgánicas y delirantes (Guattari y Rolnik).

PALABRAS CLAVE: literatura argentina, parodia, experiencia digital, subjetividad, género.

PARODY, DIGITAL EXPERIENCE, AND SUBJECT IN ANA OJEDA'S
VIKINGA BONSAÍ

Vikinga Bonsái, a novel by the Argentine writer Ana Ojeda, seems to build a kind of continuous scopic-visual parade which emulates the action of scrolling on digital platforms. The images and situations in which the characters are engaged move at the speed of a machine gun and there is no time to stop and process the grief, as the reader's perception accelerates and becomes continuous. This narrative ecology installs parody as a literary, ideological and subjective *modus operandi*, in a present that cannot be thought apart from digital technology. The intersection between the conjunctive and connective –digital– experiences (Berardi) appears under different nuances and movements: it is conceived as inevitable; as a possible *locus* of agency or as an experience in which the parodic and critical distance needs to be installed. The fields in which these two movements of parody or agency are unfolded are, according to our point of view, four: the political and literary tradition, the relative dissolution of the borders between digital and material experience, a certain acceleration of time and the construction of a language of one's own, and the production of post-organic and “delusional” subjectivities (Guattari and Rolnik).

Keywords: argentine literature, parody, digital experience, subjectivity, gender.

Recepción: 17/08/2020

Aprobación: 06/12/2021

INTRODUCCIÓN

En 1934 Walter Benjamin se pregunta: ¿cómo está una obra literaria *en* las condiciones de producción de la época? y, al hacerlo, reversiona aquella otra pregunta de la cuna marxista que le sirve de origen. A fin de cuentas, la cuestión no es otra que cómo se establece esa *zona* de contacto, ese vínculo esquivo y acaso irresoluble, entre la literatura y su tiempo. Al hacer gala de una metáfora espacial (la obra *en*), Benjamin se interroga sobre las posiciones y las formas que la obra viene a desplegar (o replegar) dentro de un *corset* de coordenadas históricas, económicas y culturales definidas de antemano; lo que constituye una pregunta particularmente necesaria y útil para pensar la literatura de los siglos XX y XXI. A efectos de este texto, no nos circunscribimos a las condiciones de producción de raigambre marxista, sino que apelamos a lo que podríamos llamar ampliamente las condiciones de presencia: el entorno social, técnico, literario, cultural y económico en el que la obra nace. Dado que su textualidad

es atravesada por factores como la posmodernidad, internet, la comunicación digital, las nuevas formas posorgánicas y los recientes movimientos feministas (como Ni Una Menos) (Carbone), es preciso postular de qué formas se inscribe la novela *Vikinga Bonsái* (2019) de la argentina Ana Ojeda en su época, el posmilenio en Latinoamérica.

Ya en su clásico artículo sobre las sociedades de control, Gilles Deleuze profetiza el incipiente futuro en que las personas habitan el mundo y son controladas a partir de modulaciones continuas, mutables y plásticas, fabricadas por intermedio de las máquinas informáticas; a contrapelo de las previas sociedades disciplinarias que teorizó Michel Foucault, a las que vienen a superponerse, y en las que la experiencia se segmenta en moldes o módulos. Deleuze postuló no solo que ya no es necesario encerrar a las personas para ejercer control, sino que ahora son los individuos mismos quienes se relacionan con el espectro social a partir de la *contraseña*, una cifra imprescindible que permite el acceso o la denegación a la información digital.

Décadas después, Franco Berardi señala que el cambio tecnocultural más significativo de las sociedades actuales es la mutación antropológica de la sensibilidad, generada por la incorporación de dispositivos digitales en nuestro entorno orgánico y la transición de la infoesfera alfabética a la infoesfera digital. La definición que el autor da de infoesfera es “la esfera de los signos intencionales que rodean al organismo sensible” (46). En ese pasaje, que implica una adaptación traumática de la psique, las formas de concatenación se desplazan de la conjunción hacia la conexión, dos modalidades de producción y recepción de signos bien diferenciados. La conjunción corresponde a las formas en que los cuerpos se asocian y forman rizomas, se trata de “concatenaciones concretas y carnales de pulsaciones vibratorias de fragmentos corporales con otras pulsaciones vibratorias de fragmentos corporales” (Berardi 32), que resultan en actos creativos, orgánicos y multiformes. En contraposición, la conexión, propia del entorno digital, funciona a partir de la “interfuncionalidad entre segmentos” (22) y requiere, para que las conexiones recíprocas se produzcan, de estándares de compatibilidad, lo que implica que no todos los elementos son conectables entre sí.

No es difícil ver que los personajes de *Vikinga Bonsái* se encuentran bajo los efectos de sistemas nerviosos sobrecargados y de ritmos de vida traumáticos, atravesados por la infoesfera digital. Hagamos un breve recuento de la trama: un grupo de amigas, tres de ellas madres, deciden juntarse a cenar por medio de su grupo de Whatsapp, *Apocalipsicadas*. Están en el fragor de pequeñas

desgracias, algunas cotidianas y otras políticas (y micropolíticas). Por ejemplo, una pierde el trabajo, otra cae de la bici, una ve a un chico fusilado por la policía y otra sufre violencia de género. Durante la cena, Vikinga Bonsái fallece de forma repentina, con lo cual su hijo Pequeña Montaña queda solo, ya que su padre está en medio de la selva paraguaya sin conexión. A raíz del hecho, y casi sin nadie a quien llamar, el grupo de amigas organiza turnos para contener el desastre y sostener la vida doméstica y afectiva en la casa de Pequeña Montaña, a la manera de una burbuja de contención que, como argüeremos, crea una célula de resistencia. Irrumpe entonces, una comunidad sorora de amigas, madres e hijos/as (o hijes, para seguir el lenguaje inclusivo que adoptan). La novela parece decir: el desastre ha ocurrido y es ahora. En ese sentido, se la puede pensar en conjunción con una *imaginación del desastre*, concepto que Daniel Link toma de Susan Sontag. Si bien el texto no cuadra en el modo clásico se piensa el desastre –los posapocalipsis reservados para la ciencia ficción–, no deja de mostrar un presente desangelado: el *dis-aster*, como dice Link, la falta de astros, de estrellas guía. Para el autor, “‘La imaginación del desastre (o de la catástrofe)’ es una suave fuerza que arrebatada y arrastra por un puñado de motivos” (Link, *Suturas* 372). Ahora bien, esos motivos bien podrían ser, como en este caso, una infoesfera digital densa y exagerada que deja sus huellas en los automatismos cognitivos instalados vía dispositivos tecnolingüísticos y en la capacidad de adaptación del sistema nervioso frente al desajuste, que resulta en trauma, en estrés, en sobrecarga y desconexión, como dice Berardi. En *Vikinga Bonsái*, los personajes están atravesados por dicho estrés mutagénico, producto de un tiempo que se acelera, la experiencia que se mediatiza, la precarización laboral y la sobrecarga de tareas domésticas y de cuidado que recaen exclusivamente sobre las madres. De ahí que *Vikinga Bonsái* proponga, como efecto de lectura, un desfile escópico-visual continuo que se mimetiza con el *scrolling* en el entorno digital, en el que las imágenes y situaciones que ocupan a los personajes se suceden a la velocidad de una ametralladora y no hay tiempo de detenerse ni de procesar duelos (ni para los personajes, ni para los lectores). En parte, podría tratarse del proceso de desensibilización que implica la lógica conectiva, al que alude Berardi. Es la matriz de lo que Margarita Martínez llama el real continuo:

El contacto con la herramienta es una forma de relacionarse con el mundo bajo la resistencia que ofrece la materia: operar mediante herramientas sobre ese mundo es construir un real que resiste. Las nuevas tecnologías, en cambio, construyen un real “continuo”

trabajado a través de todos estos elementos que mencionamos: nada “se opone”, sino que todo confluye bajo superficies continuas, lisas, acariciables. (113, el énfasis es mío)

Frente a esta ecología narrativa, la novela se construye sobre una concesión preliminar y al menos dos movimientos. Para empezar, su condición de posibilidad se funda en el carácter inevitable de la intersección entre la experiencia conjuntiva y conectiva (digital), en la certeza de que no hay un afuera posible de la infoesfera tecno-centrada. El primer movimiento, y el más visible, es la parodia como *modus operandi* literario, ideológico y subjetivo que irrumpe y se instala como un discurso crítico e iluminador del enloquecido presente de los personajes. Y el segundo, sin anular al anterior, concede, en los substratos del devenir narrativo, un *locus* de potencia a las herramientas técnico-digitales desde donde tramar y sostener los afectos sororos-filiales y desde donde contener el desastre.

Los terrenos en que se juegan la parodia o la potencia son, según nuestro punto de vista, cuatro:

1. La tradición literaria.
2. La relativa disolución de las fronteras entre la experiencia digital y la material.
3. Cierta atropello del tiempo narrativo y la construcción de un lenguaje propio.
4. La construcción de subjetividades posorgánicas y delirantes (Rolnik y Guattari).

GRADO CERO: LA PARODIA Y LA TRADICIÓN LITERARIA

Vikinga Bonsái está en sus condiciones de presencia (el siglo XXI, la infoesfera digital y la experiencia material, la precarización laboral y la domesticidad), a partir de la parodia y de la farsa. Gérard Genette (1989) rastrea la génesis de la parodia, como forma de hipertextualidad, hasta la *Poética* de Aristóteles. Particularmente útiles nos resultan dos de las definiciones más generales de Genette: la parodia como transformación lúdica¹ y la idea

¹ Gerard Genette esboza, asimismo, una tipología de parodia(s) más específica. Se refiere a la parodia estricta (se modifica el tema sin modificar el estilo), al travestimiento

de contracanto que surge de su rastreo etimológico, Genette señala que *oda* significa ‘canto’ en griego y *para*, ‘a lo largo de’, ‘al lado’. De modo que la parodia sería “cantar al lado, en falsete, con otra voz o en *contracanto* –en contrapunto–, o incluso, en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía” (20). En su postulación más estricta, Genette concibe la parodia como una relación discursiva entre textos en la que el hipertexto presenta una modificación del tema sin cambiar el estilo (Genette, ver nota 1). Este procedimiento está presente en *Vikinga Bonsái* de forma parcial y menos estricta de como Genette la esboza, ya que esta parodia, referida a la tradición literaria, se cincela principalmente en un fragmento breve en el que además cambian tanto el tema como el estilo.

¿Cuál es, entonces, el texto parodiado? No es ni más ni menos que el *Facundo* (1845) de Sarmiento. La novela se abre con la reescritura del fragmento inicial que genera un efecto-estela que reverbera hacia el resto del texto: actúa como una suerte de disparador narrativo sobre el que se opera esa subversión primaria:

¡Sombra terrible de *Fecunda*, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Vos conocés el secreto: ¡*desembuchá!* (Ojeda 9, el énfasis es mío)

Facundo, el gran y viril caudillo riojano, se transforma en *Fecunda*. Aquí no cambia solo el tema, sino que hay una variación estilística en grado microscópico: se introduce el elemento coloquial *desembuchá*, en lugar del formal *revélanoslo*. Este deslinde de categorías (tema y estilo) no nos interesa particularmente, pero ya que es uno de los únicos casos en que hay una relación clásica entre un hipotexto y un hipertexto, lo incluimos. La elección del *Facundo* no es, por supuesto, inocente. Como texto cardinal y fundacional en la literatura y en la política argentinas, pretendió abarcarlo *todo*: intervenir en las luchas intestinas entre unitarios y federales, rastrear

burlesco (se modifica el estilo sin modificar el tema), a la imitación satírica (se imita el estilo) y el pastiche, que es una imitación no satírica (36). El autor, por otra parte, también hace referencia a la diferencia entre las modalidades lúdica, satírica y seria. Sin embargo, hay solo dos ejemplos de hipertextualidad estricta en la novela; por lo que, exceptuando dichos ejemplos, la relación con un hipotexto previo se encuentra enhebrada de forma lateral, es por eso que optamos por trabajar con las postulaciones más generales del trabajo.

claves históricas, geográficas y sociológicas, a partir de la focalización en aquel grande hombre o hombre representativo. Sarmiento tomó esta teoría de Victor Cousin, pero en su signo negativo (Orgaz), ya que, por su naturaleza sanguinaria e instintiva, Facundo Quiroga era para el sanjuanino el perfecto símbolo de la barbarie, y en su representatividad se cifraban las claves para entender la política e historia del pueblo argentino. Por eso, el gesto de desentronización que la novela opera, fruto de la parodia, también tiene algo predatorio que captura la potencia política del *Facundo* y la desplaza, por operación metonímica (de *Facundo* a *Fecunda*) en que cambia *el género* y el nuevo nombre contrabandea significados prenominales, a una lectura política feminista. Del caudillo político sanguinario e incivilizado a la mujer-madre, la que puede procrear.

Fecunda se transforma, desde el par potencia/parodia, en la nueva clave política: ella, la que antes era marginada por el sistema hetero-patriarcal. Son ahora el trabajo reproductivo (Federici) y de cuidado, la fecundidad y la domesticidad los que desbordan y *procrean*, no solo niños, sino afectos, lenguajes y burlas. Ahora bien, tal como señala Tania Diz: “la ideología de la domesticidad se desarrolla en las sociedades modernas a través de la división entre las esferas pública y privada, lo que, a su vez, supone una división sexual de las tareas y obligaciones. O sea que, esta ideología es funcional al contrato sexual, que está implícito en el contrato social [...] es decir, en la esfera pública” (67). De modo que el espacio doméstico se mostraría, quizás, más reacio a la verdadera emancipación de la mujer, dado que allí “es la responsable de quehaceres y cuidados en pos de hacer vivible la vida de los otros” (70). Sin embargo, en esta imaginación del desastre: *No men in sight* –sin hombres a la vista–, lo revolucionario es el espacio doméstico sostenido en una *microcomunidad*, que no es otra cosa que una imagen pequeña de la sociedad. Son las mujeres-tribu. Si, como dijeron las feministas de la segunda ola “lo personal es político”, la subversión de la novela, entonces, consiste en ubicar la fecundidad en la posición central de la política y, al mismo tiempo, parodiarla en su desborde y estallido.

Por otra parte, y en consonancia con este primer pasaje sarmientino que mencionamos, la novela despliega al interior otra figura, especular, que replica esa operación inaugural: el momento en que los personajes encuentran el perro caniche de Pía Eva Angélica, según Orlanda Furia: “*cagando* el monumento a San Martín” (el énfasis es mío), y luego Gregoria Portento rectifica: “–El monumento es a Bolívar” (Ojeda 129). Entra aquí, casi de forma lateral, un

brillante símbolo rebelde que apela a la escatología: hay que *cagarse* en los próceres, en la tradición literaria, política y patriarcal.

Como ya adelantamos, la parodia –definida por Genette– no alberga toda la potencia paródica que la novela presenta. Los gestos lúdicos se diseminan y lateralizan hacia otros dominios no hipertextuales, como revisaremos más adelante, y se presentan más bien como el contracanto, un canto acompasado que revela el espacio vacante de un original *perdido*. Es por eso que dichas otras modalidades de la parodia son fantasmáticas y difíciles de asir (Link, *Fantasma*), puesto que el relato descarnado o relato cero está en gran medida disperso y solo empieza a ser *en* la parodia. Como adelantamos, se parodian ciertas condiciones de la infoesfera tecno-centrada –la relativa disolución de las fronteras entre la experiencia digital y la material–, el efecto del atropello temporal, la construcción de sujetos posorgánicos y delirantes, y podríamos sumar otros factores políticos y micropolíticos como la precariedad laboral y la domesticidad.

En las siguientes secciones explicaremos cómo esas *otras* modulaciones fantasmáticas son objeto de parodia.

1. LA RELATIVA DISOLUCIÓN DE LAS FRONTERAS ENTRE EXPERIENCIAS DIGITALES Y MATERIALES

Como señalamos, Margarita Martínez describe la experiencia de inmersión contemporánea en las tecnologías digitales como un real continuo, libre de la oposición que supone la materia, y que implica superficies lisas. Del mismo modo que Berardi, reconoce la piel como el órgano sensible más importante, y agrega que los *smartphones* y sus *apps* no solo son protésicas, sino que –como ya auguraba Deleuze en los noventa– orientan conductas. Se pregunta: “¿cómo no poner en jaque la diferenciación animado/ inanimado si ese dispositivo en principio inanimado reacciona como la más sensible de nuestras superficies: reacciona al tacto, parece tener una piel de cristal?” (Martínez 106). De esta manera, la autora arguye en contra de algunos prejuicios que pretenden mantener lo real y lo virtual diferenciados (apelando a la supuesta distancia entre presentación y *representación*) y señala que la continuidad entre lo real y lo virtual a veces abre grietas inasimilables que “marcan directamente la geografía anímica de un tiempo de vida” (114).

En ese preciso lugar de lo que no cierra, la inadecuación de los límites entre realidad y virtualidad, es donde la novela se asienta y despliega. El

dispositivo empleado es moderno, en el sentido de que la novela adopta una materialidad literaria analógica –su génesis no está, por supuesto, en las formas de la literatura digital y/o intermedial; ni tampoco replica, como forma narratorial, los aparatos discursivos provenientes del universo web². *Vikinga Bonsái* exagera el uso protésico de las *apps* de redes sociales –Instagram y Whatsapp– y de páginas de uso masivo como Wikipedia y Youtube y las lleva al paroxismo, con lo cual el efecto es el de una relativa disolución entre las experiencias tangibles y virtuales, que entran en una continuidad enloquecida en que los personajes viven al borde del ataque de nervios. Y además del tercer estado que Martínez le concede a la extimidad como nuevo territorio de lo real, se replican los mismos automatismos psíquicos que se adoptan en internet para comentar el entorno inmediato. Un ejemplo concreto, que analizaremos en el apartado siguiente, es el uso descontextualizado de *hashtags*, que solo en ocasiones acompañan una foto en Instagram, y más bien se emplean como “comentario de la realidad” (Palmeiro), efecto coletazo de la hiperconexión. Aquellas formas lingüísticas digitales que desbordan su contexto original y las figuras que aparecen en torno a lo cibernético son un terreno fértil y contundente de la parodia.

La progresiva indeterminación de los límites entre el universo web y el tangible es, de este modo, un efecto de una hiperconectividad en que la vida de los personajes está constantemente mediada y modelada por formas digitales; y la parodia actúa como una distancia crítica que, al proyectar la mirada burlesca, quiebra cualquier jerarquía de valores (la vida-la muerte). Podríamos vincularla con la desensibilización que Berardi le achacaba a las formas de concatenación conectivas. Para parodiar, para ser irreverente, es necesario abrir un hiato y suspender, al menos por un momento, la empatía. Esta narración que el personaje de Dragona Fulgor llama “una tragedia de Shakespeare” (Ojeda 84), pierde toda solemnidad y deviene tragicomedia.

Antes de explorar dichos usos paródicos de la hiperconectividad cibernética, reparemos en las formas que adopta. Estos flujos comunicacionales continuos

² Me refiero, en este punto, a textos como *La ansiedad*, de Daniel Link, en que se emplea los dispositivos del chat y del mail, que le sirve, según Cecilia Palmeiro, de antecedente a *kerés cojer=guan tu fak*, de Alejandro López (2005), texto que incluye formas narratoriales web e hipervínculos. Estos ejemplos de novelas juegan con el retraimiento o relativa ausencia del narrador, y por ello están muy alineados en la tradición de Manuel Puig: “la figura del narrador se sustituye por la de editor silencioso, cuya voz se limita a nombrar los diferentes capítulos (una especie de narrador paratextual, que se parece más a un dj que a un director de orquesta)” (*Desbunde y Felicidad* 291).

e ininterrumpidos entre las aplicaciones de celular, las páginas web y la cotidianeidad material de los participantes no son, al menos en principio, irrestrictos y bidireccionales. Fluyen mayormente desde la escena del departamento de Vikinga Bonsái y otros espacios *hacia* las plataformas digitales: Orlanda Furia, por ejemplo, es quien sube de forma continua fotos con hashtag a instagram. Es decir, abonan a la construcción de ese tercer estado que señalaba Martínez en virtud de la extimidad postulada por Paula Sibilia. Sin embargo, no accedemos, como lectores, a las reacciones y comentarios de las semillas plantadas en la web, excepto por menciones más generales. Por ejemplo, cuando el celular de Orlanda Furia está *estreñado* de mensajes, se alude a que el exterior se comunica como en una abstracción y los mensajes *presionan* sobre el personaje:

Todavía en decúbito dorsal, manotea celu estreñado de mensajes en fb, tw, Instagram, wa, Telegram, mails. *El universo* existe y se está comunicando. Se siente frenada Orlanda Furia, sin ganas, sin objetivos inmediatos, demasiadamente *in mundo*. (117)

El universo *es* aquel que nos habla digitalmente. También, aunque en menor medida, aparecen búsquedas en la Web y consumo de información, como cuando Pequeña Montaña busca un curso de parkour por internet.

Como veremos, en estas microacciones digitales incorporadas y diseminadas en la vida cotidiana que en *Vikinga Bonsái* están sujetas a un estallido, se vislumbra el primer movimiento narrativo que describimos: la exacerbación paródica. Sin embargo y de forma simétrica, hace su aparición un segundo movimiento, que no anula ni opaca el anterior. Se trata de la concesión a los medios digitales de una potencia de ser empleados como herramientas para entamar y sostener redes afectivas y construir comunidades sororas que fabriquen presencias. El verdadero y gran enemigo es la conexión cero: el personaje de Maridito está en medio de la selva paraguaya sin señal, lo cual lo vuelve impotente y ausente como para contener el desastre de la repentina muerte de Vikinga Bonsái. Esto es, mientras la falta de conexión suspende de forma momentánea la presencia afectiva y la responsabilidad de paternar al hijo, el real continuo que supone la hiperconexión del grupo de amigas acepta los relevos de unas por otras para cuidar a Pequeña Montaña, y mantiene la presencia contenedora y maternal. Son, precisamente, los grupos de Whatsapp Apocalipsicadas y Valet Parking los que propician, el primero: la cena rápidamente improvisada entre el grupo de amigas y el segundo: la

cohesión y el sostén del grupo frente a la desgracia, la muerte de su amiga. Este segundo movimiento que se encuentra en los trazos cibernéticos, invisibles y potentes sobre los que la novela se construye, suple la frialdad y la falta de empatía de la parodia.

1.1 Hashtags

Según Cecilia Palmeiro, las escrituras en internet, entendidas como categoría general, se utilizan para comentar la realidad. A propósito de las novelas *La ansiedad*, de Daniel Link, y *kerés cojer=guan tu fák*, de Alejandro López, Palmeiro hace puntualizaciones que aplican también a *Vikinga Bonsái*:

La escritura en internet funciona en ambas novelas como comentario permanente, simultáneo, de la vivencia. Esto implica que esa lengua no es cien por ciento performativa, aunque tampoco puede transformarse plenamente en una reflexión (meta) sobre la realidad virtual [...] El espacio ínfimo para una reflexión sobre sí misma, merced a la velocidad del intercambio, se complementa en estas novelas con su potencial como *herramienta analítica* respecto de la vida cotidiana. (293, el énfasis es mío)

Entre las dos polaridades en que Palmeiro sitúa la escritura web, lo performativo y lo metavirtual, podríamos decir que el *hashtag*, uno de los procedimientos que *Vikinga Bonsái* toma prestados del universo web, está más cerca de la segunda. El *hashtag* (del inglés *hash*, almohadilla o numeral y *tag*, etiqueta) “es una cadena de caracteres formada por una o varias palabras concatenadas y precedidas por una almohadilla o gato (#)”³ (Feixa *et al.* 110), empleado desde 2007 en Twitter y desde 2011 en Instagram, aunque su uso se extiende a otras plataformas. En un principio, este símbolo se asoció con las funciones de clasificación, etiquetado y búsqueda, es decir, de recuperación

³ Según Feixa, Fernández-Planells y Figueras-Maz: “La historia del símbolo # es también muy ilustrativa. Originalmente era un signo numérico, usado desde principios del siglo XX en los Estados Unidos para designar un número u orden en una secuencia, por ejemplo un número de teléfono o de una casa en una calle (este es el significado predominante todavía en muchos países latinoamericanos). Según los países, el signo se conoce con distintas denominaciones: almohadilla, cruz, plaza, jardín, puente, etc. Nótese que la mayoría indican delimitación del espacio o conectividad” (110).

de información. Sin embargo, estudios más recientes le atribuyen funciones de metacomentario:

Eventually, one conclusion from our data became clear: the use of hashtags as “metacommentary” (as opposed to using them to “mark topics”, organize, sort, and generate machine-readable classifications) is a distinctly *rhetorical practice* [...] “Metacommunicative hashtags,” as we began calling them, are not intended to be sorted, counted, classified, or labeled. Quite the opposite: their meaning lies with their function, not their form. (Daer, Hoffman y Goodman 2, el énfasis es mío)

Estas etiquetas metacomunicativas llegan, entonces, a constituir un subgénero *retórico* en el *post* cibernético y, según estos autores, se emplean para enfatizar, producir iteración, criticar, identificar y manifestarse⁴. De estos, el uso más frecuente de los *hashtags* de la novela es la iteración, y los autores la definen del siguiente modo: “Iterating: used to express humor by referring to a well-known internet meme or happening in internet culture (or popular culture, depending). Might also be a parody” (Daer, Hoffman y Goodman 2) y, en menor medida, se usan para la manifestación (*rallying*). En *Vikinga Bonsái*, el *hashtag* se independiza de sus contextos de producción digitales y entra al torrente de la conversación cotidiana de los personajes; la retórica de la web se desborda y disemina hacia lo que sería el afuera de los cuerpos y las cosas (o, a la inversa, también los cuerpos y las cosas ya son parte de esa conectividad sin afueras). De cualquier modo, el *hashtag* funciona en *Vikinga Bonsái* como forma de hipercondensación paródica y, en forma general, como herramienta analítica de la vida cotidiana que adquiere la forma de un metacomentario y, por lo tanto, impregna aquello

⁴ A propósito de estas funciones, los autores explican en una suerte de cuadro: “Emphasizing: used to add emphasis or call attention to something in the post or something the post describes or refers to; usually expressed without judgment as a comment or reflection. Examples: #evidenceofspring; #lateafternoon. Critiquing: used when the purpose of the post is to express judgment or verdict regarding the object of discussion (a described experience, an image, etc.). Examples: #chefdamianisawesome; #whatishethinking.

Identifying: used to refer to the author of the post; functions to express some identifying characteristic, mood, or reflective descriptor. Examples: #ihatemyself; #diabeticinshape
Iterating: used to express humor by referring to a well-known internet meme or happening in internet culture (or popular culture, depending). Might also be a parody. Examples: #hashtag. #WhatDoesItMean (attached to image of a “double rainbow”).

Rallying: functions to bring awareness or support to a cause; also could be used in marketing campaigns to gain publicity. Examples: #pitbullisnotacrime; #ASUfallwelcome” (2).

de lo que se habla –el entorno virtual o real– de una capa de significación segunda.

Para diferenciar los distintos objetos comentados por los *hashtags* (digitales y subidos a las redes sociales –como fotos– o el mundo tangible), un factor indicador es la mención narrativa explícita. En la mayoría de los casos está ausente, lo que supone una descontextualización del *post* en que los espacios se desbordan y contaminan entre sí. Algunos ejemplos son cuando Orlanda Furia postea en Instagram: “selfie torcida, casi pura teta: el free lance mata #sos #helpme #nomeabandonen” (Ojeda 29), la foto y el *hashtag* se combinan en un protocolo de uso digital y ordenado. El efecto paródico es la distancia y disonancia entre el contenido fotográfico y el textual, ya que la imagen muestra un cuerpo erótico (“casi pura teta”), mientras que el comentario y los *hashtags* aluden a la precarización laboral. Ahora bien, frente a estos casos en que se mantiene el contexto de producción original del *hashtag*, en la mayor parte de los ejemplos se vuelve autónomo: “Vikinga Bonsái o Bombay está muerta #divino todo” (49). Aquí, la hipercondensación emocional (¿enojo? ¿frustración?) introduce una ironía que termina por parodiar toda la tragicidad de los hechos. En este gesto, se juega la desensibilización que postulaba Berardi en relación con la lógica de la conexión. Lo mismo sucede en otro caso: “qué cagada esta boluda venirse a morir de esta manera, por favor #desubicadez” (112). Nuevamente hay una hipercondensación emocional (enojo con la muerte, Vikinga Bonsái) y una burla mordaz sobre la inconveniencia de su muerte. Los factores combinados de la aceleración del tiempo vital, la inserción en el real continuo y las distintas formas de precariedad de la vida les impiden a los personajes elaborar y asignar significado a la experiencia. El duelo queda en suspenso frente a la urgencia de la contención del desastre y la empatía pasa por las acciones prácticas y los rituales que estas mujeres realizan para preservar la vida cotidiana de los hijos.

Los dos últimos ejemplos de hipercondensación paródica refieren a los cuidados y a la maternidad. Luego de que la niñera (la “feminazi”) terminara su turno de cuidado de los chicos, el/la narrador/a dice:

Entregar a les chiques sucis inmundes, fundides a nivel histeria, todo me viene mal, no quiero irme a dormir, más la casa dada vuelta, Aconagua de vajilla enchastre total en la pileta, heladera arrasada, baño tapizado de toallas y al recogerlas mezcla de shampoo y desenredante #malapraxis. (121).

En este caso, la evaluación humorística se cifra en la metáfora hiperbólica del caos poscuidado de niños como mala praxis médica. Por último, en “reprimen risas y gritos de susto para no despertar a las fuerzas represivas del Estado #madres”(131), aparecen en lugares invertidos la metáfora (“fuerzas represivas del Estado”) y el referente (“#madres”). Es decir, la primera, en el cuerpo del texto; la segunda, acompañando el *hashtag*. Es decir, que si bien el contenido humorístico gravita sobre la metáfora, es indudable que el *hashtag* #madres aporta, ahora, el golpe de efecto: sin la referencia, el *punch line*, no tiene lugar el chiste.

Por otra parte, hay casos en que el comentario con *hashtag* no adquiere una forma humorística sino que es una consigna política y, en ese sentido, se relaciona con la función retórica de manifestarse (*rallying*). En el momento en que Pía Angélica señala que *podría* haber sido violada por convocar la atención masculina, el/la narrador/a señala: “total incompreensión de los móviles que subyacen a la violencia machista #niunamenos se salpica de inmediato con mugido de mamífero agonizante” (76). Aquí, el eslogan feminista se emplea para tomar posición política, que es el movimiento contrario al de la evasión o distancia por medio del humor y la parodia.

Para concluir el apartado, el *hashtag* se emplea en la novela como metacomentario que recorre la continuidad y la tendencia a disolver las fronteras entre lo digital y lo real y como herramienta analítica de la vida. Sus usos mayoritarios son la hipercondensación paródica (lo que los autores llaman iteración), que permite una distancia crítica y por momentos aséptica, desensibilizada, respecto de la muerte, la maternidad, la precarización laboral y la creciente lógica conectiva. El trasfondo del gesto de irreverencia es la saturación cognitiva y nerviosa de los personajes, la hiperconexión y la aceleración temporal; frente a lo cual, la parodia parece ser el último bastión de resistencia. Por último, el *hashtag* cumple, asimismo, una función de manifestación política.

1.2. Metáforas de internet: el aleph, la bestia y la sociedad de control

Otra forma en que se invoca cierta continuidad entre la experiencia virtual y la material es a partir de un dispositivo retórico clásico, el uso de metáforas. Por ejemplo, cuando Pequeña Montaña busca un curso de parkour:

Del visionaje pasa al espionaje: remonta de YouTube el *oleaje*, su Wikipedia de cabecera, *aleph*, Alfa y Omega de los saberes de la Humanidad, para al cabo de breve teclear dar con institución que ofrece curso de eso, parkour, en Villa Crespo” (37, el énfasis son propios).

En una metáfora digital interna, YouTube es la wikipedia de Pequeña Montaña. Es decir, se parodia esa concepción totalizadora del preadolescente, la idea de deglución de Youtube de todos los conocimientos (el Alfa y Omega de los saberes de la humanidad). En ese sentido, dos cuestiones captan la atención. La primera es esa expansión digital –en este caso de Youtube– como ese dominio al que nada parece escapar, que no tiene afueras. Esto se replica en *otra* metáfora de YouTube que ya no es digital, sino que pertenece a la literatura fantástica: la figura borgeana del aleph: “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos (del universo)” (Borges 187). La parodia reside en que el universo digital aloje el conocimiento total y, vuelva, por eso mismo, obsoletas otras formas de archivar conocimientos. La virtualidad lo engulle todo y la lógica alephiana aparece asimilada, irremisiblemente, a internet.

La segunda cuestión significativa es la idea de que la búsqueda de información que hace Pequeña Montaña se produce dentro de una continuidad (un “oleaje” que arrastra la atención); y es singular la idea de “espionaje” que surge de ese “visionaje”. Ahí se representa conceptualmente el efecto de la marea de imágenes que la novela construye; esa procesión escópica continua, propia de la lógica del *scrolling*, y que del mismo modo que los personajes son sometidos a un ritmo conectivo; el lector también participa de él. Por otra parte, en un guiño paródico, Pequeña montaña “espía” internet, en lugar de ser internet, un instrumento de la sociedad de control (Deleuze), el que controla al usuario. La palabra espionaje, además, pertenece al léxico militar. Lo que, en todo caso, se pone en evidencia es la consideración de YouTube (y la web) como el espacio en que cada uno puede espiar y ser espiado: caer fuera del mundo digital es volverse invisible. Esta misma idea de control-espionaje aparece en el siguiente ejemplo:

Una Red para gobernarles a todes.
Una Red para encontrarles,
Una Red para atraerles a todes,
Y atarles a las tinieblas.
Gandalf el Technicolor® (Ojeda 23)

Aquí, de nuevo, aparece una parodia clásica (cambia el tema pero no el estilo), a partir del reemplazo de la palabra anillo, emblema de la saga de J. R. R. Tolkien, por Red, cuya función aparece como homóloga. Un todo controlado y sin afueras: el todo cibernético aparece como la mejor figuración de las tinieblas. Se trata, sin dudas, de una imaginación del desastre, como la piensan Link y Sontag. Por su parte, internet se encuentra animalizado como “el vientre de la bestia” que “chupa horas oscuras” (Ojeda 13). La bestia se asocia a lo salvaje, desconocido e imprevisible; y por ello, dispone a su antojo del tiempo humano, que no llega a comprenderla. Asimismo, si *huevo*, es pasar el tiempo de forma improductiva, *webear*, con el cambio ortográfico de *huevo-* por *web-*, alude ya a la instalación de un automatismo cognitivo, como señala Berardi, en tanto no se pasa el tiempo de forma anárquica, sino recorriendo programas *diseñados* para capturar la atención. Las metáforas de internet incluyen, de este modo, las preocupaciones por el control, el efecto totalizador y el robo de las horas productivas. Nuevamente, dichas figuraciones desembocan en la parodia como herramienta crítica.

2. ATROPELLO DEL TIEMPO NARRATIVO Y CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE PROPIO

Del mismo modo que la novela se abre con una llave de lectura, el diálogo paródico con el *Facundo* que remueve la tradición política y literaria e instala una coordenada feminista; el epílogo otorga, a su vez, otros signos intertextuales en relación con el *tiempo*: la novela dialoga ahora con *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi:

La metamorfosis de los días era sencillamente una variación de nubes y sol: el nuevo año transcurría inmóvil, como un tronco dormido. En la igualdad de las horas no hay lugar ni para memoria ni para la esperanza: *pasado y futuro son dos estanques muertos*. Todo el mañana, hasta el fin de los tiempos, se convierten también en ese vago *craí* campesino, hecho de paciencia vacía, más allá de la historia y del tiempo. (Cit. en Ojeda 139).

Esta consideración del tiempo, aunque más cercana al mito, puede adscribirse a una imaginación del desastre. No hay un pasado ni un futuro redentor, y en el presente todo es catástrofe. Los personajes actúan, frenéticos, para contener el caos que deja la tragedia que la muerte y el único mañana

esperado es el regreso de Maridito, padre y tutor legal de Pequeña Montaña. No es un futuro cargado de porvenir ni esperanza, lo que las protagonistas esperan es apenas un *encuadre* para el caos que les permita disolver la célula de resistencia afectiva creada para Pequeña Montaña. El presente es un espacio de resistencia que se abre como “una mitosis infinita del estado de excepción” (104). Además, es un tiempo suspendido que alude al presente perpetuo y acelerado, que instala la disonancia entre el tiempo de los organismos y el de las máquinas cibernéticas, como dice Berardi. Y, por otra parte, puede pensarse en la idea de tiempo contemporáneo como una sucesión de “pompeyas instantáneas”, en términos de Paula Sibilia (*La intimidación*), es decir, imágenes totales congeladas, sin historia, que se reemplazan entre sí. Aunque el texto de Levi fue escrito a mediados del siglo XX, la idea de tiempos como estanques muertos puede pensarse, o homologarse a cierta idea de que no hay progresión sino acumulación temporal. Precisamente, *Vikinga Bonsái* genera un efecto de *atropello* del tiempo, en un efecto de mimesis con la infoesfera tecno-centrada contemporánea. Y ese acortamiento del tiempo o la impresión de un cúmulo, se fabrica en el lenguaje con el desguace de la sintaxis y de la forma sintagmática tradicional.

El lenguaje de esta novela es un artefacto intensamente construido. Se trabaja en su desarticulación (y rearticulación) a partir de tres moduladores: la inclusividad, la economía y superabundancia/hibridación. Acaso el gesto más visible sea el uso del lenguaje inclusivo: “chiques inmundes sucis fundides nivel histeria” (121), que replica la desentronización de lo masculino que ya veíamos en la parodia de Sarmiento. Por otro lado, los quiebres en la sintaxis se fundan en una sustracción o prescindencia de elementos lingüísticos obligatorios que, pese a sus resultados agramaticales, mantienen la legibilidad. Esta economía lingüística que se fuerza sobre el lenguaje tiene un efecto telegráfico. Por ejemplo, se prescinde de los artículos: “Pequeña Montaña informa viaje a la selva” (51); de los verbos: “llamada corta al hijo, asépticoprotocolar, deseo de informar por la presente al yerno, único sobreviviente en mayoría de edad, que madre e hija kaputt gemacht en accidente de tránsito” (69); de los objetos directos: “Cala se fascina, Cala quiere, Cala obtiene” (73), entre otros. Sin embargo, esta *purificación* de la sintaxis coexiste con una lógica de cuño opuesto: en el terreno léxico, la lengua se vuelve sobreabundante e híbrida. Se introducen, a la manera del collage, palabras extranjeras, variantes del español no rioplatense, neologismos como “grisor”; “langor”, “bienvenidor”, anacronismos floridos como “acabóse” y expresiones del lunfardo (“biorsi”), entre otras.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES POSORGÁNICAS Y DELIRANTES (GUATTARI Y ROLNIK)

Franco Berardi señala que en los tiempos actuales las identidades “están siendo constantemente modificadas, fragmentadas y remodeladas por los flujos mediáticos que las atraviesan” (64) y que su *núcleo* “*se fuga* y se disuelve en todas las direcciones” (47). Como dice Paula Sibilía, la ontología de lo orgánico se ha puesto en entredicho, y las formas de subjetivación aparecen atravesadas por formas posorgánicas que pretenden un *upgrade* del ser humano y una compatibilización con el entorno digital (*El hombre*). Aquello que Berardi concibe como la irresoluble fuente de estrés y de desajuste psíquico, Sibilía le adjudica cierta potencia. Esta intermediación entre la web y los seres humanos, propio del cyborg (Haraway), aparece en uno de los fragmentos iniciales de la novela: “Adicciones: coca cola diet y Youtube *en transfusión* sin horizontes” (Ojeda 13, el énfasis es mío). YouTube puede devenir la nueva sangre del cuerpo posorgánico.

En segundo lugar, siguiendo a Sibilía, la asociación entre subjetividades y digitalidad da lugar a una construcción éxtima de la subjetividad en la novela: la intimidad se exhibe en las redes sociales con el dúo dinámico foto-*hashtag*; e incluso cuando no se encuentra operando *en* las redes, replica su forma. Ese yo alterdirigido redundante en que casi no se construya el interior de los personajes. Suely Rolnik alude a que la globalización produce “*kits* de perfiles-modelo de acuerdo con cada órbita del mercado, para que sean consumidos por las subjetividades” (151), lo que engendra “*identidades prêt-à-porter*” (153) y el efecto de esto sería el abundante catálogo de identidades descartables que ofrecen los nuevos medios que cada persona puede elegir y adoptar (Sibilía, *La intimidad*). Las subjetividades en *Vikinga Bonsái* construyen sus nombres de forma similar a esas identidades adoptadas y descartables, según la lógica del *nickname* de las redes sociales. Pero esa elección no parece estar, como señala Rolnik, plenamente modelada por el mercado –si bien el *nickname* es un formato subjetivo preprogramado– sino que se trata, al igual que lo que vimos en torno al *hashtag*, de explotar y llevar al paroxismo la nominalidad cibernética, en que la pregunta por el adentro o el afuera pierde relevancia. Son, en virtud de su singularidad, lo que Rolnik y Guattari llaman subjetividades delirantes: instalan una *praxis* política que busca una subversión subjetiva que dé lugar a singularidades deseantes, a partir de la *farsa*. Es decir, buscan una emancipación de las identidades prefabricadas y provocar el desmoronamiento de la subjetividad “capitalística” (45).

Estos nombres símil *nicknames* son Talmente Supernova, Gregoria Portento, Orlanda Furia, Vikinga Bonsái o Bombay, Dragona Fulgor y Pequeña Montaña, entre otros. Es indudable que, ya a primera lectura, son los personajes perfectos para montar el gran dispositivo paródico que es la novela. Se trata de formas-*delirium*, de fantasía, que permiten una invención fabulosa de sí. Estas adquieren resabios semánticos de otras clases de palabras –sustantivos comunes, adjetivos y adverbios– y algunas imitan topónimos o tienen reminiscencias literarias. De modo que los nombres están sujetos a caracteres foráneos respecto de la típica constitución de antropónimos. En algunos casos perviven aún los significados heredados de las categorías lingüísticas previas en su nuevo uso. De modo que hay una importación, un contrabando de algo de ese significado descriptivo. Esta operatoria exacerba el efecto paródico y antes que un nexos signo-referente en que los significados pronominales describen al referente, lo que tenemos es un signo florido, “voluminoso” y “cargado de espesor de sentido”, como señala Roland Barthes respecto del nombre proustiano.

El nombre Talmente Supernova se compone de un adverbio extraño, seguido de un nombre propio (Supernova) que refiere a una explosión estelar. Gregoria Portento es, quizás, el nombre más clásico; aunque el sustantivo Portento se refiere a algo o alguien digno de admiración –no es menor el hecho de que este personaje sea el que organice la célula de resistencia materna–. En Orlanda Furia parece haber una reminiscencia del *Orlando Furioso*, de Ariosto, y su apellido refuncionaliza un sustantivo común (Furia), asociado con la ira. Por su parte Dragona Fulgor fusiona un animal mitológico en femenino con un sustantivo común que alude a la luminosidad. Vikinga Bonsái o Bombay es el nombre que remite a orígenes múltiples: Vikinga, como perteneciente a dicho pueblo nórdico; Bonsái, el nombre de una técnica de cultivo japonesa; Bombay, una ciudad India. O sea, en esta forma se escenifica un conglomerado multinacional entre Escandinavia, India y Japón. En ese sentido, Pequeña Montaña parece compartir, en continuidad nominal con su madre, cierta sensibilidad oriental.

Es preciso notar que estos nombres estafalarios condensan la grandiosidad, la grandilocuencia, el mito y la multinacionalidad globalizada. En ese sentido, es interesante reparar que el personaje que sirve de contrapunto a este grupo de amigas es Pía Eva Angélica, una docente de primaria que representa los valores tradicionales de la sociedad patriarcal y del lugar común. En su nombre se combinan lo piadoso y lo angélico, excelsas virtudes cristianas, y la referencia a la primera de las mujeres. Este personaje es símbolo de

inmovilidad subjetiva, resabio de un *ancien régime* católico y no porta cualidad de subversión⁵.

Si bien toda esa aproximación subjetiva burlesca, epidérmica, superficial por momentos, desafectada por otros, parecería estar hecha para las pantallas; por el contrario, frente al yo alterdirigido (Sibilia, *La intimidación*), frágil, y despojado de densidad, los personajes de la novela cimentan cierta identidad *comunitaria*. Los nombres colectivos se encarnan en los de los grupos de Whatsapp Apocalipsicadas y Valet Parking; y el símbolo-emblema con que se abre la novela, Fecunda. El grupo Apocalipsicadas está en estrecha consonancia con la imaginación del fin y del desastre, como veníamos sosteniendo, y es un apocalipsis en femenino. Por su parte, el grupo Valet Parking, motivado por el servicio de vigilancia de los niños por parte de la Feminazi, ironiza con la metáfora de los niños como autos que, al menos, es preciso estacionar, puesto que ella declara no hacer tareas de cuidado. En virtud de estos grupos, la novela no pugna por diferenciar estrictamente a sus protagonistas (si bien los hijos de algunas de ellas ayudan a entender el mapa subjetivo y algunas tienen roles más establecidos). En rasgos generales actúan como un colectivo: son una célula de resistencia maternal-afectivo-política. Estas mujeres forman una comunidad sorora en que el afecto y la contención se defienden, pese a estar desbordadas y al borde del ataque de nervios. Y, la relación que establecen con el entorno digital, las formas de subjetividad *prêt-à-porter* y la domesticidad es ambigua, compleja y con matices: se permiten la parodia y la crítica, pero también, exploran sus zonas de potencia.

5 Por último, los personajes de Maridito y la Feminazi pertenecen a otros regímenes de nominación. En el primer caso, el nombre se elude en favor del rol conyugal en diminutivo. Esa operación invierte la asociación tradicional de la mujer a partir del rol que la une a su marido. En este caso, además, se trata de un personaje, como dijimos, impotente en el decurso narrativo y, sin dudas, lateral. El caso de la Feminazi reproduce también un estereotipo negativo de la feminista, que se encuentra, por otra parte, ocupando ese rol.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. “Proust y los nombres”. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- BENJAMIN, WALTER. “El autor como productor”. *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975.
- BERARDI, FRANCO. *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- BORGES, JORGE LUIS. *El aleph*. Buenos Aires: Alianza, 2007.
- CARBONE, ROCCO. “Lengua y literatura en tiempos del Ni Una Menos”. *Revista Bordes*, 30 diciembre de 2019,

SIBILIA, PAULA. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE, 2012.

_. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: FCE, 2005.

SONTAG, SUSAN. “La imaginación del desastre”. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: Alfaguara, 1996.