

El cuento: nuevas formas de creación, difusión y lectura

Mónica Carbajosa Pérez

*Centro Universitario Villanueva de la Universidad Complutense de Madrid
(España) mcarbajosa@villanueva.edu*

Resumen

Este trabajo presenta el Proyecto de creatividad experimental denominado *Cortocuentos*, detalla sus objetivos de investigación y ensayo de nuevas formas de creación, difusión y lectura del relato breve en la era digital, describe el camino metodológico, y da cuenta de los resultados obtenidos, distinguiendo entre la obra creativa resultante (los cortocuentos *El arrendajo*, *Resiliencia*, *Detroit* y *Vasbia*) y su fundamentación teórica (cambios en los procesos de creación, recepción y lectura).

Palabras clave: Relato breve, literatura experimental, literatura digital multimedia, lectura.

The Short Story: New Forms of Creation, Issemination and Reading

Abstract

This paper presents a project of experimental creativity known as *Cortocuentos* [Short-film-stories]. It explains in a detailed manner its aims of research and testing of new forms of creation, dissemination and reading of short stories in the digital era, describes its methodological approach, and reports about the results achieved, both the final creative work (short-film-stories as *El arrendajo*, *Resiliencia*, *Detroit* and *Vasbia*) and its theoretical basis (changes in the forms of creation, reception and reading).

Keywords: Short story, experimental literature, digital literature, reading.

1. INTRODUCCIÓN. INVESTIGAR Y EXPERIMENTAR NUEVAS FORMAS DE CREACIÓN Y DIFUSIÓN DEL RELATO BREVE

Considerado con frecuencia un género menor, y minoritario, un mero tránsito hacia formas narrativas de mayor envergadura, y siempre en desventaja respecto a la novela, a pesar de los esfuerzos de editoriales especializadas, revistas, páginas web o premios literarios, que últimamente han mejorado el panorama, el cuento sigue siendo un género poco visible y poco atendido por escritores, lectores y críticos; un género, en fin, periódicamente reivindicado.

Tal vez como una reivindicación más, y con la intención de investigar y ensayar nuevas formas de difusión del relato breve, nació el proyecto denominado finalmente *Cortocuentos*. A este primer objetivo, e íntimamente ligado a él, se unió de forma natural la experimentación de nuevas formas de creación literaria, respondiendo así a las posibilidades y los retos planteados por la llamada era digital.

Consecuentemente, y por implicación directa, el proceso de recepción y de lectura se sumaron al proyecto, que fue ampliado con ensayos de novedosas experiencias lectoras.

Esta inquietud o necesidad de experimentar nuevas formas de creación y de difusión, común en muchos escritores, viene a sumarse a los esfuerzos que está llevando a cabo la literatura al verse desplazada por otras formas de entretenimiento. Esfuerzos que, por otro lado, vienen impuestos en cierto modo por la crisis o cambio del mundo editorial y por la revolución digital, que, si bien multiplica las oportunidades creativas del escritor, ha modificado casi todo.

Tal y como afirma Roger Chartier (Cavallo, 2011:21), las mutaciones del presente modifican todo a la vez, los soportes de la escritura, la técnica de su reproducción y diseminación y las maneras de leer. Esta simultaneidad –considera– resulta inédita en la historia de la humanidad. “Al romper el antiguo lazo anudado entre los textos y los objetos, entre los discursos y su materialidad, la revolución digital obliga a una radical revisión de los gestos y las nociones que asociamos con lo escrito”.

De este modo, comenzamos a ensayar el cambio de soporte, experimentado con la escritura fuera del medio que le es más propio, lo que a su vez permitía, ahora que el mundo de las fronteras es tan habitable, buscar nuevos encuentros de la literatura y los medios audiovisuales.

Así, abandonando el papel, trasladamos los relatos a la pantalla. Pero no con la intención de generar una versión digital de un texto ya concebido para el soporte impreso, sino con el objetivo de aprovechar las posibilidades que el nuevo soporte ofrece, es decir, la creación de literatura digital multimedia.

Si bien la actitud es claramente experimental, lo es también cautelosa, ya que las nuevas tecnologías ofrecen al escritor un amplio abanico de oportunidades creativas pero también otros tantos peligros y tentaciones. Dicho de otro modo: ¿Cuántas concesiones y de qué tipo está dispuesta a hacer la literatura (digital) para no perder su lugar? La cuestión era plantearse a qué elementos podíamos renunciar, a cuáles no, y qué recursos del medio audiovisual aprovecharíamos y cuáles supondrían un claro peligro. Es decir, qué debía permanecer y dónde estaba el límite en el que dejaba de ser una cosa (literatura) para pasar a ser otra (cine, video-juego, etc.). La intención era mantenernos en la frontera, no cruzarla.

Partíamos también de una cierta intención de remar a contracorriente: el cuento frente a la novela; el cortometraje frente al largometraje; el lector-espectador activo frente al pasivo; la lectura total y concentrada frente a lo que Umberto Eco ha denominado *alfabetizzazione distratta*, es decir, la lectura rápida, fragmentada, que busca informaciones sin detenerse en la comprensión total de la obra; la dictadura del autor frente a la dictadura del lector, frente a la democratización creativa que permite la intervención, no siempre real, ni legal, del lector en la obra literaria.

Desde el inicio del proyecto, en el año 2011, los frutos de la investigación han sido múltiples y de distinta naturaleza.

Cortocuentos es un proyecto de creatividad experimental, por lo que, en primer lugar, cabe destacar la obra creativa resultante: los cortocuentos *El arrendajo* (2012), *Resiliencia* (2012), *Detroit* (2014) y *Vasbia* (2014).

Sin espíritu combativo alguno, la escritura, abandonando el papel, comparte en la pantalla espacio con otros lenguajes (imágenes, fijas o en movimiento, y sonidos), multiplicando de este modo la significación. El lector, convocado en una sala oscurecida, se ve enfrentado a una nueva forma de lectura, simultánea a la de otros lectores, que exige un lector-espectador activo y atento, dispuesto a enriquecer sus experiencias lectoras. Se trata de un modo distinto de ver y de leer que refuerza el efecto del relato.

Los cortocuentos han sido proyectados en diversas ocasiones a distinto público y en distintos lugares:

- Centro Cultural Galileo. Madrid.
Febrero 2012.
Número de asistentes: 30 (público heterogéneo).
- CES Villanueva (Universidad Complutense de Madrid).
Marzo 2012.
Número de asistentes: 40 profesores universitarios de muy distintas disciplinas.
- II Semana Complutense de las Letras. Facultad de Ciencias de la Información de la UCM.
Abril 2012.
Número de asistentes: 30 (público heterogéneo).
- CES Villanueva (UCM).
Mayo 2012.
Número de asistentes: 25 alumnos universitarios del Grado en Comunicación Audiovisual.
- Máster en Escritura Creativa. Facultad de Ciencias de la Información de la UCM.
Abril 2013.
Número de asistentes: 30 (alumnos y profesores del Máster).
- Trinity College Dublin.
Junio 2013.
Número de asistentes: 50 (miembros del congreso *Women then and now is spanish theatre, cinema and television*).
- Casa del Lector. Matadero Madrid.
Noviembre 2014.
Número de asistentes: 60 (público heterogéneo).
- Centro de Arte Moderno. Madrid.
Mayo 2015.
Número de asistentes: 30 (público heterogéneo).

Todas las sesiones tuvieron una duración aproximada de dos horas, y en todos los casos, tras la proyección de los cortocuentos, se llevó a cabo un largo y enriquecedor coloquio con los asistentes.

Por otro lado, y en segundo lugar, el análisis y las reflexiones que acompañaban a las distintas experiencias creativas, a lo que hay que sumar las aportaciones de los lectoespectadores tras las proyecciones, han ido conformado un cuerpo teórico que abarca distintos aspectos: el proceso creativo y los condicionamientos del medio; la formación del escritor en la era digital, nuevos conocimientos y habilidades; la contaminación de otras formas de entretenimiento, los peligros y tentaciones de la literatura digital y multimedia; de la página al clip, disposición y tiempo de exposición, transiciones, número de clips, duración limitada, blanco sobre negro; ritmo del relato y ritmo de lectura, mecanismos de control; proceso de recepción, entendimiento y significación; experiencias lectoras, de lector a lectoespectador, niveles de concentración y comprensión, tiempo de lectura, creación de imágenes mentales; interactividad y formas de difusión de los cortocuentos y de su fundamentación teórica.

2. DE LA PÁGINA AL CLIP

El cortocuento es una obra des encuadrada que renuncia a la disposición en páginas. El relato en la pantalla queda dividido en clips, que se convierten en la unidad mínima, que puede o no tener significado completo. El clip puede contener palabras, imágenes o sonidos, o una combinación de distintos lenguajes, creando un espacio en el que conviven distintos modos de escritura, distintas expresiones artísticas que sostienen, con su discurso propio y específico, planos narrativos diferentes.

El cortocuento ha sido concebido como forma cambiante, experimental, llena de posibilidades y por tanto de futuros hallazgos, que impidan que el lectoespectador se acomode a una misma combinación de texto, imagen y sonido.

2.1. Clips de texto

Conforman la base del cortocuento, su elemento principal; lo que es considerado no como una limitación sino como un reto. Se trata de imágenes de palabras, cuya suma conforma el relato, y que el lectoespectador ve y lee en la pantalla.

Frente al negro sobre blanco de la literatura impresa, los cortocuentos, pensados para proyectarse en una sala totalmente oscurecida, presentan el texto en blanco sobre fondo negro, lo que destaca el texto, facilita la lectura y es la modalidad que menos hiere el ojo.

El arrendajo tiene los ojos azules

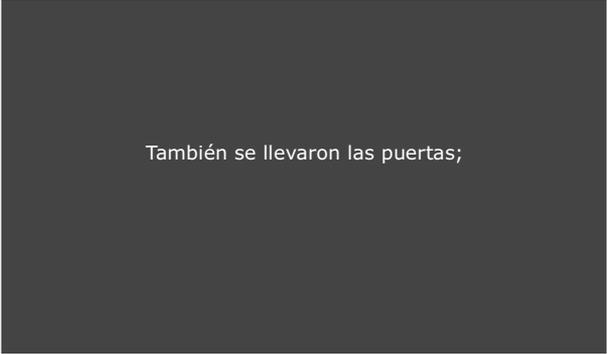
Clip de texto de *El arrendajo*

Dejaron algunas velas por el suelo, sobre las esponjosas
alfombras;

Clip de texto *Detroit*

;las he consumido.

Clip de texto *Detroit*



También se llevaron las puertas;

Clip de texto *Detroit*



;vivo tan libre como el minotauro.

Clip de texto *Detroit*

Un clip de texto puede contener un breve párrafo, una oración o simplemente una o varias palabras.

Al componer el relato en clips hay una serie de recursos, que se convierten en recursos narrativos y estilísticos puesto que determinan, entre otros aspectos, el ritmo del relato y el de la lectura, que hay que tener muy en cuenta:

- La división del relato en clips.
- Número de clips.
- La cantidad de texto de cada clip.
- La disposición del texto de cada clip.
- El tiempo de exposición de cada clip.
- La duración y el tipo de transición de un clip a otro.
- Color, tipo y tamaño de la letra.

Color de fondo del clip.

Duración de la suma de los clips de texto.

La fragmentación del texto en clips y su disposición multiplican el efecto de cada palabra, sin necesidad de utilizar otros recursos de la edición (negrita, cursiva, subrayado, etc.). Las divisiones, decididas por el autor y en gran medida impuestas por el relato, dependen también de los condicionamientos que establezcan los programas informáticos utilizados, de los límites de espacio que ofrece la pantalla y del tamaño de la letra, que al ser proyectada debe ser perfectamente legible a distancia por todos los lectoespectadores.

El tiempo de exposición de cada fracción de texto viene determinado por el relato (no se trata de una imposición del autor), ya que establecerá no solo el ritmo de lectura sino el del propio relato. De la misma forma que cada relato contiene sus dimensiones, contiene también sus divisiones y tiempos, sin dejar de tener en cuenta la complejidad del texto y las distintas velocidades de lectura de los lectoespectadores.

Los cortocuentos han sido creados para ser proyectados a una comunidad de lectores que ve y lee simultáneamente el mismo texto. Hay que calcular por lo tanto la velocidad media de lectura, puesto que no existe la posibilidad de regresión ocular ni de relectura. El receptor no puede decidir, ni gestionar, ni controlar, ni manipular la sucesión de los clips. Si bien es verdad que el lector de hoy en día está habituado a distintos y nuevos procesos de lectura, a leer mensajes en movimiento realizados por procedimientos electrónicos, a leer en diagonal, de forma interrumpida y es capaz de seguir, sin perder el hilo, fragmentos de textos o historias.

El cortocuento impone por lo tanto una división, una disposición, un tiempo y un ritmo. En este sentido no sería desacertada la comparación con la poesía, dados el ritmo y la imposición e importancia de la distribución del texto. Por otro lado, el cortocuento tiene también su parentesco con la antigua lectura oral en comunidad (que detentaba el monopolio de la trasmisión de la obra literaria hasta bien entrado el siglo XV): un público de oyentes, escuchando una misma voz, sin posibilidad de regresión, que leía, recitaba, contaba o cantaba imponiendo un ritmo y una dosificación del relato.

El cortocuento es una modalidad de literatura multimedia creada para el relato breve. El clip ilumina cada fracción de texto, evidenciando el hecho de que un cuentista se la juega en cada palabra. Las palabras en

la pantalla, allí proyectadas en blanco sobre negro, aisladas durante unos segundos, son puestas a prueba. De la misma manera, lo que no es esencial ni significativo para el relato, lo superfluo, sobra, poniendo también a prueba la capacidad de síntesis del autor, que debe atender a la vez a la significación, el clima, intensidad, tensión y estructura de todo. Los clips de texto, como los fotogramas, visualizados con una determinada cadencia producen la ilusión.

A su vez, la fragmentación del relato en clips no deja de ser una manera de poner de manifiesto y subrayar la importancia del soporte, del discurso y del proceso de recepción. Esta fragmentación determina y particulariza la recepción, y por lo tanto tiene implicaciones en el entendimiento y significación de la historia. Con esta forma el autor espera obtener distintos resultados. Y es evidente que se trata de una disposición no apta para el medio impreso, o no sin consecuencias e implicaciones.

2.2. Clips de imagen y/o sonido

El cortocuento explora las posibilidades de que el relato prescindiera ocasionalmente del texto y sea sustituido por imágenes (estáticas o en movimiento) o sonidos. De esta forma el visionado no es solo una experiencia textual.

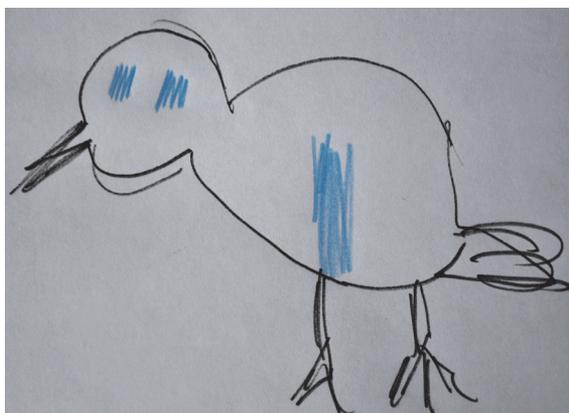


Imagen Inicial de *El arrendajo*

Estos clips producen, en primer lugar, un contraste, en el mismo sentido en que lo produce una nota de color en un cuadro en blanco y negro, o una nota musical en el silencio. Convierten por lo tanto la propia experiencia del texto. Este contraste adquiere así valor en sí mismo.

En segundo lugar, ofrecen un sentido más cerrado y a la vez más abierto al relato. Las imágenes y los sonidos contribuyen a la economía narrativa y condensación propia del género cuento, apoyan su densidad, intensidad y esfericidad. Y por otro lado, gracias a su capacidad de sugerir y evocar, pueden expandir el relato, incluso enriquecer el punto de vista produciendo polifonía.

En todos los cortocuentos hemos procurado que el texto, la imagen y el sonido no entraran en competencia, esta es una de las razones por las que se decidió no alternar en ningún caso texto e imagen¹. Estos clips están situados antes y después del texto. Sin embargo, *Cortocuentos* es un proyecto que permanece abierto y que continúa explorando las posibilidades audiovisuales.

Es evidente que en cada cortocuento las imágenes y los sonidos asumen una función diferente, propia y particularizada. A lo que hay que añadir que cada lectoespectador, como hemos podido comprobar en los coloquios, les asigna distintos significados y funciones.

Lo que en ningún caso hemos pretendido con estos clips, sino evitado, es ilustrar el texto. En este sentido se han tenido muy presentes las siguientes palabras de Gustave Flaubert:

A Ernest Duplan
Croisset, 12 de junio de 1862

Mientras yo viva nunca ilustrarán mis libros, porque hasta la más bella descripción literaria es devorada por el dibujo más pobre. Desde el momento en que un modelo queda fijado por medio de un lápiz pierde su carácter de generalidad, esa relación con mil objetos conocidos que hace exclamar al lector: “Lo he visto” o “Debe ser”. Una mujer dibujada se parece a una mujer, eso es todo. A partir de entonces la idea está formulada, es completa y todas las frases resultan inútiles, mientras que una mujer escrita permite que soñemos con mil mujeres. Así pues, como se trata de una cuestión de estética, me niego formalmente a cualquier clase de ilustración (1998:130).

Consideramos que cada lectoespectador debe crear sus propias imágenes mentales y en la medida de lo posible hemos intentado no uniformarlas.

Salvando las distancias, algunos sonidos y fotografías proceden en el cortocuento como lo hace un link en un hipertexto, es decir remitiendo a otras informaciones, produciendo asociaciones y expandiendo el texto. Aunque el cortocuento no es familia directa del hipertexto, sí es, en la medida en que lo es todo buen cuento, una obra cuyas fronteras y límites son difusos. Y a su vez, aún con un único itinerario de lectura, ofrece al lector la posibilidad de proseguir con total libertad por los itinerarios que desee. De hecho, en el relato *El arrendajo*, las fotografías finales pretenden ser un posible itinerario por el que se podría continuar el relato, que, a su vez, no cierra ni concluye la historia.



Una de las fotografías finales, acompañadas por el sonido de la fuerte corriente del río, de *El arrendajo*.

Resultaría interesante comentar también alguno de los clips de sonido. Estos producen, si cabe, mayor contraste que los dibujos, fotografías o vídeos, puesto que interrumpen el silencio de los clips de texto. En el cortocuento *Resiliencia*, tras el texto y con la pantalla en negro, se escucha repetidamente el sonido de un yunque. Este sonido quiere ser expresión del proceso de resiliencia que llevan a cabo los personajes. El sonido apela a la memoria colectiva, compuesta también por sonidos y voces que guardan y custodian una valiosa información. A su vez, el sonido del yunque manifiesta el duelo tras los acontecimientos, pero no un duelo estéril sino fecundo, de trabajo, reconstrucción y esperanza. A modo de referencia literaria hay un eco de los versos machadianos: “un duelo de labores y esperanzas. ¡Yunkes, sonad; enmudeced, campanas!”

3. EL TIEMPO

Teniendo en cuenta el género para el que fue creado, la intensidad de la experiencia, el nivel de atención y concentración que se exige al lector/espectador, un cortocuento no debe prolongarse más allá de quince o veinte minutos.

- *El arrendajo*: 05' 02"
- *Resiliencia*: 09' 07"
- *Detroit*: 09' 95"
- *Vasbia*: 12"

El cortocuento debe visionarse de una sola sentada. Si se interrumpiese la proyección se perdería, como afirmaba Allan Poe de la lectura de un cuento, ese importantísimo elemento artístico que es la totalidad o unidad de efecto. La lectura continuada es la forma de mantener el efecto único y singular decidido por el autor. Tampoco debe ser excesivamente breve, pues, volviendo a Poe, tal vez lograría una vívida impresión, pero, al faltar la continuidad de esfuerzo y la reiteración del propósito, jamás sería una impresión intensa, profunda y duradera.

La duración del cortocuento es un reto, ya que su verdadera extensión es vertical.

4. EL PROCESO CREATIVO

El soporte y la forma del cortocuento imponen al escritor cambios en el proceso creativo. De hecho, la terminología que hemos venido utilizando ha ido dando cuenta de algunos de ellos: el autor o autores no escriben un cortocuento, lo realizan. Esta trasposición hacia lo audiovisual indica ya muchas de las modificaciones del proceso.

Siguiendo paso a paso el proceso creativo de un cortocuento se evidencia la metamorfosis.

1. Escritura del relato.

El creador procede en esta tarea como un escritor, sin embargo no puede perder de vista que el texto será fraccionado y trasladado a la pantalla, donde compartirá espacio con otras formas de escritura en un tiempo limitado, lo que inevitablemente tiene consecuencias estilísticas. Por otro lado, debe saber, como sabe bien un guionista, que su trabajo puede sufrir modificaciones.

En los cortocuentos *El arrendajo* y *Resiliencia* se trabajó sobre un relato ya escrito, que fue modificado para convertirse en cortocuento. *Detroit* y *Vasbia* fueron sin embargo concebidos para el cortocuento, por lo que el texto sufrió sólo ligeros cambios. Lo más revelador quizás sea el hecho de que estos dos últimos relatos volvieron a ser reescritos para su publicación en papel. Es decir, en todos los casos hubo procesos de adaptación, en un sentido o en otro.

Tal vez en un futuro, con la práctica, el escritor podría llegar a ser capaz de escribir sobre los clips el texto directamente fraccionado.

Tras este primer paso el escritor puede seguir trabajando solo o formar un equipo multidisciplinar de colaboradores (o, por supuesto, finalizar su tarea cediendo el relato a un realizador).

En ambos casos se producen cambios en el oficio de escritor. La realización de un cortocuento exige la utilización de una serie de medios con los que el escritor puede no estar familiarizado (programas informáticos, realización de videos, fotografías, reproducción de sonidos, etc.) lo que le obligaría a trabajar en colaboración (de hecho los cortocuentos responden a un deseo de abandonar momentáneamente la soledad de la tarea del escritor) e implicaría, según los casos, la autoría colectiva, por más que el escritor, como ocurre en el caso del director de un producto audiovisual, sea luego el que ensamble todos los elementos. Lo que es evidente es que, trabaje en soledad o en colaboración, el escritor que quiera responder a los retos y oportunidades de la era digital, necesita ampliar su formación con nuevos conocimientos y habilidades que le permitan el manejo de los recursos tecnológicos.

Por otro lado, la colaboración y el trabajo en equipo es una experiencia que no forma parte del oficio clásico de escritor, y puede resultar en ocasiones más compleja que el manejo de los recursos audiovisuales. De hecho, los escritores que de una manera u otra se han relacionado y colaborado con el mundo cinematográfico, han relatado sus experiencias, buenas o malas, haciendo hincapié en la complejidad de la colaboración multidisciplinar.

También hay que subrayar el hecho de que la colaboración, sumada a la utilización de recursos audiovisuales, tiene consecuencias que inevitablemente aumentan los costes de la actividad creadora.

En realidad, lo hasta ahora detallado y mucho más lo que se detallará en adelante, no da sino cuenta de que la literatura digital es un tipo de

literatura híbrida que difumina las fronteras, cuando no las elimina, entre la literatura y los géneros audiovisuales u otras artes. Tanto es así, que algunas de las clásicas distinciones entre la forma de trabajar del escritor frente a las maneras del cine acaban de ser eliminadas o desdibujadas.

Tal vez sea el momento de aclarar que los cortocuentos *El arrendajo*, *Resiliencia*, *Detroit* y *Vasbia* han sido escritos y realizados por la autora de este trabajo. Para ello he contado con distintos colaboradores, cuyos nombres quedan registrados en los créditos finales de cada cortocuento.

2. Elección del programa informático para la realización del cortocuento.

El programa tiene que permitir trabajar sin dificultades con texto, imágenes, videos y sonido.

3. Fragmentación del relato en clips de texto.

Hay que decidir también el tamaño y tipo de letra, el color del fondo, la disposición y duración de cada fracción.

Esta tarea, salvando las distancias, y como curiosidad, recuerda a la que en la antigüedad llevaban a cabo los lectores de los rollos antes de proceder a su lectura a un público oyente. Los lectores recibían de los escribas rollos con columnas elaboradas en *scriptura continua*, es decir, una sucesión ininterrumpida de letras, sin separación entre palabras, frases y párrafos, con apenas puntuación y algunas indicaciones para su lectura. El lector no podía por lo tanto llevar a cabo una lectura inmediata de un texto desconocido, debía antes proceder a las divisiones pertinentes entre las partes del texto. Este trabajo de segmentación previa se denominaba *distinguere*, y daba lugar a un *codex distinctus* preparado para la lectura (Pérez, 2000).

En esta fase de la creación de un cortocuento, hay momentos en los que el escritor trabaja como lo haría un director de fotografía, puesto que debe estudiar también el efecto visual del clip, la disposición y altura de la fracción de texto, manejar los espacios en negro, el color del fondo y todo lo que tenga que ver con la estética del clip y sus significados.

En el caso del cortocuento *Resiliencia*, se tomó la decisión, dado que el relato tiene dos planos (con trasposición de tiempo y lugar), de ayudar sutilmente al lector a diferenciarlos cambiando el color del fondo (negro para un plano, gris para el otro).

De manera similar se procede, debido a la acusada dislocación de su estructura narrativa, en el largometraje *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003), donde se distinguen cada una de las tres historias por el color con la intención de ofrecer al espectador una pista que facilite la ordenación: el mundo de Paul es azul frío, el mundo de Jack es amarillo rojizo, y el mundo de Cristina tiene rojos y dorados, pero mezclados con elementos azules que proceden del mundo de Paul.

4. Creación de imágenes y sonidos.

El autor no solo decide qué imágenes o sonidos quiere incluir en el cortocuento, sino que debe crearlos. Necesitará por lo tanto colaboración: ayuda técnica, material, actores, etc.

5. Edición.

5. UNA NOVEDOSA EXPERIENCIA DE LECTURA

La experiencia de lectura de un cortocuento es muy diferente a la lectura tradicional de la literatura impresa. A las distinciones que impone la literatura digital, los cortocuentos suman su propia especificidad. De hecho, el término lectura no agota ni da cuenta completamente de lo que es el visionado de un cortocuento, de la misma manera que no es el término lector sino el de lectoespectador el que define al receptor, que mira, lee y escucha.

En primer lugar, el formato digital transforma la relación de los lectores con lo escrito. Como afirman Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, “contra una definición puramente semántica del texto, conviene tener en cuenta que las formas producen sentido y que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura” (Cavallo, 2011:26).

La obra, además, no queda identificada con su materialidad: no hay libro, no hay papel, no hay apropiación física. Lo que el lectoespectador se lleva son impresiones y lo que sea capaz de retener en la memoria. Es decir, que de igual manera que la forma del cortocuento afecta al proceso creativo, a cómo el autor o autores se relacionan con la obra, también afecta a cómo el receptor se aproxima y relaciona con ella. Dicho de otro modo, hablamos en realidad de diferentes formas de consumo.

Cabe recordar que en la antigua lectura oral, en la época de la cultura de la memoria, el público de oyentes, en su mayoría, nunca vería la obra escrita.

¿Cuál es la forma de consumo de un cortocuento? ¿Por qué afirmamos que se trata de una experiencia novedosa de lectura? El cortocuento está concebido para ser proyectado en una sala totalmente oscurecida a una comunidad de lectores. El cortocuento es un cine de la escritura. La sala oscurecida no permite al lectoespectador, en cierto modo atrapado, hacer otra cosa que no sea mirar, leer y escuchar. La oscuridad elimina los distractores externos y facilita la concentración.

El cortocuento exige del lectoespectador un nivel de atención mayor que el de la lectura de un texto impreso. No existe la posibilidad de relectura, ni de saber la duración del cortocuento, lo que, teniendo en cuenta además el género, no permite ninguna distracción, favoreciendo de esta forma la comprensión lectora.

Esa concentración que todo escritor, ante la imposibilidad de controlar el proceso de recepción, le exige al lector y que Italo Calvino reclama en el inicio de su novela *Si una noche de invierno un viajero*:

Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida. Dilo enseguida, a los demás: “¡No, no quiero ver la televisión!”. Alza la voz, si no te oyen: “¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!” Quizá no te han oído, con todo ese estruendo; dilo más fuerte, grita: “¡Estoy empezando a leer la nueva novela de Italo Calvino!”. O no lo digas si no quieres; esperemos que te dejen en paz.

La oscuridad y el silencio son lo más llamativo, extraño y novedoso de esta experiencia lectora, precisamente los dos elementos que facilitan y obligan a la concentración, y a su vez refinan nuestros sentidos.

La sala oscurecida es propia de la experiencia cinematográfica, pero en ese caso la película nos distrae de la situación, de la oscuridad, del silencio de los espectadores, del hecho de estar rodeado de extraños, y esto naturaliza la experiencia. Sin embargo, en el caso del cortocuento, el lectoespectador es consciente del silencio (en el que puede oír incluso

su propia respiración, o la del que está sentado a su lado), de estar rodeado de extraños (siente la presencia de los demás lectores), de la intimidad y de la falta de intimidad, y esto crea un sentimiento de extrañeza común. Hoy en día las experiencias de silencio en comunidad (fuera de los encuentros religiosos) son excepcionales, son experiencias que nos son extrañas. Y lo que tiene apariencia de una meditación en comunidad es en realidad el encuentro para una lectura en común, individual y silente, en un mismo soporte, de una misma obra (muda mientras se suceden los clips de texto), siguiendo un guion que el autor impone. Reunidos en una sala oscura en silencio para leer, para mirar palabras. Nadie habla, pero la comunicación está fluyendo, entre el autor y el lector, entre el público, que establece entre sí relaciones de complicidad y competencia. Ni siquiera la postura es la que se adopta normalmente para leer sino la que asociamos a la experiencia cinematográfica.

Con los cortocuentos, la lectura individual silente deja de ser un ejercicio solitario. Es trasladada a espacios de sociabilización, a la esfera pública, fomentando la sociabilidad cultural y creando comunidades de lectores. El cortocuento es una forma de encuentro entre el cuento y sus lectores, entre el autor y el público, y, sobre todo, un encuentro entre lectores. Es, también, un cambio de actitud ante el propio acto de leer. Y es, a su vez, un intento de revitalizar la lectura como hábito social.

Tras la proyección se establece un coloquio que permite la interactividad con el autor y sus colaboradores y entre el público. Interactividad cara a cara, no virtual, no en el ciberespacio sino en un espacio social y de comunicación real. Esta comunicación, avisada de antemano, compromete al público con la lectura, el receptor se siente más implicado en el proceso comunicativo.

Además de enriquecer la experiencia, el coloquio pone en juego una serie de contrastes entre los asistentes: distintas formas de leer, diferentes competencias lectoras, tampoco mantienen con lo que miran y leen una relación semejante, ni otorgan el mismo significado ni el mismo valor al acto de mirar y de leer, a lo que hay que añadir que cada receptor lee a través de sus propias experiencias, interpreta a su modo y crea sus propias imágenes mentales.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Como colofón de este trabajo, queremos subrayar el hecho de que la autora, antes de los cortocuentos, ya tenía una vocación literaria muy específicamente volcada al relato corto, que estaba acompañada por la preocupación de darlos a conocer y de que llegaran a una serie de lectores, sabiendo que se trata de un género que en el mundo literario español tiene muy limitadas posibilidades de publicación y difusión, sobre todo cuando se compara con el mundo literario anglosajón y aún con el latinoamericano.

Con ello queremos dar a entender que los cortocuentos surgieron de un deseo que al encontrar difíciles o bloqueados los caminos literarios habituales espoleó la imaginación de manera que se prolongó la forma esperable de lo que es un relato.

Esto significa por tanto que la preocupación teórica vino después, al comprobar que en un nuevo medio o formato se planteaban ciertas preguntas, problemas o dificultades que había que resolver.

Con todo, y sin ninguna pretensión de haber descubierto territorios nuevos desde el punto de vista del formato o del fondo literario, sí creemos que la experiencia de los cortocuentos ha demostrado tener cierta valía, no solo por los resultados que hemos comprobado en su recepción entre del público, o porque haya dado lugar a esta misma reflexión teórica que ahora concluimos, sino sobre todo porque arroja una luz nueva o proporciona matices insospechados a lo que de otro modo habría sido simplemente un cuento impreso o unas imágenes vistas u ofrecidas.

Notas

1. Respecto a la rivalidad entre las palabras y la imagen es muy reveladora la experiencia del largometraje *Smoke* (Wayne Wang, 1995). En el guion de Paul Auster se indica que los planos del personaje de Auggie relatando el cuento de Navidad deben alternarse con escenas que ilustran lo que Auggie está contando. Estas escenas se desarrollan en silencio, acompañadas por el relato de Auggie en off. La escena se montó siguiendo las indicaciones del guion, sin embargo, como el mismo Auster reconoció, no quedaban bien: “Las palabras y las imágenes chocaban entre sí. Te adaptabas a escuchar a Auggie y luego, cuando empezaban a aparecer las escenas en blanco y negro, te quedabas tan prendado de la información visual que dejabas de escuchar las pala-

bras. Para cuando volvías a la cara de Auggie, se te habían escapado un par de frases y habías perdido el hilo de la historia” (Auster, 2005:22). A la rivalidad que se establecía entre la palabra y la información visual hay que añadir la alternancia de imágenes de un escenario a otro compitiendo por captar la atención del lector. Finalmente, Auggie, sin interrupción ni competencia alguna, relata la historia, y las imágenes son mostradas al final de la película asociadas al relato posterior que escribe Paul Benjamin para el *New York Times*.

Referencias Bibliográficas

- AUSTER, Paul. 2005. **Smoke & Blue in the face**. Anagrama. Barcelona (España).
- BORRÁS CASTANYER, Laura (ed.). 2005. **Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura**. Editorial UOC. Barcelona (España).
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (dir.). 2011. **Historia de la lectura en el mundo occidental**. Taurus. Madrid (España).
- FLAUBERT, Gustave. 1998. **Sobre la creación literaria. Extractos de la Correspondencia de Gustave Flaubert**. Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja. Madrid (España).
- PÉREZ CORTÉS, Sergio. 2000. “Leer, oír, cantar. El lector en la antigüedad”. **Alteridades**. Vol. 10. Nº 20: 117-127. Universidad Autónoma Metropolitana. Distrito Federal México (México).
- VEGA, María José (ed.). 2003. **Literatura hipertextual y teoría literaria**. Mare Nostrum Comunicación. Madrid (España).
- ZAVALA, Lauro (comp.). 1997. **Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas**. Universidad Nacional Autónoma de México (México).