

**NARRATIVA HIPERTEXTUAL:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CRÍTICA**

SERGIO ARTURO GONZÁLEZ VARGAS

**Monografía para optar al título de
Maestría en Diseño de Multimedia**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

BOGOTÁ, D.C.

2012

**NARRATIVA HIPERTEXTUAL:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CRÍTICA**

SERGIO ARTURO GONZÁLEZ VARGAS

**Monografía para optar al título de
Maestría en Diseño de Multimedia**

Director

JAIME ALEJANDO RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

BOGOTÁ, D.C.

2012

Índice

	Pág.
Introducción	4
Narrativa hipertextual: hacia la construcción de una crítica	
1. Crítica, tradición e historia	15
1.1. La crítica literaria y su objeto de estudio	21
1.2. Crisis y renovación de los paradigmas	29
2. Literatura hipertextual	35
2.1. Lo liso y lo estriado una forma de explicar los umbrales del paradigma hipertextual	36
2.2. El hipertexto en la literatura	42
2.3. El hipertexto sus características y potencialidades de significación	47
3. Hacia una crítica de la literatura hipermedial	59
Conclusiones	72
Referencias bibliográficas	76

Introducción

Novela hipertextual: hacia la construcción de una crítica

La literatura es una invención relativamente nueva, dice Foucault (1996: 64). Eso a lo que designamos “literatura” es la denominación que bien entrada la modernidad damos a nuestra relación con las obras, desde nuestra mirada y desde nuestro vínculo con el lenguaje. Lo concreto de esta percepción es que el trabajo de producción y comprensión de los textos literarios es construido por cada época de manera diferente y, sobre todo, nombrado de manera distinta. Por eso, en nuestro tiempo, se plantea una nueva relación con el texto literario, el marco -ahora plataforma- desde donde podemos acercarnos a ella, se ha modificado, la denominación que le hemos dado es la de literatura hipertextual. ¿Cómo se configura esta nueva forma de ser de la literatura? Algunos consideran que es la materialización de una biblioteca total, otros, la posibilidad de crear el libro-mundo, los más centrado en el carácter estético-literario estiman que es un soporte electrónico del texto literario que conserva sus rasgos aplicando los recursos electrónicos. Koskima plantea un punto intermedio entre todas estas posiciones:

La mayoría de la gente, después de todo, no está en contra de tener gruesos diccionarios en un práctico formato de CD, o de utilizar un tratamientos de textos como archivo de ayuda en lugar de un manual estructurado de manera confusa; o de tener materiales de una asignatura universitaria colgados en una página web, en lugar de producir textos que caducan demasiado pronto. Eso quiere decir que una parte importante de la literatura -si la concebimos en un sentido amplio- es ya digital, pero la gente (como yo) todavía puede leer en la cama su viejo libro, encuadernado en piel y con aquel buen olor característico. (Koskima, 2005, 82)

Los seres humanos establecen nuevas formas de relación con el texto, con el conocimiento y con los otros a partir de la cibertecnología. A pesar de las múltiples denominaciones (neobarroco, postmodernidad, postcolonialidad) de lo que es la experiencia después de la crisis de las sociedades industriales en la segunda mitad del siglo XX, la introducción del neoliberalismo, la globalización y la aceleración de la innovación tecnológica en las telecomunicaciones. Es innegable que todo ello ha generado una forma distinta de interacción del individuo con la

tecnología y a través de ella con los otros. “El mundo está más cerca de ti y tú estás más cerca del mundo”. La música de Pakistán nos puede llegar en un solo click, lo que está pasando con el amigo japonés lo sabremos en una actualización del Facebook, lo que estamos pensando lo podemos compartir en el blog, y si queremos charlar, solo nos basta con abrir el chat. Tenemos más acceso a la información, más acceso a la comunicación, más acceso al mundo a través de la pantalla. Todo ello hace de nuestra experiencia con el tiempo, la interacción y el espacio otra cuestión. Nos anudamos en el mundo virtual y somos otros.

La multisensorialidad habría que limitarla a un lenguaje multimedia que apenas estamos aprehendiendo en nuestro diario deambular por la blogosfera. En ese sentido, un número creciente de personas trasladan una cantidad cada vez mayor de procesos de interacción social a la Red. Tradicionalmente entendida como un entorno virtual, encontramos en ella más y más posibilidades para trasladar y/o crear nuestra propia identidad. Resulta por tanto relevante el triángulo formado por interactividad, representabilidad y virtualidad. Este hecho se puede constatar con el auge de los juegos de rol masivos multijugador online (Masive Multiplayer Online Role-Playing Games, MMORPG) y el caso de estudio de Second Life, comercializado por Linden Lab. (Fumero, 2007,32)

La denominación común de esta nueva era es la de posmodernidad. Una de las acepciones más aceptada últimamente es la de una continuación última de la modernidad (Habermas, 1985). La culminación de los principios modernos que implica llevar a sus últimas consecuencias los principios de la individualidad, más allá de la ética civil, se impone la ética indolora, dice Lipovetsky (2010). Otra acepción del término remite a una ruptura con dicha forma de la modernidad, y por lo tanto la propuesta de nuevas subjetividades, nuevas formas de relacionarse con el mundo, la sociedad y el arte (Baudrillard, 2007). Ahora bien, también hay teóricos que remiten a la experiencia de este tiempo como una experiencia neobarroca (Calabrese, 1989). En este caso significa una forma diferente de percibir y apreciar el mundo, mediada por las formas de telecomunicación e información, con ello, se produce una sensibilidad distinta que apela a la acumulación de imágenes en la sinestesia de los sentidos.

Finalmente, se habla de postcolonialidad (Mignolo, 2003) como una tendencia epistemológica para abordar las formas de acción en la contemporaneidad, como una forma de reacción a las relaciones de poder, hegemonía y rompimiento de la dicotomía centro-periferia. Se habla de la

opción postcolonial como la salida al “discurso del imperialismo”, de la dominación política, económica y cultural por uno que acoja la diversidad, la pluralidad y la divergencia de las culturas en sus manifestaciones individuales. Frente a los grandes relatos imperialistas, eurocentristas o americanistas, se configuran nuevas resistencias, disidencias, en Asia, África y América Latina, pero también en los mismos países de Europa y América del Norte. Es claro que el discurso de las minorías encuentra en la red virtual el espacio propicio para la acción no sólo social o cultural, sino también política. Pierre Lévy plantea a la cibercultura como una forma propia de nuestro tiempo, en el ciberespacio se da una nueva forma de lo universal que no conduce a la totalización, tampoco al discurso totalizador como cierre semántico, sino a su apertura como posibilidad continua de intercomunicabilidad:

¿Para qué inventar un «universal sin totalidad» cuando disponemos ya de un rico concepto de posmodernidad? Es que justamente no se trata de la misma cosa. La filosofía posmoderna ha descrito muy bien el estallido de la totalización. La fábula del progreso lineal y garantizado ya no está vigente, ni en arte, ni en política, ni en ningún campo. Cuando ya no hay «un solo» sentido de la historia sino una multitud de pequeñas proposiciones que luchan por su legitimidad, ¿cómo organizar la coherencia de los acontecimientos, dónde está la vanguardia? ¿Quién está adelantado? ¿Quién es progresista? En dos palabras, y para retomar la expresión de Jean-Francois Lyotard, la posmodernidad proclama el fin de los «grandes relatos» totalizantes. La multiplicidad y enmarañamiento radical de las épocas, de los puntos de vista y de las legitimidades, trazo distintivo de la posmodernidad, están por otra parte netamente acentuadas y fomentadas en la cibercultura. Pero la filosofía posmoderna ha confundido lo universal con la totalización. Su error consistió en tirar el bebé de lo universal dentro del agua sucia de la totalidad. (Lévy, 2007, 15)

Tal vez nuestro tiempo sea el de todos estos paradigmas, tal vez nuestro tiempo cobije todas estas miradas sobre el ser, la cultura y el conocimiento. Es en este contexto que surge el hipertexto como una herramienta que posibilita y potencializa unas formas de acción en todos los ámbitos, tanto en el plano académico como en el de la cotidianidad. Frente a las formas tradicionales de comunicación, el papel impreso, la radio o la televisión, el ciberespacio se ofrece como el lugar de las múltiples posibilidades, de las múltiples miradas, de las múltiples interpretaciones. En el imaginario popular se ha arraigado la idea de que ‘todo puede ser colgado en internet’ y ‘todo puede ser descubierto en internet’ (Landow, 1998).

Esa idea nos crea la ilusión de una relación no jerárquica sino horizontal con la información, de una mayor disponibilidad de la verdad, de una presteza más cercana a la revelación de los hechos. Por eso mismo, entramos en el ciberespacio con la idea de una mayor libertad de expresión. Accedemos a las redes sociales como a la comunidad efectiva, actualizamos nuestra biografía en una red, damos nuestra opinión política en otra, informamos nuestro estado de ánimo en el blog. Ya no sólo vemos en la página de internet, también somos vistos. Todo ello ha llevado a la diversificación de las formas de comunicación, textualidades, en el ciberespacio y a la preocupación por la creatividad a la hora de manejar nuestras páginas (Otero, 2011).

En nuestra contemporaneidad no sólo importa comunicarnos en la net, sino proponer una manera estética de presentarnos en ella. La creatividad es la meta en nuestros días, 'hacernos visibles' en el universo casi infinito de la internet. Ello está indudablemente relacionado con una búsqueda estética de la forma de comunicación virtual. Esta búsqueda va de la mano de las innovaciones tecnológicas que mueven constantemente a destacarse, no hay duda de ello. Sin embargo, esta misma lógica de uso y de acción en el ciberespacio hace que hoy en día se lea y se escriba, tanto o más que en el pasado cuando predominaba el libro como concreción de la cultura escrita. Alejandro Piscitelli plantea una nueva forma del lector que sería una «nueva clase cognitiva» a la que denomina «nativos digitales», «bárbaros», «poslectores», “Asistimos aquí a un verdadero efecto Munchausen donde se inventa al mismo tiempo el fenómeno y el sujeto que hace posible/es hecho posible por el fenómeno. La gente no compra la experiencia del libro sino la experiencia periódico + libro + ubicación de un grande de la literatura en una extraña y muy poco convencional secuencia noticias + gustos culturales + pasión política + hobby compartido” (Piscitelli, 2012). El lector ahora interactúa con la información a la que accede en el ciberespacio, hace su propia selección de música, decide que filmes ver, cuál información científica leer, a cuál red social vincularse (Pajares, 2004). Este lector parece equipado ahora con las herramientas que la plataforma virtual le ofrece para acceder a los textos.

De manera similar se vive la experiencia artística. La literatura no es la excepción. Es así como han surgido diferentes manifestaciones artísticas dentro del campo literario que hacen uso del hipertexto. Éstas han sido llamadas de múltiples maneras: literatura digital, relato digital, ciber

escritura, literatura hipertextual, narrativa hipertextual, etc. Esta “nueva” forma de enfrentar el hecho literario trae consigo múltiples cuestionamientos, detractores y defensores, ante una práctica ya concebida como tradicional. Ahora bien, también en el plano de la crítica se ha buscado la manera de nombrarla. Entre las muchas designaciones para esta nueva forma de relacionarse con la literatura está la de calificarla de postmoderna. En el caso de la narrativa hipertextual, se le denomina postmoderna, en la medida que rompe con el relato moderno de la Novela, la forma de la literatura propia de la modernidad desde *El Quijote* (Ardila, 1990).

Se le caracteriza a la novela moderna por la relación vertical de la triada: alguien -el autor a través del narrador-, cuenta algo -historia- a alguien -lector-. Esta triada ha tenido matices, transformaciones, transparencias, y hasta negaciones que de todos modos no ha modificado en mucho la relación vertical entre los elementos. Según los defensores de este planteamiento, lo que realizaría la novela postmoderna consistiría en llevar hacia una relación horizontal los componentes de la triada comunicativa autor-historia-lector. Al volver a los agentes comunicativos agentes semióticos, constructores ya no sólo del sentido sino de la historia misma. Ambos intervienen en el texto y transforman la relación escritura-lectura en una interacción constante entre el autor y el lector.

Ahora bien, otra tendencia de la crítica llama a esta forma como neobarroco. Se distingue dos miradas sobre el término, Severo Sarduy y Omar Calabrese. La propuesta teórica de Sarduy sobre el neobarroco apunta fundamentalmente al arte, pero la concibe como una actitud ético-estética frente al mundo: “Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer (y no como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y natural) en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación.” (Sarduy, 1972, 8) Entonces, el neobarroco retoma los principios del barroco y los actualiza en nuestro contexto como visión particular del arte. Bajo esta denominación se trata de agrupar aquí la expresión de una mirada sobre el lenguaje como centro de la escritura. La densidad, la complejidad y la

imposibilidad de la escritura para abarcar la experiencia humana se transparente en la conciencia del lenguaje, del trabajo con el lenguaje que significa contar una historia. Neobarroco es el esfuerzo por escribir el proceso de escritura y ya no sólo de lograr el pacto narrativo de ficción al contar una historia. No se trata de hacer evidente la historia -el qué- sino también el proceso de escritura de esa historia -el cómo-. Por ello, las características que presenta el neobarroco se asimilan a las que se perciben en la literatura experimental, la búsqueda de la universalidad, cierto enciclopedismo en el contenido, cierta pericia en el manejo del lenguaje verbal, la intertextualidad o permanencia implícita de otros textos todo ello entabla un diálogo permanente con el saber del lector.

Omar Calabresse, siguiendo a Sarduy plantea al neobarroco como forma particular del gusto - pero también estilo- que hace el movimiento de lo clásico a lo barroco, como tendencia particular que obedece a unas dinámicas de apreciación y producción estética específica que apunta al movimiento, al descentramiento, a la ruptura y la fragmentación, trasladarse y ser «era neobarroco», implica:

Para Calabrese hay un dato clave: nuestra cultura contemporánea es altamente inestable, debido a que su sistema de valores se ha visto embestido por todo un mecanismo de turbulencias que ha hecho que las formas estables, ordenadas, regulares y simétricas hayan empezado a ser sustituidas por formas desordenadas, irregulares, asimétricas. Dar cuenta de esa inestabilidad como conjunto le obliga a plantear la siguiente estrategia: examinar objetos culturales muy diferentes entre sí (desde obras literarias, hasta series televisivas, incluyendo teorías científicas, tecnológicas y filosóficas), considerando tales objetos como fenómenos de comunicación, dotados de una forma y de una estructura subyacente, hasta encontrar formas profundas y alcanzar una formulación de parentesco. Claro que no sólo se propone describir formas, sino también estar atento a investigar los juicios que la sociedad da de ellas, la valoración que se les otorga, y para ello plantea el siguiente método: primero, analizar los fenómenos culturales como textos; segundo, identificar morfologías subyacentes; tercero, separar la identificación de las morfologías de los juicios de valor; cuarto, identificar un sistema axiológico de valores; quinto, observar las duraciones y las dinámicas, tanto de las morfologías, como de los valores; sexto, llegar a la definición de un gusto o estilo, como tendencia. (Rodríguez, 2012)

Entonces, la cuestión de la novela hipertextual no está en cómo nombrarla o relacionarla con alguna tendencia. Puesto que por la condición misma de la novela como género hace pensar que

toda novela en esencia es postmoderna, neobarroca e hipertextual. Se tiene muchas referencias de este tipo de literatura desde la ya tan remarcada alusión a *Rayuela* (1966) de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante o *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso. La mistura de las formas, la inclusión de otros géneros en su discurso, la fijación de las estructuras de otros géneros en su propia configuración, en fin, la novela nace híbrida por eso los motes de postmoderna, experimental o neobarroca se quedan cortos y no nos interesa aquí entrar en ese debate. Lo que importa aquí es analizar cómo puede ser abordada desde la crítica este tipo de narrativa que utiliza los recursos hipermediales para su construcción estética.

¿Cuáles son las posibilidades de significación en la escritura y la lectura de la literatura hipertextual? ¿Cuáles son los aspectos centrales para la construcción de una crítica de la novela hipertextual? ¿Ha cambiado la crítica literaria, o los elementos de un pensamiento crítico frente a la novela, la introducción del hipertexto? Si es sí ¿de qué manera lo ha hecho?

La relevancia del tema se encuentra en la búsqueda de una forma de la crítica para este tipo de novela (Landow, 1995). Estudiar qué puede cambiar y qué puede conservar la teoría crítica para abordar este tipo de obras. Dentro del campo literario, tanto en la educación, como en la creación misma, las posibilidades de estas formas de relacionarse con la literatura indican la necesidad de reflexionar sobre cómo valorarlas y tratar de determinar sus implicaciones en la producción y recepción de la obra misma. Esta investigación pretende, por lo tanto que sus resultados aporten algunos elementos a los estudios sobre el tema, sirva como posible perspectiva de análisis tanto para los investigadores, como para los estudiantes, pero también para los lectores de este tipo de literatura.

Es un hecho que los lenguajes multimediales proliferan por internet. También es cierto que muchos de los blogs y las páginas del ciberespacio están configurados como obras hipertextuales, lo importante en adelante será tratar de encontrar en la crítica los recursos para abordar este tipo de literatura (Lewis, 1982). Si bien los hipertextos proliferan y, en ocasiones, bombardean a los desprevenidos espectadores, nuestra tarea consistirá en intentar establecer estudios alrededor del hipertexto, de su narrativa y sus relatos como una labor también para la teoría crítica académica,

ya no desde la concepción de la crítica como metalenguaje, ni como movimiento positivista de limitación del lenguaje, sino como diálogo con los hipertextos, como continuidad y complemento, como señalamiento y a la vez distinción del objeto literario hipertextual. Estudiar este fenómeno, esta forma de relacionarse con la literatura que se está construyendo en la actualidad, a partir de una reflexión crítica sobre el tema que posibilite la construcción de un soporte amplio para su posterior análisis y aplicación en las obras, objetivo a alcanzar en esta investigación, concibe a la crítica, en términos de Foucault:

Ahora bien, considero que lo que hay ahora de importante en la crítica es que se está pasando al lado de la escritura. Y esto de dos maneras. Primero, porque cada vez más, la crítica ya no se interesa en absoluto por el momento psicológico de la creación de la obra, sino por lo que le es la escritura, por el espesor mismo de la escritura de los escritores, esa escritura que tiene sus formas, sus configuraciones. Además igualmente, porque la crítica deja de querer ser una lectura mejor o más de primera hora, o mejor armada, la propia crítica está convirtiéndose en un acto de escritura. Una escritura no cabe duda que segunda en relación con la otra, pero una escritura, a pesar de todo que forma con todas las demás una malla, una red, un encabalgamiento de puntos y líneas. (Foucault, 1996, 83)

Ante la supuesta crisis expresiva (pareciera que ya todo está dicho) en el arte y sobre todo en la literatura, aparecen estas formas discursivas que de alguna manera potencializan las posibilidades de significación de las obras literarias. Esta investigación parte del supuesto de que la propuesta de una reflexión crítica de la novela hipertextual tiene implicaciones con:

- El texto mismo, su materialidad, el concepto de autor o autoría, de lector y de creador, ya que en estas formas se vincula al lector como creador gracias a la interactividad lo que modifica la relación vertical entre autor-obra-lector.
- La narrativa misma, o las formas de contar historias, en donde los límites con otras artes, otras disciplinas, como el cine, las artes plásticas, la informática y el video se empiezan a desdibujar.
- Los procesos de creación de la obra, es decir, con los procesos de escritura de un texto hipermedial.

- La crítica, ya que es necesario que surja una reflexión sobre la manera de hacer crítica a esta realidad que es la producción, incipiente aun, pero que cada día tiene más auge, de la narrativa hipertextual.

Para desarrollar esta propuesta de investigación se ha considerado importante partir de una delimitación básica del concepto. Por novela hipertextual se concibe a aquellas obras escritas específicamente mediante el uso de las herramientas hipermediales en su configuración formal y estética, no las ediciones hipertextuales de novelas escritas para ser publicadas en forma de libro (Rodríguez, 1999). De esta manera, con el proyecto de tesis, el objeto de estudio que se afecta y pretende incluirse dentro del campo de la crítica literaria es el de la novela hipertextual.

En este orden de ideas, la reflexión teórica que significa esta investigación se presenta a continuación sobre la siguiente estructura. En el primer capítulo se pretende hacer un breve esbozo sobre el objeto de estudio de la crítica en el siglo XX, especialmente después de la segunda mitad del siglo y las condiciones actuales, en particular desde el foco del hipertexto como objeto de estudio más reciente. En el segundo capítulo se hace una exposición de los conceptos relativos a la creación, distribución y recepción de la novela hipertextual. En el tercer capítulo se plantea la propuesta de análisis de los límites y alcances de las reflexiones teóricas planteadas para una crítica de la literatura hipertextual. Finalmente, en las conclusiones se presentan las reflexiones de la investigación y de las posibilidades de la crítica en el mundo del hipertexto.

El marco teórico está estructurado desde tres frentes: La crítica posestructuralista, (Michel Foucault, Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, especialmente) sobre la base de la idea de la concentración en el lenguaje como el fin del libro y comienzo de la escritura. Con esta perspectiva se reflexiona en torno al lenguaje y las formas como actúan en el universo literario, esto es las cosas que hacemos con el lenguaje y cómo se manifiesta en la obra literaria. La noción de posmodernidad (Raymond L. Williams, Gilles Lipovetsky) permite ver cómo la percepción y la apreciación del mundo interviene en el proceso de creación de la obra literaria; y las teorías del hipertexto permiten estudiar las vías materiales con las que las

experiencias de una época, posmoderna si se quiere, se concretan en relación con la literatura en lo que hemos denominado la narrativa hipertextual (George Landow, Antonio De la Heras).

La metodología de este tipo de investigación es analítica, toda vez que parte de la revisión teórica, el estudio contrastivo entre diferentes teorías, para hacer la confrontación entre los presupuestos de la teoría crítica literaria y las producciones de literatura hipertextual. Dentro de esta cuestión, los problemas propios de una crítica se proponen al análisis frente a los aspectos claves de una literatura hipertextual como son: la interfaz, la interactividad, la noción de lector-creador. Con ello se busca hacer una caracterización de la narrativa hipertextual y a partir de ahí considerar los elementos pertinentes para la reflexión sobre la posibilidad de una crítica de esta narrativa.

Los resultados de la investigación se condensan en la reflexión final a través de las conclusiones. Cabe anotar que los resultados parciales se van presentando a lo largo de cada capítulo, no obstante, en la parte final, las conclusiones, se pretende concentrar las ideas que han ido surgiendo y redondear una posible mirada general sobre el problema.

De la bibliografía preliminar seleccionada, es necesario mencionar que el énfasis estuvo en los textos que hacían un análisis teórico del hipertexto, en particular, F. Gutiérrez Carbajo, en “El intento de la novela multimedia”, 1997. Así como también en los planteamientos teóricos de Michel Foucault en *De lenguaje y Literatura*, 1996 y Jacques Derrida en “El fin del libro y el comienzo de la escritura”, 1998; así como Terry Eagleton en *Después de la teoría*, 2004. Las otras fuentes que alimentan esta investigación han de mencionarse debidamente a lo largo del texto, así como en las referencias bibliográficas finales.

Esta es a groso modo la estructura general de este texto que busca presentar la investigación en torno a la novela hipertextual y la posibilidad de una crítica para este tipo de literatura. Nuestra premisa es que si todo objeto de estudio hoy se analiza desde diversas perspectivas, diferentes de la idea del orden guiado por el principio científico moderno de la causalidad, la separación de los elementos constitutivos y la generalización para reconstrucción del todo; si la producción de

ciencia hoy apunta hacia el principio de la multidisciplinariedad, la literatura hipertextual supone esta perspectiva, aunque el ámbito académico sigue gobernado por la exacerbación canónica de la disciplinariedad, las condiciones actuales de la literatura reclaman la reflexión crítica de la crítica literaria.

Capítulo primero

Crítica, tradición e historia

Las formas de hacer ciencia en nuestra contemporaneidad están marcadas por el cambio del paradigma racionalista por el de entropía; del cambio de procedimiento científico disciplinar por el de multidisciplinariedad. Uno de los ejemplos interesantes a mencionar de esta integración disciplinas es el de la nanotecnología, en donde la biología, la física, la química y hasta la estética configuran los descubrimientos más importantes de esta ciencia. Asistimos a la convergencia multidisciplinar a tal punto que los estados y las grandes empresas financiadoras de la investigación a nivel mundial prefieren invertir en las investigaciones multidisciplinarias mucho más que en las disciplinares. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de la investigación multidisciplinar?

Para dar respuesta a este interrogante, partamos de la explicación del concepto de objeto de estudio. En términos generales, dentro de un objeto empírico, el científico busca un objeto observacional específico, para alcanzar la construcción de un objeto teórico. Con los últimos desarrollos, se ha podido comprobar que la aproximación o el alejamiento entre las ciencias dependen del grado de abstracción alcanzado en el proceso. A mayor abstracción en la delimitación del objeto, mayor interacción con otras disciplinas y a menor abstracción, menor interacción y mayor cerrazón en la propia disciplina. En síntesis, la búsqueda del objeto observacional dentro de un objeto empírico y la posterior construcción de un objeto teórico, necesariamente mueve a la aproximación entre las ciencias. De lo que se puede concluir que la multidisciplinariedad no es un objetivo de la ciencia, sino una condición de la investigación científica.

Para ampliar un poco esta cuestión, entremos a la reflexión de la noción de ciencia (Kuhn, 1982). Así como muchos de las instituciones centrales de la modernidad, en la génesis del concepto de ciencia, éste sólo alcanza sus dimensiones actuales en el siglo XVII, al pasar del principio de analogía por el de causalidad. Con esta nueva lógica, surge también una nueva forma de pensar el método de la ciencia de la siguiente manera:

- ✓ Construir un objeto científico
- ✓ Análisis de las partes para la construcción del todo. Esto implica la determinación de los elementos constitutivos del todo.

La especialización del conocimiento a lo largo del siglo XX y este principio de siglo XX, produjo resultados científicos importantes, pero al mismo tiempo llevó al olvido del todo. Así, el objeto empírico ya no cabe en la disciplina, se escinden las disciplinas y el conocimiento se convierte en un bien secreto y no en un bien universal, con todo ello, el trabajo científico se torna secreto. Con los secretos se establecen los dogmas, las doctrinas y el autoritarismo dentro de la ciencia. El conocimiento se vuelve un producto comercial no sólo de las grandes industrias farmacéuticas, mineras, armamentista, alimenticias sino también en el plano de las comunicaciones y de las interacciones privadas humanas, hasta el punto de que la cultura se transforma también en un producto comercial. Entre las consecuencias de la especialización salvaje la más difícil es la del aislamiento del conocimiento, ya que lleva a pensar como invasión de la privacidad cualquier intento de diálogo con su campo desde otro campo. Por ello, la renuencia a la consideración de la multidisciplinariedad.

En los últimos años se ha dado un movimiento contrario, por la misma condición de los objetos de estudio, las condiciones del ecosistema, las manifestaciones sociales y culturales, se ha dado el movimiento a la mirada holística y la búsqueda de la conexión entre las disciplinas. En un primer momento, se habló de la interdisciplinariedad. Interpretada según su raíz griega -dentro- que consiste en la introducción de una disciplina en otra. Después se habló de pluridisciplinariedad como abundancia que implica la convergencia de gran cantidad de disciplinas. Hoy en día pluri y multidisciplinariedad son equivalentes y trata del estudio de un objeto desde la perspectiva de distintas disciplinas. Lo que bajo esta perspectiva se hace es poner en paralelo diversas maneras de observar un objeto, cada una observa una parcela del objeto, desde su propio campo de saber, luego en el análisis se juntan las miradas.

Si, la interdisciplinariedad implica la convergencia de principios teóricos y metodológicos de un campo para otro -la combinación de dos áreas en la interpretación de un objeto- la transdisciplinariedad es una poética de las ciencias y la multidisciplinariedad es la horizontalidad de la mirada en el estudio del objeto científico desde distintas disciplinas. Podemos concluir, entonces, que hoy en día, todo conocimiento se analiza desde diversas perspectivas, diferente de la idea del orden guiado por el principio de la causalidad, la separación de los elementos constitutivos y la generalización, reconstrucción del todo. La producción de ciencia hoy apunta hacia el principio de la multidisciplinariedad, aunque en el ámbito académico sigue gobernada por la ‘exacerbación corporativa de la disciplinariedad’. Es claro que crítica literaria debe encaminar su trabajo a la multidisciplinariedad, no sólo con la lingüística, la sociología, la filosofía y las ciencias humanas, sino también con las ciencias exactas y sus ramificaciones si queremos entender el fenómeno del hipertexto.

Ahora bien, es importante partir de una mirada sobre el arte para la ineludible vinculación con una historia de la crítica literaria. El punto central tiene que ver con la relación entre la subjetividad, la creatividad y la imaginación (Viñas, 2002). En la crítica del arte, estos conceptos han ido transformándose, por su condición misma de constructos simbólicos de estatus. La transición a la posición actual de dichos conceptos tiene que ver con el imaginario romántico del artista. Para el romántico, la necesidad de huir de su tiempo estaba ligada a la necesidad de romper con las condiciones económicas de producción y la mercantilización de la labor artística. ¿De qué mundo huían los románticos? ¿Cuál es el mundo que rechazan los románticos? El mundo del mercado.

El artista descubre que también él tiene que producir una mercadería y esa mercadería es la obra de arte. Frente a esa realidad, el artista romántico se evade, concibe al arte como refugio de la libertad, pretende hacerse autónomo en la medida en que establece una relación de intercambio entre iguales en el medio artístico, sólo entre personas “igualmente libres”. El problema está en que cuando el arte no es de libre acceso para todos se torna un privilegio. Con los románticos el arte se vuelve un privilegio de una clase culta, frente a una ignorante que “no sabe apreciar el valor del arte”. Esta idea surge a comienzos del siglo XIX y se mantiene hasta ahora. Por ello, a

finales del siglo XIX, la mirada estética que se impone es la del “El arte por el arte”, como una reacción de pánico a la revolución social. Es esta mirada la que da la transición a la construcción de los cánones. Con ella, se va transformando nuestra percepción de los acontecimientos, los conocimientos y las obras de arte, todo al mismo tiempo.

Con la decadencia del mecenazgo literario y de la esfera pública clásica, el abandono de la literatura al mercado y la urbanización anónima de la sociedad, el poeta o sabio se ve privado de un público conocido, una comunidad de cosujetos familiares; y esta ruptura con todo lector concreto permanente que le ha impuesto la pujanza de la producción de bienes puede convertirse entonces en ilusión de una autonomía trascendental que no habla de manera idiomática sino universal, no con acentos de clase sino con tonos humanos, que se aparta con desdén de la «masa » y se dirige en cambio a las personas, al futuro, a un potencial movimiento político de masas, al genio poético que se esconde en cada pecho, a una comunidad de sujetos trascendentales inscrita espectralmente dentro del orden social establecido. (Eagleton, 1999, 49)

La gran libertad anhelada por el artista romántico es una reacción a la mercancía, sin embargo, la obra de arte se convierte en un artículo de lujo y un símbolo de estatus. Esta la paradoja, la obra de arte se transforma en fetiche, a lo que más le teme, la pesadilla romántica se materializa en la mercantilización del arte a través de su fetiche: el proceso se extingue del producto y el producto se torna “mágico” en sí mismo. El auge de la producción de conocimiento y cultura como un bien comercial es un punto que debe ser tenido en cuenta como una problemática que no está exenta de intereses económicos y que, por lo tanto, es producto de un sistema desigual de producción económica (Kernan, 1996). La discusión actual en torno al texto y el hipertexto no sólo es de índole moral o académica, sino también y últimamente, básicamente económica: es una disputa por recursos, porque hoy en día la cultura y la producción de conocimiento son también una mercancía y eso lo saben muy bien las grandes editoriales del mundo. La industria editorial no solo trata al libro como mercancía, también los escritores se convierten en un producto editorial que es promovido con estrategias de marketing y publicidad; el hipertexto pone en jaque el mercado y promueve una forma de relación distinta con el texto y con el autor.

La voz de la crítica sólo ha adquirido atención generalizada cuando, en el acto de hablar sobre la literatura, ha emitido un mensaje lateral sobre la forma y el destino de

toda una cultura. La crítica sólo pudo reclamar con autoridad su derecho a existir cuando la «cultura» se convirtió en un proyecto político urgente, la «poesía» en metáfora para la calidad de la vida social y el lenguaje en paradigma para el conjunto de la práctica social. Hoy en día, aparte de su función marginal en la reproducción de las relaciones sociales dominantes a través de las instituciones académicas, la crítica ha quedado despojada casi por completo de tal *raison d'être*. Ya no se ocupa de tema alguno de interés social sustantivo, y como forma de discurso casi por entero se autovalida y se autopropetúa. (Eagleton, 1999, 122)

Ahora bien, revalidar el sentido y el papel de la crítica literaria se hace importante en este contexto. Cuando un investigador estudia algo, lo hace no sólo para el conocimiento, sino también para la formación, para la transmisión y confrontación crítica de ese conocimiento. Hablar del conocimiento en términos del sentido es plantearnos para quién va dirigida esa búsqueda de conocimiento que la ciencia establece. El problema de la crítica literaria como discurso científico es que desplaza la reflexión por el *episteme* -según Foucault (1968), lo que define las condiciones de posibilidad de todo saber- hacia el establecimiento de metalenguajes analíticos. Pensar el *episteme* es desplazar la mirada a la crítica de las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento literario en las condiciones actuales de producción de dicho conocimiento: hegemonía de determinadas casas editoriales, aislamiento y desinstitucionalización del saber académico de las universidades, proliferación de los discursos mediales:

Desde este punto de vista, la industria cultural contemporánea parece una burda caricatura de la esfera pública clásica; utiliza la experiencia personal auténtica, la rearticula en su propio lenguaje y devuelve ese mensaje a sus consumidores por vías que los encierran todavía más profundamente en un mundo privatizado. «El capital no puede hablar», escribe Brenkman, «pero puede acumularse y concentrarse en medios de comunicación, en acontecimientos y en objetos que están imbuidos de este poder para convertir los discursos de la experiencia colectiva en un discurso que reconstruye la intersubjetividad como serialidad. (Eagleton, 1999, 138)

La crítica suele entenderse como la oposición de un modelo a otros modelos de interpretación. También como la delimitación, descripción, explicación de determinado fenómeno que está siendo estudiado desde planteamientos teóricos específicos. Es importante plantear la reflexión del propio quehacer frente al quehacer de los otros; de lo contrario, la autocrítica desaparece para

dar paso a la defensa del campo propio sobre la base de la desarticulación de los modelos extraños, lo que llevaría a que el conocimiento se vuelve dogmático, porque carece de autocrítica. Esto último impide la convergencia del consenso por persuasión (Habermas, 1987): Una escalada racional por la persuasión -convencimiento racional del otro- y no por seducción -fuerza de las opiniones-.

Las ciencias alcanzan cierto consenso, ya no por la fuerza de la verdad absoluta, demostrada a través de una operación racional, sino por la convergencia de un consenso posible por persuasión. Por eso mismo, la importancia de la crítica como espacio de reflexión del conocimiento, pero también de autocrítica para cuestionar el conocimiento que produce. Para lograr la reflexión crítica: Aprender a defender nuestros conocimientos mediante la argumentación, por la fuerza de los argumentos, por la validez de la crítica es lo que se propone adelante una reflexión sobre el objeto de estudio de la crítica literaria a lo largo del siglo XX.

Las condiciones actuales de producción del texto se han transformado y exigen otra mirada de nuestro campo de acción:

El saber-flujo, el trabajo-transacción de conocimiento, las nuevas tecnologías de la inteligencia individual y colectiva, cambian profundamente los datos del problema de la educación de la formación. Lo que hay que aprender no puede ser ya planificado ni definido con precisión, con anterioridad. Los recorridos y perfiles de competencias son todos singulares y pueden analizarse, cada vez menos, en programas o cursos válidos para todo el mundo. Debemos construir los nuevos modelos del espacio de los conocimientos. Ante una representación a escala lineal y paralela, en pirámides estructuradas por «niveles», organizadas por la noción de lo requerido previamente y convergiendo hacia saberes «superiores», debemos en adelante preferir la imagen de espacios de conocimientos emergentes, abiertos, continuos, en flujo, no lineales, que se organizan según los objetivos o los contextos y sobre los cuales cada uno ocupa una posición singular y evolutiva. (Lévy, 2007, 128)

Un breve esbozo del planteamiento teórico de lo que aquí se pretende investigar estaría en la siguiente gráfica:



Figura 1: La crítica literaria en contexto

1.1. La crítica literaria y su objeto de estudio

Practitioners of science studies may think of critical theory as essentially opposed to their own views. To a large degree its thrust has been to de-emphasize the historical and social conditions of the production of writing, and to promote purely semiotic concepts of text. Science studies, by contrast, has been engaged primarily in re-emphasizing those very conditions and verifying their constitutive influence on the content of knowledge. But I believe that at a deeper level the efforts of these two fields have much more in common than they realize¹.

Paul Edwards, “Hyper Text and Hypertension: Post-Structuralist Critical Theory, Social Studies of Science and Software”, 1994, 237.

Cualquier reflexión en torno a la génesis de la crítica literaria demanda la conciencia del papel de la crítica en el desarrollo de la literatura. Debemos partir de la pregunta por el término, ¿de qué hablamos cuando hablamos de crítica literaria? ¿Qué es la crítica literaria? Y sobre todo ¿para qué sirve la crítica literaria? Luego de ello, sí podríamos plantear una génesis del concepto y preguntarnos por aquello a lo que designamos hoy en día de esa manera.

¹ Profesionales de los Estudios de la ciencia consideran que sus propios puntos de vista están fuera del plano de la perspectiva de la teoría crítica. Para sustentar esta creencia, han restado importancia a las condiciones históricas y sociales de la producción de la escritura y han promovido el desarrollo de los conceptos puramente semióticos del texto. En contraste, los Estudios de la ciencia han estado encaminados hacia la revaloración de estas condiciones y revaluando su papel constitutivo real en el contexto del conocimiento. Sin embargo, estoy convencido de que estas dos posturas, lejos de estar distantes, se encuentran más cercanas de lo que parece.

Tradicionalmente, hemos denominado crítica literaria a la reflexión en torno a la literatura. Expresión esta que termina siendo bastante general, ya que habría que señalar los distintos niveles en los que la crítica trabaja (Anderson, 1984). Según Anderson, en primer lugar, puede dedicarse al estudio de determinado hecho literario, una obra, un grupo de obras o toda la obra de un escritor; en segundo lugar, puede apuntar al análisis de un conjunto de postulados que constituyen una poética, un movimiento, una escuela o el estado característico de un hecho literario; en tercer lugar, puede investigar sobre el contexto literario: el público y las instituciones que organizan la vida literaria; por último, puede intentar explicar un determinado conjunto de instrumentos que permanecen a disposición de alguien que ve su papel social en la capacidad de producir e introducir en el circuito social informaciones sobre los hechos literarios, sobre los patrones postulados de hechos literarios, sobre la vida literaria y sobre los vínculos de dependencia que entre ellos se presentan, en síntesis, puede hacer metacrítica.

Me parece que en la actualidad la crítica se orienta a establecer, en relación con la literatura y en relación con el lenguaje primero, una especie de red objetiva, discursiva, justificable en cada uno de sus puntos, demostrable, una relación donde lo que es primero, lo que es constitutivo, no es el gusto del crítico, un gusto más o menos secreto, más o menos manifiesto; ahora bien, lo que es esencial, en esa relación, sería un método, necesariamente explícito, un método de análisis, que puede ser un método psicoanalítico, lingüístico, temático, formal, como ustedes quieran. Si les parece, por tanto, la crítica está planteándose el problema de su fundamento, en el orden de la positividad o de la ciencia. (Foucault, 1996, 82)

Ahora bien, continuando con Anderson, junto al tipo de labor que realiza la crítica, se encuentran los procesos de conocimiento que ella puede llevar a cabo: comprensión, explicación, evaluación y valoración. Justamente por ello, se considera que la crítica cumple un papel de guía para el lector, en la medida en que puede hacerle recomendaciones sobre qué leer, qué no leer, cómo leer, qué buscar, qué esperar y por qué. Este rol de mediador entre la obra, el creador y el receptor es al mismo tiempo un juego entre -valga la metáfora- *desarmar* el montaje de la obra para la comprensión, explicación; y *rearmarla* para la evaluación o valoración de la misma en el contexto en el que se le estudia. Esta mediación tiene en cuenta también el hecho de que la obra literaria en su construcción afirma unos principios, unas reglas de composición, un material temático, un modelo de género, ciertos esquemas y convenciones literarias; pero también niega

otros, al rechazar un determinado campo de elementos entre los que ya hemos mencionado; por ello, de manera implícita en la obra misma hay rasgos de valoración crítica literaria.

En cuanto al lector, Anderson considera que lo mismo podría plantearse para la mirada de la crítica sobre el lector; la crítica tiene en cuenta el papel del lector en el proceso, cuya acción supone la realización de acciones similares a la suya para comprender, explicar, evaluar y valorar la obra. Por último, la crítica tiene en cuenta la necesidad de establecer fronteras entre mediación y direccionamiento: entre el establecimiento de las posibilidades materiales de aceptación de la obra literaria dentro del gran público y los modelos de interpretación de las mismas. “La función del crítico contemporáneo es oponerse a ese dominio volviendo a conectar lo simbólico con lo político, comprometiéndose a través del discurso y de la práctica con el proceso mediante el cual las necesidades, intereses y deseos reprimidos puedan asumir las formas culturales que podrían unificarlos en una fuerza política colectiva” (Eagleton, 1999, 139).

Ahora bien, en el contexto del hipertexto, de la literatura hipertextual, las mediaciones del crítico, del lector y del escritor se transforman muy cercanamente al concepto de semiosis de Peirce. Las condiciones permiten la apertura de cada uno como potencialidad de los otros en la medida en que cada uno puede asumir el papel del otro. El crítico (lector-escritor) de un texto puede pasar a ser el escritor (lector-crítico) o lector (escritor-crítico) en cualquier momento de la semiosis; igual sucede con el lector (escritor-crítico) y el escritor (lector crítico). El juego de triadas se sostiene en el continuum de la significación que implica el texto hipertextual. Mario Morales plantea esta cuestión claramente:

El crítico debe ir más allá de los prejuicios mediatizados por los teóricos más conservadores, pues entiende que la interactividad y los nuevos paradigmas no borran los roles tradicionales, sino que los reconfiguran. En apoyo de este argumento viene Bolter con su propuesta de “alfabetizaciones especiales” para ayudar, en vez de desplazar, a la cultura del libro, por ejemplo contribuyendo a que los escritores profesionales puedan construir comunidades de lectores. Es decir, eso mismo que hemos llamado antes comunidades de práctica. (Rodríguez, 2011, 120)

Como es bien sabido, para hablar de la ciencia de crítica literaria es necesario aceptar que estamos hablando de una ciencia relativamente nueva, introducida con la modernidad, junto con

el concepto de literatura (Foucault, 1996). No más de dos o tres siglos tal vez. Bien entrado el siglo XIX, y de la mano del pensamiento positivista, se dio un giro en el concepto de ciencia para replantear el término en el campo de las ciencias humanas y sociales. A principios del siglo XX, empezamos a hablar de una ciencia literaria y ya no sólo de estudios literarios. El trabajo de la crítica se centró en la determinación de su objeto de estudio, en el establecimiento de un método y la delimitación de su campo de acción. Con el estatuto científico se dio lugar a una exacerbación de las corrientes de la crítica -ya no hablamos solamente de corrientes literarias sino también de “paradigmas” críticos-, cada uno abriendo el debate en torno a lo que se considera digno de ser estudiado, es decir el objeto de estudio. Puede pensarse esta cuestión como génesis o evolución, algunos otros prefieren hablar de perspectivas sobre el objeto de estudio. Veamos un rápido recuento de estas perspectivas sobre el objeto de la crítica literaria (Gómez, 1996).

Con la propuesta de Ferdinand De Saussure por una ciencia de la lingüística se dio paso al estudio del lenguaje en sus diversas manifestaciones. El objeto de estudio de la lingüística debería ser el lenguaje, pero siendo éste una capacidad, una potencialidad, sólo puede ser estudiada a partir de su concreción en la lengua. Dentro de esto, ¿cuál es la unidad mínima de sentido de una lengua? Para De Saussure es el signo y la ciencia encargada de su estudio la semiología. Una vez establecidos los principios básicos de la lingüística como ciencia del lenguaje y de la semiología como la ciencia del signo, se generó toda una serie de escuelas que intentaron dar respuesta, a su manera, a la pregunta por el lenguaje en sus diversas manifestaciones. Cada una de ellas fue modificando la delimitación del objeto empírico -el lenguaje- en objetos observacionales específicos diferentes. Para los teóricos de los actos de Habla, la lengua sólo se manifiesta en el uso, por tanto es en el habla donde se encuentra el objeto de estudio. Para los textolingüistas, el habla representa el mismo problema del lenguaje, el signo como unidad mínima no da cuenta del todo, por ende es en la cadena de signos, texto, en donde debemos buscar el objeto observacional. Para los pragmáticos, ningún texto puede estar aislado de su contexto pragmático, justamente porque esa cadena de signos sólo adquiere sentido en el marco social y de comunicación en el que se inscribe. Mientras que para los teóricos del discurso el problema de la fijación del texto y la variabilidad del habla se resuelve si tomamos como objeto al discurso, no al texto o al habla. Finalmente, la semiótica considera que es en el proceso de significación, semiosis, en donde

debemos buscar nuestro objeto observacional, ya que los roles comunicativos de subjetividad, objetividad e intersubjetividad se transforman e intercambian continuamente en el proceso semiótico.

Desde la lingüística de la lengua, pasando por la lingüística del habla, la lingüística del texto, la pragmática, hasta llegar al análisis del discurso y la semiótica; desde sus ramas, la sociolingüística, la psicolingüística, la neurolingüística y la semiología, entre otras muchas, se ha pretendido estudiar a la lengua como sistema, al habla como su uso y a los diversos sistemas de códigos creados por el ser humano en su devenir histórico (Kristeva, 1999). Esta mirada dio lugar al estudio de la literatura como una de las formas en que el lenguaje se codifica como sistema, como uno de los usos de la lengua, como texto y como discurso, es decir, como objeto también de la lingüística. Con el auge de los estudios semiológicos y posteriormente de los estudios semióticos se llevó al replanteamiento de la cuestión en términos de la relación comunicativa y los roles que se asumen en el proceso. Todo ella ha contribuido a la mirada de los estudios literarios desde distintos paradigmas. Sin embargo, ese mismo esfuerzo llevó a la consolidación de la crítica literaria como ciencia de los estudios literarios. Desde la disciplina misma, la crítica literaria, se buscó la delimitación del objeto observacional y los métodos para su estudio desde el propio campo.

Desde el punto de vista literario, de los estudios críticos literarios, el proceso de su institucionalización como ciencia ha sido similar. Todo el siglo XX ha sido el siglo de los paradigmas, cada uno con su objeto de estudio replanteado. Desde la Escuela de los formalistas rusos hasta las distintas miradas de los postestructuralistas franceses se ha venido transformando la mirada sobre los estudios críticos. Si para unos era la forma (los formalistas rusos); la siguiente escuela haría hincapié en la función (los funcionalistas); se impondría luego el precepto de la estructura como fundamento de todo estudio; con el estructuralismo francés se abre camino el dialogismo bajtiniano como principio de estudio; todo ello desemboca en los estudios semióticos de la literatura, la nueva crítica, las distintas formas del postestructuralismo y la mirada de los Estudios culturales sobre la literatura. Mencionemos ahora con un poco más de detalle algunas de las corrientes fundamentales.

Hemos denominado formalismo ruso a una serie de teorías originadas en Rusia durante la primera mitad del siglo XX (Fokkema, 1984). Designado así por su concentración en el estudio de la forma, independientemente del autor o su contexto, con la idea de que es en la forma en donde se encuentra el valor estético de la obra, su literariedad. Ahora bien, lo que denominamos forma tiene matices para cada uno de los teóricos rusos del periodo, para Victor Shklovsky el estudio de este aspecto se concentra en el proceso de desautomatización –extrañamiento- del lenguaje que se produce en la obra artística. Yuri Tinianov establece la distinción entre forma (estructura inmanente del texto) y función (estructura asignada al texto). Boris Tomashevsky aporta los conceptos de fábula y trama. Boris Eichenbaum es quien recoge los principios fundamentales de esta corriente a través de su reflexión sobre “El método formal”. Vladimir Propp se propuso establecer los componentes básicos del cuento para una “morfología del cuento” y Roman Jakobson aporta el concepto de función poética a partir de su teoría de la comunicación. Indudablemente, con el formalismo ruso se da inicio a la concepción de la crítica literaria como ciencia, en su caso del “lenguaje literario”. Algunos consideran al funcionalismo como parte del formalismo ruso. Otros consideran que los desarrollos posteriores dan para hacerlo una corriente diferente. Si bien, el funcionalismo sigue concentrado en la forma, aporta la mirada de la función que cumple la forma en el sistema comunicativo literario.

Del formalismo ruso y la lingüística textual, el estructuralismo francés plantea que todo texto es un sistema al que se puede comprender a través de su estructura. También se le asocia a la narratología, aunque algunos prefieren denominar a esta última una rama del estructuralismo. La narratología busca hacer análisis de las estructuras narrativas, establece unas categorías, componentes, que al ser relacionadas entre sí permiten describir la estructura que lo delimita, el sistema que lo organiza. Teóricos como Roland Barthes y Gerard Genette son dos de sus más reconocidos exponentes. Cabe mencionar a Julia Kristeva no sólo como una de las continuadoras más relevantes del estructuralismo francés, sino como la estudiosa que introduce la teoría de Mijaíl Bajtín en el medio francés. Al hacer la traducción de su obra y aplicar sus conceptos en sus propios estudios logra enriquecer el estructuralismo con el concepto de dialogismo. Para Mijail Bajtín lo que caracteriza a la novela es su carácter dialógico. La obra como diálogo de voces

permite hablar de la novela como polifonía entre la voz del narrador y las voces de los personajes. Entendiéndose voz no sólo como una expresión, sino también como una mirada del mundo, una forma de estar y ser en el mundo.

Frente a las concepciones centradas en el texto, la sociología de la literatura propone el concepto de visión de mundo como su objeto de estudio (Anderson, 1984). El análisis de la obra lleva a establecer una relación entre el mundo de la obra y el mundo de la vida. La estructura del texto y las formas de visión colectiva se encuentra en la visión de mundo que la obra propone. Entonces, la labor del crítico consiste en el revelamiento de esa visión de mundo. La sociocrítica coincide con la sociología de la literatura en la concepción de la relación entre el texto y su contexto. La diferencia radica en el método utilizado, para la sociocrítica es a través del análisis lingüístico de la obra que se puede establecer esa relación y alcanzar la visión de mundo. Dentro de las corrientes que pretenden relacionar al texto con el contexto es importante mencionar a la Estética de la Recepción, corriente que propone el estudio de la obra, a partir de la consideración del papel del lector, su función dentro del texto y el horizonte de expectativas que propone la obra para su acción dentro del universo literario.

Después de la década de los sesenta, proliferan las corrientes teóricas y cada una de ellas determina un aspecto específico de la obra literaria. El feminismo, el psicoanálisis, la semiótica literaria, los estudios culturales, la hermenéutica, el deconstructivismo, y otras más, van a pretender abordar la obra desde distintas disciplinas: la filosofía, la antropología, la psicología, la misma crítica literaria y todos ellos en interacción para volver al lenguaje como objeto de estudio (Eagleton, 2005). Con las distintas corrientes del postestructuralismo se hace evidente que la multidisciplinariedad es el camino de la crítica literaria hoy. La escritura como eje de discusión, más allá del autor, lleva a pensar al lenguaje en su relación con la cultura. La cuestión no está en cuáles palabras sino lo que hacemos con las palabras y lo que las palabras hacen en nosotros. El lenguaje es inseparable de la cultura, de las formas de acción e interacción entre los seres humanos. La literatura no es la excepción, la tarea del crítico literario es de-construir en el texto esas formas de relación, revelar las formas de dominación, exponer los imaginarios culturales en

las obras. Esto sólo es posible desde la pluralidad que una mirada multidisciplinar alcanza sobre un objeto de estudio como el de la escritura de la cultura.

Un punto importante para nuestra discusión es la Semiótica. A lo largo del siglo XX, la semiótica ha ido evolucionando en la delimitación de su objeto de estudio, del signo lingüístico al sistema semiótico. La semiótica es entendida como la ciencia de los sistemas comunicativos sociales. En esa medida, el interés de la semiótica literaria es el de la obra literaria como un sistema comunicativo en el que la producción de sentidos es un proceso de continua transformación, de ahí que no se hable de significados sino de significaciones. La literatura es, entonces, un sistema comunicativo en el que los roles se modifican en el proceso mismo de significación, las relaciones de primeridad -subjektividad-, segundidad -objetividad- y terceridad -intersubjetividad- no se mantienen estáticas, pues de un momento a otro de la semiosis lo que fuese terceridad puede tornarse primeridad y así sucesivamente.

Todas y cada una de las corrientes de la crítica literaria han encontrado la manera de delimitar ese objeto empírico en un objeto observacional. Ahora, la manera en que cada una lo ha transformado en un objeto teórico ha dado lugar a múltiples paradigmas que indiscutiblemente han dado resultados, parciales, para el estudio de la obra literaria en cada época en la que se planteó. Tal vez los formalistas rusos ya lo habían planteado al explicar que cada época tiene sus propios géneros. Nosotros podríamos hacerlo extensivo a que cada época tiene sus propias críticas literarias. Una síntesis de las corrientes críticas del siglo XX y el siglo XXI, puede encontrarse en la siguiente imagen.

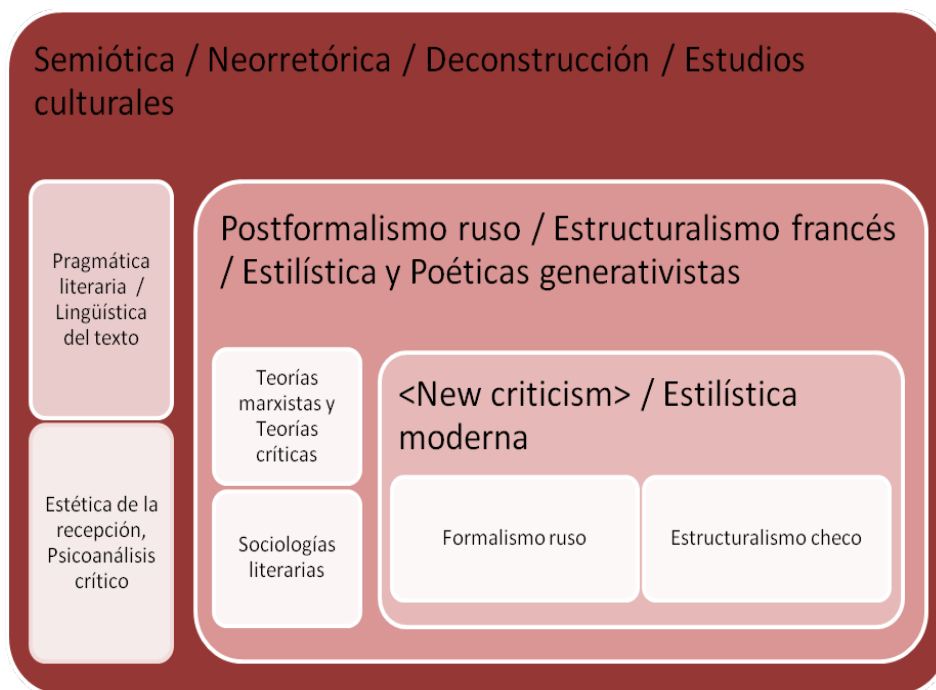


Figura 2: Corrientes de la crítica literaria en el siglo XX

1.2. Crisis y renovación de los paradigmas

Es algo así como si la comunidad profesional fuera transportada repentinamente a otro planeta, donde los objetos familiares se ven bajo una luz diferente y, además, se les unen otros objetos desconocidos. Por supuesto, no sucede nada de eso: no hay transplatación geográfica; fuera del laboratorio, la vida cotidiana continúa como antes. Sin embargo, los cambios de paradigmas hacen que los científicos vean el mundo de investigación, que les es propio, de manera diferente. En la medida en que su único acceso para ese mundo se lleva a cabo a través de lo que ven y hacen, podemos desear decir que, después de una revolución, los científicos responden a un mundo diferente.

Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, 1982, 176

Ahora bien, ¿qué es lo que hace que un objeto observacional pierda su validez como objeto teórico? Según Thomas Kuhn (1982), una revolución científica se presenta sólo cuando la comunidad científica en su totalidad abandona un paradigma y adopta otro. Desde su mirada, este continuo renovarse de la ciencia es una condición esencial para el progreso efectivo de la ciencia. Un nuevo paradigma al remplazar a otro mantiene el circuito vivo y es esta función de

transformación permanente la que atañe a las revoluciones. Es por esta razón que la ciencia contiene en sí misma los mecanismos que posibilitan el paso de uno a otro.

Un paradigma supone un modelo específico de hacer ciencia: un marco conceptual, metodológico y epistemológico a través del cual se observa y explica el mundo; asimismo, implica un conjunto de herramientas que permiten la observación, comprensión y explicación del objeto de estudio. De este modo, un paradigma en el caso de las ciencias humanas se impone cuando puede resolver algunas de las dificultades que el anterior no proponía o no podía determinar-; cuando explica todo lo que aquella explicaba y permite la corroboración, aunque sea parcialmente, de sus predicciones. ¿Qué sucede cuando un paradigma no supera a otro, sino que convive con otro y otros en el mismo plano? ¿Cómo determinar cuál es el *episteme* pertinente para entrar al análisis crítico? ¿Qué sucede cuando el objeto de estudio se difumina también en múltiples objetos?

En la actualidad, las pautas y configuraciones ya no están “determinadas”, y no resultan “autoevidentes” de ningún modo; hay demasiadas, chocan entre sí y sus mandatos se contradicen, de manera que cada una de esas pautas y configuraciones ha sido despojada de su poder coercitivo o estimulante. Y, además, su naturaleza ha cambiado, por lo cual han sido reclasificadas en consecuencia: como ítem del inventario de tareas individuales. En vez de preceder a la política de vida y de encuadrar su curso futuro, deben seguirla (derivar de ella), y reformarse y remodelarse según los cambios y giros que esa política de vida experimente. El poder de licuefacción se ha desplazado del “sistema” a la “sociedad”, de la “política” a las “políticas de vida”... o ha descendido del “macronivel” al “micronivel” de la cohabitación social. (Bauman, 1999, 6)

Estas son las condiciones de la crítica hoy, el objeto de estudio se ha transformado porque ya no es estático, sino interactivo. En las condiciones actuales del hipertexto, el papel del crítico, del lector y del escritor es de agentes activos que intercambian roles en el proceso de creación del texto hipermedial. La cuestión es que no se ha podido generar un paradigma que tenga en cuenta esta nueva condición del objeto de estudio. Aún se está en el nivel descriptivo del objeto, tal vez por la relativa novedad de la propuesta literaria del hipertexto, tal vez porque la crítica sigue operando con los categorías, marcos y referentes conceptuales de los paradigmas anteriores, sistemas cuyos objetos eran definitivamente diferentes. Consideramos que el trabajo ahora es el

de establecer condiciones para que surja un nuevo paradigma, el de la crítica del hipertexto después de la crítica de la cultura como texto.

Si bien es cierto que la dificultad de delimitación del objeto observacional dentro del objeto empírico -la obra literaria- ha hecho que los objetos teóricos hayan ido modificándose de paradigma en paradigma, no obstante, se conserva la idea de la obra literaria como sistema de significaciones. Esta perspectiva permite considerar la cuestión desde el punto de vista de la semiótica. En un primer momento el signo fue considerado su objeto de estudio. Pero ¿qué es el signo? Frente al planteamiento de la semiología saussureana, de la imagen mental (significado) y su representación (significante) que apunta a un énfasis en la semántica, al estudio de los significados, se plantea al signo como proceso de significación. El giro es radical si se tiene en cuenta que ya no se concentra tampoco en la forma material del signo -significante-, sino en la posibilidad de múltiples significados, de ahí que se hable en términos de sentidos. El signo como proceso, no como producto es una de las grandes revoluciones de la semiótica. Ahora bien, este enfoque hace que ya no sea posible pensar en términos de unidades mínimas de sentido, sino en marcos de sistemas de significación, se da paso a la semiótica de la cultura, la cultura como sistema de significación y a la literatura como uno de sus sistemas. Este es el cambio de paradigma en la desviación de la mirada del objeto observacional desde la semiosis como pluralidad de sentidos en un objeto, pero también y justamente por ello, con la entrada de la semiótica de la cultura, ya no es posible estudiar a la literatura sólo desde la disciplina de la crítica literaria, pero tampoco desde la semiótica, es necesario la confluencia de disciplinas como la antropología, la filosofía, la crítica de arte, la sociología, la historia y hasta las ciencias de la información, claramente porque la literatura se ha ido transformando también y ha sufrido los cambios de la mirada sobre sí misma y, sobre todo, de la acción en sí misma. “Y esto significa que las teorías tampoco evolucionaron gradualmente para ajustarse a hechos que se encontraban presentes en todo tiempo. En lugar de ello, surgen al mismo tiempo que los hechos a los que se ajustan, a partir de una reformulación revolucionaria de la tradición científica anterior, tradición en la que la relación que intervenía en los conocimientos entre el científico y la naturaleza no era exactamente la misma”. (Kuhn, 1982, 220)

La semiótica revela que la relación comunicativa entre la primeridad -subjetividad atribuida al rol del autor-, la segundidad -objetividad atribuida a la obra- y terceridad -intersubjetividad atribuida al lector- promueve el intercambio de roles en el proceso de construcción de sentidos, lo que en un momento del signo es primeridad al dar paso a otro momento se puede transformar en segundidad o terceridad (Peirce, 1986). La semiosis como proceso en continuo devenir hace que cada momento y cada agente en potencia pueda ser otro y así sucesivamente. El trabajo de mediación del crítico no es necesariamente una cuestión accesoria, no está en segundo plano, ni es a posteriori a la labor del escritor, especialmente en las condiciones actuales de la literatura. Los tres agentes desempeñan acciones creadoras activas que no implican una secuencialidad explícita o una linealidad plana entre los tres.

Para Rodríguez, el nuevo rol del crítico apunta a ser mediador, facilitador, acompañante y dinamizador del proceso y a “apreciar las cuestiones importantes que están en juego en el colectivo, lo que es importante compartir, las ideas emergentes y, sobre todo, las personas que forman el colectivo y las relaciones que se crean y se pueden crear entre ellas” (2000a). Paulatinamente se cumplen sus previsiones sobre la reconfiguración del crítico desde su perspectiva funcional, sobre la emergencia de nuevas figuras de mediación en cuanto que gestoras de intelectos o sobre la emergencia del artista interactivo, que “propone siempre a los espectadores una colaboración creativa, una ‘co-creación’”. (Rodríguez, 2011, 120)

De este modo, el hipertexto pasa a ser la materialización de esta concepción, la obra literaria como proceso comunicativo en el que el lector, el escritor y el texto se encuentran en un mismo plano y se reconfiguran en cada encuentro, cada “click” del lector activa el proceso semiótico para la producción de sentido. Desde esta mirada, el escritor y el lector como agentes del proceso comunicativo trasladan los roles y mueven a dicha producción de sentido.

De ahí que la historicidad de la lectura sea la contraparte de esta omnitemporalidad específica; ya que el texto ha escapado de su autor y de su situación, también ha escapado de su destinatario original. De ahí en adelante puede hacerse de nuevos lectores. Esta ampliación de la gama de lectores es consecuencia de la transgresión inicial del primer acontecimiento a favor de la universalidad del sentido. En esta línea de reflexión, la escritura es la mediación paradigmática entre dos acontecimientos de la palabra: un acontecimiento de la palabra engendra un nuevo acontecimiento de la palabra bajo la condición de que se supere en la universalidad del sentido, esta

universalidad por sí sola puede generar nuevos acontecimientos del habla. (Ricoeur, 1999, 105)

En cuanto a la relación con el crítico literario acontece lo mismo, aunque en el campo de la literatura, pareciera sencilla la triangulación entre autor lector y crítico. Pareciera igualmente fácil establecer funciones para cada uno de ellos en el circuito comunicativo: uno es el productor -autor-, otro el receptor -lector-, y el tercero -crítico- el mediador entre los dos. Sin embargo, la ecuación no es tan sencilla (Pulido 1997).

Es necesario, sin embargo, delimitar a eso que llamamos hipertexto, puesto que no todo texto creado a través de la hipermedia puede ser considerado literario. Establecer los límites del hipertexto como obra literaria significa establecer los límites del hipertexto que se difunda en el ciberespacio (Koskimaa, 2005). Entre ellos podemos encontrar a las obras literarias que son adaptadas al formato hipertextual; obras de carácter divulgativo que utilizan los recursos multimediales para su construcción; a las páginas sociales como los blogs, las redes sociales y las páginas web. Koskimaa propone cuatro tipos de textos digitales: textos digitalizados (textos impresos que son pasados a ese formato); nuevos textos publicados en formato digital (textos que conservan la estructura escrita en su contenido); textos digitales programados (cibertextos o textos con estructura hipertextual) y los web-textos (textos que sólo pueden ser leídos en la red). Todos ellos utilizan los recursos estéticos de la literatura, las artes plásticas, la música o la imagen, junto con las tecnologías de la información, pero sólo los dos últimos fueron creados como hipertextos literarios.

El mayor desafío para el estudio y la definición de una literatura hipertextual, es la falta de fundamentación teórico-crítica en el asunto. No existe todavía, por lo menos en Colombia, críticos literarios o teoría literaria que aborde de forma profundizada cuestiones sobre la importancia y la complejidad del hipertexto literario (Gómez, 1991). La mayoría de los estudios y experiencias realizadas están en universidades internacionales de Europa y Norte América. Otro desafío que enfrentan los investigadores de la literatura hipertextual, es que ésta todavía no es reconocida como elemento relevante en el proceso de estudio e investigación de la literatura (García, *s.r.*). Habría que tener en cuenta que el arte nace de las dudas, de las oposiciones; nace

para ser vivida en tiempo real, por personas que la reciben y la recrean en el momento en que fue propuesta por el artista. El hipertexto ofrece posibilidades constantes de devenir, flujo de lenguajes y metamorfosis significativas no sólo para el lector, también para el escritor.

Como lo plantea Jaime Alejandro Rodríguez, la literatura hipertextual puede ser considerada como un nuevo género literario, no se trata sólo de una transcripción de textos de un soporte para otro, sino, de la concepción misma de la obra, de su proceso de creación dentro de un paradigma u otro. ¿Es posible identificar la literariedad dentro de esos textos digitales interactivos? ¿Cuáles parámetros debe el crítico utilizar para identificar un texto como literatura hipertextual o no hipertextual? Preguntas como estas, continúan sin respuesta. La teoría crítica literaria todavía es relativamente limitada en este campo; mientras que la literatura hipertextual ya posee un público de lectores que no puede ser ignorado. Lo que nos hace falta son las condiciones materiales para que se presente la institucionalización del género:

En efecto, Becker ofrece una lista de condiciones que deben cumplirse para que pueda hablarse de un arte nuevo. Para este autor, todo arte incluye no solo el uso de ciertos recursos físicos y la expresión de ciertos referentes, sino la demanda del público y un cierto aparato conceptual. Los trabajos artísticos involucran la cooperación de distintas actividades para alcanzar el resultado óptimo, y eso incluye a las personas que hacen materiales, instrumentos y herramientas; a las personas que crean los arreglos financieros que hacen posible el trabajo; a las personas que distribuyen las obras; a las personas que producen la tradición, la crítica y otros servicios de conceptualización; y finalmente involucra al público. De este modo, una forma nueva de arte no es solamente el hallazgo de nuevas expresiones por parte del artista sino la dinamización del mundo que soporta sus realizaciones, y el establecimiento de convenciones mutuamente entendidas. Es la consolidación de ese mundo la que hace falta para hablar con certeza de un nuevo género en el caso de la hiperficción. (Rodríguez, 2012)

Capítulo segundo

Literatura hipertextual

El término literatura hipertextual puede ser considerado como una metáfora del simulacro, metáfora que es al mismo tiempo un posible significado englobante: el mundo de la simulación y el lugar privado es de donde surge el poder del espacio virtual, nacido también, de las intersecciones de los modelos del tiempo en la superposición del presente como único tiempo posible en el ciberespacio. Lo que revela la imposibilidad de una única verdad frente a cualquier realidad vivida como discurso, pues se transforma en el momento mismo en el que intenta fijarse. En términos de Baudrillard (1984), sería una metáfora de la sociedad postmoderna, y una forma de situarse en esa sociedad. Si se quiere, en términos de Lipovetsky (1990), sería una metáfora de la era del vacío, en donde se viven dentro de la sociedad, pero esta sociedad misma, es un gran vacío.

En la narrativa hipertextual el simulacro juega un papel primordial para la construcción de la obra como una especie de *Ready Made*², también como *performance*³ o como intervención⁴. El acto de entrar en el espacio virtual corresponde a la simulación, de hecho, es punto generativo de la construcción misma del hipertexto. La simulación (Sarduy, 1982) es una forma estética primordial para hablar de la experiencia no sólo en la cotidianidad, sino también en el campo artístico y más aún, en un nivel ideológico como se ha venido comprobando en los últimos años con la acción política desde la red. Ya lo había sentido y presentado explícitamente Baudrillard (1987) al hablar del simulacro como un fenómeno cultural general de la contemporaneidad, en donde se anula el sentido de realidad por el de múltiples realidades y el de las posibles verdades auténticas por la superposición de sus simulaciones.

² *Readymade*, es el nombre que le dio Marchel Duchamp al proceso creativo de transformar un objeto común en un objeto artístico por el enrarecimiento de su uso: trastocar su función práctica, por una función estética. (Otero, 2011)

³ *Performance*, es la expresión inglesa para el arte en vivo, estrategia artística que consiste en llevar al arte a la representación aquí y ahora, mostrar que como posibilidad de significado su condición es efímera y solo posible en el instante en que se representa. También se le denomina *happenings*. (Otero, 2011)

⁴ Intervención, es una especie de sincretismo del *readymade* y el *performance* que consiste en modificar una obra de arte, un espacio o un objeto común para completarla, para resemantizar el espacio o para darle un uso no convencional, de cierta manera, eliminar el fetiche para crear un nuevo significado del objeto o espacio intervenido. (Otero, 2011)

Aunque Baudrillard habla de manera negativa de este fenómeno, los últimos avances en este campo han permitido ubicar a la literatura hipertextual en un punto de partida común, tanto de Sarduy como de Baudrillard, en la concepción del simulacro como simulación en el arte. No se trata de definir la simulación que aparece en la literatura hipertextual de modo tajante, sino de reconocer cómo está construida en varios niveles que se yuxtaponen. "...Desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro; se responde a la interrogación que plantea el arte con el humor y el desenfado con que se responde a un *Koen*, pero la respuesta para ser válida tiene que surgir en el sitio más inesperado, contradictoria, múltiple, dispersa." (Sarduy, 1982, 108)

2.1. Lo liso y lo estriado una forma de explicar los umbrales del paradigma hipertextual

El espacio liso y el espacio estriado,...., no son de la misma naturaleza.debemos recordar que los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituído, devuelto a un espacio liso.

Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 1988, 483

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (1988) proponen una nueva ontología de la experiencia y el conocimiento, para ello se valen de la metáfora: estriado y liso. Aunque a primera vista pareciera que los autores al hablar del 'espacio' liso y estriado se refieran a un espacio físico, en su argumentación se abre esta metáfora hacia un concepto más amplio del modo como aprehendemos el mundo. El juego entre dos caras que se complementan para alcanzar la unidad, ha sido propuesto de diferentes maneras, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (2000) mencionó lo apolíneo y lo dionisiaco como formas de percepción de lo real que al encontrarse en la unidad de la tragedia dan origen a la visión griega de la vida; pero también el estructuralismo habló del tiempo en términos de diacronía y sincronía; la hermenéutica de la historicidad en forma de tradición y ruptura, herencia y renovación. En el discurso moderno, el planteamiento central era el de tiempo como principio de toda experiencia, aunado los conceptos de progreso,

linealidad, desarrollo, ligados con la idea del transcurrir de un tiempo a otro tiempo. Los postestructuralistas trasladaron el foco hacia el lenguaje, pero el lenguaje no es una cuestión de tiempo, para ellos, sino de espacio. Al concebir que el lenguaje sólo se concreta en el espacio, cobra forma, dimensiones y límites en él, el objeto de estudio se desplaza, entonces, hacia el espacio.

En esta investigación nos hemos permitido ampliar la metáfora de los rizomas para considerar la noción de hipertextualidad, puesto que la cuestión central en este tipo de discursividad, hipertexto, no es el tiempo, “simulación constante del presente”, sino del espacio, “lugar” en el que confluyen las discursividades, se comprende por qué la denominación común de su modo de producción sea el de “ciberespacio” y no cibertiempos. El hipertexto es la forma material, pero esta forma solo se actualiza en el ciberespacio, con una “click” conduce a un plano que es al mismo tiempo diacronía y sincronía en el presente de la experiencia, que permite una mirada háptica y óptica del texto. Por todo ello, nos permitimos hablar del hipertexto como la concreción, materialización, de los espacios lisos y estriados del ciberespacio. Gracias a que estas características se corresponden también con las relaciones de imbricación entre lo liso y lo estriado mencionado por Deleuze y Guattari, nos permitimos asociarlas para una posible ‘delimitación conceptual’ del campo de acción del hipertexto.

De manera sencilla -tal vez un poco amplia- podemos inferir de la lectura de Deleuze y Guattari que el espacio estriado sería el espacio panorámico, del inicio y el fin, de lo global, de la certeza, de la meta, de la claridad, de la mirada óptica; de cierta manera y por determinadas circunstancias, instituido por el aparato de Estado. Mientras que el liso sería el espacio del entre puntos, del medio entre el punto de inicio y el final, del proceso, de la improvisación, y de lo imprevisto, de la oscuridad, de la mirada háptica, espacio promovido por la máquina de guerra. El primero podría asimilarse al movimiento sedentario. El segundo al nómada. El estriado es métrico y dimensional. El liso es inmensurable y direccional, es un espacio intensivo, más que extensivo, de distancias y no de medidas. En el espacio liso hay un vector, una dirección y no una dimensión. Él es construido por las operaciones locales de cambios de dirección, por el flujo, el movimiento y la transitoriedad. Esos cambios de duración derivan de la propia naturaleza del

recorrido. El espacio liso, más por los afectos que las propiedades, es formado por acontecimientos; por el contrario, el estriado es constituido por “cosas formadas y percibidas”. Mientras que en el espacio estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales (las formas) revelan vectores y síntomas, instrumentos básicos para la indagación y la percepción del espacio, lo que la difiere del estriado en cuanto que está hecha por mediciones y propiedades. Siendo medible el espacio estriado ya que necesita de referencias. De esta manera, si se nos permite usar otra metáfora de los autores, la del go frente a la del ajedrez, el autor hace el primer movimiento, propone una jugada, un enganchamiento del texto, espacio estriado, mientras que el lector decide si acepta la propuesta o se mueve hacia otra jugada, espacio liso... entonces, entre los dos, se inicia la partida de go, nace el hipertexto.

En el go, se trata de distribuirse en un espacio abierto, de ocupar el espacio, de conservar la posibilidad de surgir en cualquier punto: el movimiento ya no va de un punto a otro, sino que deviene perpetuo, sin meta ni destino, sin salida ni llegada. Espacio "liso" del go frente al espacio "estriado" del ajedrez. Nomos del go frente a Estado del ajedrez, nomos frente a polis. Pues el ajedrez codifica y descodifica el espacio, mientras que el go procede de otra forma, lo territorializa y lo desterritorializa (convertir el exterior en un territorio en el espacio, consolidar ese territorio mediante la construcción de un segundo territorio adyacente, desterritorializar al enemigo mediante ruptura interna de su territorio, desterritorializarse uno mismo renunciando, yendo a otra parte...). Otra justicia, otro movimiento, otro espacio-tiempo. (Deleuze-Guattari, 2000, 361)

Continuemos con la metáfora, el nomadismo es liso, pues es direccional, es trayectoria, y deriva. Está marcado por los rastros que se desdibujan y se desplazan durante el devenir -el papel del lector-. La variación, la polifonía, la diversidad de direcciones son características del espacio liso -espacio del lector, los lectores-; de otro lado, el estriado es limitado y limitativo, sus atribuciones son constantes, modulares y divisibles por fronteras -el espacio del texto dispuesto por el autor-. Es en esta fusión entre lo liso y lo estriado en donde se infiere una relación con el paradigma hipertextual; en tanto se percibe una similitud entre el proceso que implica acceder a un hipertexto, como a un ‘espacio’ liso, aunque no se puede identificar la lectura-creación hipertextual plenamente con éste, como se explicará más adelante. Aparentemente tanto el espacio liso del lector son ajenos a toda clasificación lógico formal, codificada y cartesiana; creemos que los límites están en el espacio estriado que dispone el autor a través del hipertexto.

En ese espacio, la materia-flujo ya no se puede dividir en franjas paralelas, y el movimiento ya no se deja encerrar en relaciones biunívocas entre puntos. En ese sentido, la oposición cualitativa gravedad celeridad, pesado-ligero, lento-rápido, no juega el papel de una determinación científica cuantificable, sino el de una condición co-extensiva a la ciencia, y que regula a la vez la separación y la combinación de los dos modelos, su eventual penetración, la dominación de uno o de otro, su alternativa. Y precisamente en términos de alternativa, cualquiera que sean las combinaciones y las composiciones, Michel Serres propone la mejor fórmula: "La física se reduce a dos ciencias, una teoría general de las vías y caminos, una teoría global del flujo". (Deleuze-Guattari, 2000, 371)

En el hipertexto el movimiento hacia el espacio estriado se da funcionalmente, hacia el liso se desencadena como rizoma, como cuerpo sin órganos, es decir, sin organismo, sin organización, aparente. Sin embargo, hay un punto que "guía" el movimiento en esos dos espacios. Ese punto para el caso del autor es la disposición del texto, las ventanas que se propone, las aperturas que se dan, el cruce de los códigos, de los lenguajes; del lado del lector, ese punto en que se torna creador y no sólo usuario, sujeto que establece las relaciones de una manera aleatoria y subjetiva. Esto nos permitiría pensar que lo 'liso y lo estriado' son simultáneos; en la medida que el sujeto no puede escapar a la disposición del texto y al mismo tiempo lo intenta, gracias a la forma abierta que le brinda el hipertexto.

En el estriado los movimientos están subordinados a los puntos. La menor distancia entre dos puntos es una recta, como reza la geometría clásica. En él el movimiento es de un punto al otro, de levantamiento cartográfico. Diferente, en el liso los puntos están subordinados al trayecto al devenir. Es decir, en el caso del hipertexto es el usuario quien une los puntos y construye su propia cartografía y no simplemente pasea por una cartografía prediseñada... en esa ilusión radica el simulacro. El texto simula la apertura, pero fija el espacio para la bifurcación de los jardines. Son las permanencias itinerantes, (no se trata de un espacio físico fijo, con coordenadas; sino de un espacio efímero, construido por el usuario del hipertexto) las que determinan los umbrales de posibles marcas o 'lugares'.

El espacio liso o nómada está entre dos espacios estriados: el del bosque, con sus verticales de gravedad; el de la agricultura, con su cuadrículado y sus paralelas

generalizadas, su arborescencia devenida independiente, su arte de extraer el árbol y la madera del bosque. Pero "entre" significa que el espacio Liso está controlado por esos dos lados que lo limitan, que se oponen a su desarrollo y le asignan, en la medida de lo posible, un papel de comunicación, pero también, por el contrario, que se vuelve contra ellos, minando por un lado el bosque, ganando por otro las tierras cultivadas, afirmando una fuerza no comunicante o de desviación, como un "claro" que avanza. Los nómadas se vuelven primero contra los habitantes del bosque y los de las montañas, luego se precipitan sobre los agricultores. Se produce ahí algo así como el reverso o el afuera de la forma-Estado —pero, ¿en qué sentido? Esa forma, como espacio global y relativo, implica un cierto número de componentes: bosque-roturación; agricultura-rastrillado; ganadería subordinada al trabajo agrícola y a la aumentación sedentaria; conjunto de comunicaciones ciudad-campo (polis-nomos) como fundamento del comercio. (Deleuze-Guattari, 2000, 388)

Sin embargo, existen puntos y trayectos en ambos espacios, porque en el liso “es el trayecto el que induce al punto, al límite o umbral” del camino estriado. Por lo tanto, el espacio liso dispone siempre de una potencia de desterritorialización ‘superior’ al estriado, pero al mismo tiempo dentro de los límites del mismo. En tanto potencia, o mejor dicho, virtualidad, como posibilidad de ser, es que el hipertexto se convierte en una especie de simultaneidad de diversos ‘espacios’. Justo cuando se entreteteje el rizoma de sentidos mediante la confluencia, y atemporalidad de diversas ‘formas’ o lenguajes que también provienen del ‘espacio’ estriado.

En síntesis el hipertexto como el ‘espacio’ liso y estriado se encuentran como diálogo o relación, como se ha venido explicando. El liso está siempre traduciéndose en estriado, mientras el estriado se reverte en liso. Uno se desdobla en el otro en una simbiosis infinita. Otra forma de entender esta otra lógica, de unidad de los contrarios es la de la disyunción inclusiva. El asunto es más complejo de lo que se pudiera advertir a primera vista, por eso, argumentan Deleuze y Guattari, sobre la relación entre los dos ‘espacios’, como una relación lógica o propiedad de disyunción inclusiva.

Esta disyunción inclusiva o síntesis disyuntiva, explican los autores, se aplica a los conceptos de espacio liso y estriado, en la medida que, en apariencia, se niegan mutuamente, imposibilitando una relación. Además, admiten que hay un movimiento de inclusión en el cual la disyunción englobaría una posible conjunción, más bien un encuentro o una simbiosis. “Un cuadro se hace

de cerca, aunque se vea de lejos. De igual modo, se dice que el compositor no oye: pues oye de cerca, mientras que el auditor oye de lejos. Y el escritor escribe con una memoria corta, mientras que el lector se supone que está dotado de una memoria larga.” (Deleuze-Guattari, 2000, 500)

Las orientaciones carecen de constante, cambian según las vegetaciones, las ocupaciones, las precipitaciones temporales. Aunque en nuestra lógica occidental toda disyunción implica una exclusión; el hipertexto propone una forma de relación entre el autor, el texto y el lector que es la de la disyunción inclusiva, una relación entre los conceptos que, aparentemente, se oponen.

La disyunción inclusiva comprende que cada uno de ellos tiene una naturaleza distinta, desempeñan labores diferentes, pero se encuentran en la construcción de sentidos y de escrituras, como trabajo colaborativo en el que el escritor “cede la pluma” y el lector acepta el envite y escribe junto con el autor. El hipertexto propone una disyunción en donde no hay exclusión. Pues, en él, autor y lector sin distinción y al mismo tiempo inseparables, se imbrican uno a otro, aunque tengan naturalezas diferentes y sean ‘opuestas’, coexisten en un movimiento constante en el que pasan de uno a otro en el ciberespacio del hipertexto.

El espacio agujereado comunica de por sí con el espacio liso y con el espacio estriado. En efecto, el filum maquínico o la Línea metálica atraviesa todos los agenciamientos: nada más desterritorializado que la materia-movimiento. Pero esa comunicación no se produce en modo alguno de la misma manera, y las dos comunicaciones no son simétricas. Worringer decía, en el dominio estético, que la línea abstracta tenía dos expresiones muy diferentes, una en el gótico bárbaro, otra en el clásico orgánico. En este caso, diríase que el filum tiene simultáneamente dos modos de unión diferentes: siempre conexo al espacio nómada, en cambio, se conjuga con el espacio sedentario. En los agenciamientos nómadas y las máquinas de guerra, es una especie de rizoma, con sus saltos, sus desviaciones, sus pasos subterráneos, sus tallos, sus desembocaduras, sus rasgos, sus agujeros, etc. Pero, en el otro lado, los agenciamientos sedentarios y los aparatos de Estado realizan una captura del filum, toman los rasgos de expresión en una forma o en un código, hacen resonar juntos los agujeros, bloquean las líneas de fuga, subordinan la operación tecnológica al modelo del trabajo, imponen a las conexiones todo un régimen de conjunciones arborescentes. (Deleuze-Guattari, 2000, 415)

Ese movimiento de tornarse en el otro, no es un proceso simple, no se trata de dejar de ser el que es para volverse el otro. Uno ingiere al otro y pasa él mismo a ser un otro y el ingerido, así

cooptado, pasa él también a ser otro; son por lo tanto, el uno y lo otro originales, no desaparecen. Son a la vez ellos mismos y los otros. Esta simultaneidad expuesta en el concepto de la disyunción inclusiva, sirve plenamente para definir la relación entre el paradigma escritural y el hipertextual, no son totalmente excluyentes el uno del otro. Lo hipertextual aunque tiene una 'lógica' diferente, contiene de alguna manera la lógica escritural; mientras una quiere escapar; la otra la quiere detener. Para terminar, se puede decir que lo hipertextual intenta perennemente en trascenderse y reconfigurar lo escritural; simultáneamente lo escritural de manera persistente intentará codificar y sobrecodificar lo hipertextual.

2.2. El hipertexto en la literatura

Descubrí muy tarde ese aspecto del «tratamiento de textos». Me resistí durante mucho tiempo. Pensé que no llegaría nunca a someterme a la ley de una máquina a la que en el fondo no entiendo. Sé hacerla funcionar (más o menos) pero no sé «cómo» funciona. No sé, y ahora menos que nunca, «quién es», quién está ahí. El no-saber, en este caso, es un rasgo distintivo, un rasgo que no es propio de la pluma ni tampoco de la máquina de escribir. De la pluma y de la máquina de escribir se cree saber cómo funciona aquello, «cómo responde», mientras que del ordenador, incluso cuando hasta cierto punto se sabe manejar, no se suele conocer, de manera intuitiva e inmediata, cómo actúa el demonio que habita dentro del aparato, a qué obedece. En ese secreto sin misterio reside frecuentemente nuestra dependencia respecto a muchos instrumentos de la tecnología moderna que sabemos utilizar, sabemos para qué sirven, sin saber qué sucede con ellos, en ellos, en su territorio; y esto debería hacernos pensar sobre nuestra relación con la técnica hoy, sobre la novedad histórica de esta experiencia.

Jacques Derrida. "El 'tratamiento' del texto", 1999, 4.

Los cambios traídos por los medios electrónicos no han ocurrido solamente en el ámbito de las comunicaciones; sino, y fundamentalmente, en el plano de la cultura. Cómo bien lo señala Derrida, la tecnología informática ha generado una manera diferente de relacionarnos con el texto, con los otros y con el mundo (Guerra, 2003). En la era de lo inmediato, nuestras relaciones se hacen inmediatas en el *face to face* de las páginas sociales, transitorias en los encuentros de la cámara o el chat y mediatizadas distanciadas por la pantalla del ordenador que nos da la posibilidad de terminar una conversación o desplazarnos a otro 'espacio' con un leve movimiento de la mano -sueño de los televidentes décadas atrás con *Bewitched*, la hechizada que con un leve

movimiento de nariz se iba de un lugar a otro. Es indudable que también, se ha modificado nuestra relación con los textos, las formas y los contenidos literarios. Podemos navegar de ventana en ventana entre poemas, canciones, cuentos, novelas.

En el contexto colombiano, Jaime Alejandro Rodríguez (2012) viene reflexionando desde hace ya un buen tiempo, lo que la literatura hipertextual significa dentro del campo literario. Buena parte de sus reflexiones han orientado el desarrollo de este apartado, especialmente en lo que se refiere a la concepción estética del término «hiperficción» en su web-texto *El relato digital*. Podemos recorrer todo en un hipertexto, hasta podemos cambiar el rumbo de una historia, jugar con las imágenes y los versos de un poema para enviárselo a un amigo, podemos ‘cortar’ una letra de un poema, dejar de fondo una canción, ‘pegar’ las imágenes que queramos y ‘colgarlo’ en *youtube*. Todo ello hace que los roles en la literatura se transformen (Asmar, 2003). El escritor pasa a ser el creador y organizador de las intenciones y la máquina es el soporte por el cual la obra se actualiza. En este proceso, el lector asume el papel de cómplice de esas intenciones del autor y al interactuar con él se hace co-creador. En este orden de ideas, la propuesta de este apartado de la investigación es hacer una reflexión sobre la relación hipertexto y literatura. Considerar las implicaciones en cuanto a la estética, la técnica y la literariedad.

De manera análoga, los diversos sistemas de registro y de transmisión (tradicción oral, escritura, grabación audiovisual, redes digitales) construyen ritmos, velocidades o cualidades diferentes. Cada nueva disposición, cada «máquina» tecnosocial añade un espacio-tiempo, una cartografía especial, una música singular a una especie de enredo elástico y complicado donde las extensiones se recubren, se deforman y se conectan, donde las duraciones se enfrentan, se interfieren y se responden. La multiplicación contemporánea de los espacios hace de nosotros un nuevo tipo de nómadas: en lugar de seguir líneas errantes y migratorias dentro de una extensión dada, saltamos de una red a otra, de un sistema de proximidad al siguiente. Los espacios se metamorfosean y bifurcan bajo nuestros pies, forzándonos a la heterogeneidad. (Levy, 1995, 24)

El hipertexto como jardín de los senderos que se bifurcan borgiano (1997) es un laberinto de múltiples salidas. Lo que permite que el lector navegue, con la pantalla o un “click”, de un lugar a otro, de un tipo de discurso a otro, todo dentro del texto y de manera interactiva. Se crea así una red de relaciones, caminos, que le permiten alcanzar un estado individual de acción y fruición. La

conectividad es la característica esencial del hipertexto: a través de dispositivos de diferentes lenguajes simultáneos que están interrelacionadas tanto en la forma como en sus contenidos se crea la experiencia virtual del ciberespacio. Por lo tanto, ese laberinto hipertextual estimula el encadenamiento simultáneo de ideas y contextos en un mismo “espacio”. Para nuestro propósito intentamos entender cómo la literatura entra en contacto con este proceso y cómo, a su vez, interfiere en la construcción de una literatura hipertextual (Barriga, 2003).

El concepto y la técnica del hipertexto nacen con la necesidad de manejar de manera óptima grandes cantidades de información. Pero, hoy en día, el hipertexto trasciende esta función en cuanto implica más una lógica de estructuración de la información y la proyección de sus posibles sentidos simultáneos. Según Lévy (1993), la mente humana salta de una representación a otra a lo largo de una intrincada red, diseña caminos que se bifurcan, teje una trama infinitamente más complicada que las simples bases de datos de hoy. Para él un hipertexto es un conjunto de nodos interconectados; estos nodos pueden ser palabras, páginas, imágenes, gráficos, secuencias sonoras, documentos complejos, etc. Las relaciones entre ellos no son lineales, como en una cadena, porque cada uno de ellos extiende sus conexiones en forma de estrella, de modo reticular, así sucesivamente, es más, simultáneamente.

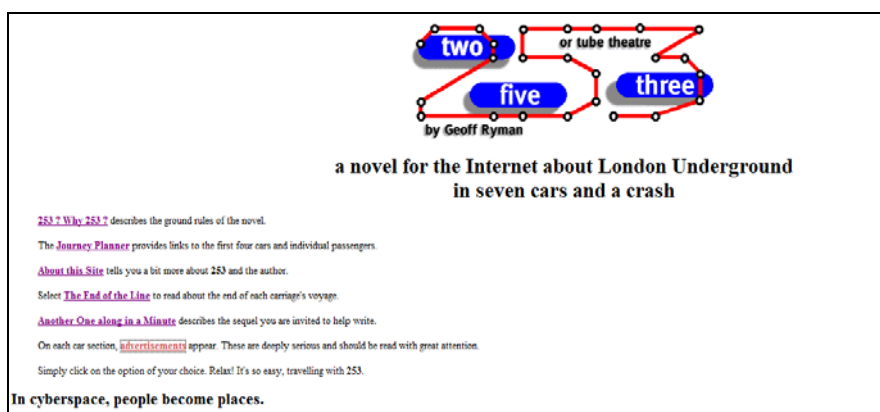


Figura 3: pantalla de acceso al hipertexto 253 or tube teatre: una novela para internet

Navegar en un hipertexto significa, por lo tanto, dibujar un recorrido en una red que puede ser tan complicada como incomprensible. Porque cada nodo puede, a su vez, contener una red entera. Este navegar nos aleja de nuestra concepción tradicional de leer y escribir, ya que implica una

interactividad. El texto impreso, aunque puede leerse de manera ‘hipertextual’ en el sentido de no linealidad, no es en verdad un hipertexto. Si bien, el texto escrito tiene un inicio, un desarrollo y un final, el lector, como dice Daniel Pennac en su texto: *Como una novela*, puede saltar páginas, capítulos, iniciar su lectura in media res; pero, esta lectura sería incompleta, irrespetuosa con el texto si se quiere porque desde la técnica misma de la escritura que implica una secuencialidad, una cadena hablada (Saussure), si se interrumpe se va a ver afectado el sentido original propuesto por el autor, base fundamental para alcanzar una interpretación.

Por ello, cuando se señala que el hipertexto ya existía, se remite sólo al hecho de la no linealidad, de la fragmentación del texto, pero no al del palimpsesto. El hipertexto está concebido y diseñado para proponer al ‘lector-autor’ una gama de posibilidades de relaciones que trascienden el orden espacio-temporal; el hipertexto es un cúmulo de posibilidades, no se escribe por renglones o frases, sino, por capas (Camarero, 2008). De ahí que el hipertexto propone una lectura multilineal y multisensorial en la medida que es un integrador de diversos lenguajes. De modo que, el lector puede construir su propio camino de lectura sin ‘afectar’ el sentido, pues no hay un sentido, una sugerencia de sentidos. La interactividad prevista en el hipertexto permite que el lector establezca conexiones, produciendo una descentralización del ‘texto’, o sea que no existe un texto central o más importante, no existe una jerarquía del texto: potencializan las posibilidades de lectura e interpretación a través de la sobreposición de significados en un entramado de metáforas e intertextualidades.



Figura 4: pantalla de acceso al hipertexto Sunshine '69

En consecuencia, la estructura propia del hipertexto altera la situación y el comportamiento del lector y del autor, característicos del libro impreso, en el cual el autor tiende a controlar el proceso de lectura del lector mediante la disposición del discurso en el plano de la hoja. En el hipertexto, el lector tiene independencia para escoger el camino que desea seguir, arriesgándose en el texto, aceptando o ignorando determinados caminos de lectura. En este sentido, el autor ‘pierde’ su autoridad como ‘director de la orquesta’ sobre el texto, desde el punto de vista del paradigma escritural, claro está. El papel del escritor-autor radica en generar una estructura tal de sentidos, con el uso de múltiples lenguajes, para que el lector pueda ser parte activa del proceso de construcción de la obra, así autor – lector entran en relación heurística.

Umberto Eco, en su libro: *La obra abierta* (1965), menciona la multiplicidad de sentidos para referirse a una cualidad posible de los textos literarios. Esta cualidad puede aplicarse al hipertexto, y es tal vez en este punto donde hipertexto y literatura se encuentran definitivamente, pues la técnica hipertextual va a permitir llevar a la práctica la obra abierta que desde la vanguardia de principios del Siglo XX, y aun antes, se busca disponer en el texto literario y que en el plano del texto escrito no se había conseguido. Esta técnica permite construir textos en red, de tal manera que no están organizados en forma hermética, con una estructura de significados cerrados, permite las libres asociaciones de ideas, entramadas, paralelas y yuxtapuestas en el ciberespacio. Por eso mismo, hemos hecho la analogía con el palimpsesto, la sobreposición de capas significativas, que corresponden a intencionalidades, culturas, ideologías, formas, épocas, contextos de diversos orígenes, para crear un aparente caos que debe ser dilucidado en la interacción con cada capa y la habilidad del ‘lector’ de ‘encontrar-construir’ sus relaciones. Esta imagen es la que nos lleva a calificar el hipertexto como un laberinto de múltiples salidas, al contrario del laberinto tradicional en el que sólo hay una única salida; en el del hipertexto, hay tantas salidas como relaciones encuentre el lector – texto–autor.



Figura 5: pantalla de acceso al hipertexto Gabriela Infinita

Podríamos hacer corresponder a la literatura hipertextual con las manifestaciones del arte actual, en el que ya no hay límites tajantes entre las diferentes expresiones artísticas. Desde los años 60's con el *happening* y el *performance* se empiezan a integrar los diferentes lenguajes, estas expresiones mezclan danza, teatro, artes plásticas, escultura, pintura en una sola unidad de expresión artística. El hipertexto puede ser visto también como un espacio en el que confluyen las diversas formas de expresión artística para la construcción del 'montaje' del texto en el que la pluralidad de expresiones configura las posibles entradas-salidas de sentido. De ahí que, y gracias a las nuevas tecnologías, los ensambles de diferentes lenguajes que enriquecen el laberinto y potencian las posibilidades de significación. En el hipertexto la relación planteada por Saussure (1972) del signo lingüístico, entre significante – significado se rompe, para dar paso a la relación semiótica peirceana (1986) entre representamen (primeridad), objeto (segundidad), interpretant (terceridad).

2.3. El hipertexto sus características y potencialidades de significación

“La revolución electrónica abre nuevas perspectivas gracias al decisivo paso de la imagen analógica a la digital, gracias a inéditas posibilidades de selección y de reorganización de la memoria, gracias a una más potente síntesis entre cuerpo y tecnología. Vuelve a ser crucial el problema de los valores, es decir de los «puntos de vista» con los que controlar la productividad y también la «peligrosidad» de innovaciones especialmente dúctiles e invasoras; releer el «clásico» conflicto entre

ficción y realidad; «decidir» sobre sustancias y elecciones que van mucho más allá del mundo de la imagen. Es una época, ésta, en la que emerge con extraordinaria potencia, con dramática urgencia, con desesperada necesidad, el interrogante sobre nuestro Destino: frente a la imagen, que ha funcionado como «raíz» de la reproducibilidad técnica, se imponen ahora la palabra y la acción.”

Piromallo y Abruzzese, 1990: 8

Entremos ahora a la reflexión en torno al lector y su papel en el nuevo contexto de la lectura hipermedial. Una invasión de “discursos” conforma el contexto de la sociedad actual. Para poder subsistir en este mundo informatizado y globalizado el lector debe rastrearlos, decodificarlos, interpretarlos, transformarlos y ajustarlos a la medida de sus vivencias personales. Para ello requiere de una mirada crítica y, sobre todo, de la habilidad palimpsestual para saltar de lo háptico (la mirada cercana, del detalle) a la óptica (la mirada alejada, del todo) y viceversa. Inicialmente, el lector comprende los textos desde la realidad -interiorización- para finalmente producirlos sobre la realidad -exteriorización-. “(...) Lo importante al leer no es lo que nosotros pensemos del texto, sino lo que desde el texto o contra el texto o a partir del texto podamos pensar de nosotros mismos” (Larrosa, 1993: 63).

Esta preocupación por la lectura habla claramente de que el ejercicio mental de leer, comprender y producir, no sólo no ha perdido vigencia, sino que es hoy el mecanismo intelectual más utilizado para descifrar los infinitos mensajes que invaden las redes de comunicación, sean electrónicas o no. El lector pasivo, respetuoso de las ideas del autor, imposibilitado para modificar, transformar, criticar, extrapolar, está en vías de desaparecer, ya que como dice el filósofo del lenguaje Jesús Martín Barbero (1997) la lectura no se reduce al acercamiento al texto impreso. Limitar la relación con la lectura al contacto con los libros es una mirada reduccionista de los procesos de lectura.

“Quizá la actual crisis de la lectura entre los jóvenes tenga menos que ver con la seducción que ejercen las nuevas tecnologías y más con la profunda reorganización que atraviesa el mundo de las escrituras y los relatos y la consiguiente transformación de los modos de leer, es decir, con el desconcierto que entre los jóvenes produce la obstinación en seguir pensando la lectura únicamente como modo de relación con el libro y no con la pluralidad y la heterogeneidad de textos y escrituras que hoy circulan”. (Martín-Barbero, 1997, 4)

Además, habría que tener en cuenta el contexto, o sea la realidad que se conoce y que facilita interpretar cada escrito de acuerdo a la experiencia personal, sin olvidar el contexto del autor (su realidad) el contexto de producción o momento de la enunciación, que lo lleva a escribir desde su propio punto de vista, desde su visión de mundo, de ahí que al leer el texto se pueden evidenciar rasgos de la ideología presente en el momento de la enunciación, y es precisamente la ideología la que le permite al lector construir su propio texto.

La característica central del hipertexto es la aparición de un lector-autor (Camarero, 1997). El cambio de la dicotomía autor/lector, en los textos tradicionales, por la noción de lector-autor en el medio hipertextual, significa un descentramiento del texto en su tradicional noción de autor, como el ser que 'creaba' un universo de significación bien fuera teórico o bien de ficción. Este descentramiento implica nuevas formas y potencialidades de significación en el hipertexto y la cultura. Así como la transformación del libro impreso como medio por excelencia de construcción y difusión del conocimiento en 'la era de Gutenberg', representó un cambio radical de paradigmas culturales: La transición de la cultura oral a la cultura escrita (Nunberg, 1988). Del énfasis en la memoria en el pensamiento y la retórica en la expresión hacia el análisis en el pensamiento y la lógica del discurso y la argumentación en la expresión; así mismo se ha dado el salto a la cultura hipermedial. Transición que aún estamos intentando comprender, transición que por lo cercana no alcanzamos a delimitar y dar forma, pero que es real, por lo menos en la experiencia cotidiana de las nuevas generaciones con la tecnología de las telecomunicaciones y la informática.

Por otra parte, al hablar de hipertexto inevitablemente debemos hacer referencia a la relación con el lenguaje verbal. El sueño de una modernidad regida por el imperio de la razón hizo privilegiar al lenguaje verbal sobre los otros lenguajes que ahora, paradójicamente, se vinculan en una estructura de significación llamada hipertexto y que hace de éste -el lenguaje verbal- uno más de los lenguajes posibles en el texto. Habíamos dicho, en términos generales, que el hipertexto como una construcción multisignica implica el manejo y organización de información, por parte de un usuario, en diferentes formas de representación o lenguajes (Rosenber, 1997). Esta información

se recopila en un espacio real o abstracto, conectada por enlaces que configuran una red elástica de nodos. Esta red le permite al lector-autor crear, completar, relacionar y compartir información, ya que no se configura en una estructura linealmente jerarquizada. Se puede deducir que el hipertexto es una estructura multidimensional, en contraposición a la estructura unidimensional eminentemente verbal del texto tradicional.

La multidimensionalidad del hipertexto nos hace replantear la manera como pensamos los textos, así como concebimos los procesos de lectura y escritura (Calvi, 2004). Ya que las formas y procedimientos impuestos por la linealidad del lenguaje verbal van en contra de la forma natural en que el pensamiento se construye, como lo apunta Liestøl al citar los múltiples problemas que enfrentó Wittgenstein al tratar de plasmar sus pensamientos en la forma escrita tradicional. El hipertexto busca la manera de re-producir el proceso que sigue el pensamiento, en su habilidad para almacenar, recuperar, relacionar y ‘actualizar’ información mediante los vínculos que establece entre los nodos, en ello radica eso que le da el carácter de multidimensional a la experiencia del hipertexto.

Liestøl plantea que la obra de Wittgenstein no logró otra forma que se adaptara a su pensamiento y encontró en el párrafo una forma ‘lineal’ y flexible al mismo tiempo que se adaptó a la complejidad y multidireccionalidad de su pensamiento. Así construyó sus observaciones filosóficas, aunque lineales, permitían de alguna manera establecer interrelaciones entre las mismas. ¿Cómo crear la sensación del pensamiento que discurre? ¿Cómo re-producir la experiencia del pensamiento? Configuró un sistema de “breves observaciones”, párrafos, que se resisten al orden preestablecido. Esto le proporcionó un modo de conservar la dinámica de sus pensamientos, pero no construyó un hipertexto.

Las ideas de Gunnar Liestøl (1997) retoman al hipertexto literario como ejemplo de las posibilidades de significación en esta nueva concepción del texto como capas de discurso. Nos presenta una de las distinciones clave de la experiencia comunicativa de la narración para acercarnos a una posible crítica del hipertexto a partir de la teoría de Gerard Genette. Según él, la narrativa es una secuencia doblemente temporal, en la que confluyen el tiempo de lo narrado y el

tiempo de la narración. El orden, la duración y la frecuencia nos aclaran la distinción *temporal* entre historia y discurso en el texto. Liestøl se permite extender esta explicación al funcionamiento del hipertexto.

El orden se refiere a la ubicación cronológica de los elementos de la historia (los acontecimientos relatados en una historia de ficción) en función de los elementos del discurso (la forma y modalización como realmente se han narrado los hechos). Ahora bien, en el hipertexto el orden atañe a las relaciones temporales entre los elementos del discurso y los de la historia, aunque también describe la relación entre la lectura de hipertexto y el orden en que la información existe, almacenada e independiente de cómo se entra a su lectura.

En cuanto a la duración, se refiere al tiempo y la rapidez que se tarda en relatar los acontecimientos en la historia, comparado con la verdadera duración de los acontecimientos en el universo de ficción. Genette explica esta relación en cinco categorías: el resumen, la elipsis, la escena, el alargamiento y la pausa. Por ello, el lector de hipertextos literarios, en su proceso puede escoger y decidir entre varios tipos de duración. La pregunta que surge en este momento es ¿Cómo puede suceder esto en los textos? La frecuencia radica en la relación entre las capacidades reiterativas de la historia y del discurso, para el caso del hipertexto está directamente relacionado con la navegabilidad, o los posibles recorridos que hace el lector, ya que puede ir y venir por el 'texto' marcando su paso con nuevas propuestas de lectura que se tornan en sí mismo una escritura, una creación del tiempo de la narración.

Todas estas estructuras narrativas nos llevan en el campo del hipertexto a diferenciar el texto discurrido del discurso discurrido. El primero se refiere al texto no lineal almacenado en el espacio; mientras que el segundo, apunta al uso y la lectura de facto del texto almacenado en forma digital. Dicho de otro modo, la creación de una ruta, generada por el lector, en la selección y combinación de elementos ya existentes en un ordenamiento espacial y no lineal de nodos y enlaces, hace de éste un 'autor' de la narración, aunque lo narrado permanezca sin modificaciones.

En el discurso discurrido se presentan las mayores posibilidades de significación, en la medida en que no se vive la misma experiencia por ejemplo en los límites de la rayuela lineal que propone Cortázar, para el lector-autor es enfrentar la experiencia de la lectura de un texto lineal, en un sólo lenguaje, el verbal aunque el autor, Cortázar intente mediante él llevarle a la experiencia simultánea del ritmo de la música mediante el ritmo de las palabras. El lector-autor enfrenta un 'Texto' discurrido que se convierte en un discurso discurrido en el hipertexto, construido con una lógica distinta y en un sustrato 'virtual' que entrecruza o teje una multiplicidad de códigos: visuales y sonoros. De esta manera, el hipertexto se acerca, guardadas las proporciones, a la experiencia de la 'realidad' simultánea. Es decir, el lector-autor deconstruye y construye su, o sus, edificios de significación sobre la base de múltiples sensibilidades de manera semejante como vive su 'realidad' aparente.

Esta experiencia también se aproxima a la forma en que pensamos, como dijimos anteriormente. El pensamiento es radial, simultáneo ya que los sentidos no presentan una linealidad en el momento de percibir la 'realidad'. Por lo tanto, las posibilidades de significación se potencializan, o más bien se virtualizan, en la multiplicidad de los sentidos que perciben el mundo y lo convierten en experiencia. La hipermedia se estructura alrededor de la idea de ofrecer un entorno de trabajo y de aprendizaje similar al pensamiento humano, en donde el usuario controla las opciones (Molero de la Iglesia, 1997). Este contexto permite al usuario establecer asociaciones entre los distintos temas, en lugar de desplazarse secuencialmente de uno en uno, como ocurre en las listas alfabéticas.

El autor realmente no crea un universo, que presenta al Otro-lector, como algo terminado. Por el contrario, en el hipertexto este nuevo autor propone una organización subjetiva de la información (teórica o de ficción) para que el nuevo 'lector', de acuerdo a circunstancias contextuales como el aspecto histórico-social, los intereses personales y hasta el estado de ánimo recree su propia obra. Convirtiéndose así, en lector-autor, y gracias a su trabajo de rumiar el texto en co-creador del sentido. El lector-autor de hipertextos encuentra las múltiples intratextualidades y potencializarlas con sus propias relaciones dialógicas con la cultura en nuevas intertextualidades. De esta forma, podemos explicar las potencialidades de significación que aporta el hipertexto con respecto a un

texto lineal tradicional. A manera de ejemplo tomemos una frase sencilla:

Antiguamente, mucha gente vivía en el campo, el cultivo era su principal forma de vida.

Retomado el concepto planteado por Ted Nelson de texto elástico, *stretchtext* (Bou, 1997), podemos agregarle más información a la frase anterior, como si el texto fuera un acordeón que se despliega y repliega a gusto del lector y que en este juego de significaciones se convierte en un lector-autor, sobre la base de lo que le ofrece el texto almacenado o ‘virtual’. Sin embargo, es este juego el que permite otras posibilidades de significación que para el caso del hipertexto literario se amplía aún más. Así podemos agregar después de la palabra *campo*,

Cada agricultor cultivaba alimento suficiente para los miembros de su familia

Continuando con el juego, podemos indexar después de la palabra *para*:

Abastecer tanto las personas en las ciudades como,

De esta manera la frase se ha ‘estirado’ de su inicial: *Antiguamente, mucha gente vivía en el campo, el cultivo era su principal forma de vida.* A una más amplia: *Antiguamente, mucha gente vivía en el campo, cada agricultor cultivaba alimento suficiente para abastecer tanto las personas en las ciudades, como para los miembros de su familia.* Esto explica que la frase inicial de nuestro ejemplo es el texto discurrido y nuestra frase final es el discurso discurrido por el lector-autor.

El anterior ejemplo puede resultar un poco rudimentario -por la misma condición de la linealidad de este texto-, pero nos sirve para visualizar el trabajo del lector-autor. Ahora bien, pensemos en las posibilidades de significación -reducidas en este caso por tratarse de una frase sencilla-, si le sobreponemos a la frase inicial imágenes, sonidos, videos, y vínculos, nuestro acordeón se desplegaría aún más, justamente en el recorrido que hiciera el lector-autor. Y, por lo tanto, se desplegarían también las posibilidades de construcción de significación que si tuviéramos

simplemente nuestra frase inicial en lenguaje verbal⁵. En el campo de la literatura se puede jugar con la historia narrada y la historia construida, con el tiempo (su duración) y el espacio. Como dice Liestøl: “Hay una historia posible o potencial, la almacenada, y otra historia de hecho, que el discurso discurrido articula”.

Ahora bien, debemos tener en cuenta que en el caso de los hipertextos no literarios se podría llegar a pensar en la relativización de la noción de verdad. Este sería un buen argumento para los detractores del hipertexto. Pero, eso depende desde que orilla se esté viendo el asunto. Es cierto sin lugar a dudas, si hablamos desde la modernidad; la cual está respaldada por las instituciones sociales, como el estado-nación, la familia, las creencias religiosas, y la ciencia sustentada sobre todo en el lenguaje verbal como medio pro excelencia de creación, distribución y recepción de la verdad. Una verdad positivista, racional y única; expresada linealmente por el texto verbal. Este medio se privilegió sobre otros medios ancestrales y legitimó el conocimiento científico como única manera de explicar el mundo.

Desde la otra orilla del asunto, la experiencia del individuo en los nuevos contextos, las cosas se relativizan con una visión hipermedial, donde las instituciones no van a regir la experiencia vital del sujeto, este se construye asimismo a través de su experiencia y no se debe al estado-nación y por lo tanto, la noción de verdad también está revaluada. De hecho, en el ciberespacio la ‘verdad’ es subjetiva y no hay una única verdad. De acuerdo con lo anterior, podríamos decir que el hipertexto implica un ‘habitar’ la posmodernidad. Dicho de otro modo, para leer el hipertexto y no pretender encontrar en él lo mismo que en los textos tradicionales lineales; se debe enfrentar el hipertexto desde sus nuevas lógicas, sus características y no pretender encontrar en él una verdad, entender la experiencia de la lectura hipertextual como un encuentro de subjetividades.

Ahora, si bien en el ambiente hipertextual se ofrecen cada vez más facilidades para modificar y sustituir textos (facilidades de edición), desde el punto de vista pragmático, se requiere desarrollar competencias para potenciar dichas facilidades. De un lado, el escritor debe aprender a obtener mayor control sobre aspectos de los que antes estaba marginado, como el diseño gráfico y la presentación final del texto. Del otro, el lector debe aprender a pasear por los fragmentos de texto que se le

⁵ Nos referimos a lenguaje verbal como el sistema de comunicación privilegiado en la comunicación humana basado en las unidades discretas representadas por el alfabeto.

presentan en la pantalla y recomponerlos a su gusto, guiado por su propio interés. La posibilidad de separar y luego volver a unir textos en el ambiente hipertexto debe convertirse en una actividad normal y potente. Por eso, crear múltiples secuencias y asociaciones resulta ser una de las prácticas más útiles y a la vez creativas, en la medida en que la legibilidad del hipertexto promueve una redefinición dinámica del sentido. El escritor prepara las redes de conexión y el lector las explora, las amplía y las potencia. (Rodríguez, 2012)

Para completar el proceso de contar una historia, o de intercambiar una narración, el receptor debe mostrarse constructivo y producir, o reproducir, una comprensión coherente del mensaje. El usuario se relaciona con las partes dadas y genera un todo que cobra sentido en el contexto receptor. “El significado nunca está contenido ni garantizado solamente por el texto, sino que requiere el compromiso del lector y su relación creativa para con el texto.” (Liestøl, 1997, 121). Entonces, el lector deja de ser receptor para convertirse en productor del texto.

Debe distinguirse entre la no linealidad en el tiempo y la no linealidad en el espacio. La no linealidad en el tiempo es imposible ya que el tiempo es lineal, por lo menos el tiempo necesario para leer y escribir hipertextos. La lectura y la escritura son fenómenos lineales; son secuenciales y cronológicos, condicionados por el ordenamiento continuo del tiempo, aunque sus posiciones, de almacenamiento; en el espacio, pueden presentar organizaciones no lineales. Pero una vez se lee una palabra o frase, esta es escogida y sacada de su contexto no lineal y puesta como secuencia en la cadena lineal y en el tiempo condicionado. Por muy discontinuas o enrevesadas que puedan resultar la escritura o la lectura de un hipertexto, a cierto nivel siempre resulta ser lineal.

En el hipertexto, la manera en que uno produce y experimenta la linealidad y la no linealidad depende del contexto. Las posibilidades de selección aumentan con los diferentes lenguajes implicados en la ruta escogida aleatoriamente: por un interés particular del lector, bien sea por que está buscando una información específica o porque lo mueve un interés particular. Por lo tanto, la complejidad de las linealidades depende de muchas perspectivas y contextos diferentes. Así, la flexible conexión de linealidades intersectadas y dependientes del contexto debería concebirse, de manera multilineal y multisequencial. Esta manera de concebirse no es negación

de la línea y de la secuencia, sino que develan complejas estructuras de la multiplicación de las linealidades.

Con el hipertexto surgen necesariamente nuevas formas y potencialidades de significación nuevas cualidades y capacidades de expresión. Ya que nacen nuevas dinámicas en el proceso de creación de la escritura, mediante la intervención del lector-autor en dicho proceso. Esto indudablemente supone, para los autores, en algunos casos, sacrificar su potencial de significación ya que se lo cede al lector; para otros, significa la democratización de la escritura en tanto que más personas pueden acceder, de acuerdo con sus intereses particulares y en su contexto, a la escritura. La creación y distribución del conocimiento, cada vez más relativizado, está en manos tanto de autores como de lectores. De igual manera, las posibilidades de expresión del pensamiento se liberan de estructuras rígidas y permiten la inclusión de otros lenguajes y formas de representación que habían sido relegados en la cientificidad de la modernidad. Así pues, se reconfiguran las relaciones entre autor y lector. El hipertexto redefine la autoridad del autor, implícita o explícita, y el lector obtiene un mayor control. Este ya no interactúa desde afuera del texto, sino, que interactúa desde el interior mismo del texto y por lo tanto potencializa la estructura y los contenidos del hipertexto.

En un primer momento, está el proceso que intenta interpretar los mensajes. Luego viene el proceso que incluye estrategias para establecer relaciones, conectar las ideas con otros sistemas para permitir elaboraciones interpretativas y creadoras. Se puede afirmar que la experiencia de la lectura comienza apoyándose en el pensamiento convergente, lineal (lectura tradicional) para descubrir las posibilidades enriquecedoras del pensamiento divergente (lectura creativa). Aspecto que está ligado a una concepción semiótica de la lectura, en la cual todo es susceptible de ser leído, ya que el ser humano problematiza los estímulos, le asigna significados construyendo así una significación de la vida social y colectiva.

Es evidente que no siempre se lee con el mismo objetivo y que cada propósito hace surgir distintos tipos de lectura. En una “fórmula” para leer mejor un texto incluimos diversas lecturas a realizar durante el proceso de leer, comprender y producir. Ahora bien, el hipertexto es una red de

posibilidades, de experiencias de lectura que multiplica el acto mismo de la lectura. El hipertexto es como la vida misma, lleno de elecciones y consecuencias, lleno de caminos que se desvían. El hipertexto es el lenguaje de la exploración y el descubrimiento, por eso su adecuación al discurso de la hipermedia. El hipertexto configura una forma de lectura diferente, propia de la era de la información. Gracias a la tecnología informática de vanguardia, se ha hecho posibles grandes cambios en los paradigmas sociales, históricos, tecnológicos, e incluso, en el del conocimiento. Las tecnologías de la información y la comunicación nos permiten recopilar, recordar, administrar, y navegar por diferentes tipos de lenguaje de manera simultánea; formando lo que se ha denominado hipertexto. Esta ‘nueva’ forma de ser, tanto de la producción como de la recepción del conocimiento, ha permitido la transformación de la experiencia de la lectura, tanto como la naturaleza misma del texto leído. De ahí que Antonio Buzan en su teoría de los mapas mentales nos recuerda que el pensamiento es radial y no lineal, que la cultura occidental basada en la razón nos hizo representar nuestra comunicación en el plano cartesiano. Esta forma hace pensar en la lógica causa-efecto, secuencialidad, linealidad, cuando se ha podido comprobar que tanto el pensamiento como el lenguaje funciona más de manera radial que lineal.

Ahora bien, al hablar de la problemática de la hipertextualidad nos damos cuenta de que no es en esencia nueva, ya que ha existido de diferentes maneras a lo largo de la historia de la humanidad y sobre todo en su forma de contar historias. Esto no quiere decir que hubiese existido el hipertexto como lo conocemos hoy en día, sólo apunta al hecho de que los autores han tenido la intención hipertextual y por eso Borges habla del palimpsesto, en contra de la que pueda pensarse hoy, la propuesta de los múltiples lenguajes comunicados entre sí para comunicar múltiples sentidos es una de las ambiciones explícitas de los escritores desde la literatura moderna, por lo menos, exacerbada durante la vanguardia literaria y sólo materializada a través del hipertexto.

Sin embargo, la multilinealidad y la interacción en el proceso de escritura por parte del lector hace que el fenómeno comunicativo en los hipermedios se desvirtúe, ya que desaparece su potencial como medio de intercambio de información tradicional, aunque esto significa que ya se está en otro paradigma con respecto al conocimiento. La información puede que pierda un grado

de precisión y se presenten ambigüedades, pero ¿a caso esa no es la característica de nuestros tiempos? Estamos en la era de la incertidumbre, del descentramiento, del mostrar más que contar y eso implica un cambio de actitud. “Crear un discurso discurrido a partir del discurso almacenado es una constante reposición en contexto que se concibe mejor como un montaje, puesto que ningún código conlleva un significado neutro e independiente del contexto” (Liestøl, 1997, 140 - 141)

Lo que nos llevaría a pensar que la escritura es una forma de ‘devenir’ del pensamiento y por lo tanto es simultáneo a éste. Sin embargo, podríamos caer en una trampa que nos impone la escritura como técnica: la ilusión de creer que el pensamiento es lineal y racional, cuestión bastante ajena a la forma natural del pensamiento, la simultaneidad. La técnica del texto escrito, al contrario de la oralidad, nos hizo creer que el pensamiento y el lenguaje eran momentos diferentes del proceso de conocimiento y que para construirlo era necesario hacer predominar la cultura escrita sobre las otras. La pregunta que surge es si el hipertexto no es más que una transformación de esa técnica de la escritura o realmente implica una ruptura con respecto a las técnicas representacionales de la escritura. Tal vez, somos testigos del proceso mismo de la ruptura en el que se producen hipertextos desde la técnica de la escritura como un nuevo sustrato del ‘libro’. Tal vez, se piensa y habita lo hipertextual como una nueva forma de volver sobre lo oral en la que se desvirtúa la noción de autor y lector. Tal vez, en el espacio hipertextual lo que descubrimos es un ‘campo’ de encuentro de las ideas en el cual se participa y no se pretende llegar a una verdad sino que cada cual construye su propia verdad multiplicándose en muchas verdades simultáneas en el tiempo y en el espacio de la virtualidad. Tal vez sean todas y cada una de las salidas aquí propuestas. No habría interpretaciones sobre la base de un inicio o un final de las ideas y de las historias, sino una especie de rizoma compuesto de simultaneidades de caminos de ‘significaciones’ colectivas e individuales en una creación continua e infinita del concepto de hipertexto.

Capítulo 3

Hacia una crítica de la literatura hipermedial

Nunca podemos llegar a un «después de la teoría», en el sentido de que no puede haber ningún ser humano reflexivo sin ella. Simplemente podemos quedarnos sin determinados estilos de pensamiento a medida que nuestra situación va cambiando. Con el lanzamiento de una nueva narración global del capitalismo, junto con la denominada guerra al terrorismo, bien podría suceder que el estilo de pensamiento conocido como posmodernismo se esté acercando a su fin. Después de todo, era la teoría que nos aseguraba que las grandes narraciones eran una cosa del pasado. Quizá seamos capaces de verlo, retrospectivamente, como una de las pequeñas narraciones por las que tanto cariño sentía dicha teoría. Sin embargo, esto presenta un nuevo desafío a la teoría cultural. Si la teoría cultural tiene que dedicarse a hacer una historia global ambiciosa, debe contar con recursos propios de los que responder, acordes de profundidad y alcance adecuados a la situación a la que se enfrenta.

Terry Eagleton, *Después de la teoría*, 2005, 228

De acuerdo con lo expuesto hasta ahora, la idea de proponer una nueva manera de hacer la crítica de esa producción particular es consecuente con la transformación que ha vivido el texto como obra artística. Las transiciones no han sido homogéneas, no han significado una evolución, un natural devenir de un estado a otro, sino un enfrentamiento entre posiciones, corrientes y concepciones estéticas. Por ello, el campo literario como objeto empírico es tan vasto y tan productivo que sería un trabajo no muy fructífero intentar reducirlo a una sola mirada, o identificar con determinado rasgo característico. Estudiar la literariedad de un texto puede ser una labor engorrosa, reductora, además de innecesaria, tanto para textos impresos como para textos virtuales o digitalizados, puesto cada época establece sus categorías estéticas para la valoración de la obra artística.

No obstante, nuestra época y sus obras artísticas requieren también de una transformación de la mirada de la crítica literaria que posibilite la valoración desde lo múltiple, lo virtual, lo itinerante de las nuevas formas de creación. En Internet nacen textos a cada minuto, textos que van más allá del lenguaje verbal, que incluyen otros lenguajes. Textos dispersos que no pueden ser visualizados como unicidad pero que pueden ser vistos como un todo a completar. No existe en el ciberespacio un conjunto de obras cuyos límites puedan ser definidos, es decir, el acto de la lectura es vertical e hipertextual, volviéndose difícil establecer un inicio y uno fin. Diferente del

libro impreso en el que la lectura horizontal es la que permite la comprensión de una obra (Camarero, 2008). Y no se trata sólo de una multiplicidad de textos verbales superpuestos, sino también de lenguajes estéticos. Una ventana abre a un video, otra a un contínuum de imágenes plásticas, otra a un concierto barroco, otra a un poema, otra a un texto informativo sobre algún aspecto de la narración, otra a un relato. Todo dispuesto como un espacio multitextual al que se puede acceder desde cualquiera de esas ventanas. Es un reto para la crítica establecer la especificidad de lo literario en el vasto mundo de posibilidades de actualización que presentan las obras de la literatura hipertextual.

Esta convergencia puede explicarse observando la tensión, presente en toda práctica social, entre necesidad y posibilidad. En efecto, la necesidad de contar con herramientas de procesamiento de información ágiles y eficientes es, esencialmente, la misma de contar en la literatura con formatos alternativos al del libro y la escritura tradicional. Pero la posibilidad de adquirir tales herramientas y formatos sólo se puede dar en tanto una visión de mundo basada en la centralidad y en la jerarquización de funciones empieza a quebrarse para dar paso a una visión descentrada y flexible. Poder pensar y operar de una manera distinta crea las condiciones de posibilidad para desarrollar nuevas herramientas informáticas, y estas a su vez despliegan la materialización de los deseos apenas entrevistos teóricamente en otros campos, aparentemente tan alejados, como el de la literatura. Al fin y al cabo, siguiendo a Lussato, la literatura, como el arte en general, es un tipo de información: la información añadida. (Rodríguez, 2012)

Según Cándido (1993) la literatura, el texto y la narrativa se constituyen a partir de materiales no literarios, manipulados a fin de que se tornen en aspectos de una organización estética regida por sus propias leyes, no las de la naturaleza, las de la sociedad o del ser. Sin embargo, naturaleza, sociedad y ser parecen presentes en cada página, tanto así que el lector tiene la impresión de estar en contacto con realidades vitales, de estar aprendiendo, participando, aceptando o negando, como si estuviese envuelto en los problemas que ellos suscitan: “Las cartas de Pablo no están menos dirigidas a mí que a los romanos, a los gálatas, a los corintios y a los efesios. Únicamente el diálogo tiene un “vosotros” cuya identificación precede al discurso. El sentido del texto está abierto a cualquiera que pueda leer.” (Ricoeur, 1999, 105).

El papel principal del texto es justamente este, el de insertar al lector dentro del universo creado por el escritor, sin embargo, al mismo tiempo provocar la sensación de evanescencia de lo real para hundirse en el mundo de la ficción como si fuese real, la virtualidad de la experiencia a través del pacto narrativo al que llamamos recurrentemente “verosimilitud” y que Ryan denomina Inmersión.

Este habitar en las ficciones recuerda un tema popular en la literatura y el cine recientes: entrar en una historia y convertirse en uno de sus personajes. Es un tema que ya aparecía en Alicia en el País de las Maravillas (Alicia cae en un agujero y aterriza en medio de una narración que ya está desarrollándose), en la historia de Woody Allen *The Kugelmass Episode* (un profesor de universidad estadounidense entra en el mundo de *Madame Bovary*), en los diálogos filosóficos de Douglas Hofstadter *Godel. Escher, Bach* (Aquiles y la tortuga aparecen en una pintura de Escher) y en la película de 1998 *Pleasantville* (dos adolescentes de los noventa son transportados al interior de su serie de televisión favorita de los años cincuenta). De todas estas versiones del mismo guión -¿o se trata de un mito posmoderno?-no hay ninguna que resulte tan conocida para el público. (Ryan, 2001, 34)

Esa experiencia se logra más fácilmente en la sala de cine, cuando se apaga la luz y se enciende la pantalla y nos ‘trasladamos’ al mundo que propone esa pantalla. El papel del crítico, en este sentido, es “mostrar como el recado del escritor se construye a partir del mundo, pero genera un mundo nuevo, cuyas leyes hacen sentir mejor la realidad originaria” (Cândido, 1993, 10). Bajo ese aspecto, la producción del texto es mucho más importante que su nacimiento. Lo que importa puede no ser el origen del texto, pero sí el modo por el cual las personas lo consideran. De ahí, que se hable de canon y de estéticas. Si ellas decidan que se trata de literatura, entonces, al que le parece, el texto será literatura.

Para Culler (1998), definir lo que es literatura no parece muy importante para los estudios de teoría literaria, esto porque “las obras de teoría descubrieron lo que es más sencillamente llamado la ‘literariedad’ de los fenómenos no-literarios” (Culler, 1998, 26), es decir, cualidades encontradas en textos literarios también son importantes para la buena escritura de textos no-literarios. Por lo tanto, para Culler (1998, 33): Lo que diferencia las obras literarias de los otros textos de clasificación narrativa, es que ellos pasaron por un proceso de selección: habían sido publicados, reseñados y reimpresos, para que los lectores se aproximaran a ellos con la

certidumbre de que otros los habían considerado bien contruidos y 'de valor'. Así, en el caso de las obras literarias, el principio cooperativo es 'hiper-protegido'. [...] La 'Literatura' es una etiqueta institucional que nos da motivo para esperar que los resultados de nuestros esfuerzos de lectura 'valgan la pena'. Y muchos de los trazos de la literatura advienen de la disposición de los lectores de fijarse, de explorar incertidumbres y no preguntar inmediatamente ¿Qué es lo que usted quiere decir con eso?

La obra literaria hoy propone fundamentalmente un juego al lector, desplazar el papel de creador al lector, hacer evidente el proceso de construcción de la obra, para que el lector sea partícipe, construya con él la obra, "En vez de asociar los signos orales o escritos que componen un texto con un mundo posible específico, resulta más apropiado hablar, como David Lewis, de pluralidad de mundos textuales. La virtualidad de la obra de arte y las condiciones que hacen posible la experiencia estética residen precisamente, según Iser, en su poder para desdoblarse y convertirse en múltiples mundos" (Ryan, 2001, 65). Los textos juegan con los recursos de manera que sea evidente la continuidad, recuperación, renovación, de los 'maestros', pero también la omisión, reiteración por ironía u oposición, negación o confrontación de elementos tradicionalmente asociados con la novela, con ello, plantean un nuevo juego con el lector. Una propuesta claramente semiótica al interactuar con el lector, quien ya no puede esperar pacientemente el desarrollo cronológico de una historia en un universo cerrado, ahora el lector entra a formar parte de un juego de complicidad, de revelación y ocultamiento que se conciben como la nueva apuesta de la novela a la que en este estudio hemos denominado novela contemporánea.

Uno de los fenómenos literarios más llamativos que los lectores han podido apreciar durante las dos últimas décadas es la proliferación sin precedentes cercanos de un tipo de artefacto narrativo que se caracteriza por la dificultad que entraña su misma categorización en términos genéricos. La convergencia textual de ensayo, autobiografía, diario íntimo, crítica literaria, libro de viajes, periodismo, ficción e historiografía, entre otros discursos, refleja la voluntad por parte de ciertos autores de conducir su escritura más allá de los marcos de la tradición novelística predominante. Al mismo tiempo, este proceso supone, en muchos casos, el cuestionamiento de las funciones asociadas a dichos discursos en sus orígenes. (PAZ, 2008, p. 447)

Así como en las artes plásticas la mirada se trasladó del cuadro al *performance*, del arte figurativo al *Ready Made*, el movimiento de la obra literaria se traslada del texto al hipertexto: de la obra como producto a la obra como proceso. Vamos a seguir la analogía de las artes plásticas, sin pretender afirmar que el hipertexto sea un “performance”, más bien se busca hacer un parangón entre uno y otro arte. Recordemos que a finales del siglo XIX, la pintura va sufrir una de las grandes transformaciones al salir del Museo y el salón de exposiciones a la calle y la vida cotidiana. Desde el impresionismo se concibe a la ruptura con la academia como principio creativo, el simbolismo intenta volver sobre el camino de la imaginación, el sueño y la creación por encima de la técnica y el recurso del color, las vanguardias exacerban esta mirada hacia la exploración conceptual y en adelante, la exploración será el común denominador de la pintura hasta este nuevo siglo. Esta idea del arte como re-conocimiento, como de-construcción de la tradición por la fuerza de la imaginación y la improvisación ya lo había planteado Paul Gauguin y los anti academicistas sobre el Aduanero Rousseau y Pierre Bourdieu sobre Marcel Duchamp:

(...) Para convencerse de ello, basta con comparar metódicamente esa especie de <pintor objeto> que es el Aduanero Rousseau, enteramente “hecho” por el campo del que es completamente dependiente, y aquel que habría podido <descubrirlo> (fue el inventor de Brisset, al que llamaba <el Aduanero Rousseau de la filología>), Marcel Duchamp, creador de un arte de “pintar” que implicaba no sólo el arte de producir una obra, sino el arte de *producirse* como pintor. Sin olvidar que estos dos personajes, provistos ambos de propiedades tan antitéticas que a ningún biógrafo se les ocurriría compararlos, comparten por lo menos el hecho de existir como pintores para la posteridad tan sólo debido al efecto de la lógica absolutamente particular de un campo que ha alcanzado un alto nivel de autonomía y que está habitado por una tradición de ruptura permanente con la tradición estética. (Bourdieu, 1995, 362)

Con esta ‘explosión’ de los límites del cuadro, a lo largo del siglo XX vienen las vanguardias, el *art pop*, y las distintas corrientes contemporáneas a fundir las técnicas de la academia con las del artesano y las de la cultura popular. A incluir técnicas y colores de la cerámica, del tejido, de la industria en el tratamiento del lienzo y la escultura, al extrañamiento de los objetos cotidianos en el espacio de la obra, a la representación del proceso de creación artístico y a la representación misma del pintor. “Un cuadro” puede ser un video, una fotografía, una herramienta, una representación que dura el instante mismo de la representación, todo esto nos ha movido a que ya no podamos nombrar a la pintura del mismo modo y nos ha llevado a hablar en términos de artes

plásticas. Y, sin embargo, existen los museos de arte contemporáneo a lo largo de planeta. Museos en los que tienen lugar las *happening*, los *performances* y los montajes del *Ready Made*. Justamente, en los lugares de la academia suceden las rupturas que la confrontan, porque es en el espacio mismo del arte donde esas transgresiones cobran mayor sentido.

Uno, el de la obra de arte cerrada y abierta a la vez, cerrada en cuanto a que en ella - una y la misma- se cierra y concluye el proceso de creación. Abierta porque ofrece al receptor -en contextos sociales, culturales e ideológicos diferentes- múltiples e inagotables posibilidades de interpretación, dotación de sentido o valoración. Tal es la recepción activa -en un plano mental- que siempre ha reclamado el arte y que reivindica, o pone en primer plano, la Estética de la Recepción. Y otro, el de la obra abierta, no sólo en el sentido anterior, sino abierta por las posibilidades que ofrece al receptor de intervenir, o participar prácticamente, en el proceso creador, permitiendo así su continuación, extensión o "socialización". (Sánchez Vásquez, 2007, 95)

En la literatura, como en las otras artes, la música, la danza, el teatro, el cine, las transformaciones responden también a una nueva lógica de la percepción, recepción e interacción con las experiencias estéticas. La música, por ejemplo, recibe del lenguaje verbal una primera imbricación con el sonido, luego viene la imagen en el *videoclip*; pero también la mistura entre géneros eruditos y géneros populares, entre el conservatorio y la *empiria* del autodidacta, entre la academia y la casa disquera, más recientemente, la página de internet y los reproductores virtuales de música. Todo ello ha generado una relación diferente con la música que ya no podemos reducir solamente al sonido. Otro que nace híbrido es el cine, sinestesia de los sentidos y las artes, se constituye por la fusión entre lenguajes visual, sonoro, verbal, fotográfico, entre las formas y los contenidos de las distintas artes, se construye el cine. No por ello, se mantiene estático, Dogma 95 y su propuesta de vuelta al "cine puro", alejado de la técnica y la tecnología, para recordar al espectador su papel como constructor de sentido hace evidente que la pugna por la renovación y el cuestionamiento que propone el arte contemporáneo se mantiene en todas las artes. La tecnología del 3D pone en jaque de nuevo la cuestión de técnica vs creación. Sin embargo, es producto y productora de la interacción entre los lenguajes de las artes y los lenguajes de la informática para re-crear la experiencia de lo real. Podemos seguir nombrando ejemplos de las otras artes, pero hasta ahora queda claro que el estallido de los 'grandes relatos' no se da solamente en el pensamiento, el conocimiento, la vida cotidiana sino también en el arte.

Lo pluri y lo multi (cultural, disciplinar, artístico...) es una consecuencia de los acontecimientos económicos, políticos y sociales de la llamada globalización, pero también es productora de las condiciones actuales de la experiencia humana.

Cada época, cada sociedad y cada tipo de literatura necesitan de su propio andamiaje crítico, para que esa productividad estética se enriquezca y dinamice. La crítica hoy debe corresponder a esas condiciones de lo 'pluri y multi' cultural, disciplinar, artístico, que constituye la experiencia del ser humano en el mundo hoy. En el caso de la literatura, esta crítica deberá tener en cuenta el formato y la técnica adoptada en el hipertexto, pero no reducirlo sólo a eso. El error consiste en considerar al medio -herramienta tecnológica- como el nuevo valor del texto literario. Cuando la imprenta posibilitó la fijación en papel de los relatos se produjo una serie de transformaciones en la construcción de los mismos, pero no le puso fin a los rasgos que lo caracterizan. Aún las mismas estructuras, recursos, estrategias, roles, y demás componentes del relato se conservan en los textos impresos -siguen siendo vigentes los postulados de Aristóteles sobre la poética- porque son los componentes básicos de todo relato como objeto empírico. No se mide la calidad de un libro por su forma material, por la calidad de su papel, por la tapa, la contraportada o el lomo, sino por sus contenidos. No nos detenemos a estudiar si es una 'edición de bolsillo' o una 'edición de lujo', tampoco pensamos en el papel de la máquina tipadora en la producción artística aunque resulte generando una estética del libro. Igual sucede con el hipertexto producto de las técnicas de la hipermedia, de la potencialidad del objeto empírico, delimitamos el objeto observacional hacia su posibilidad como relato. El ciberespacio permite que el sueño posmoderno se cumpla, la hipermedia es el medio en el que confluyen los lenguajes artísticos y las disciplinas científicas para la construcción del relato, pero el relato con personajes, acción y trama sigue vigente, es la forma de presentarlo la que se modifica.

Mi punto de vista es que el discurso no puede dejar de ser hacer de algo. (...) De una u otra manera, los textos poéticos hablan acerca del mundo, mas no en forma descriptiva. Como sugiere el mismo Jakobson, la referencia aquí no es abolida sino que es dividida o fracturada. la desaparición de la referencia ostensible y descriptiva libera el poder de referencia a aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden decirse en una forma descriptiva directa, sino sólo por alusión, gracias a los valores referenciales de expresiones metafóricas y, en general, simbólicas (Ricoeur, 1999: 49).

Ya que, las mutaciones sígnicas transforman la obra en un objeto híbrido. La hibridación consiste en el diálogo entre diversos lenguajes, códigos y medios. En razón de las cualidades que le son inherentes, los nuevos medios absorben diferentes sistemas sígnicos, posibilitando las relaciones entre ellos y por tanto, un producto híbrido, que se revela en una forma nueva, como técnica de un descubrimiento creativo. La producción literaria, en este contexto, sufre obviamente algunos cambios sensibles, sobre todo en el tratamiento de la forma. Es decir, como si se pasara en el campo de la música, del análisis de la forma de interpretar un instrumento; hacia el análisis de la interpretación de todos los instrumentos de la orquesta completa. La literatura busca responder a las necesidades y la urgencia del lector que ya no se reduce, exclusivamente al discurso verbal, sino que construye capas de significación desde las artes plásticas, la música, el cine, el documento, el psicoanálisis, la antropología, la sociología..., pero que se bifurcan en la construcción de múltiples sentidos, múltiples entradas, múltiples salidas. El museo de la novela soñado por Macedonio Fernández, la Rayuela que quiso trazar Julio Cortázar, la improvisación musical que quiso grabar Guillermo Cabrera Infante.

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* a madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges, 1997, 25)

El crítico literario, en el contexto de la narrativa electrónica virtual, es visto bajo una nueva perspectiva, su papel es a la vez reducido y ampliado. Ampliado en la medida en que ‘todo el mundo’ puede volverse crítico. Es necesario hacer la salvedad entre ‘comentario’ ligado a la opinión y la ‘reflexión’ de la crítica. En el ambiente virtual esta perspectiva del comentario se concreta por el acceso fácil y rápido tanto a los textos difundidos como a sus autores. Los chats, las listas de discusión, las comunidades virtuales, los correos electrónicos, los blogs y los cambios de mensajes en tiempo real, hacen que autor y lector se encuentren frente a frente e intercambien ‘impresiones’ sobre los textos leídos. Pero a este papel no se reduce el crítico

literario. La cuestión está en que el crítico literario se ve en la obligación de entrar en la lógica de la multidisciplinaria si quiere abordar el hipertexto en toda su dimensión estética -que no técnica-, debe dialogar con los críticos de las otras artes, con los críticos de las otras disciplinas. Tal vez no se trata sólo o exclusivamente de crear nuevas categorías, sino de poner en diálogo las categorías existentes en las otras disciplinas para entrar en el objeto observacional desde distintas perspectivas y poder así construir el objeto teórico. En síntesis, se requiere de un equipo multidisciplinar para el estudio de la obra artística hipertextual. Así, tal vez se construye una crítica hipertextual del texto hipertextual.

Imagínate: un piano. Las teclas empiezan. Las teclas acaban. Tú sabes que hay ochenta y ocho, sobre eso nadie puede engañarte. No son infinitas. Tú eres infinito, y con esas teclas es infinita la música que puedes crear. Ellas son ochenta y ocho. Tú eres infinito. Eso a mí me gusta. Es fácil vivir con eso. Pero si tú/
Pero si yo subo a esa escalerilla, y frente a mí/
Pero si yo subo a esa escalerilla, y frente a mí se extiende un teclado con millones de teclas, millones y trillones/
Millones y trillones de teclas, que nunca se terminan y pesa es la verdad, que nunca se terminan y que ese teclado es infinito/
Si ese teclado es infinito, entonces/ En ese teclado no hay una música que puedas tocar. Te has sentado en un taburete equivocado: ése es el piano en el que toca Dios/
(Baricco, 1999, 78)

Nos permitimos jugar con la metáfora del piano de Novecento. Para este personaje de la novela de Baricco, el barco es el piano con ochenta y ocho teclas que puede recorrer como quiera en el teclado. Imaginemos al hipertexto como un piano para el lector, puede interpretar la pieza musical que quiera, el lector es infinito, y después vendrá otro lector y otro y otro, no tiene fin puesto que el piano puede ser interpretado por cualquiera. En esto radica la democratización de la escritura en el hipertexto, sin embargo, ¿todos logran hacer música en el piano? ¿No estamos confundiendo potencialidad con realización? ¿No estamos jugando a Dios e intentamos tocar un ‘teclado infinito’? El ciberespacio es el teclado infinito, pero no es el piano, no tiene partitura, puede jugar a la improvisación, puede jugar al sonido pero no por ello necesariamente va a hacer música. Puede ser que no tenga ni principio ni final, sino la multiplicación de los principios y los finales, pero el hipertexto no es el piano infinito al que le teme Novecento, es el piano del barco que puede tocar el crítico. El objeto del crítico literario sigue siendo ‘el mismo’ piano con una

disposición específica de las partituras para que los lectores hagan las interpretaciones que quieran. Pensemos en las Variaciones Goldberg de J.S. Bach, la estructura de un tema único, aria, treinta variaciones y una repetición del aria, aria de capo, hace que el intérprete pueda ‘jugar’ con las variaciones como quiera, acelerar o detener los ritmos, pueda cambiar las notas, hasta los instrumentos, puede hasta hacer versiones libres, es ya famosa la versión de Glenn Gould, sin embargo, siguen siendo las Variaciones Goldberg. Igual sucede con el hipertexto, el crítico puede estudiar la versión libre que hace Glenn Gould en 1955 y compararla con la que hizo en 1981 y a partir de ella reflexionar sobre las variaciones de las variaciones, pero seguirán siendo las Variaciones Goldberg. Este simple hecho lo hemos olvidado, tal vez deslumbrados por las ‘interpretaciones’ de los ‘Gould’ en el ciberespacio.

El crítico literario tiene como objeto de estudio el hipertexto ‘colgado’ en la red y a partir de él puede estudiar el aria y sus variaciones, pero no puede olvidar que hay una disposición de la narración, unas secuencias narrativas -visuales, sonoras, verbales, audiovisuales-, unos personajes, una historia, lo que puede hacer el lector como intérprete es crear su propia trama, su propio desarrollo de la historia -entrar a la rayuela por donde quiera-, pero está la partitura -o la rayuela- como límite, el lector es infinito, el hipertexto no, ‘tiene ochenta y ocho teclas’, ofrece una disposición de los elementos de la narración -vigentes desde que el relato es relato- que pueden infinita interpretaciones, pero siguen siendo esos elementos desplegados por el compositor -escritor- para ser interpretados libremente.

Nuestro trabajo como críticos no estaría enfocado solamente a la reflexión y creación de categorías, tampoco el de considerar la calidad del soporte técnico, software, que permitirá crear hipertextos con todas las características de la hipermedia, sino a estudiar la disposición de los elementos estéticos en el hipertexto, es decir a buscar los elementos de análisis que cada obra exige, propone, reclama para su recepción en el nuevo formato.

Esta cuestión ya fue abordada por Jaime Alejandro Rodríguez, señala una de las problemáticas fundamentales en torno a la cuestión del hipertexto literario, y es el hecho de que el lector no está preparado, no se le ha dotado, no se le ha presentado adecuadamente la lógica inmanente a este

tipo de discursividad. Podríamos confirmar que el papel de la crítica como co-creación es fundamental para el desarrollo del género. En su texto, Rodríguez (2012) propone cinco niveles de análisis de los hipertextos literarios: el operativo (el escritor propone las redes y el lector las explora), el técnico (las condiciones materiales para la configuración de un ciberespacio), el de diseño (los mecanismos para la creación de una retórica de ese espacio), el estético (las condiciones para la inmersión, la actuación y la transformación del lector en ese espacio) y el filosófico o poético (la forma como se promueve la construcción permanente de sentidos).

Sin embargo, y aunque pareciera que esta situación facilita el camino hacia una nueva pragmática, en realidad, la mayoría de los lectores actuales no están preparados aún para sustituir sus libros por computadores. Más allá de las dificultades técnicas que retardan ese relevo, lo realmente determinante es la resistencia a valorar los nuevos parámetros de la interacción comunicativa. El lector no está dispuesto a apreciar todavía la flexibilidad, la interactividad y la velocidad de distribución que proporcionan los nuevos soportes y se refugia en las necesidades psicológicas de la estabilidad y de la autoridad que ofrecen los libros. Por esta razón se hace necesario una pedagogía de la lectura hipermedia que, más allá de una “pragmática de la interfaz” o una “emulación del zapping”, facilite el cumplimiento de las expectativas que la ficción interactiva ha soñado para el lector, esto es, que se convierta en parte de la historia y controle, al menos parcialmente, la dirección y la experiencia estética. (Rodríguez, 2012)

En esta investigación hemos llegado a la conclusión de que esta labor no puede ser realizada de manera aislada, por individuos solos, no es el resultado de una tarea solitaria de un crítico sino el trabajo colectivo de los críticos de diversos campos, de diversas disciplinas y diversas artes poniendo en cuestión al hipertexto como obra literaria, como texto artístico. ¿Si el hipertexto demanda el diálogo de saberes para su construcción por qué no habría de reclamar un diálogo similar para su deconstrucción?

Tanto en Alicia como en Al otro lado del espejo, se trata de una categoría de cosas muy especiales: los acontecimientos, los acontecimientos puros. Cuando digo «Alicia crece» quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que se esquivo el presente, el

devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez. (Deleuze, 2012, 8)

Para hacer el juego del espejo y el envés, para aceptar la paradoja que el hipertexto literario propone se requiere de una mirada multidisciplinar del objeto de estudio, no es suficiente con los recursos que la crítica literaria ha creado para el análisis del texto literario, es necesario que confluyan los recursos de la crítica en las otras artes para vislumbrar la propuesta estética global del hipertexto, para comprender lo que cada elemento es y aporta a la totalidad, la composición y sus variaciones. Cada obra, hipertexto, pedirá su propio andamiaje teórico, las categorías a utilizar, los modelos de análisis a seguir por la propia disposición de la obra y que demandan para su estudio la apertura, tal y como ha sido siempre, en la crítica, como seguirá siendo, pero desde todas las dimensiones de la expresión estética que el arte propone, ya no desde las fronteras especializadas del conocimiento, sino desde el dialogismo de la ‘aldea global del ciberespacio’, ¿nuestro Aleph?

(...) vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (Borges, 1998, 66)

El hipertexto nos propone un nuevo reto y nos posibilita otro camino para la investigación. La creación de colectivos de trabajo crítico multidisciplinar, no sólo para estudiar las obras literarias, sino también las musicales, las del cine, las de las artes plásticas, en fin, todas estas

manifestaciones estéticas que requieren de otro tipo de mirada y que nos hemos negado a cambiar. “En las aplicaciones artísticas, sin embargo, la interactividad suele estar subordinada a los ideales inmersivos. Los usuarios toman conciencia de la presencia de interactividad porque pueden actuar en el mundo virtual y porque dicho mundo reacciona a sus actuaciones.” (Ryan, 2001, 52). Nuestro objeto empírico nos ha desbordado hacia lo multidisciplinar y nosotros seguimos insistiendo en delimitar el objeto observacional desde la disciplina. “Es preciso una poética para sacar de su ausencia a ese ser para siempre por venir. La tiniebla extrema, ese desconocido puro que espera que lo iluminemos al mismo tiempo que nos ilumina con su destrucción, nos brinda nuestra figura secreta. No aún sino siempre secreta. Nuestra figura del secreto. Somos el animal que por sí mismo se asigna a sí mismo su descubrimiento sin fin.” (Lescure, 2002, 133)

Conclusiones

Hoy es un hecho que el hipertexto nos permite llevar a cabo la concepción de texto abierto. Esto es posible, al menos en la concepción del este tipo de narrativa como lo propone Susana Pajares, como un hipertexto constructivo: “La hiperficción constructiva es un ejemplo de autoría compartida cuya intención es más lúdica que estética, a pesar de que al realizarse por escrito permite superar la improvisación y poca elaboración de las intervenciones personales en una partida de rol. Se pierde sin embargo la interacción inmediata y visual de los juegos de rol, que dan mucha importancia a la recuperación de la narrativa oral, pero es posible que con el tiempo se llegue a experimentar con sistemas de video.” (Pajares, 2012). La idea de obra abierta se ha propuesto desde mucho antes, también para el texto impreso. Son muchos los antecedentes para este tipo de propuestas, Rodríguez (2010) menciona algunos: *Tristram Shandy* de Sterne, *En el laberinto* de Robbe-Grillet, *Pale Fire* de Nabokov, *At Swim-Two-Birds* de O’Brien, *La exhibición atroz* de Ballard, *El castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino, *Diccionario de los Khazars* y *Paisaje pintado con té* de Pavic. Todos ellos proponen la posibilidad de un texto que supere los límites espaciales del libro y que alcance las posibilidades virtuales del ciberespacio: un acceso autónomo, participativo, individual y colectivo, sobre todo activo por parte del lector a la obra. La diferencia está en que en el hipertexto el lector también participa en la composición de la trama, se torna co-creador.

La misma composición de la obra puede plantear un tema y sus variaciones, puede proponer un juego de go, puede ser una biblioteca de Babel, tal y como lo proponían los vanguardistas -con el surrealismo, la escritura automático, la escritura naif...- y la búsqueda de la fractura de la linealidad del lenguaje y los límites materiales del libro. La novela moderna inglesa -Joyce, Woolf...- buscó la representación de la voz del pensamiento, el fluir de la conciencia, en la palabra; los poetas vanguardistas procuraron hacer de las palabras imágenes y dejarlas volar a lo largo del texto. Macedonio Fernández propuso una novela que fuera todas las novelas -la novela buena y la novela mala, tratado de metafísica, proceso de creación, devenir novela-; Jorge Luis Borges nos movió hacia la biblioteca y el libro total, el Aleph; Cortázar quiso llevarnos a la experiencia del relato sin principios ni finales, sin entradas únicas ni salidas exclusivas; Cabrera

Infante pretendió movernos a escuchar una improvisación musical desde Cuba en su relato, todos ellos sin poder, del todo, romper con los límites materiales del texto. Y sin embargo, sentimos en ellos el eco de las múltiples voces, de los múltiples sonidos, de las múltiples imágenes, del libro total que se abre camino para ser devenir en el hipertexto.

Con esta tecnología se ha reconfigurado el juego de roles. La ciberliteratura propone una semiosis infinita ya no sólo de los sentidos sino también de los agentes, el escritor, la obra, el lector y el acto de leer; el lector-usuario-creador inmerso en la ficción, somete sus necesidades, conocimientos y búsquedas de información al juego que le propone el hipertexto, acepta interpretar la pieza. El autor-usuario-creador dispone una serie de piezas a ser ejecutadas en el piano del hipertexto, que necesita y permite la inclusión de los intereses, conocimientos y búsquedas de su ad-co-versario lector. Al concretarse todo ese andamiaje, el crítico se ve abocado a un proceso distinto en su ejercicio, más, cuando este dispositivo le exige el diálogo constante con otras disciplinas, otros saberes, otras experiencias de conocimiento. La multidisciplinariedad es la condición del crítico literario en este nuevo contexto.

No se niega que ha estado presente siempre el diálogo con la filosofía, la historia, las otras artes, el psicoanálisis, la antropología, la sociología..., pero ha sido más con un carácter interdisciplinar. La exigencia de la crítica hoy es la de dar el paso hacia la multidisciplinariedad. Nuestro objeto de estudio sigue siendo la obra de arte, lo que se ha desplazado es el foco de la mirada, el descentramiento no se manifiesta solamente en la cultura, sino también en la forma de estudiarla. El crítico ya no sólo tiene la tarea de mirar la obra, el contexto, el autor, debe prestar atención además al lector y al texto con una mirada polifónica, que abarque y recorra esos caminos también de una manera hipertextual, de forma que puedan ser leídos y navegados en línea, pues hoy la web es la nueva biblioteca de todo tipo de obras y documentos. En síntesis, el hipertexto literario impone la escritura tal y como lo plantea Deleuze:

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del

devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible. (Deleuze, 2007)

Es evidente que para obtener información hoy es necesario tener acceso a la red, así sea limitada; no basta con la mirada lineal narrativa, que nos acompañó en otro tiempo, es por ello que la naturaleza de la obra hipertextual, exige y espera de la teoría crítica un esfuerzo distinto, una mirada y un análisis diferente, ya que el lector dispone de más libertad de la que tenía en la lectura clásica del libro impreso. Esto no le garantiza tener todos los elementos orientadores y la claridad del uso de la tecnología en la obtención de resultados, le propone que aprenda a jugar con ellos, a crear con ellos; pues es claro que en el hipertexto se hacen manifiestas diferentes artes, la literatura, la pintura, la fotografía, la danza, todo en un conjunto performántico; así que el crítico debe ampliar, reformular y perfeccionar ‘el ojo’, el lente con el que valora este tipo de trabajo, sin embargo, este trabajo no puede hacerlo sólo, necesita de otros críticos que en otros campos, otras disciplinas compartan la mirada y constituyan un mejor ‘ojo’, construyan un lente más preciso para el diálogo con el hipertexto.

Con todos los caminos abiertos, puestos en la red, la obra se construye y se reedita en un mundo inagotable de posibilidades, lo que le exige al crítico un trabajo en equipo para recorrer esos mismos caminos para poder elaborar su discurso; tarea nada fácil, pues surge la pregunta de cuál obra pretende analizar o fijar en un múltiple recorrido hipertextual. Entonces, el colectivo de investigadores no sólo se dedicará a ilustrar el uso de la tecnología, también podrá ser editor de la obra, abriendo otro mar de posibilidades al juego de los límites. Así como el lector construye por parcelas -ventanas, capas- el texto, él colectivo deberá también encarar un recorrido que le permitirá ofrecer de manera equivalente la posibilidad de conocer y elaborar un discurso crítico, de la misma forma «caótica» como el «poslector» enfrenta la obra, abriendo y enriqueciendo el ejercicio de leer, el colectivo de investigadores entra a interactuar en el continuum del hipertexto, a través del rompimiento de lo que se puede traducir como límite e intentando poner en ejecución de manera múltiple y dinámica la creación literaria.

Del otro lado, aparece la figura del interactuante, usuario de la obra que se implica con ella y participa en la reestructuración del mensaje que recibe. Tanto como las de los ingenieros de mundo, los mundos virtuales multiparticpantes son creaciones

colectivas de sus exploradores. Los resultados (o actualizaciones) artísticos de la cibrecultura son obras-proceso, obras-flujo, obras-acontecimiento. En el ciberespacio, cada mundo está potencialmente conectado a todos los otros lo que hace que se confunda el interior y el exterior: “Muchas de las obras de la cibrecultura no tienen límites netos. Son obras abiertas, no sólo porque admiten una multitud de interpretaciones, sino sobre todo porque físicamente fomentan la inmersión activa de un explorador y están materialmente entremezcladas con las otras obras de la red...” (Rodríguez, 2012a)

La labor de la crítica sigue siendo la de mediador, mediador de la obra y el público, mediador de las intenciones del autor y la obra, mediador de la comunicación en el universo literario, porque su papel no se ha modificado por el hecho de que haya una propuesta diferente de interacción con el texto. La cuestión está en que el crítico debe aceptar que en las condiciones que propone el hipertexto no es único mediador, ni su acción es la única mediación: el autor y el lector también pueden cumplir esa función. Hoy es posible encontrar en la red ‘colgadas’ distintas hiperediciones de textos clásicos, desde donde se pueden consultar y hacer varios tipos de búsqueda estética o no. Hoy la tecnología de la información nos permite ‘colgar’ cualquier cosa con sonido, movimiento, texto, color, pero no con ello podemos considerar que todo es un hipertexto literario. Igual a lo que sucedió con el libro, no todo lo que se publicó y se publica bajo el formato de libro, puede ser valorado como texto literario. El crítico sigue cumpliendo una tarea apremiante en el universo artístico, propone juicios críticos sobre las obras y dialoga con un lector más autónomo pero no necesariamente más hábil, acepta el descentramiento de su papel pero no por ello deja de cumplir una función reflexiva.

Frente a las expectativas de la cultura, el crítico necesita de un laboratorio donde afina y pone todas las teorías críticas, en donde recoge todos los postulados de los posestructuralistas y las amplía, concreta y reconfigura en el estudio de las obras hipertextuales. Frente al reto del arte hoy, el crítico ha de jugar a ser parte de una orquesta y como músico buscar una interpretación creadora de los sonidos de la composición inicial, para entrar en diálogo con el autor-usuario-creador, con el lector-usuario-creador y ser el mismo crítico-usuario-creador de esa pieza musical, el lector de la biblioteca de Babel, jugador de go, ser él mismo Pierre Menard, autor-lector de hipertexto.

Referencias bibliográficas

- Anderson, I. (1984). *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ardila, F. (1990). La hipertextualidad de Don Quijote de la Mancha. *Glotta*, 15, 3, 6 -13.
- Asmar A., (2003). La narrativa en multimedia: algunas implicaciones de las nuevas tecnologías en la formación de los comunicadores. *Palabra clave*, 2.
- Barriga A., C. E. (2003). Literatura hipermedial: las interacciones de la imagen y el texto en la creación literaria. En: *Propuestas literarias en el marco de las nuevas tecnologías de la información*. II encuentro de nuevos narradores de América Latina y España. (pp.19 – 42). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Baricco, A. Novecento. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Baudrillard, J. (1987). *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Kairós, (3 er ed.).
- _____ (1984). *Las Estrategias Fatales*, Barcelona: Anagrama
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. (1997). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- _____, (1998). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Bou, E. (1997). A la búsqueda del aura: literatura en Internet. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 163 – 180) Madrid: Visor Libros.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra
- Calvi, L. (2004). Um modelo de leitura de narrativa da hiperficção tradicional a exótica. *De signis*, 5, 37 – 49.
- Camarero, J. (1997). Escritura e interactividad. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 217 – 232) Madrid: Visor Libros.
- _____. (2008). *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

- Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 217 – 232) Madrid: Visor Libros.
- Castels, M. (1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cândido, Antonio (2007). *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*. En Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos. Volumen 2, pp. 230-232.
- Cortázar, J. (2004). *Rayuela*. Bogotá: Alfaguara
- Culler, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo Crítica.
- Chartier, R. (1996). Del código a la pantalla: trayectorias de lo escrito. *Revista Quimera*, 150.
- De Vecchi Espinosa de los Monteros, Bruno F. (2004). Afternoon y Rayuela, dos novelas hipertextuales. *De signis*, 5, 27 – 36.
- Deleuze, G. (1988). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos
- _____, *La lógica del sentido*. Consultado el 14 – 06 – 2012. En: www.philosophia.cl
- _____, (2007). “La literatura y la vida” Consultado el 14 – 06 – 2012. En: descontexto.blogspot.com.br/2007/06/la-literatura-y-la-vida-de-guilles.html
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Lo liso y lo estriado*. En: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, Valencia. (pp. 483 – 509)
- Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral
- Edwards, P. “Hyper Text and Hypertension: Post-Structuralist Critical Theory, Social Studies of Science and Software”. En: *Revista Social Studies of Science*, Vol. 24, No. 2 (May, 1994), pp. 229-278. Publicado por: Sage Publications, Ltd. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/285432>. Consultado: 23/11/2011, 15:40.
- Eagleton, T. (2005). *Después de la teoría*. Barcelona: Random House Mondadori
- _____, (1996). *La Función de la crítica*. Barcelona: Paidós
- _____, (1994). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Fokkema, D.W. & Elrud, I. (1984). *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*. (2a. Ed.). Madrid: Cátedra.

- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós
- _____. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fumero, Antonio y Genís Roca. *Web 2.0*. España: Omán Impresiones, 2007. Consultado el 14 – 06 – 2012. En: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1JP2KS941-9WQZ1P-27W>
- García J., El nacimiento de una nueva narratividad. *Revista Telos*, 34. (s.r.)
- Giralt T. M., (2003). La literatura y el futuro. En: *Propuestas literarias en el marco de las nuevas tecnologías de la información*. II encuentro de nuevos narradores de América Latina y España. (pp. 77 – 85). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Gómez, E. (1991). La crítica en Colombia como condición de la crítica literaria. *Texto y Contexto*, 17. pp. 169 – 174.
- Gómez R., F. (1996). *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: EDAF, Métodos y orientaciones.
- Guerra A., R. (2003). La literatura frente a la tecnología del nuevo siglo. En: *Propuestas literarias en el marco de las nuevas tecnologías de la información*. II encuentro de nuevos narradores de América Latina y España. (pp.87 – 95). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Gutiérrez C., F. (1997). El intento de la novela multimedia. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 195 – 210) Madrid: Visor Libros.
- Gutiérrez, J. B. (2004). Hipertexto literario: replanteamiento de premisas. *Hojas Universitarias*, 56, 128 – 132.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus
- Heras de las, A. R. (1997). Hipertexto y libro electrónico. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 83 – 90) Madrid: Visor Libros.
- Kernan, A. (1996). *La muerte de la Literatura*. Caracas: Monte Ávila.
- Kristeva, J. (1999). *El lenguaje, ese desconocido*. Barcelona: Fundamentos.
- Koskimaa, Raine. (2005). "¿Qué es la literatura digital? Una panorámica general de la literatura digital: de los archivos de texto a los e-books." En *Textualidades electrónicas*. Ed. Laura Borràs. Barcelona: UOC. Pp. 81-94. Consultado el 14 – 06 – 2012.

En: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1J2MZW94K-Y0R9RF-1R1>

Kuhn, T. (1982). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica

Landow, G. P. (1997). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós.

Landow, G. P. (1998). Dentro de veinte minutos, o ¿cómo nos trasladamos más allá del libro?". En G. Nunberg, (Comp.) *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?* Barcelona: Paidós.

Landow, G. P. (1995). *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.

Lévy, Pierre (2000). *Las tecnologías de la inteligencia. El futuro del pensamiento en la era informática*. Buenos Aires, Edicial.

_____, (2007) *Cibercultura, La cultura de la sociedad digital*. Barcelona: Anthropos.

Consultado el 14 – 06 – 2012. En:

http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1317911298763_181573356_3131

Lescure, Jean (2002). Introducción a la poética de Bachelard. En: *La intuición del instante*, Gastón Bachelard, México: Fondo de Cultura Económica.

Lewis, C.S. (1982). La minoría y la mayoría. En *Crítica literaria: un experimento*. (pp. 1 – 11). Barcelona: Antoni Bosch Editor.

_____. (1982). Resumen. En *Crítica literaria: un experimento*. (pp. 68 – 74). Barcelona: Antoni Bosch Editor.

Larrosa, J. (1996). *La experiencia de la lectura*. (pp. 494). Barcelona: Laertes

Liestøl, G. (1997) *Wittgenstein, Genette y la narrativa del lector en hipertexto*. En: Landow, George (Comp.), *Teoría del hipertexto*, trad. Patrick Ducher (pp. 109-146). Barcelona: Paidós

Lipoetsky, G. (1990). *La Era del Vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama

Liotard, J. (1990). *La condición Postmoderna: Informe sobre el saber*, México: R.E.I.

Molero de la iglesia, A. (1997). Del escritor cibernético al personaje cibernético. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 269 – 278) Madrid: Visor Libros.

- Moreno, H. C. (1997). Literatura e hipertexto: nuevos medios para viejas ideas. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 279 – 286) Madrid: Visor Libros.
- Martin. B., Jesús. (1997). *Nuevos modos de leer*. En: Hojas de lectura, 44, pp. 2-7
- Nietzsche, F. (2000). *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza
- Nunberg, G. (1998). *El futuro del libro*. Barcelona: Paidós.
- Orihuela, J. L. Narraciones interactivas: el futuro no lineal de los relatos en la era digital. *Revista palabra clave*. 2.
- Otero, D. (2011). *No soy yo, autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela
- Pajares T., S. (2004). Literatura digital. En: *Literatura digital: el paradigma hipertextual*. (pp. 19 – 63). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Paternain M., B. (1997). Teorías que avalan el concepto de autor en el hipertexto. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 297 – 302) Madrid: Visor Libros.
- Paz soldán, Edmundo y Gustavo Faveron (2008). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión
- Piromallo A., Abruzzese, A. (1990) (Comp.). *Video culturas de fin de siglo* (pp. 178). España: Cátedra
- Piscitelli, Alejandro. “La cultura de los poslectores”. Consultado el 14 – 06 – 2012.
En: <http://www.filosofitis.com.ar/2009/04/27/la-cultura-de-los-poslectores/>
- Pulido T., G. (1997). La escritura del final de una época. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & M. García-Page, (Eds.). *Literatura y multimedia*. (pp. 303 – 312) Madrid: Visor Libros.
- Ryan, Marie-Laure. (2001). *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós. p. 456.
- Rodríguez R., J. A. (1999). *Hipertexto y Literatura: una batalla por el signo en tiempos posmodernos*. Bogotá: CEJA.

_____, Contenidos académicos digitales: taller de narrativa. Consultado el 14 – 06 – 2012. En:

http://recursostic.javeriana.edu.co/wiki/index.php/Contenidos_academicos_digitales:taller_de_narrativa:unidad2_3

_____, “Ryan: cuando la inmersión y la interactividad se reconcilian”. En: *El arte de la cibercultura*. Consultado el 14 – 06 – 2012. En:

“<http://recursostic.javeriana.edu.co/multiblogs2/jaimealejandrordríguezruiz/2009/02/12/el-arte-de-la-cibercultura/>”

_____, (Editor). (2011) *Narratopedia, Reflexiones sobre narrativa digital, creación colectiva y cibercultura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

_____, “Neobarroco y postmodernidad”. En: *Hipertexto y neobarroco*. Consultado el 14 – 06 – 2012. En:

http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/hipertxt-lit/hipertexto_fcs.html

Rodríguez R., J. A. “¿Es la hiperficción un género? Conclusiones provisionales”. Consultado el 14 – 06 – 2012. En:

http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/presenta/conclusiones/genero.htm
28-1

_____, (2012). El hipertexto de ficción como convergencia de tecnología, mentalidad y pensamiento En: *El relato digital*. Consultado el 14 – 06 – 2012. En:

http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/teoria/teoria_index.htm

http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/modelos/modelos_introduccion.html#7

Romera Castillo, J. et al. (eds.). (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.

Rosenber, M. (1997). *Física e hipertexto. Liberación y complicidad en arte y pedagogía*.

Ricoeur, P. (1999). *Teoría de la interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica

San Martín, P. (2003). Una mirada sobre la complejidad multimedial. En: *Hipertexto: seis propuestas para este milenio*. (pp. 22 – 49). B/Aires: La Crujía Ediciones.

Sarduy, S. (1972). "El barroco y El neobarroco" en *América Latina en su Literatura*, (Coord. César Fernández Moreno). México: Sig. XXI.

_____(1982). *La Simulación*, Caracas: Monte Ávila.

Sarlo, B. Del plano a la esfera: libros e hipertextos. En *Revista Palabra Clave*. 2.

Saussure, F. (1972). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza

Van Ostendorp, H. (2004). El efecto cognitivo de los mapas de contenidos en un hipertexto. *De signis*, 5, 143 – 154.

Viñas P., D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel literatura y crítica.

White, H. (1992). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. J. Vigil Rubio (Trad.). Barcelona: Paidós.

Sánchez Vásquez, A. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México. UNAM.