

UNIWERSYTET ŁÓDZKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

ANNA WENDORFF

ESTRUCTURAS NARRATOLÓGICAS EN LA
LITERATURA DIGITAL DE JAIME ALEJANDRO
RODRÍGUEZ

PRACA DOKTORSKA
NAPISANA POD KIERUNKIEM
PROF. ZW. DR. HAB. WIACZESŁAWA NOWIKOWA

ŁÓDŹ, 2011

Introducción

La literatura como concepto ha abarcado históricamente muchos espacios y se ha consabido de múltiples y distintas definiciones. No podríamos poner a ella un sólo límite o frontera, engastarla en un sólo objeto, en un sólo lugar, pues esto resultaría insuficiente si nos proponemos definirla o por lo menos estudiarla. No nos interesa tener una sola perspectiva o analizarla en su conjunto, porque no se trata aquí de desarrollar una teoría crítica de la literatura. Fundamentalmente, en este trabajo buscamos indagar y establecer algunos criterios, definición de categorías, formas, procedimientos narratológicos, etc., que nos permitan acceder a nuevas categorías y formas de lo que se ha denominado en los últimos tiempos como una literatura digital. Nos interesa presentar algunos aspectos vinculados con la literatura en la red y conocer qué nace de las formas hipertextuales, las cuales se adecúan a las estructuras narrativas y permiten construir nuevas formas narratológicas en la literatura.

En este sentido, partimos de obras y textos que van desde lo que se puede clasificar como propiamente literario hasta textos que se consideran protópicamente hiperextuales o hipermediales. A partir de esta premisa pretendemos hacer una revisión somera de cómo funciona el fenómeno de *weblogs* (diarios interactivos en la red), la concepción de los videojuegos como literatura, la calidad del hipertexto o la crítica literaria electrónica, que son sólo algunos de los aspectos que el presente trabajo debe abordar y analizar. Para ello, resulta necesario tomar en cuenta la fusión teórica y práctica entre tecnología digital y literatura, de la que podría surgir un nuevo paradigma: la literatura digital.

Entendemos y aceptamos que en las vanguardias literarias convergen nuevas formas de expresión de lo literario, donde las prolongaciones de los movimientos y sus rupturas se debaten entre pasados y futuros, modernidad y posmodernidad. La literatura actual se ubica precisamente en el contexto de lo que se ha definido como postvanguardias. Éstas son entendidas como la creciente aparición de nuevas formas de expresión literaria, representadas, por ejemplo, en las literaturas que conservan caracteres hipertextuales o las también llamadas, literaturas hipermediales.

Hacia la década de los 90 en el siglo XX, los hipertextos literarios eran ya objeto de profundas polémicas, por su modo de actuar y de apropiarse de otros contextos y formatos de lo literario. Desde esta perspectiva, la literatura digital representa una ruptura con respecto a la tradición, y una transición de las vanguardias hacia las postvanguardias. En esencia, podemos decir que se plantea el debate: tradición contra cambio, modernidad contra posmodernidad.

Los nuevos formatos de producción literaria, en la cultura posmoderna, borran con la hipertextualidad las fronteras de otro modo de escribir que se habría fundado en la modernidad. Como observaremos a lo largo del trabajo, estamos ante una nueva generación de escritores que utiliza los videojuegos como literatura o viceversa, y no sólo éstos, también otros medios propios del universo de la virtualidad tales como: *weblogs*, *stop motion*, *Vimeo*, *Twitter*, *Facebook*, etc. A la vez nos encontramos con una literatura que usa asimismo: la fotografía, el cine, expresiones telemáticas como mediación de los elementos utilizados, dando origen a textos que corresponden con su naturaleza literaria. En este sentido es necesario revisar como las redes sociales a través de su llamada *web 2.0*, han dado origen a comunidades de escritores los cuales

se desplazan dentro de los espacios virtuales y no poseen una definición concreta, o nombre que los identifique. En otro sentido son autores que escriben bajo el soporte de plataformas bastante conocidas como por ejemplo: *Vootext*.

A partir de estas perspectivas nos proponemos desarrollar un estudio sobre algunos de los nuevos procedimientos narratológicos que implican el uso de herramientas hipertextuales y que modifican el sentido último de la literatura. Entendemos por procedimientos narratológicos, no sólo la aplicación de ciertos parámetros “nuevos” críticos a la obra en cuestión, sino aquéllos que también nos permiten analizar, comprender, definir, cómo funcionan algunas de las estructuras discursivas que son implementadas en los espacios virtuales para el beneficio de la literatura. Es decir, estudiamos las estructuras virtuales que son aplicadas a la literatura y las estructuras literarias que ahora se ensayan en los espacios de la red. Para ello, el corpus de nuestro trabajo estará representado por dos obras literarias que han sido escritas en función de estos medios y con estos fines. Nos referimos a las novelas del colombiano Jaime Alejandro Rodríguez. De esta manera abordaremos el estudio de las siguientes obras:

- “Gabriella Infinita” [en sus tres versiones]: 1.- libro tradicional, 2.- hipertextual, 3.- hipermedial.

- “Golpe de Gracia” con algunos tonos de videojuego y uso de *web 2.0*, además de la intercalación de una novela completamente “textual”, intitulada: “El infierno de Amaury”.

El trabajo partirá desde distintas perspectivas de las que nuestra fuente documental se nutre. Además, analizaremos los textos en cuestión apoyándonos en fuentes teóricas y documentales que puedan completar el sentido del estudio para entender que la estructura de una novela

digital es de carácter polivalente y que posee un pleno complejo de estructuras narrativas en su interior, inclusive las cuales están todas conectadas entre sí. No son solamente estos métodos teórico-documentales que nos ayudarán a comprender los textos y las obras de Rodríguez, sino también las tesis desarrolladas a partir de los llamados experimentalismos en la literatura contemporánea. Nuestra propuesta teórica parte de la base del estudio de los nuevos campos de construcciones discursivas. Éstas utilizan los soportes virtuales, digitales, que igualmente se pueden definir como hipermediales o hipertextuales.

El objetivo central de nuestra investigación es definir la construcción de los nuevos procedimientos discursivos y trans-dialógicos generados a través de la red. La red supone la contextualización y automatización de procesos y fragmentos textuales, que son en sí construcción de narraciones expresadas de múltiples modos y trans-enlazadas entre ellas. Los discursos en la red se constituyen como espacios que están en permanente construcción y deconstrucción, debido a su carácter dinámico e interactivo, pero además de ello son mecanismos textuales literarios y ficcionales complejos.

Estas narrativas digitales se desenvuelven en el espacio igualmente de mapas digitales (que están marcados con características rizomáticas) y de las herramientas que utilizamos para navegar en ellos. A partir de aquí, surge el problema ¿Cómo se definen y elaboran estas narrativas en la Internet hoy? ¿Cuáles son las formas de recepción, apropiación y reapropiación discursiva en el marco de una nueva literatura? Es precisamente por ello que nos parece necesario poder configurar un corpus teórico, que nazca de estas razones y vinculaciones.

En cuanto al cuerpo y la estructura del trabajo, el siguiente está dividido en dos grandes unidades, la primera de carácter absolutamente

teórico y la segunda de carácter práctico o aplicación de esa teoría a las obras en cuestión. Además, es necesario acotar que la parte teórica está conformada por dos primeros capítulos que incluyen a la vez un estudio sobre modernidades y posmodernidades literarias, además de la apuesta teórica en América Latina sobre los problemas posmodernos hoy, partiendo desde distintas teorías y perspectivas, entre ellas la de Hermann Herlinghaus a través de su texto “Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina”, y de otro texto fundamental de Herlinghaus y Monika Walter intitulado “Posmodernidad en la periferia: Enfoques Latinoamericanos de la Nueva Teoría Cultural”. Los estudios sobre modernidades y posmodernidades en América Latina también están apoyados por los trabajos de Fernando Burgos a partir de su texto “Vertientes de la modernidad hispanoamericana”.

Como ya hemos mencionado, la parte teórica estará conformada por dos capítulos. El primero de ellos intitulado “Modernidades (Mapas conceptuales)”, y el segundo, “Modernidad, posmodernidad en el contexto latinoamericano”. El primero intenta hacer un recuento teórico de la modernidad y de la posmodernidad, representadas tanto como hechos epocales, así como hechos estéticos. El segundo capítulo es una revisión en torno a las formas de representación de la modernidad y de la posmodernidad, pero específicamente en el ámbito geográfico de América Latina.

La segunda parte de nuestra tesis igualmente estará dividida en dos capítulos, uno que, a partir de una revisión de los elementos particulares que definen una literatura hipertextual e hipermedial, aborda pasajes a través de las técnicas de ficción impresa y ficción experimental. También se estudiarán las nociones de hipertexto y protohipertexto, e

igualmente las fuentes históricas de la literatura que dieron paso a un nuevo modo de escribir para comprender qué es la llamada literatura hipertextual.

Finalmente, en el capítulo cuarto analizamos las novelas de Jaime Alejandro Rodríguez, como ya hemos mencionado, a partir de las obras: “Gabriella Infinita” (un hipertexto interactivo) y “Golpe de Gracia” (un texto absolutamente hipermedial). En este último capítulo desarrollaremos algunas de las puestas sobre el estudio y análisis narratológicos del texto digital. Analizaremos y discutiremos las nociones más importantes y trataremos de llevar algunos ejemplos que nos hagan una muestra de la tesis que estamos tratando de sustentar.

La estructura de esta tesis nos condujo por distintas vías y caminos, siempre intentando focalizar sobre la concepción de un tema, que a la vez muchas veces tiende a dispersarse y parece de difícil dominio. Sin embargo, es necesario explicar que desde el momento en que decidimos emprender la investigación, el mismo proceso que la condujo decantó el lugar donde deberíamos poner más énfasis para comprender los textos de Rodríguez. Ésta es la que consideramos la parte más ardua de nuestro trabajo, porque estribó en saber definir lugares, ideas, conceptos, temas, etc., y relacionarlos con el del dominio hipertextual. Los nuevos retos que la literatura se propone como afrenta, son también los mismos para comprender si es posible enfrentarnos a nuevas formas de expresión literaria. Si resultara posible emparentar ambas, eso significaría que estaríamos ante una nueva dimensión de la literatura y de su definición. Por ello, indagaremos hasta dónde son posibles los encuentros entre literatura y digitalidad.

Capítulo 3

Entre literatura tradicional y literatura digital (Modelos teóricos para un acercamiento a las hiperficciones)

3.- Revaluar y reelaborar las técnicas de ficción impresa

Uno de los más grandes debates y desafíos de la literatura hoy, pasa por revaluar y reelaborar si las técnicas de impresión son parte del sustento del proyecto cultural de una sociedad que se instaló sobre la base de la cultura del libro, o si el debate pasa por el lugar de relatorías en ciertas técnicas de ficción impresa. La literatura se escribe ahora desde una doble vertiente, en un lugar nos encontramos con el sentido tradicional de la escritura y de su forma de presentación (la publicación impresa) y por otro, encontramos una cadena larga de “rupturas” o intentos de “rupturas” frente a ese lenguaje tradicional. Digamos que, toda ficción tiene sus límites, y tiene sus destinatarios. Por un lado el libro es una construcción de la cultura que delimita el lugar de la literatura, y por otro también lo hace con su receptor más importante “el lector”. En el proyecto “Blogliteratura: Más allá de la noche posmoderna. Secretos de una escritura para el siglo XXI” presentado por JAR, éste nos propone:

El campo narrativo ha sido quizá el más beneficiado con la aplicación de la tecnología digital pues le ha permitido consolidar una discursividad interactiva y multimedial que combina la escritura, lo visual no lingüístico, la imagen en movimiento y lo acústico, dando como resultado la superación de algunas de las limitaciones que para la literatura se han derivado de la escritura y de la imprenta.⁸⁵

De esto precisamente se trata, si tenemos que revaluar y reelaborar las técnicas fictivas en función de sus soportes. No resulta idéntico por supuesto escribir sobre el papel, que sobre otro tipo de soporte, y precisamente la ficción supera estas diferencias y estas distancias. Sin embargo, los escritores en muchos casos se sienten supeditados a ella, así como los lectores también. Y como tal las técnicas de ficción y la literatura

⁸⁵ Jaime Alejandro Rodríguez (2008). *Blogliteratura: Más allá de la noche posmoderna. Secretos de una escritura para el siglo XXI*. Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá. p. 2.

están supeditadas entonces a sus marcos. Precisamente gran parte del debate sobre la literatura gira en torno a sus similitudes y disimilitudes. Blanchot en relación al tema literatura, obra, escritor y lector nos plantea:

El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimientos que se realizan cuando la obra es la intimidad de alguien que le escribe y alguien que la lee.⁸⁶

Pero Blanchot, nos está hablando bajo esquemas y montajes que son de carácter binario. Tan sólo un escritor, y tan sólo un lector. A pesar de que para ese entonces, ya se entendía (a partir de las tesis de Bajtín) sobre la polifonía de la obra; pero y es de hacer notar que esta polifonía bajtiniana, también se asentaba sobre la base de un lector y de un sólo autor.

La literatura que se interna en el mundo digital, obviamente ha soportado otras condiciones tanto de edición, como de creación, y ella se abre entonces así a otros espacios, obligando tanto a los autores que escriben en la *World Wide Web*, como a los que todavía lo hacen en el formato tradicional, a que se replanteen sus puntos de partida, de escritura y de creación. Algunos de ellos ya lo están haciendo, indagando en la escritura, usando los “nuevos lenguajes”, nuevas fronteras y caminos literarios. Tenemos un montón de ejemplos al respecto: las novelas escritas en los teléfonos móviles y que han sido toda una sensación en la cultura japonesa de hoy (cultura altamente tecnologizada), o autores latinoamericanos, que ya escriben usando las formas del *chat*, del correo electrónico, del *Twitter* o simplemente de los *Blog's* y a la inversa aquéllos que sólo usan las formas electrónicas para desarrollar sus publicaciones. También los nuevos formatos de edición

⁸⁶ Maurice Blanchot (1969). *El espacio literario*. Paidós, Buenos Aires. p. 19.

han considerado la desaparición casi forzada para algunas empresas editoras que todavía lo hacen en papel como soporte o formato, y que ahora saltan al libro digital, usados para los ya muy populares *e-books*, editoriales como Amazon con sus ediciones Kindle, o editoriales tradicionales que publican en doble formato, papel y digital. Ediciones Bubok de España, o las que hace el escritor y editor Jorge Gómez en Venezuela a través de su editorial Letralia.

Como se puede detectar, esto plantea una reconsideración sustancial de lo que significa escritura y lectura, la relación autor y lector, y otros emblemas que ha gastado la literatura tradicional. La producción editorial se orienta más entonces al escritor que al problema de la edición como tal y ello trae implicaciones en la narrativa. La nueva literatura latinoamericana que podemos considerar como *post-postboom*, Alan Pauls, Alejandro López y Washington Cucurto (Argentina), Fernando Iwasaki y Santiago Roncagliolo (Perú), Edmundo Paz Soldán (Bolivia), Raúl Zurita (Chile), Juan B Gutiérrez y Carlos Roberto Torres (Colombia), etc.

Paz Soldán estima algunas consideraciones al respecto del tema, y en este sentido, a propósito de la editorial alternativa del escritor Washington Cucurto, “Eloísa Cartonera”, el escritor de origen boliviano nos propone lo siguiente:

Hace algunos años encontré en una librería de Buenos Aires los libros de Eloísa Cartonera. Había ahí textos que no conocía de Piglia, creo que también de Villoro. El libro como objeto me fascinó, aparte de que era un símbolo de la crisis que en ese momento atravesaba la Argentina, y mostraba que, en el fondo, para la literatura, lo importante no era tanto el preciosismo editorial, sino hacer que el relato -el poema- llegara al lector. Muchas cosas se unían en los libros de Eloísa Cartonera. Me pregunté cómo podía publicar allí. Un par de años después, cuando la editorial cartonera Yerba Mala se abrió en Bolivia, tuve la suerte de que se me pidiera un cuento inédito. El proyecto de las editoriales cartoneras es fascinante por lo solidario, porque se aparta un poco de la maquinaria tradicional del hipermercado de

la cultura. Una golondrina no hace verano, dicen, pero en este caso me parece que sí. Ironía de ironías, hace poco encontré algunos libros de editoriales cartoneras en una librería de viejo en Madrid. ¡Eran carísimos! Se los vendía como objeto de colección. El círculo se cierra algunas veces [...]⁸⁷

A partir de esta afirmación, Paz Soldán, que es publicado ya por editoriales como Alfaguara, se puede inferir que el problema central implica que entre el editor y el escritor hay una estrecha relación que establece vínculos particulares y que combina formas de construcción y presentación de la obra. La obra en sí misma depende del editor en tanto el concepto de libro que conforma el cuerpo del texto. Y en el caso de la literatura digital, todo su entorno modifica precisamente las estrategias fictivas que puede usar cualquier autor. “Eloísa Cartonera” no es una editorial de bajo coste únicamente, o para aquéllos que no pueden publicar en las grandes editoriales, precisamente el escritor argentino Tomás Eloy Martínez en un artículo publicado en “La Nación” afirma lo siguiente:

“¿Quién más, sino nuestro editor atolondrado?”, dice María. La escritora Fernanda Laguna consiguió un local en el barrio de Almagro, donde se inauguró la cartonería No Hay Cuchillos sin Rosas, y Cucurto pidió a varios autores la cesión solidaria de sus derechos para comenzar. “Buscamos material inédito u olvidado, pero también de vanguardia y de culto”, dice. Uno de sus éxitos (casi mil ejemplares) fue el inédito “Mil gotas”, de César Aira, a pesar de las protestas de Victoria, una anciana cartonera que detestaba al autor. El propio Cucurto se ha convertido, también, en un autor de culto. Su nombre se repite en los congresos académicos de los Estados Unidos y al menos cinco estudiantes de doctorado escriben tesis sobre su obra. Eloísa Cartonera se ha anticipado a muchas de las editoriales grandes en el descubrimiento y la difusión de autores que luego se vuelven importantes. Vende sus libros a bajo precio, en ediciones destinadas a ser joyas de coleccionistas. Ninguna tapa es igual a

⁸⁷ Lalarva (2009). *Historias de un reciclaje literario*. [On line] <http://mehralsbuecher.blogspot.com/2009/06/historias-de-un-reciclaje-literario.html> (Cit: 10-08-2010).

otra. Todos los ejemplares son únicos. En el catálogo, de más de 120 títulos, asoman Fogwill, Arnaldo Calveyra, Mario Bellatín, la mítica Salvadora Onrubia, Fabián Casas, Juan Diego Incardona, Marcelo Cohen y Haroldo de Campos. La línea para niños es breve, pero algunos títulos se mantienen en continua reimpresión: *El sol albañil* y *Las casas del viento*, de Ernesto Camili. Esta literatura latinoamericana encuentra a sus lectores en el taller de La Boca, en ferias del libro, en quince librerías. Les gustaría obtener permiso para instalar un puñado de puestos en las calles, dice Cucurto: “Nadie nos sostiene, y si no vendemos, no podemos producir. Pero si vendiéramos más, podríamos generar más trabajo.”⁸⁸

Como se puede observar, el gran tema central correspondiente a la “otra ficción latinoamericana”⁸⁹, de escritores “atolondrados” tal como lo define Cucurto, jamás estaría centrada en la publicación. La ficción y sus procedimientos están siempre mediados por la edición; en tanto conceptos, y en tanto sus escritores. Y aquí subyace una diferencia substancial entre aquél, que ha escrito sólo pensando en el libro, y aquél que escribe pensando en otros medios, de los cuales además se apropia afrontando otra “realidad” literaria. Por ello, parece necesario establecer que las técnicas de ficción se revalúan ante los medios que permite al autor hacer una u otra cosa distinta de lo que tradicionalmente convierte a la escritura en un oficio de la “soledad”.

El universo de la literatura va a: un más allá de la frontera que el libro como objeto le impone a ella misma. Puesto que el libro se representa en su propia estructura cerrada o semicerrada. Todo lo que está dentro del espacio literario⁹⁰ es al contrario una estructura abierta, como diría Borges “un universo”, y es esto lo que le permite valerse de otros medios para seguir ejecutando su acción literaria. La aceptación o

⁸⁸ Tomás Eloy Martínez (2009). *Las editoriales cartoneras: Creadores ante la crisis*. Buenos Aires. p. C-15.

⁸⁹ Preferimos decir “la otra ficción latinoamericana” y no “la nueva ficción”.

⁹⁰ En el sentido que Blanchot lo define: Maurice Blanchot (1969). *El espacio literario*. Paidós, Buenos Aires.

ruptura frente a estos medios, y de los medios frente a la literatura, es una cuestión de otro orden. Sin embargo, si hubiera que establecer algún criterio al respecto de esa relación, por supuesto que los mismos medios deberían aceptar cualquier afrenta que la literatura en tanto tal se tomara como proyecto de creación. Esa universalidad de lo literario, refleja un punto de tensión con respecto al libro como objeto, que toma en la cultura un punto de cierre sobre la literatura misma.

En este sentido, la literatura tendría que hallar la viabilidad y el destino de sus propios caminos y formas, técnicas para crear nuevos modos ficcionales, y para abordar sus lugares para la creación. El espacio del que dispone cualquier forma de escritura no es un “en sí”; es decir no está dado en su condición “per se”, no es independiente de su unidad, no es tampoco una herramienta que funciona por sí sola, de manera que, y en conclusión toda literatura debe estar adecuada al momento cultural y argumental que vive.

Las técnicas de ficción impresa deben obviamente sufrir un reacomodo, pues se hallan en medio de un cambio radical que también abre la idea de que la “impresión” no sólo se remite al carácter tipográfico de la misma, sino más bien a la plasmación de signos, de elementos, que ya no sólo son de tinta y papel, sino que ahora juegan en espacios semi-efímeros, a través de pequeñas luces, luminosidades que encendidas y activadas por un código binario y un lenguaje máquina o *Assembler*, forman y representan todo lo que podemos ver y hacer a través de la pantalla en cualquier ordenador.

La ficción impresa debe pues ampliar sus horizontes y construir modelos de ficción a través de otras construcciones que ahora llamamos electrónicas; Jay David Bolter, en relación con este tema y tratando de organizar una serie de nociones en torno a ello, enumera una serie de

características y relaciones estructurales entre las técnicas de ficción impresa y las implicaciones que ella tiene con la electrónica, en este sentido Bolter define lo siguiente (para que la cita no sea tan extensa trataremos de parafrasearla un poco y solamente mencionaremos algunas de sus afirmaciones):

I. El hipertexto re-elabora, re-evalúa y potencia las técnicas que ya había desarrollado la ficción impresa.

II. Los autores de hipertexto han remediado esa tradición desde la perspectiva proporcionada por una nueva técnica de la escritura.

III. El medio electrónico proporciona un nuevo conjunto de técnicas para transmitir la tensión (explorada y prevista por la ficción impresa) entre la corriente lineal de la narración y la serie de pensamientos asociativos provocados por ésta.

IV. Las obras de autores que van desde Laurence Sterne hasta Jorge Luis Borges no sólo son exploraciones de los límites de la página escrita, sino también posibles modelos para la escritura electrónica.

V. La escritura electrónica no finge al autor múltiple o al lector participativo: los exige.

VI. Las exploraciones modernas y posmodernas pertenecen al espacio de la ficción impresa, constituyen imágenes de algo irrealizable en ese medio, pero deseado como posibilidad.

VII. Podemos considerar muchas de estas obras como ficciones interactivas que operan bajo las limitaciones impuestas por la imprenta.

VIII. La ficción hipertextual pidió prestado y remedió el sentido de rebeldía y logra sin esfuerzo aquello que los escritores experimentales del texto impreso sólo conseguían con grandes dificultades.

IX. La ficción impresa se ve forzada a trabajar contra su medio: surge un conflicto entre el volumen como marco y el texto enmarcado, conflicto que el computador no tiene, pues ofrece un marco que se afloja siempre que el texto lo empuja.⁹¹

Sería pues impensable si la literatura, en el sentido más estricto de la palabra, se alejara de las nuevas perspectivas narrativas y de otra índole, que las formas hipermediales le ofrecen. Y muy especialmente en el campo de la narración y de la narrativa, más bien que ante otros géneros como la dramaturgia, etc. Pues como cada uno de los géneros la narrativa en este caso tiene su propia condición textual. La literatura que

⁹¹ Jay David Bolter (2006). *Ficción interactiva*. ARCO/LIBROS, Madrid.

se escribe en el mundo virtual apoya cada vez más sus géneros narrativos propiamente dichos.

[...] También Neil Postman concordaba en que si la imprenta creó nuevas formas de literatura cuando sustituyó al manuscrito, es posible que la escritura electrónica haga otro tanto. En definitiva, tres son los géneros principales que se van configurando en el universo de la ciberliteratura. Amén del ya citado ciberdrama, estaría la narrativa hipertextual, compuesta por un rosario de relatos conectados entre sí mediante enlaces que pueden incluir, incluso, elementos multimedia como el sonido, la imagen fija o la cinemática, e igualmente contamos ya con una fecunda línea de ciberpoesía, poesía electrónica o poesía digital que con frecuencia, tal y como ocurría ya con los caligramas o “carmina figurata”, se adentran en el terreno del diseño gráfico o el arte visual. Otra cosa muy distinta, sin embargo, es la de la literatura “convencional”, por así decirlo, pero escrita ya por nativos o emigrantes digitales y destinada a habitantes de las Galaxias McLuhan e Internet.⁹²

Más allá de eso lo que se propone toda literatura es constantemente renovar sus discursos, y formas de escribir y definir sus imágenes, sus historias, aquello que compete a la creación propiamente dicha. A partir de aquí lo que Darío Villanueva, supone es que las tecnologías van apropiándose, pero a la vez van combinando, transformando las estructuras discursivas, propiamente dichas. El escritor debe asumirlas como tales y combinarlas, dando un nuevo marco de acción a cada proyecto literario. En cierto modo la escritura se hace desde el centro y desde la periferia.

Cuando la literatura se remite al libro como objeto, el centro de todo se basa en el autor y el lector está colocado fuera, es lo periférico de todo el componente fictivo. Digamos que está sometido a la “dictadura” que el autor le impone. Desde el curso que debe llevar, los tiempos, las voces que allí están conjugadas y construidas, los personajes, etc. En

⁹² Darío Villanueva (2009). *¿Qué es la literatura?* Universidad de La Rioja, La Rioja, España. p. 7.

“Rayuela”, novela prototípica del hipertexto (más adelante nos referiremos a ello), el autor muestra en principio que hay al menos dos posibles lecturas. Pero nada más que eso, el autor no puede entrar en contacto con el lector para saber si él ha escogido otro camino. La estructura sigue siendo cerrada, y el mundo del autor estando totalmente separado del lector y por supuesto intermediado por la obra, a la que ambos “desconocen”. Pero en la literatura que utiliza los medios hipermediales, esta “ficción” que se creó Cortázar, está finalmente superada, y no sólo el lector puede ahora intervenir casi de manera directa (y no episódica dentro de la obra) sino que también puede interactuar con el autor, con los personajes, construir su propia historia, o forjar otras a partir de un personaje, etc.

La obra se vuelve así rápida y efímera. Al mismo tiempo cambia de una forma tan precipitada que apenas llegamos a conseguir “obra” en tanto la conocemos por las técnicas de ficción impresa. La noción y el concepto de la misma, está destruido y por ello carece totalmente de centralidad y de autoridad. Hay lectores parciales, escritores parciales, obras parciales, todo se juega en el campo de lo fragmentario, de lo cortado.

Un claro ejemplo de este fenómeno lo podemos observar a través del escritor mejicano Aurelio Asiain, que publica a través de su cuenta de Twitter, o de su blog⁹³, tanto poesía, como cuento y artículo de ensayo. A partir de aquí podremos comprobar cómo funciona la obra literaria que se enmarca en la red. En la figura #1 que se encuentra en la página siguiente, (sólo unos fragmentos, pues la obra siempre está incompleta) todo se enmarca en la poesía, no sólo lo que está escrito por los “autores”,

⁹³ Aurelio Asiain (2008). "Blog de Aurelio Asiain." [On line] <http://aurelioasiain.blogspot.com/>. (Cit: 10-08-2011).

que sin declarar la literatura al texto, ya podemos leerlo como tal, es lo que Teun A. Van Dijk define como su “ciencia pragmática”⁹⁴, por el efecto comunicacional del propio discurso; y todo lo demás apoya este discurso disperso, pero que en sí forma una unidad. Las fotos, los nombres, los textos de cada uno, el juego entre ellos, que puede estar comprometido por una larga y vieja amistad o no. En fin, cualquier cosa servirá para revestir nuevamente el carácter, ficcional.



Figura # 1. Asiain, Aurelio (2006). Blog Twitter "Aasiain", Tamaño: (300x600), <https://twitter.com/#!/search/aasiain>.

⁹⁴ Tal como lo define Teun A. Van Dijk en: Teun A. van Dijk (1983). *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Paidós, Barcelona.

Las técnicas de ficción impresa empiezan a tambalearse en medio de las posibilidades que ofrece ahora toda la narrativa digital. No se trata evidentemente de un corte y una “puesta a cero” de todo, sino que nos parece indispensable que la literatura se “renueve” en el sentido de abrir sus campos de acción, que nunca fueron limitados, pero que se pensaban de otra manera y que los campos de acción hipermediales permiten otros derroteros.

3.1.- Ficción impresa moderna / Ficción Experimental

Una narrativa como ya hemos visto en el apartado anterior supone algunas impresiones particulares, a partir de allí hay varias distinciones que debemos proponer claramente:

— Hay una ficción impresa que tiene ya su “caja de herramientas”, sus propios recursos para el desarrollo de la ficción.

— Hay también una ficción que bordea campos “experimentales” y se ejecuta a partir de combinatorias e incrustaciones de otros géneros.

— Sin embargo, hay dos modos de ir comprendiendo un concepto (que funciona junto con sus procedimientos y estrategias) de literatura digital, pero habrá que establecer en cuál campo funciona a su vez, su par opuesto: digitalización de la literatura.

En este sentido debemos comprender que estos universos son absolutamente distintos, y tienen a su vez orientaciones muy particulares y diferentes. Tanto la digitalización de las obras literarias (digamos por ejemplo la novela, “Cien Años de Soledad” de Gabriel García Márquez) y/o de un proyecto de literatura digital, las distancias y las diferencias parecen ser abismales. El primero puede considerarse ficción de carácter

experimental, pero no está revestido de técnicas, ni estructuras que se avengan a lo que definimos como literatura “digital”, es decir es simplemente “digitalización de la literatura”. El segundo en cambio, usa las estructuras digitales propiamente dichas, para construir sus particulares metáforas narrativas y también para hallarse colocado dentro del proyecto de lo que podríamos clasificar como “literatura experimental”. Como vemos, ambos están no en el tiempo de la ficción moderna, sino en el tiempo de la ficción experimental, entonces podríamos preguntarnos al respecto: ¿En qué se diferencian literatura digital y digitalización de la literatura? En este sentido Raine Koskimaa, profesor de cultura digital de la universidad de Turku en Finlandia propone lo siguiente:

To say that electronic literature is non-existent is, naturally, an exaggeration, as there are various projects, experiments, and try-outs happening currently in all the Nordic countries. But it is a huge leap from small scale (and often subsidised) experiments to full blown commercial (or at least professional) production. It is, however, important to distinguish between electronic literature as digitalisation of literature, which is (or could be) also published in print format, and which is referred to when the talk is about 'ebooks'. Another category is natively digital literature, such works that employ the potential of programmed media in ways that render them impossible to be published in print - these works I refer to with the notion of 'cybertexts'. In addition, one should also acknowledge various Web sites where discussion and criticism about literature is carried on. Most of the existing activity belongs to the first or the last category, the cybertext category being the one closest to empty.⁹⁵

Una literatura digital efectivamente emplea el potencial de los elementos de la programación electrónica y los coloca en función de la construcción de imágenes, metáforas, creación literaria en tanto tal, y esto es lo que Koskimaa define como propiamente un ‘cibertexto’, otro hecho

⁹⁵ Raine Koskimaa (2003). *Is there a place for digital literature in the information society?* [Online] dichtung-digital.org/2003/4-koskimaa.htm (Cit: 01-08-2011).

totalmente distinto es llevar una obra literaria que no ha sido puesta a prueba sobre las metáforas web, y digitalizarla para tenerla a través de un medio electrónico, llámese este medio; 'libro electrónico', u otro modo de lectura de un texto literario que utilice propiedades de la tecnología electrónica.

Desde esta perspectiva, no todo texto electrónico es narrativo *per se*, sin embargo, la gran mayoría de los "cibertextos" usa las propiedades "narrativas". Tal como han apostillado ya incansablemente, Baudrillard, Lyotard, Derrida y otros, parece ser que el tiempo de los grandes relatos, en especial el relato de la historia ha concluido. Así que la gran metáfora que opera aquí, es la de grandes, miles, podríamos decir casi infinitas estructuras narrativas que gracias a los hipertextos, pueden combinarse y recombinarse, de manera 'total' en los espacios digitales de la red.

Dos claros ejemplos de ellos son los usados desde el debate que se ha presentado a través de la web entre un grupo de 'Hackers éticos'⁹⁶ denominado "Anonymous" y una secta religiosa, la "Dianética" o la "Cienciología" (tal como se ha autodenominado) que más allá del 'centro' de la cuestión, lo que se pone de manifiesto aquí es como las estructuras narrativas usadas en la literatura y los poderosos mecanismos de la ficción, le sirven para construir esta supuesta pugna o disputa. La pregunta que deviene es en sí, si ¿Ambas tienen un debate real o si en realidad todo se ha cargado a la más pura ficcionalidad? Lo cierto es que

⁹⁶ La ética hacker es una nueva ética surgida de y aplicada a las comunidades virtuales o cibercomunidades, aunque no exclusivamente. La expresión se suele atribuir al periodista Steven Levy en su ensayo seminal *Hackers: "Heroes of the Computer Revolution"*, publicado en 1984, donde describe y enuncia con detalle los principios morales que surgieron a finales de los años cincuenta en el Laboratorio de Inteligencia Artificial del MIT y, en general, en la cultura de los aficionados a la informática de los años sesenta y setenta. Aquellos principios -que se resumen en el acceso libre a la información y en que la informática puede mejorar la calidad de vida de las personas- han constituido la base de la mayor parte de definiciones que se han elaborado posteriormente. Uno de sus mentores actuales ha sido el finlandés Pekka Himanen.

en ambos discursos encontramos altísimos componentes de carácter narrativo.

En un apartado de esta tesis, hay una sección dedicada a las técnicas de ficción impresa y las técnicas de ficción experimental, allí indagamos en torno a cómo el grupo de *hackers*, "Anonymous" construye sus esquemas narrativos para proyectar sus mensajes. Resta decir que son mensajes fronterizos, en el sentido de que constantemente colindan, bordean los límites entre ficción y realidad, verdad y virtualidad. Además textos, que estarían enmarcados según entonces sus formas en las técnicas de ficción experimental, así como de la misma forma lo hacen Hubbard, tratando de difundir su "Cienciología" o su secta religiosa "Dianética".

Ficción impresa y ficción experimental tienen en su conjunto aspectos que entran a debate permanentemente, y esas diferencias, también están relacionadas con los efectos que produce en el lector cualquier publicación. Es decir que no únicamente tenemos cambios en el texto, en el escritor, sino que también debe producirse un cambio cultural en el lector. En este sentido Koskimaa vuelve a insistir:

Thus, we could easily dismiss the present lack of cybertext literature (and related structures) as a question of timing. It simply takes much more time to develop the generation of writers, the structure of publishing practices, and foremost, the reading public for something completely different compared to traditional literature.⁹⁷

Pero a la vez eso está allí y hay sólo que hacerlo consciente. En este sentido, podríamos hallar que las narraciones en la denominada "literatura digital" no se limitan al campo propio de lo que tradicionalmente se ha categorizado como "literatura", cosa a su vez que no invalida la propia condición narrativa que todo texto en sí mismo

⁹⁷ Raine Koskimaa (2003). Is there a place for digital literature in the information society? [On line] dichtung-digital.org/2003/4-koskimaa.htm (Cit: 01-08-2011).

posee. Cualquier texto, fuese cual fuese, es pues en sí mismo, o se constituye como una narración que puede ser efectiva en el campo ficcional o no, pero eso es independientemente del texto.

Sin embargo, los discursos de “autores” como “Anonymous” o Hubbard, no pretenden en principio tener una condición propiamente ficcional, ni de literatura. Al contrario, usan elementos de ficción para crear lo que ellos suponen pudieran ser otras “realidades”, en todo caso fomentar o formar “ideología pura”. El problema central aquí estriba en que estos discursos se escriben como si fueran a dos puntas, por un lado lo ficcional (que a pesar de todo siempre está presente, aún más en la posmodernidad) y por otro lo narrativo, y poder comprender cuándo esta literatura que se escribe en la red, deja de ser propaganda, texto, discurso y se transforma efectivamente en literatura. En segundo término, preguntarse o pensar qué le otorga a estos discursos “virtuales” sentido y orden de narración y sentido y orden narrativo, para afirmar ello JAR expresa lo siguiente:

[...] la narrativa implica un alto grado de conciencia sobre el uso de las palabras (o de los signos con los que se puede narrar), sobre la elaboración misma y la forma de la narración, sobre su organización y, especialmente, sobre el efecto que produce.⁹⁸

Más adelante abordaremos así la diferencia que existe entre un discurso que pretende ser ficción, construir ficción, y otro discurso que pretende entrar en el contexto y en el universo de la virtualidad. Pero antes de ello debemos dejar claro que ambas formas se solapan, se trastocan, se confunden entre sí con tanta asiduidad que asistimos a una

⁹⁸ Jaime Alejandro Rodríguez (Julio - Diciembre). “Asedio a las narrativas contemporáneas. (Mapa de posibles investigaciones)”. Cuadernos de Literatura, V.14, N° 26, p. 14.

mezcla total y que cualquier texto se puede valer de otro, y de sus capacidades cuanto quiera y cuando quiera.

A partir de allí podremos enlazar estas ideas con el sentido de que en la posmodernidad y en los campos discursivos no hay "límites". Decir que entre los textos el discurso "histórico" ya no es posible, y que los grandes relatos, la Historia, la Sociología, la Política han sucumbido a las nuevas formas, básicamente pudiera ser mucho y a la vez poco, pero lo esencialmente importante aquí es que todo campo discursivo está minado cada vez más por narraciones, por aquello que Borges titularía como "Ficciones". Todo texto es y será en sí "narrativo", "performativo" y estará fundado bajo un esquema que sea de carácter narrativo o de ficción.

La ficción impresa parece sucumbir a la ficción experimental pues todo estaría colocado en entredicho bajo el campo de lo que se puede catalogar como ficción experimental. Parafraseando al escritor mejicano antes mencionado, Asiain en su artículo "Japón: Naturaleza de la tecnología", los lectores han cambiado de parecer al respecto de: qué, cuándo, cómo y dónde, se puede y se debe leer. El principio de toda literatura hoy, será experimental a partir de que ya no podremos concretar la imagen de aquel lector "Dandy" recostado en el cómodo sillón de su hogar leyendo un buen libro y teniendo todo el tiempo suficiente a sus anchas para hacerlo. Explica Asiain en su artículo (quien además, es necesario aclarar, también es bloguero, escribe textos y libros electrónicos y tuitero) que:

[...] los pasajeros de los trenes que leen en sus teléfonos correspondencia, directorios, diccionarios, manga, poesía, cuentos, novelas que muchos de ellos a la vez escriben, se sentirían también a sus anchas en esa época, cuando los amores se tejían y destejían por escrito, con la mediación tecnológica del pincel y la tinta. Más de un crítico japonés ha señalado ya la profunda similitud entre las novelas escritas y leídas en los celulares (de la más popular circularon 25.000.000 ejemplares

virtuales, 2.000.000 en papel y una versión fílmica que atrajo a 3.500.000 espectadores) y el *Libro de la almohada*, una de las obras mayores de la literatura universal, escrita en el siglo XI. Los medios son distintos, la literatura y el arte no son menos vivos. Están en nuestra naturaleza.⁹⁹

La cibercultura, y en este campo la ciberliteratura, resultan ser el principio de un sinfín de formatos que rondan el campo de lo experimental. No está claro todavía si el libro como soporte de la ficción impresa desaparezca o no, Koskimaa se resiste a creerlo, pero atribuye a que el escaso desarrollo de esta ficción experimental se debe más, a una cuestión de orden económico, que propiamente literario. A su vez también asegura que es una cuestión de tiempo. Parafraseando a Koskimaa, éste nos plantea que simplemente se requiere mucho más tiempo para desarrollar toda una nueva generación de escritores, y a su vez la infraestructura de las prácticas de publicación. También, y antes que nada, un público lector para algo completamente diferente en comparación con lo que ha significado la literatura tradicional.

A partir de esta definición de la literatura, nos acotamos a varios elementos que construyen las nociones que fundan una “literatura hipertextual” y que además nos definen nuestro campo de estudio, desde esta posición Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar nos plantean que según Michai I. Spariosu::

La literatura se identifica con la idea de juego y, en esa medida, el discurso literario se convierte, como tal juego, en una forma de liminalidad o intermediación entre distintos ámbitos y contextos. Como puede suponerse, el fundamento de esa capacidad de los textos literarios radica en su carácter ficticio, esto es, transicional entre lo que es y lo que no es.¹⁰⁰

⁹⁹ Aurelio Asiain (2010). Japón: Naturaleza de la tecnología. [On line] <http://www.letraslibres.com/revista/dossier/un-mundo-de-rocio> (Cit: 7-01-2011).

¹⁰⁰ Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Castalia, Madrid. p. 94.

Para aclarar los puntos que son necesarios desarrollar intentamos dar cuenta de algunas ideas y conceptos fundamentales para entender todos los procesos de conversión:

1.- *La noción o concepto de ficción*: la ficcionalidad es el punto de ángulo de las vanguardias literarias. La literatura es en sí, a partir de Borges, Cortázar, Macedonio Fernández, Bioy Casares, etc., una profunda relación con los interdictos de la ficción, ya no más una “representación figurativa” de la “realidad” sino la construcción de la “ficción pura”.

2.- *La literatura como juego*: Un lector que no se le proponga jugar, sino tomar la literatura con seriedad, es un lector que está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad¹⁰¹ esto es, parafraseando a Barthes: un lector al que no se le permita acceder al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, ingresa en una ecuación binaria simple sólo de aceptación o rechazo del texto, para lo cual el texto puede ser leído pero no escrito. Lo que el autor nos propone (a partir de las vanguardias) es hacer que el lector entre en el juego de su ficción. De allí deriva lo que Barthes denomina (desde nuestra lectura) un lector activo, un lector que juega no sólo en la propuesta ficcional del autor, sino también que al asumirse parte de esa ficcionalidad, es éste ya también una parte constitutiva de la obra, un elemento más de la narración. Un lector que cumpla su función a cabalidad, no simplemente como un receptor del documento o texto, sino además un lector-jugador, lector-autor.

3.- *La idea de liminalidad*: permite establecer la manera como se definen los espacios literarios, lo que Spariosu llama liminalidad o intermediación es fundamentalmente importante aquí para definir los límites entre los protohipertextos y los hipertextos. Con una literatura

¹⁰¹ Roland Barthes (2004). *S/Z*. Siglo XXI Editores, Argentina, Buenos Aires, Argentina.

protohipertextual, estamos en presencia de una primera ruptura de los límites impuestos a la literatura, entre otros la “realidad”, la ficcionalidad, la temporalidad, la espacialidad, la voz narrativa, los actantes. Todos éstos, fueron *cuerpos modelo*¹⁰² que definían el campo de la literatura. Para precisar en términos de tiempo, estas formas funcionaron más o menos de la misma manera hasta Fiodor Dostoievski (según Bajtín). En la literatura hispanoamericana el punto de partida de la transformación de los *modelos literarios*, opera a partir de las vanguardias literarias.

Los estudios literarios aplicados a una literatura hipermedial, contraponen inclusive los valores culturales y las formas de apropiación de ésta u otras culturas. La relación entre literatura y cultura está arduamente entrelazada, no sólo porque son temas que se vinculan mutuamente, sino por ciertos medios que antes se desconocían para la creación literaria, ahora se interponen y reaparecen.

El tema es en sí, propicio para ser revisado desde esta perspectiva, que también aborda los aspectos de trabajo desde varias otras posiciones, a saber: lo histórico, lo social, lo político, lo cultural, retomando a Néstor García Canclini, quien además nos define:

En la medida en que el especialista en estudios culturales quiere realizar un trabajo científico consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por lo tanto, en el centro de esta manera de concebir los estudios culturales. Pero no para ver el mundo desde un solo lugar de la contradicción sino para comprender su estructura actual y su dinámica posible.¹⁰³

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Néstor García Canclini (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, D. F. p. 55.

Es importante destacar el análisis que nos provee García Canclini al respecto, pues en este sentido en los estudios literarios de América Latina, se producen los ajustes necesarios para la articulación de un método preciso, además de combinarlos con el proyecto que se impone la propia literatura.

Según Jesús Martín Barbero, la cuestión posmoderna genera un nuevo campo reflexivo entre literatura y cultura, literatura y red. Aún y cuando los estudios literarios, no se alían propiamente a los problemas de la posmodernidad, el pensamiento latinoamericano no puede librarse de ella. En este sentido, literatura y red, están vinculadas por una compleja estructura de signos que aparecen en relación con las formas y metodologías aplicadas por los estudios culturales, así como una serie de signos vinculados con los eventos posmodernos.

Narrativas de los límites y espacios cerrados

Un texto literario es más allá que una gran estructura cargada de elementos o componentes que la define. Un texto es a la vez un modelo, para la literatura es indistintamente un modo de representación específico de su misma textualidad, escritura. Pero un texto único no es la representación de todos los textos, sino una entrada a una red con mil entradas¹⁰⁴. De esta manera, el texto en sí, es en primer lugar un límite, un espacio cerrado. El concepto (libro) enuncia un cuerpo (texto literario u otro) cerrado, limitado en su contenido por la espacialidad arrojada en esa frontera que impone la estructura del libro. En la red la literatura se libera, borra una frontera que la fija en un espacio cerrado, limitada antes por su propio cuerpo. El concepto de literatura remitida entonces al libro (el libro era la literatura) ahora aparece deslocalizada, desterritorializada, des-geografiada. Este cuerpo libro, que antes era fijo e indivisible ahora

¹⁰⁴ Roland Barthes (2004). *S/Z*. Siglo XXI Editores, Argentina, Buenos Aires, Argentina.

queda absolutamente disuelto, y la literatura se libera de su propio “cajón de estilos” de sus fronteras.

Los nuevos procedimientos discursivos y narrativos en la red, poseen además, un dinamismo caracterizado por su sentido de ubicuidad, pero a la vez los discursos electrónicos comportan internamente en su estructura *tag's* y *flag's* que derivan límites y construyen fronteras de lectura de un texto. A través de sus motores de búsqueda (*Web Wanderers*, *Web Crawlers*, o *Spiders*) capturan las intenciones del lector y le trazan un límite de acción dentro de la obra como hacia afuera de ella. La estructura del texto sigue siendo rizomática pero no puede navegarse de forma “infinita” o “absolutamente inestable” esto está vinculado a la usabilidad del texto que visitemos y con las disposiciones que de ellas surjan.

La red es una dimensión intra y extra-espacial que rompe con la estructura tradicional donde se asientan los discursos, porque todo lo que está en la red es a la vez una forma ficcional y discursiva de presentarse. La categoría de lo virtual deja entrever que, todo se construye a través del formato ficcional, en consecuencia todo se transforma en razón del discurso, en términos de Baudrillard todo se vuelve o se torna signo. En general todas estas técnicas que muestran la simultaneidad o multiplicidad de textos y acciones, o de formas de experimentación de la narración, son particulares de lo que podemos considerar que: para abordar una literatura hipertextual, hubo un proceso que abarcó la vanguardia y que se extiende ahora hasta las postvanguardias. De esta manera, podemos definir en dos partes los contextos de esta nueva literatura:

- I. Protohipertextuales
- II. Propiamente hipertextuales

Estas formas adoptan una ruptura del enunciado que define a un texto en su forma clásica, puesto que un texto en su forma clásica se representa sobre la base de: una lógica temporal y espacial tanto en los campos narrativos, como en el soporte que se usa. La fuerza de la lógica temporal y espacial vectoriza y delimita la forma propia del texto literario, es decir; define su contexto, lo delimita, lo cerca. Barthes llama a esta forma clásica: texto tabular, puesto que está dominada por esa lógica temporo-espacial, de manera tal que el texto literario se cierra y no se hace susceptible de reversibilidad, de transformación. La literatura protohipertextual e hipertextual borró estos límites, y rompió con la forma tabular del texto. Presuponemos un estudio de esta manera de un nuevo campo narratológico propiamente dicho.

3.1.1.- Aproximaciones a una teoría de la ficción en la literatura hipertextual

Para poder comprender una cierta “teoría de la ficción” en el marco de una literatura hipertextual, se hace imprescindible de primera mano, construir una definición sobre cómo modelamos la idea de hipertexto. Un primer acercamiento al hipertexto, nos lleva a entenderlo a través de dos posiciones que normalmente aparecen colocadas en situaciones absolutamente contrarias: en primer término una idea sobre lo narratológico, básicamente una idea que apunta a incluirlo como una categoría altamente potencial de la literatura, en segundo término; una parte que es meramente informacional¹⁰⁵. A partir de ambas concepciones (es decir; narratológicas e informaciones) se produce o se genera la idea de un sistema de interrelaciones que imbrican tanto de forma informática (telemática e hipermedial) como a través del mismo campo de la

¹⁰⁵ En este sentido informaciones se refiere a la forma de relación de la información en sistemas telemáticos y/o hipermediales.

literatura, y construyen un nuevo objeto y espacio literario¹⁰⁶, con otras perspectivas y dimensiones que nunca antes vislumbraron tal alcance.

Las dos posiciones, tanto la informática, como la literaria, tienen características esenciales que las hace diferentes una de la otra (información y narración), pero que a la vez las une. Las características que define a cada una entonces desarrolla sus posibilidades expresivas. Esto está muy bien explicado por Susana Pajares Tosca¹⁰⁷ en su libro sobre la literatura digital. La autora nos aclara allí que un hipertexto es representativo de un modo que organiza la información utilizando algunos métodos específicos, y que partiendo de la base de su soporte organizacional, matemática o informática, se puede trasladar y transformar hacia una unidad de carácter narrativo (más adelante desarrollaremos el concepto del hipertexto como una estructura narratológica). De ahí que un hipertexto no sea simplemente un enlace que facilite la relación entre ellos, sino que es y representa una estructura profunda, construye a su vez una estructura narrativa. En este sentido podríamos decir inicialmente que:

El hipertexto puede ser leído desde dos perspectivas:	
En el modo organizacional de la información (es decir: Qué tipo de funciones permite su infraestructura)	Desde el punto de vista de una reflexión literaria, construir las claves de una gramática hipertextual
En conclusión: ¿Cómo se construye el hipertexto en una estructura narrativa?	

Dos son los artículos que fundamentan el origen de la definición. El primero de ellos y como fuente originaria es el que aparece en la revista "Atlantic"¹⁰⁸, del año 1945 titulado como, "As we may think" y el cual fue

¹⁰⁶ Maurice Blanchot (1969). *El espacio literario*. Paidós, Buenos Aires.

¹⁰⁷ Susana Pajares Tosca (2004). *Literatura digital: el paradigma hipertextual / Susana Pajares Tosca*. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Cáceres.

¹⁰⁸ Vannevar Bush (1945). *As we may think*. Edward A. Weeks, Boston.

traducido en el año 2001 por “Revista de Occidente”, titulado a su vez: “Cómo podríamos pensar”¹⁰⁹. En este artículo, Vannevar Bush nos ofrece sus primeras impresiones en torno a una máquina que podría usarse como lo que hoy conocemos en forma de libro “electrónico” y que además es capaz de establecer un cúmulo de conexiones singularmente sensibles a la forma, manera y estructura de como el pensamiento realiza a su vez, enlaces y asociaciones. A partir de este “MEMEX” de Bush, digamos entonces que podríamos rastrear la base para el surgimiento (desde el punto de vista tecnológico)¹¹⁰ posterior de la definición de hipertexto.

A lo largo del artículo, Bush va haciendo algunas inferencias en torno al desarrollo de las tecnologías, las máquinas y su relación con la construcción, elaboración, formación del pensamiento en la vida humana. No está en el texto de Bush claramente definido, el concepto o la idea de hipertexto, pero sí queda claro que, a lo que se refiere explicará posteriormente la aparición de noción.

Como de lo que se trata aquí es hallar una posible teoría de la ficción a partir de los hipertextos, es de notar que lo escrito por Bush en 1945, era peculiarmente para entonces una “súper ficción”, puesto que una máquina como tal era posible sólo en teoría. ¿Por qué es posible construir una ficción del hipertexto? El hipertexto establece una relación causal y a la vez preñado de cierta “casualidad” que se puede convertir en una forma categorial de cualquier relato. En tanto eso, estamos ante un momento de ficción de naturaleza propiamente narrativa. Y efectivamente cualquier hipertexto es en sí una figura preposicional de una teoría de la ficción de una forma narrativa. Todo hipertexto es pues

¹⁰⁹ Vannevar Bush (Marzo 2001). “Cómo podríamos pensar”. *Revista de Occidente*, N° 239,

¹¹⁰ Después lo analizaremos desde la perspectiva de la literatura partiendo de “Rayuela” de Julio Cortázar.

desde ya un elemento supremo de la ficcionalidad, aún y cuando todavía en su momento Bush no pensara en ello.

El hipertexto es el elemento fuente y la base de una nueva tecnología que puso en juego una cantidad de metáforas sobre la narración, los relatos, los textos y la tecnología en sí misma. A partir de él, que ya puede considerarse un relato como tal, surge una cantidad de estructuras metaficcionales. Digamos que los textos, hiperenlaces, conectores de escritura, funcionan como estructuras encerradas unas dentro de otras y “atadas” por distintos puntos, se definen como “cajas dentro de cajas”, superposiciones dentro de superposiciones, ficciones dentro de ficciones. Está claro así, que existen algunas similitudes, diferencias, relaciones, límites entre texto y discurso, entre texto y texto. Y que desde distintas perspectivas ese sistema cerrado y limítrofe entre uno y otro se torna cada vez más difuso, por lo tanto resulta así a la vez abierto y a la vez cerrado. Este aspecto se puede estudiar desde varias definiciones, algunas de ellas han sido lo suficientemente clarificadas por Yuri Lotman a partir de sus estudio de la semiosfera:

[...] el lenguaje como es en sí mismo, el lenguaje se presenta sólo como relativamente cerrado. En relación con el texto inmanentemente organizado y cerrado se activará el rasgo distintivo de su carácter inconcluso y abierto. Esto será especialmente evidente en los casos en que el sistema codificador está organizado jerárquicamente y la reconstrucción de uno de sus niveles no garantiza la comprensión en otros. En los casos — como, por ejemplo, en el arte— en que el texto admite en principio una multitud abierta de interpretaciones, el dispositivo que lo codifica, aunque es concebido como cerrado en distintos niveles, tiene, en su totalidad, un carácter fundamentalmente abierto. Así pues, también desde este punto de vista el texto y el lenguaje están colocados cada uno en el lugar que ocupaba el

otro. El texto es dado al colectivo antes que el lenguaje, y el lenguaje «es calculado» a partir del texto.¹¹¹

Siguiendo a Lotman, podríamos decir que los marcos constituidos a partir de ese sistema relacional de los elementos, estructuralmente abiertos y cerrados, conectados y no conectados, es decir de carácter extensivamente hipertextual y que de forma inmanente están constituidos en los discursos, se constituyen las formas y las fuentes primordiales para establecer un complejo¹¹² sistema de relaciones. Esta estructura que funciona con su propio carácter rizomático y complejo, podríamos entonces llamarla “transficcionalidad”. Inmediatamente después de este tema analizaremos los límites y distancias, diferencias entre ficción, invención e historia, y podremos entender y apreciar más detalladamente que esta categoría de lo “transficcional”, es la conversión de un gran sistema escriturario, que aprovecha las formas hipermediales para construir que nos conduce hacia un nuevo prototipo de narrativa¹¹³. Por ahora volvamos a la formación de la noción de hipertexto.

Puesto que un hipertexto puede establecer puentes de comunicación entre unos y otros elementos y a la vez pueden funcionar de manera independiente, parece claro que toda literatura es a la vez; un gran orden o sistema hipertextual. “Memex” es la forma como Bush logra posicionar, digamos, un sistema de relación de estructuras o cadenas textuales que precisarían el punto de partida de la definición o la

¹¹¹ Yuri Mijailovich Lotman y Desiderio Navarro (1998). *La semiosfera*. Cátedra, Madrid. p. 64.

¹¹² En el sentido como Edgar Morin lo define en: Edgar Morin, Ana Sánchez y Universidad de Valencia (2010). *Pensar la complejidad: crisis y metamorfosis: escritos seleccionados*. Universitat de València, València.

¹¹³ Es importante destacar que cuando nos referimos a “narratividad” no estamos diciendo; “narración”, ya que la primera atañe a la estructura y sus procedimientos, y la segunda a una forma de representar la tradición en la literatura.

construcción del concepto de hipertexto. Dos aspectos bien definidos por Bush son básicamente la fuente de la noción de hipertexto:

El verdadero núcleo de la cuestión de la selección, no obstante, va más allá de un retraso en la adopción de mecanismos por parte de las bibliotecas, o de la falta de desarrollo de dispositivos para su utilización. Nuestra ineptitud a la hora de acceder al archivo está provocada por la artificialidad de los sistemas de indización. Cuando se almacenan datos de cualquier clase, se hace en orden alfabético o numérico, y la información se puede localizar (si ello resulta posible) siguiéndole la pista a través de clases y subclases. La información se encuentra en un único sitio, a menos que se utilicen duplicados de ella, y se debe disponer de ciertas reglas para localizarla, unas reglas que resultan incómodas y engorrosas. Y una vez que se encuentra uno de los elementos, se debe emerger del sistema y tomar una nueva ruta. La mente humana no funciona de esa manera. La mente opera por medio de la asociación. Cuando un elemento se encuentra a su alcance, salta instantáneamente al siguiente que viene sugerido por la asociación de pensamientos según una intrincada red de senderos de información que portan las células del cerebro. Por supuesto, también tiene otras características; los senderos de información que no se transitan habitualmente tienden a disolverse: los elementos no son completamente permanentes. La memoria, en definitiva, es transitoria. Y, sin embargo, la velocidad de la acción, lo intrincado de los senderos y el nivel de detalle de las imágenes mentales nos maravillan mucho más reverencialmente que cualquier otra cosa de la naturaleza.¹¹⁴

Como se puede observar, realmente Bush, no define la idea ni el concepto de hipertexto, pero lo que sí hace, es darle cuerpo a un proyecto más complejo que significó el principio básico de pensamiento programacional hoy, y así también de la escritura teórica, para que los escritores se enfrentaran a una nueva narrativa, pero ahora en formato digital. Este principio es básico pero a la vez preciso y fundamental, y resulta finalmente en una estructura de orden *random* y no secuencial. Por tanto, hay en la base de ese análisis, de aquella selección “aleatoria” la

¹¹⁴ Vannevar Bush (Marzo 2001). “Cómo podríamos pensar”. *Revista de Occidente*, N° 239, p. 33.

fuelle de un hipertexto y su reproducción casi infinita. Para Bush el pensamiento, enlaza y concatena las ideas de manera independiente, estableciendo un sistema de relaciones que no responde a los modelos de una lógica aristotélica, sino que es parte de un sistema particular e individual en sí de cada texto o de cada discurso. Y entonces aquí podríamos decir que cada texto, construye su propio cuerpo textual, su propia textualidad.

La idea de que un elemento puede ser encontrado en una cadena de informaciones bajo un esquema de acceso aleatorio (*random*), nos remite directamente a la experiencia de como funciona el pensamiento, el cual se sucede bajo un esquema de carácter asociativo y no secuencial (al final esto deriva en lo que se ha llamado la programación orientada a objetos) y en lo que Bush planteaba en su histórico artículo, con su máquina "MEMEX".

Como ya hemos señalado, Bush quería construir una máquina (MEMEX)¹¹⁵ que básicamente almacenara la información y la relacionara tal como en nuestro pensamiento, se relacionan ciertos conocimientos, ideas, o en una biblioteca se ordenan un bloque de textos, libros, revistas, periódicos. Esos conocimientos y esos libros poseen además muchas posibilidades de búsqueda y de enlaces, es decir, un complejo sistema de relaciones y concatenaciones. Realmente resulta asombroso el análisis hecho por Bush frente a la realidad expuesta hoy día en tales aparatos, además de mirar la estructura de construcción de un cierto mecanismo de pensamiento.

El hipertexto como mecanismo, resulta ser una estructura básica y simple, pero a la vez potencialmente compleja e infinitamente

¹¹⁵ Véanse hoy los "Libros Electrónicos" digitales en distintos formatos; Kindle, IPAD, que son capaces de almacenar en muchos casos hasta 35.000 ejemplares de textos digitalizados y que poseen distinto tipo de búsqueda y formatos de edición.

transformativa. Y la máquina “MEMEX” augura estos principios que resultarán fundamentales en el desarrollo de una literatura digital, de esta manera Bush nos explica:

Tomemos en consideración un aparato futuro de uso individual que es una especie de archivo privado mecanizado y biblioteca. Como necesita un nombre, y por establecer uno al azar, podríamos denominarlo “memex”¹¹⁶. Un memex es un aparato en el que una persona almacena todos sus libros, archivos y comunicaciones, y que está mecanizado de modo que puede consultarse con una gran velocidad y flexibilidad. En realidad, constituye un suplemento ampliado e íntimo de su memoria. El memex consiste en un escritorio que, si bien puede ser manejado a distancia, constituye primariamente el lugar de trabajo de la persona que accede a él. En su plano superior hay varias pantallas translúcidas inclinadas –visores– sobre las cuales se puede proyectar el material para ser consultado. También dispone de un teclado y de un conjunto de botones y palancas. Por lo demás, su aspecto se asemeja al de cualquier otra mesa de despacho. En uno de sus extremos se encuentra almacenado el material de consulta. La cuestión del volumen de éste queda solucionada por el uso de un tipo de microfilm similar al actual pero sobre el que se han introducido ciertas mejoras, por lo que únicamente una pequeña parte del memex se utiliza como almacén de material, el resto se dedica al mecanismo. Incluso si el usuario fuese capaz de introducir en él 5.000 hojas de material al día, necesitaría cientos de años para rellenar por completo la zona destinada al almacenaje. Así que el usuario dispone de total libertad para derrochar espacio e introducir en el memex todo el material que desee.¹¹⁷

Como se puede observar, hasta ahora no existe posibilidad alguna de afirmar la existencia de un concepto de hipertexto, o cuando menos, no se puede hacer de forma declarada. Ya que, la proclama-propuesta de Bush, en comparación con la de Ted Nelson es mucho más amplia, y en el fondo más compleja. A partir de allí, lo que podríamos decir es que:

¹¹⁶ El término “memex” no está elegido de una manera tan arbitraria como parece, pues proviene de la fusión de las palabras “memory extender” (o “extensor de la memoria”).Ibid.

¹¹⁷ Vannevar Bush (Marzo 2001). Cómo podríamos pensar. *Revista de Occidente*, N° 239, p. 34.

básicamente, la idea de hipertexto fue traída y desarrollada por el propio Nelson.

Desde el principio y a propósito del artículo de Bush, Nelson construye entonces por vez primera, su concepto de hipertexto, pero no sin antes tomar referencia de Bush. De esta manera, a partir de este momento, la noción de hipertexto, surge de las consideraciones desarrolladas por Bush en su artículo "Cómo podríamos pensar"¹¹⁸, y finalmente Nelson las plasma en dos de sus libros fundamentales "Computer Lib: Dreams Machines"¹¹⁹ y "Literary Machines: The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing"¹²⁰. Como explica María Jesús Lamarca Lapuente:

El objetivo de la solución informática de Nelson reside en el ahorro de espacio mediante el uso extensivo de enlaces, gracias al almacenamiento de una sola copia de un documento original, aunque se le añadan nuevas versiones o modificaciones. El almacenamiento "xanalógico" consta de dos elementos, "bytes nativos" e "inclusiones" o bytes nativos de otros documentos. Además de la unión simple de materiales, Nelson aboga por la "transclusión", un modo de encajar las partes de documentos a contextos nuevos, esto ayuda a presentar simultáneamente tanto el documento primario como el documento citado. El diseño de Xanadú posee dos ideas subyacentes: el usuario tiene que poder ver y seguir los enlaces creados entre distintas piezas de información, que está organizada de un modo no lineal; y el usuario ha de ser capaz de comparar diferentes versiones de un texto. Lo que conlleva la no eliminación de documentos. En los textos se deberían incluir gráficos, anexos y referencias a otros textos, que también deberían poder ser gestionados por este sistema.¹²¹

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Theodor H. Nelson (1987). *Computer lib; Dream machines*. Tempus, Redmond (Wash.).

¹²⁰ Theodor H. Nelson (1992). *Literary machines: the report on, and of, Project Xanadu concerning word processing, electronic publishing, hypertext, thinkertoys, tomorrow's intellectual revolution, and*. Mindful Press, Sausalito, CA.

¹²¹ María Jesús Lamarca Lapuente, Félix del Valle Gastaminza y Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Biblioteconomía y Documentación. (2006). *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*.

María José Vega explica en “Literatura hipertextual”¹²², que Nelson definirá al hipertexto entonces, como “un texto electrónico compuesto de nodos (bloques de textos) que están unidos entre sí de forma no secuencial”¹²³. De esta manera, lo que ha hecho es tomar la base de Bush y simplificarla a su máxima expresión, o en el mejor de los casos llevarla a una idea muy concreta. Pero además Vega agrega:

Un hipertexto está formado por texto y enlaces (links) que pueden abrirse o activarse para remitir a otros textos (o a otros tipos de información visual o auditiva), que, a su vez, contienen enlaces que remiten a nuevos textos, y así sucesivamente. Teóricamente, la red de remisiones no tiene principio ni fin: cada hipertexto procura la posibilidad de continuar la lectura de otro u otros hipertextos, que, a su vez, están unidos a otros y así sucesivamente.¹²⁴

Por ahora, este debate está colocado sólo en la esfera computacional, pues no ha llegado hasta la literatura todavía. Efectivamente, en el campo literario los escritores todavía no dominan las formas expresivas totalizadores del hipertexto, o siguen anclados en un concepto tradicional de escritura y de forma literaria. Básicamente, la idea es tan simple como que un hipertexto es una forma de enlazar y de concatenar las ideas, pero el requerimiento mínimo del funcionamiento de ese hipertexto “electrónico”, tiene un altísimo componente relacional con la esfera tecnológica de construcción y formación, inclusive de programación y edición, que por ahora los escritores no dominan, o al menos que no dominan su concepto interior.

Los denominados *tags*, *metatags*, *robots*, etc., constituyen formas de escritura particulares de los sistemas, son lenguajes y estructuras

¹²² María José Vega (2003). *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Marenostum, Madrid.

¹²³ María José Vega Ramos (2008). *Literatura hipertextual y teoría literaria*. [On line] <http://www.auradigital.net/web/Esriptures-hipertextuals/Documents/literatura-hipertextual-y-teoria-literaria-maria-jose-vega.html> (Cit: 09-07-2011).

¹²⁴ Ibid.

profundas que alejan al escritor del medio, y por supuesto también al lector. Y esto resulta un problema en la base de la comprensión de una «nueva-otra» dimensión de la literatura y de las ficciones, puesto que a la vez estos *tags*, *metatags*, *robot crawler*, son escrituras y funcionan de la misma forma que la literatura, son otros métodos de ficción, y son metaficcionales. Sin embargo, para el alcance “total” de ello requerimos de otros conocimientos que nos permita implementarlos con cierta eficiencia y eficacia, inclusive si contáramos con la ayuda de los llamados CMS (“*Component Magnament System*”)¹²⁵ o lo que popularmente se conoce como “Sistemas de manejo de contenido” estaríamos ante la presencia de otros lenguajes, metalenguajes, sistemas y subsistemas, por lo que a la vez enlazamos literaturas dentro de literaturas.

Un ejemplo claro de ello, lo podemos observar en este fragmento introductorio escrito en lenguaje PHP¹²⁶ que permite la creación de páginas “dinámicas”¹²⁷ las cuáles además pueden combinarse, con otra serie de estructuras, sistemas, lenguajes y sublenguajes como el HTML, XML¹²⁸, etc., (a su vez lenguajes descriptivos o de etiquetas), pero un ejemplo concreto de esta “subestructura” para una literatura hipertextual

¹²⁵ Un sistema de gestión de contenidos (en inglés Content Management System, abreviado CMS) es un programa que permite crear una estructura de soporte para la creación y administración de contenidos, principalmente en páginas web, por parte de los administradores, editores, participantes y demás roles.

¹²⁶ PHP es un acrónimo recursivo que significa PHP Hypertext Pre-processor (inicialmente PHP Tools, o, Personal Home Page Tools).

¹²⁷ Las páginas dinámicas son páginas HTML generadas a partir de lenguajes de programación (scripts) que son ejecutados en el propio servidor web.

¹²⁸ XML, siglas en inglés de eXtensible Markup Language ('lenguaje de marcas extensible'), es un metalenguaje extensible de etiquetas desarrollado por el World Wide Web Consortium (W3C). Es una simplificación y adaptación del SGML y permite definir la gramática de lenguajes específicos (de la misma manera que HTML es a su vez un lenguaje definido por SGML). Por lo tanto XML no es realmente un lenguaje en particular, sino una manera de definir lenguajes para diferentes necesidades. Algunos de estos lenguajes que usan XML para su definición son XHTML, SVG, MathML. XML no ha nacido sólo para su aplicación en Internet, sino que se propone como un estándar para el intercambio de información estructurada entre diferentes plataformas. Se puede usar en bases de datos, editores de texto, hojas de cálculo y casi cualquier cosa imaginable.

o hipermedial, logra combinar la que está en la “superficie” (el texto literario en sí y su propia ficción), así como también la necesidad de utilizar otra escritura, para que esa base dinámica se haga realidad en la “superficie”, aquí tenemos un claro ejemplo de ese orden o sistema:

```
<?php
/**
 * @version      $Id: index.php 14401 2010-01-26 14:10:00Z louis $
 * @package      Joomla
 * @copyright     Copyright (C) 2005 - 2010 Open Source Matters. All rights reserved.
 * @license      GNU/GPL, see LICENSE.php
 * Joomla! is free software. This version may have been modified pursuant
 * to the GNU General Public License, and as distributed it includes or
 * is derivative of works licensed under the GNU General Public License or
 * other free or open source software licenses.
 * See COPYRIGHT.php for copyright notices and details.
 */

// Set flag that this is a parent file
define( '_JEXEC', 1 );

define( 'JPATH_BASE', dirname(__FILE__) );

define( 'DS', DIRECTORY_SEPARATOR );

require_once( JPATH_BASE .DS.'includes'.DS.'defines.php' );
require_once( JPATH_BASE .DS.'includes'.DS.'framework.php' );

JDEBUG ? $_PROFILER->mark( 'afterLoad' ) : null;
```

Figura # 2. HTML (2010). Lenguajes Y Sublenguajes De Programación Dinámica, Tamaño: (300x450)

Es que la literatura hipertextual, digital es y resulta inmanente a su propia condición, y podremos observar allí la propia estructura profunda de la hipertextualidad (no en funcionamiento por supuesto), pero ella es operativa. No podrá existir sin la “comparecencia” de imagen/audio/texto y formas computacionales en su base; esto es sin ser realmente un objeto “telemático” y más aún hipermedial.

Lo que autores como Cortázar, Borges, Calvino, etc. hacían, la bien o mal llamada “protohipertextualidad” y que más adelante definiremos, fue finalmente sólo un principio de esa relación de los elementos en favor de una literatura con otras formas de construcción textual; pero allí las posibilidades que nos brinda la tecnología hoy, no estaban dadas para el desarrollo de hiperficcionalidad, hipermedialidad. De modo que a la vez literatura y tecnología se relacionan, en un momento también estuvieron en cierta manera distante. Como se puede observar, estamos enfrentados a una de las fronteras más complejas que vive la literatura hoy, el límite

entre escritura y tecnología. Un límite además, que cada vez más se vuelve y se torna difuso.

3.1.2.- Relación y diferencias entre ciberliteratura y literatura tradicional

La literatura digital debe asumir que no solamente tiene un problema de soporte y que en este caso se construye en la "NET" (no nos referimos a Internet) sino que además debe combinar los elementos que la NET le proporciona para ajustarse a la medida de su propia condición textual. Esto significa que estamos ante un nuevo centro o esquema literario, porque tanto una novela, por ejemplo, puede ahora construirse con la base de un videojuego, un texto periodístico, una canción, o sencillamente con la interacción de su moderador-lector.

El arte es efímero en sí mismo, y la literatura ya no es un estado fijo, sino que se suspende sobre la base de su muy marcada "transicionalidad", es decir, está en constante cambio. Si leemos y vemos con atención ambos artículos y textos se podrá detallar que allí está la combinación de estos elementos, tales como: virtuales, reales, hipermediales, telemáticos, de la misma forma que lo hace JAR en su narrativa. Pero en la escritura de Rodríguez ha habido una evolución, de alguna forma como él mismo en sus entrevistas lo ha explicado, y también de alguna forma como lo ha venido haciendo a través de sus medios que están en la red. Si tratamos de hacer un aporte crítico al asunto o al tema, debo decir que JAR todavía se queda un poco asentado en un esquema tradicional, porque si bien combina o trata de combinar estos elementos a la vez, lo hace a través de un orden que podríamos llamarlo "secuencial" casi con una estructura de pensamiento que responde a los esquemas de programación que se usaron en el pasado. A

partir de estas diferencias debemos aclarar cuáles pueden ser elementos que se asimilan de las narrativas tradicionales y viceversa.

Si leemos un poco sobre la historia de la programación, más o menos podremos encontrar que los programadores pasaron de lenguajes digamos excesivamente definidos y muy estructurados, a lenguajes que comportaban un orden mucho más abierto, y generalmente constituido a base de todas las combinatorias hipermediales que manejamos en la escritura virtual.

Al principio existían lenguajes como RPG, RPG II, el famoso y archiconocido COBOL, o FORTRAN que usaron máquinas como la “APPLE IIe”, “KAYPRO” y la “RADIO SHACK TRS-80”, fueron lenguajes, que como ya hemos dicho, muy estructurados y difíciles de codificar. Eran tan definidos y específicos, que casi implicaban del programador conocimientos matemáticos y científicos para cada caso y para cada programa. Se podían hacer o programar pocas cosas, y los programadores tuvieron la necesidad de hacer evolucionar y cambiar estos lenguajes (como comentario parcial, parece necesario acotar que a pesar de ser un discurso con una profunda direccionalidad llaman la atención los profundos niveles de discursividad que estos lenguajes debían comportar, y que hoy día con su desarrollo y simplificación han perdido). Básicamente lo que queremos acotar es que pasamos de una base superestructurada a una casi totalmente abierta. Para que podamos hacernos una mejor idea de lo complejo que significaba programar o escribir en computadora, reproduciremos aquí una imagen de la programación COBOL hecha sobre una “hoja de papel”¹²⁹.

¹²⁹ La nota de que sea sobre una hoja de papel, no es en lo más mínimo de poca importancia. Ello nos puede dar una idea de en que nivel se encontraba la tecnología en el momento. A partir de allí, pensar si fuera posible que algún escritor imaginase una literatura con carácter hipertextual.

REFERENCE	OPERATOR	STATEMENT	IDENTIFICATION
00201		DATA RECORD IS RECORD-IN.	
00202	01	RECORD-IN.	
00203	05	STUDENT-NAME-IN PIC X(20).	
00204	05	STUDENT-CLASS-IN PIC 9.	
00205	05	GRADE-1 PIC 9.	
00206	05	GRADE-2 PIC 9.	
00207	05	GRADE-3 PIC 9.	
00208		FD FILE-OUT	
00209		LABEL RECORDS ARE OMITTED	
00210		DATA RECORD IS RECORD-OUT.	
00211	01	RECORD-OUT.	
00212	05	STUDENT-NAME-OUT PIC X(20).	
00213	05	FILLER PIC X(5) VALUE SPACES.	
00214	05	AVERAGE-GRADE-OUT PIC 9.99.	
00215		WORKING-STORAGE SECTION.	
00216	77	EOF PIC 9 VALUE 0.	
00217	77	TOTAL-GRD PIC 99.	
00218		PROCEDURE DIVISION.	
00219		GPA-REPORT.	
00220	*	I.O START	

Figura # 3. El Tamiz (2007). Hoja Programable De Lenguaje Cobol, Tamaño: (500x700),
<http://eltamiz.com/elcedazo/2009/03/01/el-cobol-virus-del-milenio>.

De una programación secuencial y lenguajes estructurados se pasó a una programación con carácter "random" o aleatoria, y luego a lenguajes un poco más abiertos (tales como el PASCAL y BASIC) o a los llamados sublenguajes, que se combinaron para ayudar y fortalecer a los primeros.

Posteriormente vino aquello que se llamó la "Programación Orientada a Objetos" es decir, la programación dejó de ser secuencial y pasó a pensarse o imaginarse un poco de manera más abstracta. Básicamente el programador ponía los "objetos" que necesitaba sobre un plano y los distribuía y relacionaba tal como él lo deseaba. Para que podamos imaginarlo es como si colocáramos las cosas sobre una mesa y se organizan de tal forma para que hagan algo, siempre todo esto conectado con uno de los principios de la sociedad de la información es decir una "base de datos", que además es la fuente de toda programación, los también conocidos "library" o bibliotecas donde se almacenan datos, información, documentos, etc. Y ello por ahora también es una fuente para los hipertextos. Veamos una imagen que ilustra este modelo y observemos que cerca está del hipertexto.

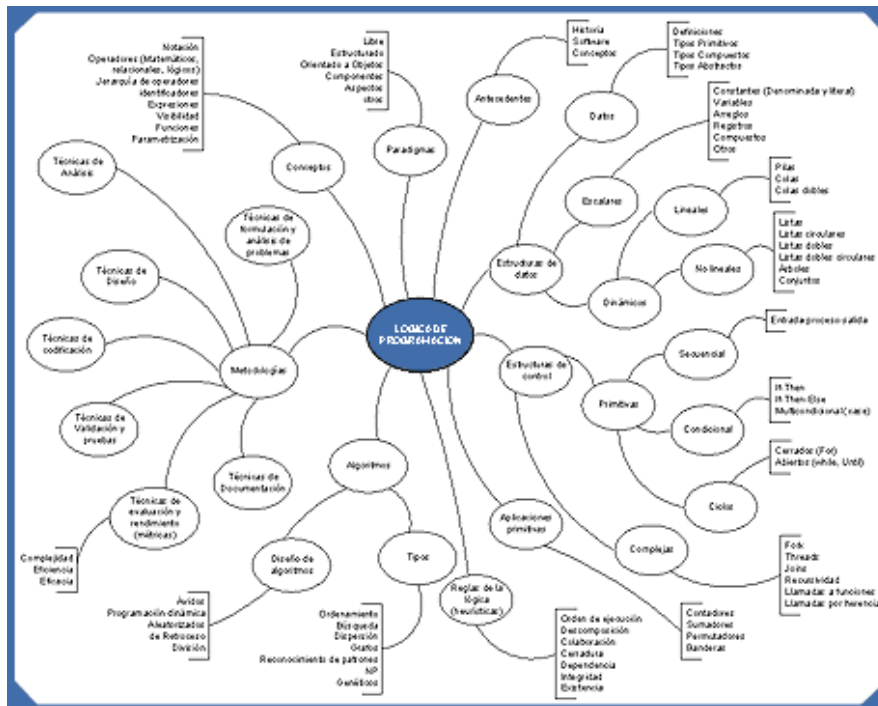


Figura # 4. Vargas de Bastera, Ricardo. et al. (2004). Visión Retrospectiva De Los Principios De La Programación Y Su Impacto En La Formación De Ingenieros Y En La Calidad De Software, Tamaño: (350x433), <http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero1-05/>.

No haremos aquí (también porque no somos especialistas) una historia de la computación o algo parecido, pero el sentido de esta argumentación se encuentra relacionado directamente con la escritura y la literatura hipertextual, asunto por el cual es necesario ver varias aristas del tema, ya que lo que hace JAR, está todavía digamos en un nivel básicamente que podríamos denominar "primitivo".

Es como si JAR todavía estuviera escribiendo sus novelas en la primera fase de programación anteriormente descrita, pero a la vez (y esto nos parece que puede ser lo importante) el hecho de que se pueda crear una literatura utilizando todos estos niveles y medios desarrolla un nuevo enfoque de la escritura y una nueva literatura, lo que confirma que la literatura ya no es "un libro escrito", sino la combinación total de todos

los elementos que nos ha arrojado la NET sobre nuestro escritorio para “ordenarlos a nuestro antojo”. Tal como señalábamos antes, siguiendo a Koskimaa, quizá pueda haber un proceso “lento” de adaptación de editor, escritor, lector a estos nuevos medios, pero parece inevitable que su alcance y su análisis van aún mucho más allá cuando asegura lo siguiente:

I believe we have to take seriously the prospect of a radical change – of radical decline – in reading habits. This stance has been presented most eloquently in Sven Birkert’s book *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in the Electronic Age* (1994). Birkert’s lamentation of the cultural decline related to the rise of the network society has been dismissed by the proponents of electronic literature (by yours truly, too) left-handedly, by referring to the obvious fact that Birkert doesn’t seem to know anything about the serious work of cybertexts there is actually available. But this doesn’t really hit the mark of his argument at all, as he is writing about a larger, and more fundamental, change in the Western world. He is not really lamenting that electronic textuality is conquering the place of traditional print literature, but rather that there is no place and no time and no willingness to really read at all, in this new world; that is, to read in a literary sense (which leaves out all the functional reading for work and education).¹³⁰

En las técnicas de ficción impresa, los límites del texto en el soporte libro se hacen patentes, por ello Cortázar daba cuenta de la dificultad de escribir “Rayuela”, y de las imposibilidades, efectivamente Cortázar y Borges, y tantos otros, pensaron en lo "ilimitado de la ficción" y de sus posibilidades, y efectivamente lo pensaron también en función de la relación lector-autor, pero creemos que nunca imaginaron que una literatura pudiera tener al alcance de su mano todos los iterativos que se pueden usar hoy, y eso hace que la "nueva literatura" sea un nuevo esquema de pensamiento de ella misma.

¹³⁰ Raine Koskimaa (2003). Is there a place for digital literature in the information society? [On line] dichtung-digital.org/2003/4-koskimaa.htm (Cit: 01-08-2011).

Hay otro problema central que atacar y tiene que ver con los modos de difusión y de estabilidad de esa literatura, puesto que la representatividad de un autor todavía está asentada sobre la base precisamente de la publicación en papel por una editorial importante y que las grandes corporaciones editoriales quieren seguir manteniendo ese prestigio, en distintos órdenes. Este conflicto entre editorial y autor, que ya Cortázar en su entrevista con el conocido entrevistador español lo explicaba, permanecen pues los grandes grupos editoriales que parecen no querer girar, volvemos a citar a Koskimaa:

While conducting the Book 2010 project about the development trends and future vistas of Finnish book trade it soon became evident that all the bigger, traditional publishing houses were very sceptical about rebooks, let alone cybertext publishing. They were interested in the potential, but they were not eager to make any investments (apart from certain eLearning initiatives) in this field. One explanation behind the doubtfulness seemed (and still seems) to be the bitter experiences with CD-rom publishing. There were high hopes and serious investments in them in the early 90's, but that market never boomed (one exception being France, where there is, at least, CD-rom market to speak of). Now there are some modest, minor scale ebook publishing (as parallel publishing of print originals) experiments, but it feels safe to predict that if there ever will be professional cybertext publishing in the Nordic countries, it will not be done by the established book publishers but by some other instances, probably coming from the so-called new media field (a somewhat similar opinion is expressed by Norwegian Jorunn Danielsen in his column "Are ebooks only a man-thing").¹³¹

En el caso de América Latina, la cuestión parece ser totalmente diferente, aunque las editoriales quieran tener la supremacía sobre el autor y su "éxito", su distribución, no son éstas quienes hacen ni a la literatura, ni al autor. En todo caso la NET nos augura la figura de un autor más y cada vez más independiente de todo, incluso del propio mundo editorial que con los escritores latinoamericanos no han sido muy

¹³¹ Ibid.

indulgentes. Ahora con la ciberliteratura los escritores en América Latina, poseen otro tipo de solvencia en el caso de la difusión y de sus posibilidades de publicación. También amplios sectores del propio mundo editorial tienen más y más oportunidad de conocerlos sin tener que pasar por el camino de los premios u otras macro-empresas editoriales. Finalmente, esto trae como consecuencia otro proceso que sería digno de revisar, y tiene que ver con esencialmente un ejercicio de escritura que podríamos llamar minimalista y la cada vez más extensa lista y proliferación de editoriales alternativas, de pequeños grupos editoriales coordinados por sus propios autores, y de las ya famosas ediciones por demanda, por lo cual resulta más que obvio que la tecnología ha abierto una brecha de carácter totalmente insospechado.

3.2.- Hiperficciones y liminalidad

Para analizar lo que llamaremos “hiperficciones”; estructuras, narraciones, formas discursivas, narratividades; hiperficciones y sus liminalidades, debemos empezar por entender y comprender la noción de ficción y los difusos límites que se plantean entre las categorías: ficción - invención - historia; y que Jitrik ha planteado muy acertadamente en su libro “Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género”¹³². Nuestro enfoque central a partir de este planteamiento no está circunscrito al concepto de “Historia”¹³³ en la literatura, o de aquél que se produce dentro del discurso histórico, sino más bien está referido a las formas y límites que puedan existir entre ficción e invención. A partir de

¹³² Noe Jitrik (1995). *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Biblos, Buenos Aires.

¹³³ Escribimos Historia con mayúscula para diferenciarla de una historia narrativa, en este caso es una referencia directa y explícita a la construcción desde una perspectiva científica de los “acontecimientos” que definen el curso de la humanidad.

allí, resulta necesario preguntarse entonces: ¿Cómo las formas, relaciones y diferencias entre ficción e invención se construyen o se configuran en un texto literario? y subsecuentemente ¿Cómo se reeditan, o reelaboran en un texto literario digital?

Partamos de la idea de Jitrik que clasifica la relación y a la vez la dicotomía tiempo-espacio¹³⁴. La autora otorga toda la fuerza a la idea de que la “ficción” supera con creces el sentido y orden de la “invención”, y por ello establece una profunda ruptura de la tradicional relación tiempo-espacio. Desde esta diferencia central, la literatura se categoriza y se posiciona bajo otras delimitantes que resultan totalmente distintas a las que ya estamos acostumbrados. Y la literatura será, no entonces puro y mero invento o invención, sino una forma de creación que logra superar las fronteras del discurso devenido de la mal llamada “realidad”¹³⁵.

Como primera medida entonces es necesario aclarar que en función de ese estudio, la categoría de “ficción” es una creación propia del pensamiento de la modernidad, puesto que se superpone al concepto de “realidad” y en efecto, se opone a ella. En este sentido moderno, ficción es una oposición flagrante de la realidad.

Como hemos explicado en el primer capítulo, no debemos confundir Modernidad con Modernismo. Nos referimos pues a que la definición de “ficción” es una consecuencia epocal y como tal busca anclarse en los discursos que la sostienen. La ficción se sostiene sobre una tradición propiamente circunscrita al pensamiento cartesiano y moderno, y por esta causa aparentemente todo discurso histórico no puede ser penetrado por la ficción propiamente dicha. Digamos que se separan, y

¹³⁴ También Anthony Giddens ha hecho un estudio pormenorizado del tema en: Anthony Giddens (2004). *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Editorial, Madrid.

¹³⁵ Atendiendo a que el concepto de "realidad" es el producto de la concepción de la modernidad; véase: Anthony Giddens, Richard J. Bernstein y Francisco Rodríguez Martín (1991). *Habermas y la modernidad*. Cátedra, Madrid.

que cada uno de los conceptos plantea sus propios límites particulares, son desde la racionalidad y desde el modo de pensar moderno dicotómicos.

Ahora bien, debemos concretar una serie de categorías que se han ido insertando en la literatura como marco de su composición estructural. A esta composición de la obra podríamos considerarla entonces, como una teoría literaria, o en el peor de los casos “algo” que podríamos definir como un: “corpus-estructura”¹³⁶ de lo literario o de la literatura. Este “corpus-estructura” es lo que históricamente se ha constituido a la vez como: los modos propios y/o particulares de los llamados “discursos literarios” y de las “propiedades de las escrituras”¹³⁷. Aún y cuando Tzvetan Todorov haga diferencias entre los sistemas lingüísticos (según él: “Sería, [...] incorrecto tratar la literatura dentro de un marco que precisamente se esfuerza por destruir, ya que eso presupondría el fracaso de la literatura, es decir la posibilidad de traducirla integralmente a un lenguaje no literario”);¹³⁸ dejemos claro de antemano y en primera instancia que en este sentido de Todorov en tiempos de posmodernidades, podríamos afirmar (tajantemente) que: literatura es todo, y a la vez que, la literatura lo es y lo representa todo. Como consecuencia de lo anteriormente definido, seguidamente Todorov afirma: “la literatura existe en tanto que es esfuerzo para decir lo que no

¹³⁶ Decimos corpus-estructura; en el sentido de que corpus es todo lo que la contiene y la estructura responde a las formas que adopta la literatura a través del paso del tiempo.

¹³⁷ Entiéndase y esto es importante que aquí nos referimos a: “discursos literarios” y “propiedades de las escrituras” puesto que no podemos limitar cada forma de escritura a una sola literatura, habrá tantas literaturas como escritores, lectores, formas de interpretación haya. Si en lo sucesivo nos referimos en plural, es porque entendemos que cada autor representa un modelo en tanto tal de su propio esquema literario.

¹³⁸ Tzvetan Todorov (1971). *Literatura y significación*. Planeta, Barcelona. p. 15.

dice, ni puede decir el lenguaje ordinario; si ella significara lo mismo que el lenguaje ordinario, la literatura no tendría razón de ser”¹³⁹.

Lo que sí pretendemos definir es la idea de sentido y producción de significado que genera la literatura dentro y a partir del contexto de lo virtual y de lo digital, porque en ese espacio la literatura se nutre de casi absolutamente todos, por no incluirlos a todos, los lenguajes que pudiéramos llamar residuales¹⁴⁰ y que Todorov en “Literatura y significación” rechaza de plano.

Realmente lo que Todorov hace es plantear la idea de que hay diferencias entre un lenguaje marcado como “literario”, por ejemplo, y otro lenguaje llamado “cotidiano”. Pero estas diferencias, estos límites lingüísticos, estas zonas limítrofes planteadas a partir de los lenguajes y sus sistemas, no funcionan desde la construcción de espacios y zonas digitales en la literatura, precisamente no están en el ámbito de lo que Platón nos plantearía a propósito de las unidades lingüísticas. Un ejemplo concreto de ello es este poema del escritor argentino Washington Cucurto, que expone a partir de una cierta “desfachatez” e ironía en el uso de los recursos del lenguaje. Cucurto explora zonas que no están “consagradas” a la literatura y las vuelve, las torna poéticas. Esto pone a prueba la polifonía de voces que puede adquirir un texto, cuando mezcla y entremezcla lenguajes, ideas, metáforas. Cucurto escribe:

*Dos tikis cama adentro
Acusadas de robar una camisa
La gran camisa
Pobres
Tienen una patrona recareta y en cambio tienen un patrón bien piola
No me acuerdo si era calvin klein o pierre cardin decía él
La casa tiene una patrona y hasta las ollas que friegan tienen dueña*

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Decimos “lenguajes residuales” para explicar de aquellos lenguajes que otrora no fueron considerados por la literatura como parte de su contexto verbal-sintáctico y semántico, (las definiciones son de Todorov). N°

*La dueña de la casa las acusa de fuste, fueron ellas
Y da cátedra como en la facultad del perfil psicológico
De las ladronas de camisas y caretas
Fueron ellas insisten las caretas
Exhiben grandes pruebas y aciertan sus certezas
¿Cuáles pruebas? ¿Qué certezas?
Las sábanas todos los días mal planchadas
Las cucharas con burbujas de detergente
Las rayas en la funda de la almohada
Suficiente
Caretas amigos de la familia piden la expulsión sin remuneración
Eso sí que no
Y todo por una ridícula camisa la gran camisa
Que Clementina llevó para el cumple de su tío¹⁴¹*

Esta literatura construye su corpus de todos los lenguajes, formas y contextos habidos y por haber, en el sentido de que estos corpus, están constituidos por; autores, lectores, textos, soportes o cuerpos de “suspensión” de los textos. Los textos se “suspenden” en principio asimismo sobre la base de: los libros, y posteriormente sobre el marco de otros mecanismos y soportes tales como: CD’s, cintas magnetofónicas, o inclusive lo que antiguamente se conocía como los discos de vinilo; finalmente los soportes de la literatura son: digitales, entonces como: los informáticos, los telemáticos, los hipermediales, los virtuales.

El artista de alguna manera nos engaña diría Friedrich Nietzsche, pues la fuerza del arte está precisamente marcada por las irrelevancias, por la “destrucción” de todo artilugio que intente mecanizar al lenguaje, en palabras de Antonio Gutiérrez Pozo, «santificación de la mentira y voluntad de apariencia». Ahora bien, precisamente por ser irrealidad, “el arte [...] vale más que la verdad”¹⁴², y en este sentido un arte de la apariencia es un arte vinculado con la virtualidad, si al modo de Hannah

¹⁴¹ Washington Cucurto (2007). *1999: poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*. Libros de Eloísa Cartonera, Buenos Aires. p. 50.

¹⁴² Antonio Gutiérrez Pozo (2006). *La obra de arte como virtualidad desde la perspectiva hermenéutica*. UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Madrid. p. 162.

Arendt vivimos en el mundo de las apariencias, lo virtual es una confirmación de esta voluntad de vida de lo aparente, lo que en palabras de Nietzsche se traduce como:

El *arte*, dicho sea de manera anticipada, pues alguna vez volver sobre el tema con más detenimiento, –el arte, en el cual precisamente la mentira se santifica, y la voluntad de engaño tiene a su favor la buena conciencia, se opone al ideal ascético mucho más radicalmente que la ciencia: así lo advirtió el instinto de Platón, el más grande enemigo del arte producido hasta ahora por Europa. Platón *contra* Homero: éste es el antagonismo total, genuino –de un lado el «allendista» con la mejor voluntad, el gran calumniador de la vida, de otro el involuntario divinizador de ésta, la *áurea* naturaleza. Una sujeción del artista al servicio del ideal ascético es por ello la más propia *corrupción* de aquí que pueda haber, y, por desgracia, una de las más frecuentes: pues nada es más corruptible que un artista.¹⁴³

A todo ello debemos agregar también, la categorización que hace Lotman de una nueva perspectiva semiótica y semántica del lenguaje, y en tanto lenguaje igualmente del arte. Estos esquemas, definiciones, categorías, soportes, etc; estas “virtualidades”, “virtualizaciones”, visto desde la perspectiva de sentido lotmaniana, constituirían lo que él mismo ha definido como; “semiosferas”¹⁴⁴, y que ya pasaremos a explicar.

Antes que nada entonces surge la pregunta ¿Qué es lo que básicamente nos define Lotman como semiosfera? en el Tomo Primero de su libro Lotman nos explica:

Precisamente eso es lo que se halla en la base de la idea de la semiosfera: el conjunto de las formaciones semióticas precede (no heurísticamente, sino funcionalmente) al lenguaje aislado particular y es una condición de la existencia de este último. Sin semiosfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe. Las diferentes subestructuras de la semiosfera están vinculadas en una interacción y no pueden funcionar sin apoyarse unas en las otras. En este sentido, la semiosfera del

¹⁴³ Friedrich Nietzsche y Andrés Sánchez Pascual (1975). *Genealogía de la moral: un escrito polémico*. Alianza, Madrid. p. 176.

¹⁴⁴ Yuri Mijailovich Lotman y Desiderio Navarro (1998). *La semiosfera*. Cátedra, Madrid.

mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de siglos, ha adquirido en la actualidad un carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales. La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad.¹⁴⁵

Sin embargo, Lotman sigue limitando las figuras semióticas a los sistemas lingüísticos, y lo que nosotros pretendemos aquí es precisamente dar cuenta de una superación, podríamos decir “casi total” de aquellas fronteras. Desde esta perspectiva, Lotman plantea la interconexión (además como una realidad) de cada sistema. A pesar de que cada uno conserve su propio lugar de concentración.

Como se puede observar la definición de Lotman es en principio una nueva remisión del concepto de lenguaje, un estatuto que no refiere solamente a un orden o sistema con caracteres o comportamientos semióticos, sino que toda semiosis de por sí ya, inmanente al sistema lenguaje, remite a una totalidad-globalidad. Cada semiosfera representa o está conjuntada por esta “totalidad-globalidad”. De acuerdo con nuestra lectura de la interpretación de Lotman, cada literatura (es decir los múltiples textos de los autores) remiten específicamente a un sistema lingüístico en particular. De manera que, a su vez cada lenguaje responde a su propio significado y a la vez puede estar “interconectado” o “transconectado” con otros tantos cientos de miles de lenguajes distintos.

Según Lotman entonces: ¿Cómo se construyen las semiosferas? Para lo que en principio debemos decir, la definición lotmaniana está formada, consagrada, por sus propios límites. Toda semiosfera es un amplio y global conjunto que va incluyendo elementos semióticos, semánticos, del lenguaje, de la cultura, etc; pero que indefectiblemente tiene a la vez sus propias y particulares limitaciones. De todas formas y

¹⁴⁵ Ibid. p. 35.

en su favor, digamos que Lotman avanza un poco (o bastante) más allá que Todorov, y nos pone en la situación teórica, para lo que aquella todo se vuelve al campo de la semiosfera, a pesar de ello, cualquier signo, cualquier elemento, cualquier estructura, sigue encerrado allí en ese campo que es su misma semiosfera. En este sentido la diferencia con Todorov, estriba en que por ejemplo, la literatura no será un campo cerrado al lenguaje cotidiano (no se opondría a él), sino que al revés, entre ellos pueden transferirse mensajes, ideas, metáforas, así de unos a otros, complementándose los lenguajes y los usos “verbales”¹⁴⁶ complementándose, pero a la vez manteniendo sus centros y sus unidades. En el ejemplo puesto, digamos entonces que: la literatura sigue en su dominio y su campo y el lenguaje lo mismo, a pesar de ello Lotman sí estima que podrán combinarse o intercambiarse signos y mensajes entre sí, parece que Todorov, no.

Sin embargo, a partir de los nuevos dominios que se han incorporado a la literatura, aquélla a la que ahora se le permite escapar de su propia constitución de lo que antes hemos llamado técnica de ficción impresa, (asentada en la estructura más efectiva que haya desarrollado la cultura: el libro) está muy bien que podamos decir desde esta perspectiva que una literatura siempre está en el conjunto y bajo el dominio de su semiosfera. Pero, y es necesario aclararlo puesto que luego lo percibiremos en la literatura de JAR, la literatura “digital”, y al mismo tiempo toda la literatura “experimental” desbordó este sentido y este orden. Rompió el sentido de unidad y el sentido de toda la cultura sobre la que se asienta la unidad. Podemos agregar que este modo posmoderno de pensar asimismo admitió que el carácter de los conjuntos (llámese:

¹⁴⁶ Recordemos que en Todorov lo denominado "verbal" es una categoría que define los elementos entre literatura y significación: Tzvetan Todorov (1971). *Literatura y significación*. Planeta, Barcelona. pp. 14-16.

literatura, lenguajes cotidianos, historia u otro cualquiera) son absolutamente disolubles y no identificables.

Mientras que aprendemos a abordar que un conjunto de la semiosfera ya no es una unidad indivisible, ni cerrada, también debemos enfatizar que a partir de la creación de nuevos espacios literarios, especialmente aquéllos que colindan con los temas de la digitalización y la virtualización de los contenidos: nuestros cuerpos sean éstos semióticos (libros, textos, discursos, escritos) o semánticos (cuerpos textuales, historias, novelas, cuentos, dramas), han perdido este carácter limítrofe, este carácter de frontera, en tanto son, cada vez más y más, se vuelven y se truecan rizomáticos¹⁴⁷. Y, atención, de este modo todos los cuerpos textuales han devenido y convertido, en cuerpos de texto llamados ahora, hiperfccionales, o inclusive afirmados como: suprafccionales. Aún más, pudiéramos agregar una categoría más, y plantear que se han convertido en: suprahipermediales.

Esa combinatoria, se ha formado como una fuerza potencial para la literatura, lo podemos constatar desde hace algún tiempo, ya en autores como James Joyce, Samuel Beckett, Ezra Pound, (íconos de la modernidad en la literatura occidental), pero también los podemos encontrar en autores como: Cortázar, Gironde, Macedonio Fernández, Borges, García Márquez o Vargas Llosa, etc. Y finalmente en la nueva generación de escritores vinculados también a esta literatura digital y/o experimental, “nueva” como: Jorge Gómez, Doménico Chiappe, Edmundo Paz Soldán, Santiago Roncagliolo, Alejandro López, Washington Cucurto o Jaime Alejandro Rodríguez, etc.

¹⁴⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari (2003). *Rizoma: (introducción)*. Pre-Textos, Valencia.

3.2.1.- Ficción y protohipertextos

El sentido y la pertinencia de entramar aquí, y específicamente a partir de este punto una definición de ficción y protohipertextualidad, no resulta menos importante por no haberlo hecho anteriormente. Y no lo es precisamente, puesto que hemos ido indagando distintos formatos, conceptos, posturas, ideas del hipertexto pero que en modo alguno eso nos ata a encontrar *per se* una relación entre un concepto y otro.

Debemos dejar claro que no hay teoría o tesis alguna que suponga que la protohipertextualidad, sea o constituya un punto de partida para hipertextualidad. Sin embargo, sí se hace imperioso acotar y aclarar un poco que los procedimientos narrativos usados por los autores latinoamericanos, aquéllos que herrumbraron sus pautas narrativas usando y creando modelos ficcionales, pueden darnos una idea un poco más clara de como describir y analizar a los escritores hoy, especialmente aquéllos que utilizan la red como medio, como soporte de su escritura.

Hay otro principio que también los escritores se plantearon como problemáticas, preguntarse cuáles eran las relaciones que la literatura podría establecer entre autor y lector, autor y texto, lector y texto. Igualmente ahondaron en las nuevas posibilidades de la narrativa para multiplicar las perspectivas de sus lecturas a partir de los nuevos procedimientos ficcionales que desarrollaron. Todo ello puso en debate la dimensión temporal y espacial de las obras, lo que trajo como consecuencia una nueva polémica, la de interrogarse ¿Qué surgió de ellas como aporte a algo más que una nueva forma de escribir?

No es posible saltarlo, porque son preguntas que constantemente la literatura se formula y que se ha venido formulando y reformando sus contextos de acción. En tanto que quiere existir como literatura, pero busca así una forma de superación de los “corsets” a los que ella se

muestra como atada. Sus figuras, sus elementos son materia de su trabajo pero también constituyen sus propios límites.

En concreto, la hipertextualidad no se puede considerar protohipertextualidad, ni es una deriva de ésta. Ambos conceptos, no son, ni representan en modo alguno continuidades. Al contrario, son a la vez diferencias, rupturas, u otras indagaciones. Pero si estamos de acuerdo, en que pareciera que toda la nueva literatura se sostiene sobre estas diferencias y estas similitudes; un texto literario ya no se sostiene por la idea propia del libro, sino más bien por la idea de un lector posible para ese libro.

Es solamente entonces en este sentido a través de las cuales, los albores de la hipertextualidad como forma de lectura y a la vez de escritura, se asientan también en esta escritura que podríamos llamar protohipertextual. Está claro entonces que protohipertextualidad no es un punto de partida de la hipertextualidad. Digamos que: son dos cosas distintas. Sin embargo, este “pensamiento de ambages” que se ejecuta a partir de un hipertexto, o incluso de la hipertextualidad, nos lleva a comprender el sentido de la construcción de mundos fictivos que sean distintos y que éstos se potencialicen al máximo. Por ello, en el caso de la literatura latinoamericana no es menos importante que se revise cuáles fueron las estructuras narratológicas de autores como Borges y Cortázar. Está claro que no son una continuidad en sí misma de lo que llamamos literatura electrónica o digital. Pero los ejemplos de todas estas obras permiten pensar en las múltiples posibilidades que las tecnologías le otorgan ahora a los escritores y según los cuales, cada lector mira o desea navegar.

3.2.2.- Protohipertextualidades cortazarianas y borgianas

La literatura de Cortázar se puede leer como una literatura fundacional de los modelos “protohipertextuales”. Cuando en 1963 sale publicado su proyecto narrativo más importante, “Rayuela”¹⁴⁸, convirtiéndose en una de los mayores exponentes de la literatura hispanoamericana contemporánea, la historia de la literatura se consagró con una de las formas procedimentales narrativas de mayor transformación en su época. Trascendiendo la propia experiencia de, lo que según Cortázar fue el mal llamado “Boom Latinoamericano” y así rompiendo con los moldes tradicionales en general de toda la narrativa escrita en occidente, “Rayuela” se convierte para nosotros en la frontera de los protohipertextos.

Cortázar lo hizo, simplemente porque auguraba el inicio de otros modelos y juegos narrativos y porque en sí, contravenía los límites que cercaban las posibilidades creativas de la narrativa misma a través de sus distintas formas de escritura. En justa medida, podríamos definir a “Rayuela” como a un grupo mayor de otras obras anteriores y posteriores con la categoría de ser un texto fundacional en el uso de una técnica narrativa que lleva en su seno un vasto carácter protohipertextual.

Se pudiera considerar que los protohipertextos están y a la vez son la base de una literatura de masas y popular, para lo cual finalmente podemos decir que un protohipertexto lo consideraríamos como el origen de otra técnica y forma narrativa de la literatura contemporánea, que ahora estudiamos, y que es denominada como: “hipertexto”.

En este sentido, podemos afirmar que la novela de Cortázar comporta algunas características que son importantes de mencionar y que dan continuidad a un modo de literatura que hoy día se extiende a través

¹⁴⁸ Julio Cortázar (1980). *Rayuela*. Ayacucho, Caracas.

de la experiencia escrituraria, desde la intervención de las nuevas tecnologías en los campos (cada vez más difusos) de los contextos literarios. Por ello, una obra hipertextual o inicialmente contenida de los protohipertextos, está constituida por intervenciones modélicas y no modélicas, que acercan, que alejan, o que rompen de forma instintiva el sentido de las estructuras narrativas constituidas en las fuentes de la tradición. Cuando nos referimos a las formas tradicionales queremos decir sobre la escritura y la continuidad temporal, la disposición lineal de los espacios y su descripción, la actitud pasiva del lector frente al texto escrito.

En relación con este tema, Saúl Yurkievich, un estudioso persistente de la obra cortazariana, coloca a Cortázar en la justa dimensión de su “multiliterariedad” y lo describe, analiza, estudia en el ejercicio de los cambios que presentó la obra del autor argentino. A tales efectos, Yurkievich definiendo el modernismo y en ese contexto insertando a Cortázar en un amplio marco, asegura:

El modernismo ejerce la máxima amplitud tempo-espacial, la máxima amplitud psicológica, la máxima amplitud estilística. Produce la primera ruptura del confinamiento de las literaturas comarcanas, una actualización cosmopolita que sincroniza el arte latinoamericano con el de las metrópolis culturales. Literatura no a la zaga sino concomitante de la metropolitana (sin poder cortar, por supuesto, el vínculo de subordinación). Por el prolongado aislamiento, por el atraso acumulado, la internacionalización es virulenta, omnívora: se quiere absorber vertiginosamente la historia universal y la geografía mundial. Avidéz de una cultura periférica que anhela apropiarse del legado de todas las civilizaciones en todo lugar y en toda época. De ahí que los modernistas se empeñen en la práctica del *patchwork* cultural, en la tan heteróclita mezcla de ingredientes de toda extracción. Sus acumulaciones no son sólo transhistóricas y transgeográficas, son también translingüísticas, como corresponde a un arte de viajeros y políglotos. Este translingüismo, frecuente en la literatura contemporánea, será cultivado por Apollinaire, por Joyce y llevado a su ápice por Ezra Pound, es decir por otros escritores provenientes también de culturas periféricas. Ejercitado por

Huidobro y por Vallejo, será retomado por la poesía y las narrativas latinoamericanas más actuales (un ejemplo cabal: *Rayuela* de Julio Cortázar). El translingüismo es el correlato verbal de esa visión cosmopolita que, a partir de los modernistas, transforma a la vez la representación y la escritura.¹⁴⁹

Este *translingüismo* definido por Yurkievich representará la colección inicial protohipertextual usada en muchos casos por la vanguardia de la literatura latinoamericana (léase: Borges, Macedonio Fernández, Filisberto Hernández, Julio Garmendia, etc.), lo fantástico intervenido por “cuñas” que abren y a la vez sostienen la obra. Y así, también “*Rayuela*” podría considerarse en muchos sentidos una obra intervenida, o una obra de intervención, a partir de la cual se identifican algunas características que son fundamentales para la formación de los llamados hipertextos. Entre estas características es que se comporta como una obra que se desarrolla como un modelo para armar.

“*Rayuela*”, como todos sabemos, inicialmente propone dos modos de leerse. El primero de ellos que va del capítulo 1 al 56, y el segundo modelo se inicia en el capítulo 73 y continúa según un plan que el propio autor propone en el libro. Nuestra lectura supone, en principio, un “más allá” del destino inicial propuesto por el autor, un modelo múltiple y transcomplejo, transversalizado más bien, que se aviene de pronto, en múltiples lecturas, entonces podríamos decir que son lecturas: duplicadas, triplicadas, cuadruplicadas desde la propia experiencia del lector.

Cortázar de esta manera pone constantemente en juego al lector y será así como aquél construya o modele la novela (ahora “su novela”), y lo que para el propio Cortázar se define entonces como la obra total. En este sentido, podemos decir que la obra se constituye de un doble fondo.

¹⁴⁹ Saúl Yurkievich (1976). *Celebración del modernismo*. Tusquets, Barcelona. pp. 10-11.

Así al mismo tiempo que “leemos una novela”, a la vez “leemos un número infinito de otras y otras novelas”; Cortázar rompe la estructura tradicional de la obra y trae consigo no sólo una invención propia de una “otra forma” de literatura, sino que ahonda sobre la experiencia inicial de la llamada: hipertextualidad. “Rayuela” es en consecuencia hipertextual, debido a su caoticidad, y debido a su estructura que se constituye como profundamente rizomática.

Ahora bien, es necesario explicar en cuál sentido el texto de “Rayuela” es fundacional de una literatura hipertextual, y su importancia aquí en el contexto, no sólo de las vanguardias literarias, sino del inicio de un ciclo (que aún no termina) y que cada vez, está más y más cargado de esta hipertextualidad; para ello algunas nociones usadas a partir de esta forma de literatura, se convertirán en el paso hacia las nuevas propuestas narrativas que hoy nos encontramos.

Parfraseando a Félix Guattari y Gilles Deleuze en “Rizoma”¹⁵⁰, podríamos afirmar que un libro no tiene objeto ni sujeto, en tanto que: toda lectura ordenada, en estos protohipertextos queda absolutamente suspendida. Asimismo esta literatura ataca a las fronteras que existen, que constantemente se interponen entre escritor y lector. Esta enunciación levanta al texto por encima de toda forma y de todo soporte y en cierto modo “Rayuela” supone un levantamiento que trasciende los problemas básicos de la literatura: en este caso el libro como objeto soportado en el papel. “Rayuela” estuvo pensada para ser presentada fundamentalmente bajo esta característica, pero la obra en sí modela otro contexto propio de lo literario. Antes, incluso podríamos encontrar una versión digital

¹⁵⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari (2003). *Rizoma: (introducción)*. Pre-Textos, Valencia.

denominada “Rayuel-o-matic”¹⁵¹ que prescribe algunas de las definiciones que estamos intentando desarrollar aquí.

En “Rayuela” también podemos hallar las formas hipertextuales, y además agregar otros elementos que se desplazan también en la conjunción de distintos aspectos para considerarla como protohipertextual. Es en este sentido y en cierto modo fundacional de la literatura hipertextual, pero usa procedimientos protohipertextuales. Allí, diferentes formas del arte se muestran entrecruzados, enlazados a través de pintura, música y película, construyendo de esta forma una especie de *collage*, caótico, no secuencial y fragmentario.

Todo en “Rayuela” se configura desde un modelo hipertextual. La obra da origen precisamente a esta multilinealidad de la literatura hipertextual al encajar textos dentro de textos, lecturas dentro de lecturas, sentidos dentro de sentidos. Los procedimientos metaliterarios contruidos a partir de personajes como Morelli demuestran por un lado la superposición de textos y su intercalación tanto como la duplicidad de un juego que se construye en la lectura misma de la obra. Todo en “Rayuela” puede considerarse como esa supresión final que ahonda en la posmodernidad: el fin de la relación objeto - sujeto. Cortázar se distancia del lector y viceversa el lector está distanciado igualmente del autor, donde la obra ya no pasa como una intermerdiaria entre ambos, sino que avanza sobre su propio eje y dominio.

Colocamos a la obra dentro de un profundo campo de experimentación. Esta “experimentalización” de la literatura la lleva a sus límites más extremos, en tanto usa también a través del lenguaje, nuevas formas o invenciones del mismo, por ejemplo a través del personaje de Maga cuando habla en “glíglico” anteponiendo la letra “h” a las palabras,

¹⁵¹ Esta versión ha sido bajada de la red. Estuvo allí, hasta el año 2004.

a través de lo cual también desarrolla otras formas de expresión de lo literario. Como se puede observar, no es sólo una supresión del mundo real por un mundo fantástico y onírico, sino que además recluye en éste otros contenidos intra y extra-literarios, por lo que podemos entenderla como iniciación de un texto protohipertextual.

En general, todas estas técnicas que muestran la simultaneidad o multiplicidad de textos y acciones, o de formas de experimentación de la narración son particulares de lo que podemos considerar como un protohipertexto, porque anuncia que un texto literario no sólo debe comportar una única manera de ejercer la lectura, sino que ésta se puede afrontar desde un lugar fuera de lugar, o desde un libro que ya está fuera del libro, desde un texto que está fuera del texto.

Si bien “Rayuela” no soporta nueva transformación porque se asienta sobre la figura tradicional del libro como lugar de recepción de la obra, no es menos cierto que esta transformación del texto en sí y de las formas narratológicas abunda en una nueva experiencia de la literatura, de la escritura. Un libro supone el agenciamiento y apropiación de formas literarias que Cortázar y otros, tales como Borges o Laura Esquivel desde un principio deslindan de sí mismo.

Superar la forma del libro ha significado superar la tradición de un tipo de lectura y en ese sentido la hipertextualidad consagra una nueva entidad de la literatura borrando toda huella o rastro liminal. No se pretende simplificar, sin embargo, el valor propio de la hipertextualidad. No es simplemente la suplantación de un formato por otro, de un soporte por otro.

Los hipertextos son realmente una nueva manera de construcción de lo ficcional ahondando sobre ello en sus propias formas y construcciones. Libro e hipertexto están absolutamente diferenciados

entre sí y representan dos tiempos de escritura totalmente distintos. Quizá en cierto modo Cortázar argüía ya este destino abierto de la literatura a través de la hipertextualidad y por ello ahonda en novelas como “Rayuela” y esto lo hace una literatura protohipertextual porque deriva de esa misma condición.

Esta literatura hipertextual, requiere en esencia de hiperlectores, hiperautores y de los propios hipertextos e hiperficcionalidad en la que la cadena sucesiva lingüística de textos afronta nuevos y consagrados espíritus en el mundo de la ficcionalidad. La consideración propia de una obra total en el hipertexto está absolutamente superada. También “Rayuela” supera el formato de la obra total y máxima, para transformarse en muchas e infinitas obras donde la proposición lúdica siempre se hace en un presente continuo. No hay ningún fundamento o explicación que Cortázar trate de darnos al respecto y no lo va a hacer, porque aguarda de ello ese misterio insondable de la literatura que está significado en el soporte de no saber desde dónde y hacia dónde nos encaminamos. Todo texto literario es a la vez toda supresión del mismo, y es a la vez toda anticipación y deseo a nueva lectura.

Los hipertextos funcionan idénticamente desde esta noción cuando el lector logra avanzar sobre el propio texto y cada vez que lo asume está convocado por distintas fuerzas de lectura, que se pueden resumir en un enlace, un título, una forma multimodal, usando vídeo, textos, imagen, combinando los ambientes telemáticos. La consagración de estos modelos hace de la obra literaria y de sus procedimientos nuevos hallazgos y fórmulas que van superando cada una de las antiguas, construidas en el marco de la literatura tradicional. La exploración que nos ofrece una literatura hipertextual es infinita y desconocida porque su principal

asentamiento se basa en las formas propias de la ficción y de la literatura misma.

3.2.3.- Entrecruzamientos (protohipertexto/hipertexto): formas de agenciamiento en la literatura hipertextual

Las formas hipertextuales se generaron desde el mismo campo de la literatura y no por principio fuera de ella. Básicamente, un hipertexto es una cadena (*string*) de textos, elementos significantes, y más recientemente imágenes, vídeos colocados o que aparecen sobre un plano totalmente virtual (la pantalla de un ordenador) que constantemente nos está remitiendo a otras cadenas o subcadenadas enlazadas y estructuradas de manera compleja y transcompleja. Esta definición nos permite visualizar un mundo donde también los referentes culturales de un modo de leer y del libro como un orden único de lo ficcional ha terminado. Aunque esta noción de interconectividad en los hipertextos proviene ya de la literatura misma enunciada en esos textos que intercalaban o se interconectaban con otros textos. Hemos hecho comentario sobre el texto “Rayuela” de Cortázar para dar cuenta inicialmente a qué nos referimos con esta idea de hipertextualidad.

El orden del texto literario había estado dominado también por una forma predominante de ser leído, pero en “Rayuela” y otros textos la convencionalidad del texto se presenta con otro sentido logrando así otras polifonías y deshaciendo la verticalidad de la lectura, para pasar a plantearse planos horizontales, transversales, ejes que van en múltiples sentidos. Puesto que en estos hipertextos, no tenemos ni un principio, ni un fin de la lectura ya que la red conforma una lectura vastamente infinita.

Otras de las anticipaciones de la hipertextualidad la podemos hallar en el texto de Borges "El jardín de los senderos que se bifurcan"¹⁵²; estrictamente el autor usa esta noción de simultaneidad y no de linealidad de la vida y por lo tanto también al mismo tiempo de las narraciones (realidad y ficción están absolutamente funcionando en mundos paralelos y así entrecruzados). Borges amenaza y ataca a lo profundo la materialidad y la unidad del texto narrativo y su realidad. En este caso, muestra lo que por defecto del mundo exterior llamamos realidad y lo contrapone al propio universo literario y a sus estructuras metaficcionales. Ora Borges nos define al universo como un sólo libro que es infinito y está conectado con otros libros, ora un libro es básicamente un sólo libro que se escribe en el laberinto infinitamente, representando a este libro y a todos los libros. En "La biblioteca de Babel" Borges escribiría:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas.¹⁵³

De antemano esta infinitud conlleva a pensar la existencia de mundos paralelos que colindan no por fuerza de esa cadena, sino porque así están íntimamente relacionados. Este ejemplo también es bastante claro en textos como "Funes el memorioso"¹⁵⁴ donde esta consabida memoria de la totalidad igualmente decanta la fuente de coexistencia de mundos múltiples y cercados por esa cadena de relaciones que no tiene principio ni fin, que en cierto modo es caótica y que plantea como primera instancia que debajo de un texto o a su lado colindan

¹⁵² Jorge Luis Borges (2011). *Cuentos completos / Jorge Luis Borges*. Lumen, Barcelona.

¹⁵³ Ibid. p. 20.

¹⁵⁴ Ibid.

simultáneamente otros textos y se enlazan con otros textos de manera permanente.

Estas literaturas son fundacionales de otras que utilizan los procedimientos hipertextuales y se construyen sobre la base de dos principios básicos que son: el principio de conexión y de heterogeneidad. Desde esta perspectiva, cualquier punto del texto se conecta con otro, y a su vez con otro de manera infinita, tal como Borges los describe en el cuento "La biblioteca de Babel"¹⁵⁵. Asimismo la hipertextualidad funciona de esta manera, y el mundo ahora ya no puede representarse desde una realidad, o desde la relación sujeto - objeto, porque la transversalidad de toda obra suspende y pone en conflicto, pone en tensión todo lo que quiera representarse en el marco de lo que llamamos lo real, la realidad.

Podríamos decir que el texto borgiano, igualmente que los textos de Cortázar son en sí mismos protohipertextuales. No sólo porque representan la fuente de interconexión de un grupo "infinito de elementos en medio de una red ya rizomática"¹⁵⁶ por excelencia, sino porque cada uno de sus textos inaugura esta manera anti-secuencial y anti-material de la lectura y de la narración. Borges, nos muestra cómo se desestructura, se desarma un texto y se vuelve en este sentido un "desorden", un mundo caótico. La caoticidad del texto, no es la representación de algo que está en destrucción, sino al contrario la construcción de otra lectura, que procede ya desde una de las fuentes primordiales de Borges, que es: la filosofía kantiana.

En cuentos como "Funes, el memorioso"¹⁵⁷ o "La busca de Averroes"¹⁵⁸ Borges no sólo desafía la lógica de que la lectura parte de un

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari (2003). *Rizoma: (introducción)*. Pre-Textos, Valencia.

¹⁵⁷ Jorge Luis Borges (2011). *Cuentos completos / Jorge Luis Borges*. Lumen, Barcelona.

¹⁵⁸ Ibid.

orden clasificado y estructurado por el escribiente, sino que también pone fin a este poder del escribiente sobre el lector. Pero este dominio ejercido por el autor que se desvanece en la compleja red que nos plantea el libro (pensándolo como objeto) ahora tampoco es dominio del que lee, sino que pasa sólo el lugar de la ficción propiamente dicha. La ficción es la que sólo es capaz de construir ese universo y por ello, se vuelve, se torna así proto-hipertextual, en el sentido de que el texto no tiene, ni tendrá principio, ni fin.

En cierto modo, es como mencionamos anteriormente sobre el principio de la filosofía kantiana aplicada a la literatura, pues todo el kantismo explica como surge una división tanto del universo interior del sujeto como de su universo exterior, expresado muy claramente a través de los conceptos de “fenómeno” y “nóumeno” y duplicando así, o multiplicando los niveles de la realidad para llevarlos a una expresión extrema de ella misma. Lo que hace Borges es destruir esta temporalidad en el juego entre texto y lector, para emplazar a este sujeto a una nueva forma de narratividad que representa ahora la totalidad del *universo*. Así por ejemplo en “Funes, el memorioso”¹⁵⁹ se establece un juego de relaciones que igualmente afectan la memoria, el orden de la lectura y al mismo tiempo toda su narración, pues lo que se narra deja de ser una mera representación del orden del mundo exterior y se pone en juego directo con la complejidad interior de un sujeto que para el momento de la ficción ya no es tal. Esta subjetividad frente a la del otro (personajes, autor, lector), no se reconoce en el habla, ni en la discursividad, puesto que también de múltiples formas está escindida. En el párrafo que remitimos a continuación, una explicación de esta sucesión de

¹⁵⁹ Ibid.

construcciones es lo que va delimitando esta forma de hipertextualidad en la literatura borgiana:

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo.* Y también: *Mis sueños son como la vigilia de ustedes.* Y también, hacia el alba: *Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras.* Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.¹⁶⁰

La capacidad de Funes para observar no sólo tres copas al mismo tiempo, sino que también pueda concentrar su atención en ver a la vez, desde el origen del racimo de uvas, muestra de como Borges rompe con la lógica del mundo “real”, la linealidad y la temporalidad del texto y construya sus nociones partiendo de unidades hipertextuales que se enlazan en su misma compleja madeja, son la fuente de un modo de escritura que se direcciona en las búsquedas fictivas de los escritores y la hipertextualidad. Al estructurar la narración de esta forma, Borges establece una crítica al sistema de observación derivado de la filosofía de las ciencias naturales. Luego tenazmente agrega de Funes: “Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a

¹⁶⁰ Ibid. p. 85.

sensaciones musculares, térmicas, etc. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños [...]”¹⁶¹. Desde donde no saca el texto de su propia profundidad sino que lo lleva más hacia el fondo de él mismo. El universo borgiano es a la vez uno e infinito, se atiene al principio kantiano, de división interior y exterior del universo y construye un mundo de espejos y recepciones, en un autor que aborrecía por principios personales estos objetos representadores en el orden simbólico del inframundo. Es lo que Paul Ricoeur nos plantea:

Una definición demasiado amplia es la que hace de la "función simbólica" la función general de mediación por medio de la cual el espíritu, la conciencia, construye todos sus universos de percepción y de discurso; como se sabe, esta definición es la de Ernst Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*. No es indiferente para nuestro propósito que el designio explícito de Cassirer, inspirado por la filosofía de Kant, haya sido romper el marco demasiado estrecho del método trascendental, limitado a la crítica de los principios de la filosofía newtoniana, y explorar todas las actividades sintéticas y todos los reinos de objetivación que les corresponden.¹⁶²

En el mismo sentido de Ricoeur, tiempo y narración se constituyen en el universo del si. El “si” se constituye en la fuerza del acto narrado no como un descriptor del mundo sino como un *elevador* usado para penetrar en una red infinita de textos dentro de textos, palabras dentro de palabras, signos dentro de signos, espacios dentro de espacios todos en el marco de la ficción. Este universo es así hipertextual porque rompe con lo que Ricoeur llama el reino de la objetivación al que se corresponde. Funes, es a pesar de su carácter riguroso y de hombre que lo recuerda todo en su totalidad misma, una construcción simbólica del hombre y a la vez una infinitud imposible de llevar en el marco de ese orden. Y así,

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Paul Ricoeur (1995). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Universidad Iberoamericana Siglo Veintiuno, México. p. 13.

Ireneo, el personaje central de “Funes, el memorioso”, es una representación de la totalidad y de la fragmentariedad; a lo que podemos agregar: “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”¹⁶³.

De esta manera pues, Ireneo, es en sí mismo un universo simbólico, tal como nos lo describe Ricoeur explicando la filosofía de Cassirer, y a la vez una innovación hipertextual, pues se ficcionaliza a sí mismo, y no desde el lugar del autor o del lector. Borges se separa de su propio: *en sí*, y escapa a la imposición que la lógica aristotélica había impuesto a la estructura de un texto, es decir al orden lógico que da al texto unidad. Que la memoria sea infinita donde se deposita todo y donde se resume todo, representa en el fondo la imagen de una biblioteca vasta y amplia donde cada libro y todos los libros son la representación misma del universo, y por ende, este orden que a la vez está roto y caotizado. La red, con su estructura rizomática es en sí misma y al mismo tiempo que la memoria de Ireneo un vaciadero de basuras. Esto delimita que Borges, ya leía su literatura sobre el fin de las representaciones, pues en la creación de este universo, que lo podemos definir y clasificar como protohipertextual, también nos plantea un borramiento de los límites, de sus fronteras y por ende de un sistema concreto de representaciones, en que todo está sujeto en la red y rompe la lógica del orden del discurso, es decir de esta *intentio operis*¹⁶⁴. El texto deja de ser un todo orgánico como totalidad y ya no funciona en este marco sino en el de la hipertextualidad donde cada elemento se entremezcla con otro, y con otro sucesiva e infinitamente. Umberto Eco aclara muy bien este detalle y explica:

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que

¹⁶³ Jorge Luis Borges (2011). *Cuentos completos / Jorge Luis Borges*. Lumen, Barcelona. p. 85.

¹⁶⁴ Umberto Eco (2000). *Los límites de la interpretación*. Lumen, Barcelona.

sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas. Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto.¹⁶⁵

De tal manera que este artificio, que es el texto, es una representación simbólica de la red, es lo que Borges construye a partir de su propia literatura y que se vuelve hipertextual por la forma como convergen los puntos de encuentro entre *tesis – antítesis – hipótesis* textual planteadas por el autor.

El texto borgiano, no busca un lector para él, no intenta hallar un lector borgiano, ni se considera tal. Tampoco el propio Borges resume o se construye sobre la base de este escritor borgiano, sino que lo funda a partir del propio personaje y autor. El texto encuentra su propio escritor y su propio lector y en el fondo se hace a sí mismo pues no puede partir sino de su propia paradoja.

Esta lógica que no se agota aquí quiero resumirla en la inclusión de un texto ficticio que el mismo Eco, coloca en su libro “Los límites de la interpretación”¹⁶⁶ y que aunque pudiéramos considerar un poco extenso, es ampliamente demostrativo de lo que puede significar el texto en ese contexto de la descripción hipertextual y al mismo tiempo de la protohipertextualidad. En 1950, Borges escribe un ensayo («El Omega de Pablo») en el que afirma que:

Picasso y Pessoa mentían porque nadie en 1921 pintó un retrato de Domeq. En cualquier caso, ningún Domeq podía ser retratado en 1921 porque este personaje lo inventaron Borges y Bioy Casares durante los años cuarenta. Picasso en realidad pintó

¹⁶⁵ Ibid. p. 40.

¹⁶⁶ Ibid.

el retrato en 1945 y lo fechó falsamente en 1921. Dalí robó el retrato y lo copió (de manera impecable). Inmediatamente después destruyó el original. Obviamente, el Picasso de 1945 imitó perfectamente el estilo del primer Picasso y la copia de Dalí era indistinguible del original. Tanto Picasso como Dalí usaron lienzo y colores producidos en 1921. Por lo tanto, la obra expuesta en Nueva York es la falsificación deliberada de una falsificación deliberada de autor de una falsificación histórica.

En 1986, se encuentra un texto inédito de Raymond Queneau que afirma:

Bustos Domeq existió realmente, sólo que su verdadero nombre era Schmidt. Alice Toklas, en 1921, se lo presentó maliciosamente a Braque como Domeq, y Braque lo retrató bajo este nombre (de buena fe), imitando el estilo de Picasso (de mala fe).

Domeq-Schmidt murió durante el bombardeo de Dresde y todos sus documentos de identidad quedaron destruidos en esa circunstancia.

Dalí descubrió realmente el retrato en 1945 y lo copió. Más tarde destruyó el original. Una semana después, Picasso hizo una copia de la copia de Dalí; luego la copia de Dalí fue destruida. El retrato vendido al MOMA es un cuadro falso pintado por Picasso que imita una falsificación pintada por Dalí que imita una falsificación pintada por Braque.

Él (Queneau) supo todo esto gracias al descubridor de los diarios de Hitler. Todos los individuos implicados en esta historia imaginaria ya han muerto (realmente). Si la historia fuese verdadera, el único objeto que tendríamos a nuestra disposición sería la obra expuesta en el MOMA.¹⁶⁷

Borges, Cortázar, Calvino, etc. nos proponen al mundo como ficción total, aquél que no tiene principio ni fin y que está vinculado con el texto narrado en sí mismo, igualmente con las formas hiperficcionesales de estos hipertextos, superando inclusive la noción prima, primera, de metaficcionalidad, dando paso entonces hacia campos metaficcionesales más complejos que podríamos definirlos como: nociones transnacionales

¹⁶⁷ Borges citado por Umberto Eco en: Umberto Eco (2000). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen, Barcelona. pp. 110-111.

e hipertextuales. De esta manera el texto fundacional se constituye como una materialidad de lo inmaterial, que sobrepasa su propio soporte inicial: el libro, y se coloca en el plano de lo virtual. Es decir, la existencia de un libro que no existe. La protohipertextualidad deviene textos fundacionales de los hipertextos propiamente dichos, en un tiempo en que todo queda relegado a esa relación imaginaria y ficción con el texto mismo. En este sentido la relación con los textos antes mencionados queda todavía, se halla un poco sitiada en su lugar de acción tradicional; el libro.

Estas fueron indagaciones de lo metaficcional y de lo ficcional, y en ese sentido los autores no hablan explícitamente sobre formas hipertextuales, pero que percibido desde otra lectura, ya pre-existe un pensamiento, este pensamiento de la virtualidad, de los hipertextos y de ciertas formas de ciberculturalidad, de la correlación de infinitos y vastos mundos que destruye la relación y la dicotomía de Ferdinand de Saussure, *significante - significado*.

De esta manera toda idea de contenido en estos hipertextos se esfuma, pues elementos propios de esta virtualidad son la heteroglosia (usada por Borges, Cortázar, Oliverio Girondo, etc.), la carnavalización, la fragmentariedad y discontinuidad en la estructura de los textos, los paralelismos, los códigos fuentes que son otros textos dentro de los textos mismos y que permanecen ocultos a la vista del lector, pero que están allí presentes de manera continua para que esta virtualidad pueda hacerse efectiva. Los descentramientos, la desterritorialización, el sentido de navegación dentro del texto (tal como lo hace un internauta cualquiera hoy en día), las liminalidades, etc., todos, absolutamente todos son elementos propios de las construcciones hipertextuales.

A su vez, todo esto funda una forma de “hiperliteratura” y desde allí podríamos encontrar el eje principal de nuestro trabajo, el hecho de que en la nueva búsqueda de la experimentación en los procedimientos ficcionales de lo que se narra y de la ficción, podemos hallar también nuevos códigos y nuevas formas de la literatura propiamente dicha, otras formas de escritura y de creación que trascienden al concepto tradicional de literatura.

El problema en cuestión se basa en pensar cómo se desplazan estos contenidos cada vez más y más, hacia nuevas formas de construcción de lo literario y de la ficción, y que lo hipertextual no se basa sólo en la idea de esta inter o transconectividad, sino que trasciende al propio fenómeno tecnológico para encontrarse como una fuente de poder del texto literario y de aquél que circula en el margen de una literatura canónica.

La literatura en Occidente decanta ahora sus propios modelos de creación y de escritura, por otros que cada vez más se entrecruzan entre los ciudadanos comunes que se integran a estos modos de la creación a través de blogs, páginas web, portales, holografía, holopoesía, una cierta literatura interactiva, en el lugar donde tal como lo plantea Feyerabend se juega en un “todos contra todos”¹⁶⁸, que se enmarca no ya en una batalla, ni en una diferencia del otro, sino en la construcción del texto colaborativo, la ausencia de la escritura firmada, es decir el autor anónimo propio de una concepción del contexto sin contexto, de centro sin centro, de la propia descentración. Especialmente en todo aquello que no requiere del autor para convertirse en una forma propiamente literaria. Éstas son las preguntas capitales de la teoría de la literatura hipertextual, de las que se derivan otras muchas.

¹⁶⁸ Paul K. Feyerabend (2002). *Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Folio, [Barcelona].

En una nueva teoría literaria, en un nuevo sistema crítico de interpretación de los textos, las figuras y tropos que se usan para describir las fuentes de esta nueva literatura, son comunes también a otros modelos para la creación de las que bastante nos queda por indagar al respecto. El proceso de la creación hipertextual, está aún en sus inicios: es plausible que asistamos, durante los próximos años, a una renovación de los términos y planteamientos de la teoría literaria hipertextual, y quizá, como auspician algunos, al advenimiento efectivo de una nueva literatura, o de una manera diversa de contar historias. Por ahora se está construyendo y deconstruyendo liminalidades y/o territorialidades.